

CIBERLETRAS

Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture

ISSUE 15

La novela policial hispánica actual

July, 2006

La primera sección de este número ha estado a cargo de
Cristina Guiñazú

TABLE OF CONTENTS

La novela policial hispánica actual

- Glen S. Close
Muertos incómodos: the Monologic Polyphony of Subcomandante Marcos
- Renée Craig-Odders
Sin, Redemption and the New Generation of Detective Fiction in Spain: Lorenzo Silva's Bevilacqua series
- Cécile François
Andrés Trapiello y Los amigos del crimen perfecto (2003). El género policiaco entre homenaje y distanciamiento
- Guillermo García-Corales
Las crónicas de Heredia sobre el Chile actual en las novelas neopoliciales de Ramón Díaz Eterovic
- Iana Konstantinova
Exploring Reality and Fiction through Postmodernist Crime Metafiction: A Case Study of Roberto Ampuero's Los amantes de Estocolmo
- Judy Maloof
The Chicana Detective as Clairvoyant in Lucha Corpi's Eulogy for a Brown Angel (1992), Cactus Blood (1996), and Black Widow's Wardrobe (1999)
- Francisca Noguero Jiméñez
Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino
- Franklin Rodríguez
The Bind Between Neopolicial and Antipolicial: The Exposure of Reality in Post-1980s Latin American Detective Fiction
- Víctor Pablo Santana Peraza
La serie Belascoarán Shayne a través de Muertos Incómodos
- Gisle Selnes
Parallel Lives: Heterotopia and Delinquency in Piglia's Plata Quemada
- Eun Hee Seo
La inaccesibilidad del pasado y el dialogismo como su alternativa: La muerte del Decano, de Gonzalo Torrente Ballester

- Patricia Varas
Belascoarán y Heredia: detectives postcoloniales

Ensayos/Essays

- Ana Maria Amar Sanchez
Literature in the margins: a new canon for the XXI century?
- Sandro R. Barros
Otherness as Dystopia: Space, Marginality and Post-National Imagination in Fernando Vallejo's *La virgen de los sicarios*
- Jacinto Fombona
Palabras y desconyuntamientos en la narrativa de Fernando Vallejo
- Gladys Ilarregui
Asunto detectivesco: libros prohibidos y formación del canon en el México colonial
- Cecilia Ojeda
Fracaso y triunfo en *Los vigilantes* de Diamela Eltit
- Steven L. Torres
Cultura y posmodernidad: la recepción de *El eterno femenino* de Rosario Castellanos
- Scott Weintraub
Beyond Allegory? Reading Lumpérica's "White" Theater of Linguistic Cruelty

Notas/Notes

- Tiffany Gagliardi Trotman
Eduardo Mendoza's *La aventura del tocador de señoras*: ex-centric eccentricities and moral ambiguity in Barcelona society
- Amarilis Hidalgo de Jesús
Tantos Juanes o la venganza de la Sota de María Luisa Lázzaro: La fragmentación cultural de la historia
- Natalia Jacovkis
La ciudad neoliberal en la novela negra argentina: Puerto Apache, de Juan Martini

- Leona Martin
Entre La antología de poetas hispanoamericanos de Marcelino Menéndez Pelayo y
Los parnasos de la Editorial Maucci: Reflejos del ocaso de la hegemonía colonial

Reseñas/Reviews

- Hugo Hortiguera
Valverde, Estela. Perfumes letales y banquetes eróticos: Los mundos de Teresa
Porzecanski

Entrevistas/Interviews

- Craig Epplin /Phillip Penix-Tadsen
Cualquier cosa: un encuentro con César Aira

Muertos incómodos:
the Monologic Polyphony of Subcomandante Marcos

Glen S. Close

University of Wisconsin-Madison

The engagement of contemporary Latin American detective fiction with leftist politics has been a commonplace at least since the definitive emergence of the Latin American hard-boiled novel in the 1970s.⁽¹⁾ In the intervening decades, politically specific criticism of Latin American states and their police forces has been cited almost invariably as one of distinctive functions of the local variant of hard-boiled writing that has been termed *neopoliciaco* by the Mexican novelist Paco Ignacio Taibo II. In an interview with Juan Domingo Argüelles more than 15 years ago, Taibo provided one of the most succinct and sound descriptions of the concerns of the Latin American *neopoliciaco*: “La obsesión por las ciudades; una incidencia recurrente temática de los problemas del Estado como generador del crimen, la corrupción, la arbitrariedad política.” (quoted in Balibrea Enríquez 50 n.5) In the introduction to her *Crimes Against the State, Crimes Against Persons*, one of the best and most current critical studies of the *neopoliciaco* in English, Persephone Braham has characterized its political vocation thus:

The *neopoliciaco* is more overtly political and leftist than the American hard-boiled novel [...] Latin American writers have adopted the genre in the years since [1968] precisely because it permits a critical scrutiny of their social institutions in the light of modern liberal principles and their late-twentieth-century manifestations in the ideological narratives of neoliberalism and globalization. Contemporary Hispanic detective fiction is an explicitly ideological literature with international connections. Its leftist politics were honed in the international student movements of 1968, Spain’s post-Franco transition period, Argentina’s Dirty War, and the Cuban Revolution. (xiii, xv)

Despite the intensity of this engagement, hard-boiled Latin American detective fiction has rarely been written in direct service of a specific political platform. The obvious exception would be the case of Cuba, where the detective novel was officially promoted as an instrument of revolutionary socialist ideology beginning in 1972 and with lamentable results, as Braham recounts in her study.

In light of this history, *Muertos incómodos* is in some respects an extraordinary contribution to the burgeoning corpus of Latin American detective fiction. First published in installments in the Mexico City newspaper *La Jornada* between December 5, 2004 and February 20, 2005, and then in book form in April of last year, this text invites attention not only as the revival, after an eleven year hiatus, of Mexico's most prolific and successful detective series, but also as the product of an unprecedented and intriguing collaboration. The novel was coauthored by two celebrities of the Mexican left who have never met in person: the aforementioned Taibo, author of more than a dozen detective novels and primary international advocate of the Latin American *neopoliciaco*, and Subcomandante Marcos, the masked revolutionary leader of the Ejército Zapatista de Liberación Nacional in Chiapas. In commercial terms, *Muertos incómodos* is already a success, having attracted, by Taibo's count, 600,000 hits to *La Jornada*'s website during the twelve weeks of its publication and increasing Sunday sales of the paper by at least 20%. Although critical reception has been less than favorable,⁽²⁾ the novel has already appeared in book form in Mexico City, Buenos Aires and Barcelona, and an English translation is due out from Brooklyn's Akashic Books in September of this year. In practical terms, sales of the novel will benefit Enlace Civil, an independent non-governmental organization working to improve the living conditions of indigenous communities in Chiapas, since Marcos and Taibo agreed to donate their royalties. As an aesthetic and political proposition, however, I find *Muertos incómodos* considerably more problematic, for reasons I will attempt to illustrate below.

Unmistakably divided in both tone and narrative discourse, the chapters contributed alternately by Taibo and Marcos offered not only an almost literally up-to-date commentary on contemporary Mexican politics and the Zapatista situation, but also a panorama of the primary repressive abuses committed by the national governments of the Partido Revolucionario Institucional and, more recently, of the Partido de Acción Nacional, over a period of several decades.⁽³⁾ As in prior novels, Taibo, who is also a popular leftist historian, orients the investigation toward historical issues relating to the Mexican government's systematic use of clandestine and paramilitary forces to repress political opposition beginning in the late 1960s. To this familiar project of the recuperation of repressed historical memory, Marcos adds his own urgent concerns with the military containment and paramilitary harassment of the Zapatista movement since its public appearance in January of 1994. Together, Taibo, the genre novelist and historian of revolution, and Marcos, the reflective revolutionary and master of postmodern propaganda, stretch the conventions of the detective novel genre in an effort to restore and inflect public memory of episodes long repressed and denied by official discourse. In the novel, these include, primarily, violent attacks on the 1968 student movement, the "dirty war" against Mexican guerrillas in the 1970s, and the more recent massacre of pro-Zapatista peasants by paramilitary gangs in Chiapas. Ultimately, the novel fragments under the intensity of this "will to memory," as the authors fail to accommodate decades of denunciation in a single coherent investigation and under the pressing practical constraints of the weekly-installment format, but more worrying than any vagaries of plot are the politics of narration.

It is difficult to begin to analyze this novel, written by two authors with sharply differing political commitments and literary habits, without treating it as two distinct texts sutured together in rough sequence. Here I will attend more closely to Marcos's contribution, since I find it the more disturbing of the two. Taibo's narrative in the even-numbered chapters is, by comparison, comfortably familiar, since it revives the

characters and scenario of Mexico's best established detective series. Taibo's chapters center on the Mexican independent private detective Héctor Belascoarán Shayne, protagonist of a series of novels that began in 1976 with *Días de combate* but that seemed until very recently to have expired in 1993 with the series' ninth installment, the very slight *Adiós, Madrid*. As Taibo has repeatedly explained, the initiative to revive the series came from Marcos, who sent a personal messenger unannounced to Taibo's door in Mexico City bearing the proposal for collaboration as well as the first chapter of the proposed exchange. Despite the inevitable sketchiness, bagginess and predictability of the improvised plotting, (4) the Belascoarán chapters offer many of the pleasures that initially won the series international renown. From the point of view of the detective novel critic and even from that of the sympathizer with Zapatista ideals, however, the Marcos chapters afford more perplexity than pleasure.

The serial presentation of *Muertos incómodos* in *La Jornada* occurred as part of a characteristically savvy campaign by Marcos to insinuate himself back into public consciousness following a four year period of near retirement from the media stage. While a trickle of communiqués and other writings had continued to flow from Marcos's laptop and through the Internet and leftist media channels since the *Marcha por la Dignidad Indígena* and the passing of a limited indigenous rights law in 2001, Marcos's withdrawal from public view gave rise to speculation that he was no longer present in Chiapas and that he had been marginalized within the mysterious command structure of the EZLN. In retrospect, it seems clear that Marcos's turn to the detective novel was a creative tactic to counteract the *desgaste*, the erosion or wearing out of his rhetoric and persona over the seven years in which he communicated incessantly with national and international audiences as the voice of Zapatista resistance and as one of the most prominent Latin American critics of neoliberal globalization. Yet the primary problem with *Muertos incómodos* as a detective novel, in my reading, is the indomitable

persistence of Marcos's propagandistic rhetoric and voice, albeit filtered through a series of colorful intradiagetic narrators. (5)

Taibo and Marcos clearly agree on the necessity for combating the tendency toward *desmemoria*, or presentism and historical amnesia, in postmodern and neoliberal culture. *Muertos incómodos* is shot through with voices not only from the past, but also, as the title suggests, with voices from beyond the tomb. The most notable of these is the voice of Marcos's detective, an indigenous Zapatista *comisión de investigación* or commissioned investigator named Elías Contreras, who tells us that he fought in the 1994 insurrection but is now dead (11). Although we are informed that he would be 61 years old had he not died, we are given no explanation of how it is that Contreras continues to function among the living, investigating, traveling, holding conversations, eating, digesting and defecating. Somehow, the only other characters who seem aware that he is dead are a nun named Chapis Lucrecia (152) and Marcos himself (60). Since no explanation for this is offered in the text, we can only speculate that this detail is included by Marcos not only to honor those Zapatista militants who fought in encounters with the Mexican army during the movement's brief period of military activity in early 1994, but also to liken his own novel, somewhat cheaply, to the most indisputable of classics in the Mexican narrative canon, *Pedro Páramo*. (6)

Aside from the collaborative emphasis on the restoration of historical memory in *Muertos incómodos*, another aspect of Marcos's literary rhetoric that I find particularly noteworthy is the almost maniacal insistence on a carnivalesque multicultural diversity, inclusiveness and tolerance that we are given to understand characterizes the Zapatista movement. One character who appears early in the Marcos chapters introduces himself as follows: "Soy filipino y me llamo Julio@ y me apellido Isileko. Según me dijeron, 'Isileko' quiere decir 'secreto' en euskera. Trabajo de mecánico en un taller de autos en Barcelona y mi nombre lo escribo con arroba: Juli@. Lo hago así porque... ¿es necesario que diga que soy gay?" (40) Juli@ proceeds to

inform us about his tattoos and multiple piercings and to explain how he came to reside in a pro-Zapatista peace camp in Chiapas and to belong to a group of comrades called “El Club del Calendario Roto.” The rest of the club consists of a German lesbian pizza-delivery woman who’s been rebaptized with a Vietnamese pseudonym, a French schoolteacher who loves jazz and whose pseudonym is Serbo-Croatian, and an Italian chef with an Albanian pseudonym and a firm belief in UFOs (44). Marcos allows these free-thinking characters to speculate wildly even about his own sexual identity in a conversation in which they predict in turn that he will travel to Mexico City to perform a ladies-only table dance as a fundraiser for the cause, that he is a *lesbian* who is planning on getting a sex change so that women will pay more attention to him, and simply that he will come out of the closet at the next Gay Pride March in the capital. Another figure born of Marcos’s fantasy of inclusive, tolerant and mischievous resistance is Natalia Reyes Colás, a 75-year old former *bracera* said to reside in Paris, Texas. This elderly, indigenous immigrant (“100% indígena ñahñú”) is endowed by Marcos with computer skills so sophisticated as to enable her to sabotage a satellite surveillance network named Echelon, operated by the National Security Agency of the United States (114). In a previous chapter, Marcos introduced Echelon as follows:

Fragmentos de la conversación entre el Sup y el que llaman “Garganta Profunda” (según como fue interceptada por un avión espía modelo EP-3, transmitida a uno de los satélites SIGNIT de la Red Echelon, y retransmitida al Centro de Operaciones de Seguridad Regional de Medina Annex, EUA, coordenadas 98° O, 29° N, del NAVSECGRU y la AIA, con el código “morai”) (87)

Whether or not the United States was flying EP-3 spy planes over Chiapas to record Marcos’s conversations in late 2004, what is more interesting than the content of the intercepted conversation (essentially, the dishing of dirt on major Mexican politicians and anti-EZLN intellectuals by Garganta Profunda) is the appearance in the novel of a

transcription of this conversation recorded and transmitted by U.S. spy satellites. A third reference to Echelon appears in Marcos's final chapter.

Parte de la transcripción de la llamada telefónica compartida con puntos de origen en Washington, Roma, Madrid, Londres, Moscú y México, interceptada el día 10 de febrero del 2005 por el sistema satelital Echelon y borrada de los archivos por instrucciones de Condoleezza Rice, secretaria de estado estadounidense (218)

The transcription of these conversations, as well as the destructive hacking of the Echelon computers by the elderly Zapatista, seem intended as fantasies of empowerment through counterespionage, but the effect in the context of the novel seems almost contrary. Do we laugh when Marcos endeavors to exploit the comic potential of his movement's vast technological and military deficit? And, moreover, behind the novel's unexplained introduction of a surveillance transcription said to have been erased from U.S. State Department archives by orders of the Secretary of State, do we not detect the panoptical gesture of a narrative intelligence authorizing itself as it projects the (here admittedly frail) illusion of an infinite access to highly secret information? (7) The system of power relations operating in the text would suggest only one name for this coordinating intelligence: Subcomandante Marcos.

A final outstanding example of Marcos's insistence on the inclusive and non-discriminatory character of the Zapatista movement, and also of his backfiring parodic fantasy of empowerment, is his deployment in *Muertos incómodos* of a supposedly secret EZLN special operations team called NADIE. This phantom crack force, unknown to all but Marcos and the most senior members of the EZLN hierarchy (199), is said to consist of an intelligence specialist who is a ten-year old indigenous girl, an elderly nurse specializing in herbal medicine, a communications specialist who is a 15-year old indigenous girl, a twenty-year old punk mestizo explosives specialist, a black/mestizo driver and mechanic, and, as a last minute addition, a transvestite prostitute recruited in Mexico City by Elías Contreras, the dead investigator who also

turns out to be the leader of NADIE. In Marcos's half of the novel, this is the group that traps and captures the arch-criminal Morales using a strategy involving laxative gum for the bodyguards and seduction by the irresistible Zapatista transvestite. For readers unacquainted with the novel, perhaps a short quote will suffice to demonstrate Marcos's bizarre aesthetic, which vacillates between the cartoonish, the sententious, the carnivalesque, the melodramatic and the revolutionary-heroic. After Magdalena, the transvestite prostitute, seduces the arch-villain into NADIE's trap, she takes a bullet for the team, and the fatherly Contreras consoles her as she dies.

Y entonces la Magdalena me preguntó que cómo estuvo la misión. Y entonces yo le dije que muy bien, que gracias a ella, que sea a él, habíamos agarrado al Malo. Y entonces él, que sea ella, me preguntó que si se veía bonita. Y entonces yo le respondí que parecía una princesa. Y entonces ella, que sea él, se puso a chillar. Y entonces yo pensé que era por la herida y le dije que no chille, que ya pronto la íbamos a llevar a curar. Y entonces él, que sea ella, dijo que no chillaba por la herida sino porque nunca le habían dicho princesa. [...] Y entonces ella, que sea él, me preguntó si se va a morir. Y entonces yo le dije que no, que no se va a morir. Y entonces él, que sea ella, me dijo que quería que la llevaran a un hospital zapatista, que porque quería que de una vez la operaran para tener el cuerpo de por sí de lo que era, que sea de mujer. Y entonces yo le dije que de por sí. (209)

In this, the most dramatically intense scene of Marcos's chapters, the ideologue strains at the limits of his creative capabilities, trying to infuse literary life into characters transparently fashioned as advertisements for his ideal of a boundlessly diverse yet unwaveringly socialist, indigenist and nationalist revolution. The anaphora evident in this quote also exemplifies one of Marcos's most outstanding discursive tics in the novel: the repetition of a phrase such as "tal vez," "que sea" or, most frequently, "y entonces" in nearly every sentence of a given section. In this, the most sustained and grating instance, "y entonces" occurs more than 150 times in eight pages of text. Although the denunciation of homophobia and the homily on tolerance and inclusiveness in *Muertos incómodos* is not unwelcome, especially given Marcos's

personal contribution to the cult of the heroic male revolutionary guerrilla fighter, it would certainly be more welcome were it not so awkwardly posed. Indeed, the most troublesome aspect of the entire novel, for me, is its aggravation of one of the most lingering suspicions regarding Marcos's role as the primary voice of the Zapatista movement. Whereas Marcos habitually identifies himself as a spokesman or secretary for the collective will of a democratically constituted indigenous command committee (the 20-member CCRI-CG or Comité Central Revolucionario Indígena-Comandancia General to which communiqués are often attributed), extensive reading of Zapatista publications tends to suggest the self-designated *Subcomandante* Marcos may actually continue to dictate at least a major portion of the rhetoric of EZLN policy and communications. (8) Since 1995, there has been, to my knowledge, no serious dispute with regard to the identification of Marcos as former university instructor in aesthetics Rafael Guillén, winner of a national medal for academic achievement at the Universidad Nacional Autónoma de México in 1981 for his thesis on the French Marxist philosopher Louis Althusser. Given his extraordinary talent, it is not surprising that Marcos should assume primary responsibility for the communications of the EZLN, but what is problematic in the literary construction of *Muertos incómodos*, in the context of Marcos's campaign of reemergence as the voice of the voiceless, is the suspicion of ventriloquism of the voiceless which haunts the reader. (9)

In public accounts of their collaboration, Taibo has praised Marcos's literary gifts in the following terms: "tiene un estilo muy fluido, correcto gramatical y ortográficamente, además, tiene mucha gracia, ya que tiene muy buen oído, porque esta especie de castellano tzotzilizado, que domina muy bien, es el idioma que maneja el indígena castellanizado que eligió como personaje y que tiene mucho sabor" (quoted in Montaña Garfias). As one of the novel's two detective protagonists, Elías Contreras is the primary indigenous character and primary narrator of Marcos's chapters. He also acts on Marcos's orders in the novel and sends him reports which Marcos keeps in a thick

folder reserved for Contreras's cases (22). Contreras reflects repeatedly on the idiosyncrasies of his own often non-standard Spanish and on the differences between his indigenous *chiapaneco* speech and Marcos's sometimes unintelligible erudite and urban language. The phrase used to characterize his linguistic difference is "hablar muy otro," which might translate as "to speak very other." Used by various characters in different ways, this phrase seems to be emphasized as a charming example of the idiosyncratic grammar of the bilingual *chiapanecos*, but it is hard not to read it in context as signifying something more like "to speak someone else", or perhaps "to speak a lot of Marcos". Marcos appears briefly as a narrator in the novel, and other narrators in his chapters are distinguished by their ostentatious diversity: the gay Filipino mechanic Juli@ from Barcelona; a blond, Maoist Purépecha Indian nicknamed El Ruso; and a Mexican-Chinese Trotskyist called El Chino. Nevertheless, this surface diversity belies an unmistakable or underlying ideological uniformity or monologism (see note 7 below), leaving the reader with the ultimate impression of a central narrative intelligence clumsily delegating the expression of doctrine or preaching, as it were, *through* the choir. Interestingly, in Taibo's chapters, Belascoarán's primary informant turns out to be an actor who specializes in dubbing imported television shows, and who simulates the voice of his dead father, a political prisoner and victim of the dirty war. *Muertos incómodos* is, then, pervaded by the theme of voices thrown or projected onto or into other bodies or images.

Marcos's peculiar mocking of himself through fictional characters ultimately does nothing to dispel his authoritative presence in the text, not only as coordinator of the investigation, but also as the master of textual polyphony. The abundantly different Juli@, for example, appears in chapter III and narrates several pages before being informed that he's not supposed to be in the novel (41). Subsequent comments by Juli@ make it clear who orders and structures this Zapatista text, and who has the power to include and exclude, accidentally or not. Juli@ is granted an Unamunian role

in *Muertos incómodos*, speaking both as a reader of the unfolding novel and as a character aware of his own participation in it (“Ustedes se preguntarán qué hace un campamentista ‘extranjero’ en esta novela policiaca,” 40), but he narrates only three segments before being suppressed when his presence is deemed accidental by the supra-narrator, Marcos.

Bueno, me acaban de informar que yo no estoy en esta novela, así que todo debe tratarse de una lamentable equivocación que, según me avisan, resolverán en la mesa de redacción del periódico o en la editorial del libro. (41)

Tal vez el Sup nos metió en la novela por mula, porque ya ven que los zapatistas sostienen que el mundo no es sólo uno, sino muchos, y por eso le están aventando a la novela un mecánico homosexual y filipino, una alemana repartidora de pizzas en moto y lesbiana, una maestra francesa amante del jazz y un cocinero italiano que cree en los extraterrestres. (44)

Yo le pregunté al Sup, el otro día que lo topé en el arroyo, si íbamos a ser su compañía de Elías en la novela. Me respondió que no, que sólo íbamos a aparecer en un capítulo. (60)

In a preliminary summary of chapter IX, Marcos refers to the authors of the quoted passages which make up a significant part of the chapter as “invitados involuntarios a esta novela” (143). This designation might serve just as well for all his characters, beginning with the lifeless Contreras, given that their dazzling superficial diversity seems to disguise a fundamental obedience to the revolutionary will of their creator, as well as a modulated but unmistakable echoing of his political rhetoric.

When the plucky non-conformist Juli@, for example, expounds on his idea that the Contreras’s investigation is part of a larger struggle, the language he uses is loaded. “EL asesino es el sistema. El sistema sí. Cuando hay un crimen hay que buscar el culpable arriba, no abajo. El Mal es el sistema y los Malos son quienes están al servicio del sistema.” (53) Here Juli@ seems most obviously to be mouthing a variation on Marcos’s central motif in the novel, that of “El Mal y El Malo,” a phrase drawn from

Neruda's *Canto General* (164). Through Juli@'s commentary, however, the author Marcos is also delivering an intertextual homage to the first Belascoarán Shayne novel, *Días de combate*, thereby authorizing, through subtle reference, his own intervention in the *neopoliciaco* genre. In *Días de combate*, the neophyte detective pursued a serial strangler and confronted him in a climactic conclusion in which killer and detective agreed that the eleven serial murders were inconsequential in contrast to the crimes perpetrated by the Mexican state during the same period. It is to this exchange that Marcos, through Juli@, alludes.

—Bien, he asesinado once veces y he causado heridas menores. En ese mismo intervalo de tiempo, el Estado ha masacrado a cientos de campesinos, han muerto en accidentes decenas de mexicanos, han muerto en reyertas cientos de ellos, han muerto de hambre o frío decenas más, de enfermedades curables otros centenares, incluso se han suicidado algunas docenas... ¿Dónde está el estrangulador?
—El Gran Estrangulador es el sistema.” (Taibo 222)

As Ilan Stavans and other critics have noted, Marcos the novelist does not want for literary references, and *Muertos incómodos* is characterized generally by somewhat dense intertextual and metanarrative play. Although Marcos's primary narrator Contreras speaks as if orally addressing an unspecified group of interlocutors in Chiapas (pausing more than once, for example, to consult his vocabulary notebook) he also makes reference as early as the third page of the novel to his situation within it: “Uno de esos ‘casos’ fue el que ahora le da título a este capítulo de esta novela que, ahí lo van a mirar, es muy otra.” (11). Juli@ also makes repeated reference to his status as character and narrator in the novel, as I have indicated. Another example of this play involves the origin of *Muertos incómodos*. In the text, Marcos states that the investigation of Morales arose from a series of contacts between Marcos, Spanish novelist Manuel Vázquez Montalbán and Vázquez Montalbán's fictional detective Pepe Carvalho. Here Marcos pays homage to his originally intended collaborator in this project, (10) but he also invokes the codes of the *neopoliciaco* by making explicit reference to the works

and characters of other genre authors and by endowing the characters themselves with an awareness of *neopoliciaco* codes. Taibo's protagonist, Belascoarán Shayne, is known to the character Marcos for his previous literary adventures, and he is also identified by Taibo in his chapter X as a reader of a historical novel on Benito Juárez ("Había leído una novela donde se contaba la historia de la república itinerante," 187) which many of Taibo's readers will recognize as his own *La lejanía del tesoro* (1992). In addition to this literary interplay, the novel is also replete with references to *La Jornada*, the pro-Zapatista newspaper in which *Muertos incómodos* appeared, as well as to other publications.

This intertextual play and mixing of fictional and non-fictional references offers obvious parallels with the distinctive discourse of Marcos's communiqués, which inspired Manuel Vázquez Montalbán to praise the Subcomandante as "un maestro en el juego literario posmoderno de la utilización del *collage* y la intertextualidad" (295). However, it also authorizes Marcos by demonstrating, again, his compliance with the codes of the *neopoliciaco* genre. Frequent acknowledgements of the alterity or artificiality of the imported, hard-boiled detective paradigm are a constant source of irony and humor most especially in Taibo's detective novels, beginning with the very origins of Belascoarán's detective vocation. (In *Días de combate*, the former engineer explained how was inspired to assume the role of the private investigator by a particular convergence of foreign and local cultural stimuli: after emerging from a screening of the George C. Scott detective spoof *They Might Be Giants*, and under the emotional influence of a weepy bolero, he read news of a murder reported in the *nota roja* section of a Mexican newspaper and decided to reinvent himself as a detective, initially by imitating the mannerisms of Humphrey Bogart.) Generally, the parodic self-referentiality of the Latin American *neopoliciaco* may be said to counteract the totalizing and panoptical realism of the classical detective novel, but here again,

Marcos's polyphonic, intertextual and self-referential literary play never manages to approximate spontaneous or free aesthetic signification.

Another prominent textual component inviting critical attention in the Marcos chapters is the legal documentation associated with Contreras's cases. Marcos produces a selection of Zapatista legal formulas whose authorship he attributes to authorities of the Zapatista autonomous municipalities: "Acta de levantamiento" (45), "Declaración preparatoria pública" (48, 212, 213, 216), "Acta de averiguación" (210), and "Dictamen de sentencia" (217). In the context, again, of the *neopoliciaco*, this is an unusual feature, for although the hard-boiled detective generally disdains the official legal processes of states considered incompetent or criminally corrupt, the alternative justice administered almost never posits an alternative legal-procedural regime. Taibo's Bealascoarán finally imposes conventional hard-boiled justice on one Morales by pushing him down the stairs of the Torre Latinoamericana, with the justification that the Mexican legal system will not prosecute agents of the state's own violence. In this sense, with respect to the narrative imposition of justice on a second Morales, Marcos's contribution to *Muertos incómodos* falls less within the realm of the hard-boiled than the police procedural, albeit one in which police procedural power has been appropriated by Zapatista authorities. Thus, the logic of Marcos's investigation is as neat as the dichotomy stated time and again by Marcos's characters: on one hand, the illegitimate "mal gobierno" of the Mexican state (first mentioned by Contreras on the fifth page of the novel, 13), and, on the other, the just and legitimate authority of the "Juntas de Buen Gobierno" of the Zapatista autonomous municipalities.

It is the proliferation of this dichotomous opposition of good governments and bad governments, in conjunction with the constant invocation of Neruda's "el Mal y el Malo" that most clearly exemplifies the saturation of Marcos's narrative polyphony by a revolutionary cant tending toward absolutism. Thus, in its narrative language, *Muertos incómodos* dramatizes one of the most permanent contradictions in Marcos's

ideological discourse: on one hand, the advocacy of egalitarian tolerance, multi-cultural solidarity and democracy from below, and on the other, the demand that the entire Mexican political class be locked in jail along with the rich. (11) This is another manifestation of the two contrasting aspects of Marcos's persona described by Maite and De la Grange in their critical study almost a decade ago: "*Marcos* es, en efecto, una paradoja con máscara, una dicotomía permanente [...] ofrece una cara irreverente, humilde, a veces lúdica y hasta casi libertaria, a la que se contraponen otra cuadrículada, intransigente y egocéntrica" (363). In the news pages of *La Jornada* (although less so in other Mexican newspapers), Subcomandante Marcos continues to speak frequently for the EZLN and the estimated 250,000 indigenous peasants residing in Zapatista-controlled zones of Chiapas, and in their name he programmatically advocates abandonment of the existing electoral system and peaceful overthrow of the Mexican government by a popular coalition of civil organizations as the only option for the salvation of Mexico. By allotting expression of his familiar critique and political program to a series of narrators in *Muertos incómodos*, Marcos surely intended to present these ideas as the expression of a collective consensus. So recognizable is the face behind the textual mask, however, that when Contreras comments on the last page of Marcos's last chapter that he will have to sign off himself since "el Sup no está," (220), he only calls attention to the force of Marcos's ill-concealed presence in much of what has gone before.

Especially in Marcos's chapters, but also in Taibo's, *Muertos incómodos* represents Mexican history as an unresolved struggle of a mercilessly oppressed people against a series of inherently vicious, exploitative and treacherous ruling elites. The truth of history is to be located, as Marcos is fond of asserting both here and in his communiqués, "abajo a la izquierda". (This is the title of the first communiqué he published following the serialization of *Muertos incómodos*.) In the novel, this rhetoric is delivered by characters such as that of the activist nun, Chapis Lucrecia, who has this

to say: “El Mal está arriba a la derecha, con los ricos, con los que mal gobiernan, con los que oprimen al pueblo.” (153) Such comments by Marcos’s narrators are seamlessly continuous with the discourse of his communiqués: “allá arriba reinan la indecencia, la desfachatez, el cinismo, la desvergüenza.” (“La (imposible) ¿geometría? del Poder en México,” June 2005). To the right and above, Marcos locates the Mexican state, all the major parties of Mexican electoral politics, and the economic and cultural elites whom he accuses of selling off the Mexican fatherland, *la Patria*, to the highest transnational bidder. Another of Marcos’s narrators, a pro-Zapatista Trotskyist nicknamed El Chino, denounces globalization as an organized manifestation of Evil (“la Internacional del Mal,” 159) and Vicente Fox’s Partido de Acción Nacional as part of an international fascist conspiracy. This Manichean and metaphysical rhetoric persists, remarkably enough, despite Marcos’s reproduction in *Muertos incómodos* of a January, 2005 *La Jornada* article by Pedro Miguel criticizing precisely the theological rhetoric in which President Bush has couched his own campaign against the so-called Axis of Evil (150-1).

In the final pages of the novel, Taibo’s seems to chide Marcos gently over this rhetorical tendency, when Belascoarán wonders in Mexico City how the other half of the investigation might be turning out. “¿Qué estaría haciendo Elías Contreras en estos momentos en Chiapas? Allá todo debería ser más claro, más transparente el aire, más nítidos los enemigos, más simples las cosas”(233). It was Taibo who was responsible in later chapters for splitting the arch-villain devised by Marcos into two characters with the same name in order to achieve a modicum of plausibility in the attribution of guilt for so many and such vast historical crimes. However, neither the Zapatista trial staged by Marcos, in which one Morales is convicted of selling the national sovereignty or *la Patria* (217), nor Belascoarán’s final showdown with an aging former dirty warrior in a run-down office on the 41st floor of the Torre Latinoamericana, ultimately produce any convincing simulacrum of justice, even within the formulaic code of the detective

genre. *Muertos incómodos* ultimately inspires more doubts than confidence not only with regard to the possible utility of the detective novel as a durable instrument of political critique in the era of neoliberal globalization, but also with regard to the possibility of restoring a coherent and inclusive Mexican *Patria* on Zapatista terms. If political and economic elites are, to quote one of Marcos's most ubiquitous phrases, "de por sí", or self-evidently, evil and anti-patriotic, we can only suppose that the entire upper right quadrant of Mexican society will be excluded from the just, anti-capitalist society he envisions.

If some readers will dismiss the foregoing comments as ungenerous in view of the gravity and validity of the political concerns raised by *Muertos incómodos* and of its charitable ends, others will surely question the wisdom of devoting any critical attention whatsoever to such a slapdash and unapologetically doctrinaire text. The historical engagement of the *neopoliciaco* with leftist politics seems to me, however, to provide some justification for the critical consideration of this unusual limit case. Like many other cultivators of the *neopoliciaco*, Taibo, no less than Marcos, would surely refute the possibility of separating the aesthetic value of a text from consideration of its political impact. (At the Semana Negra in Gijón, Asturias, in July of 2005, he rejected another writer's affirmation that a novel, in order to succeed, cannot be moralizing, by responding: "¡La tuya! La mía lo es, lo lamento".) While the moralizing and polemical tone of *Muertos incómodos* is unlikely to trouble aficionados of the customarily politicized *neopoliciaco*, I would maintain that the monologic and absolutist tendencies of Marcos's literary rhetoric might indeed trouble us, as might his intradiagetic positioning of himself as an implicit (and sometimes explicit) arbiter of narrative polyphony and as a self-effacing, panoptical narrative subject. Rather than conveying an amusing parable of democratic community, as intended, Marcos's incursion into the *neopolicial* seems likely to leave many readers as uncomfortable as the specters who speak his words.

Notes

- (1). For an overview of the trajectory of the Latin American *novela negra*, see my recent article “The Detective is Dead. Long Live the *Novela Negra!*”
- (2). According at least to one international wire service article on initial reactions to the novel, it was none too well received even in Mexican literary circles. “Las figuras literarias de México, que normalmente simpatizan con los zapatistas, no están muy impresionados por los ‘Muertos Incómodos.’ ‘Es muy regular, no me convence todavía,’ dijo Carlos Monsiváis, el intelectual de izquierda más importante de México. ‘El estilo recuerda los comunicados de Marcos que han aparecido en *La Jornada*, los que dejaron de ser tomados en serio, pues oscilaban entre líricos, políticos y verborreicos,’ sostuvo por su parte el escritor Homero Aridjis.” (“Líder zapatista”) In one of the few reviews published in mainstream U.S. media while the serialization was still in progress, a *Rolling Stone* editor named Alex Mar, writing in *Salon*, contrasted the novelty of the initiative with the poverty of the results: “according to [editor] Hernández, *La Jornada* quickly garnered a 25 percent rise in its Sunday readership with the inception of *Muertos incómodos*. The *New York Times* and the *Guardian* reported on the literary project as international news. But while packed with venomous references to neoliberalismo, globalization, and those who ‘disappeared’ during the anti-leftist ‘dirty war’ of the ‘70s, the wrench in the book is literary: It’s dismal. Its chapter-by-chapter production leaves the story without clear structure and intent, and it’s as uneven as the talents of its authors, with Taibo’s installments miles ahead. Despite his painfully clear aspirations, Marcos [...] is no fiction writer.”
- (3). At the official Mexican presentation of *Muertos incómodos* in Ciudad Nezahualcóyotl in April of 2005, Taibo described the scope of the novel as follows: “nació una doble investigación en la que se revelan 30 años de horrores, 30 años de tranzas, de negocios turbios, de asesinatos, de guardias blancas, de paramilitares, de negocios hechos a la sombra del poder [...] es un descenso a los infiernos mexicanos de los que todos ustedes tienen razón, conocimiento y referencia. (quoted in García Hernández “Una sociedad aburrida”)
- (4). In one account of his reaction to the surprising proposal by Marcos, Taibo recognized the recklessness of writing without a plan: “¿Cómo sin ponernos de acuerdo? Una novela no es enchíflame otra, hay que articularla, tramarla, darle peso a la historia, construir la trama central.” Despite these reservations, he didn’t hesitate long before accepting the challenge, and the first chapter of the novel went to press within a week of his acceptance. “Debe haber sido lunes o martes. Yo escribí a toda velocidad una nota diciéndole que el título no me gustaba y proponiéndole algunas reglas y subreglas. Esa misma noche me puse de acuerdo con *La Jornada* para iniciar la publicación al domingo siguiente.” (quoted in García Hernández “*Muertos incómodos*”)

(5). A particularly scathing attack on Marcos's current discourse, as exemplified by speeches delivered in the course of *La Otra Campaña*, appeared in February of this year in *Letras Libres*, one of the publications denounced by both Marcos and Taibo in the course of *Muertos incómodos*. There *Letras Libres* editor Julio Patán wrote as follows: "Este desinterés generalizado [del público mexicano ante la anticampaña] sirve para explicar el mal humor de Marcos, su violencia verbal nada contenida y libre de amaneramientos estilísticos. No se trata solo de su generosidad con los insultos, un tic discursivo que, a fin de cuentas, también puede explicarse por la arraigadísima idea, permeada de clasismo, caciquismo y condescendencia clasemediera, de que así es como hay que comunicarse con el vulgo (al naco hay que hablarle en naco). Se trata, sobre todo, de su regreso a la jerga revolucionaria, leninista, foquista-guevarista, patéticamente setentera, pues."

(6). Ilan Stavans, author of the first published monograph on the Mexican detective novel, also recognized Marcos's evident debt to Rulfo in his highly unfavorable review of *Muertos incómodos* in *The New Republic Online*: "El Sup isn't a storyteller as much as a propagandist. His doctrinaire segments have no artistic verve. They are tedious disquisitions on inequality and fraud. He is unquestionably well read, particularly in Latin American literature. His ideological education, he once said, owes as much to the theoretician Antonio Gramsci as it does to Gabriel García Márquez. His portions in *Muertos incómodos* read like an amateurish tribute to the work of Juan Rulfo, author of the classic novel *Pedro Páramo* and the stories included in *The Burning Bush*. Contreras's first-person speech is that of an uncultured peasant, just as in Rulfo's oeuvre. Except that El Sup doesn't have the talent to sustain such *weltanshaung*."

(7). Here I have in mind D.A. Miller's Foucauldian reading of the nineteenth-century realist novel, and especially the detective novel, in *The Novel and the Police*. There Miller writes: "I have been implying [...] that discipline provides the novel with its essential 'content' [...] the novel's own repudiation of policing power can be seen not to depart from, but to extend the pattern of this discreet *Aufhebung*. Whenever the novel censures policing power, it has already invented it, in *the very practice of novelistic representation*" (18, 20). An example: "Balzac's omniscient narration assumes a fully panoptic view of the world it places under surveillance. Nothing worth knowing escapes its notation, and its complete knowledge includes the knowledge that it is always right. This infallible super-vision is frequently dramatized in Balzac's descriptions as an irresistible process of detection. [...] There is no other perspective on the world than its own, because the world entirely coincides with that perspective. [...] the faceless gaze becomes an ideal of the power of regulation." (23-4). One final observation by Miller is perhaps particularly relevant to Marcos's practice in the cited passages: "One thinks [...] of the typologies to which novelists like Balzac or Zola subject their characters, or of the more general normalizing function which automatically divides characters into good and bad, normal and deviant. The panopticism of the novel thus coincides with what Mikhail Bakhtin has called its 'monologism': the working of an implied master-voice whose accents have already unified the world in a single interpretative center. [...] The master-voice of monologism never simply soliloquizes. It continually needs to confirm its authority by qualifying, canceling, endorsing, subsuming all the other voices it lets speak. No doubt the need stands behind the great prominence the nineteenth-

century novel gives to *style indirect libre*, in which, respeaking a character's thoughts or speeches, the narration simultaneously subverts their authority and secures its own." (25)

(8). This is the essence of the criticism directed at Marcos by a Zapatista defector named Antonio, quoted by Bertrand de la Grange y Maite Rico in their critical 1998 study, *Marcos, la genial impostura*: "Nunca hubo un *comandante* indígena. Marcos es el que decide" (197). By Antonio's account, the 20-member CCRI-CG, supposedly the supreme governing body of the EZLN, was a fiction invented shortly before the January, 1994 uprising to lend a (masked) indigenous face to a movement organized by transplanted urban ideologues. Journalists De la Grange and Rico allege that while the indigenous *comandantes* were never simply puppets, only two or three wielded effective political influence outside their own communities (54). At the very end of his substantial book on Marcos, Vázquez Montalbán refuted this perception as follows: "como aparentemente se trataba de un grupo de indígenas enmascarados mandados por un blanco pseudo poeta, el racismo cultural decretó que los pobres indígenas, una vez más, estaban siendo instrumentalizados por profetas postmarxistas locales o por indoeuropeos nostálgicos de la KGB. La verdad era muy otra. Los líderes indígenas curtidos en luchas sindicales agrarias y de defensa de sus raíces, abiertos a la modernidad y no cerrados a ella, absorbieron el residual guerrillismo universitario de corte castroguetarista y lo sumaron a una inteligentísima operación de presión ética sobre la sociedad mexicana e internacional." (378) The staging of Marcos's public reemergence in August of 2005, following a four year and four month absence, seems to suggest a continuing preoccupation with the perception of his relationship to the indigenous *comandantes*. A *La Jornada* report described the scene last year as follows: "Con su uniforme militar, su pistola al cinto, escoltado por siete guerrilleros armados y colocado detrás de la dirigencia política -siete hombres y nueve mujeres encapuchados que junto con él participan en la organización de los trabajos de la Comisión Sexta que se encargará de la parte política nacional para impulsar la creación de una fuerza política de izquierda y la otra campaña-, Marcos escuchó con respeto y tolerancia todas las opiniones." (Henríquez)

(9). Having lived in close contact with indigenous communities for more than twenty years in the mountains of Chiapas, Marcos confidently enunciates the indigenous "we" in his written communications and in his public appearances. On March 6 of this year in San Pablo Toliman, Querétaro, he spoke as follows: "Nosotros somos indígenas de Chiapas. Antes de organizarnos éramos tratados como extranjeros en nuestra propia tierra. Éramos despreciados por nuestro color, nuestra lengua, nuestra cultura. Trataban mejor a alguien que hablaba en inglés que a alguien que hablaba cualquiera de nuestras lenguas mayas. [...] empezaron a decir de nosotros [después del alzamiento de 1994] que éramos extranjeros, que éramos narcotraficantes, que éramos gente que estaba engañando a los indígenas. Nosotros no éramos un puñado de gente, éramos miles de hombres, mujeres, niños y ancianos, indígenas todos" (quoted in Bellinghausen).

(10). The first published reference that I have found by Marcos to *Muertos incómodos* appears in a letter dated November, 2004 and written to be read at a session

in honor of the deceased Vázquez Montalbán at the Guadalajara book fair. This is how Marcos announced the project: “En alguna misiva le propuse a Don Manuel Vázquez Montalbán escribir una novela policíaca ‘a la limón’, con unas partes escritas en las montañas del sureste mexicano y otras en las Ramblas catalanas. Él 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.” (“A Manuel Vázquez Montalbán”)

(11). This contradiction persists in statements made by Marcos in the context of his most recent political venture, *La Otra Campaña*, the tour scheduled to take him through the 32 states of the Mexican republic between January and June of 2006. In an interview with Hermann Bellinghausen at the Mexico City offices of *La Jornada* in May, Marcos described the campaign as follows: “*La Otra Campaña* va a lograr la unión de [las] resistencias y rebeldías, que van a obligar a todas las organizaciones políticas de izquierda a unirse, como ya ha ocurrido en la Karavana. Se va a crear un movimiento cultural, político, científico y humanista sin precedente en este país, abajo y a la izquierda.” He stated the ultimate objectives as follows: “Vamos a derrocar al gobierno por vías civiles y pacíficas; se van a ir los ricos y los políticos a la cárcel.” (Marcos “A este paso”). Later in the same interview, he declared: “si no hacemos *la otra campaña* lo que podría pasar es una guerra civil. *La otra campaña* es la única alternativa para que este país sobreviva.” (Marcos “La clase política”)

Works Cited

- Balibrea-Enríquez, M. Paz. “Paco Ignacio Taibo II y la reconstrucción del espacio cultural mexicano.” *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 12.1 (1996): 38-55.
- Bellinghausen, Hermann. “Los zapatistas no proponemos dividir al país, sino unir a los pobres: Marcos.” *La Jornada* 7 marzo 2006 www.jornada.unam.mx/2006/03/07/022n1pol.php
- Braham, Perspéhone. *Crimes Against the State, Crimes Against Persons. Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2004.
- Close, Glen S. “The Detective is Dead. Long Live the *Novela Negra!*” *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction. Essays on the Género Negro Tradition*. Eds. Renée W. Craig-Odders, Jacky Collins and Glen S. Close. Jefferson NC: McFarland, 2006. 143-61.
- De la Grange, Bernard and Maite Rico. *Marcos, la genial impostura*. Miami: Santillana, 1998.

- García Hernández, Arturo. “*Muertos incómodos*, voz de alerta ‘frente al estado de injusticia’.” *La Jornada* 23 abril 2005
www.jornada.unam.mx/2005/04/23/a04n1cul.php
- . “Una sociedad aburrída está condenada a la derrota: Taibo II.” *La Jornada* 25 abril 2005 www.jornada.unam.mx/2005/04/25/a08n1cul.php
- Henríquez, Elio. “El PRD nos despreció y va a pagar, advierte Marcos.” *La Jornada* 7 agosto 2005 www.jornada.unam.mx/2005/08/07/009n1pol.php
- “Líder zapatista Marcos debuta como novelista.” *Terra* (Colombia) / Reuters
http://www.terra.com.co/actualidad/ultima_hora/25-02-2005/nota223675.html
- Mar, Alex. “The rebel in winter.” *Salon* Jan 28 2005 <http://dir.salon.com/story/books/feature/2005/01/28/marcos/index.html>
- Marcos, Subcomandante Insurgente. “A este paso las elecciones serán bajo custodia militar.” Interview by Hermann Bellinghausen. *La Jornada* 10 mayo 2006 www.jornada.unam.mx/2006/05/10/014e1pol.php
- . “A Manuel Vázquez Montalbán.” Letter dated November 2004. Available at <http://palabra.ezln.org.mx>
- . “La clase política y el sistema no tienen remedio.” Interview by Hermann Bellinghausen. *La Jornada* 11 mayo 2006 www.jornada.unam.mx/2006/05/11/016e1pol.php
- . “La (imposible) ¿geometría? del Poder en México.” Communiqué dated June 2005. Available at <http://palabra.ezln.org.mx>
- Marcos, Subcomandante and Paco Ignacio Taibo II. *Muertos incómodos (falta lo que falta)*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 2005.
- Miller, D.A. *The Novel and the Police*. Berkeley: U of California P, 1988.
- Montaño Garfias, Ericka. “Taibo II y Marcos escriben novela a 20 dedos.” *La Jornada* 3 diciembre 2004. www.jornada.unam.mx/2004/12/03/048n1con.php
- Patán, Julio. “Adiós a las máscaras.” *Letras Libres* 86 (2006): 92-3.
www.letraslibres.com/index.php?art=11068
- Stavans, Ilan. “When a Rebel Leader Writes a Novel” *The New Republic Online* July 6, 2005 <http://www.tnr.com/doc.mhtml?i=w050704&s=stavans070605>
- Taibo, Paco Ignacio II. *Días de combate*. Barcelona: Grijalbo, 1976.

Vázquez Montalbán, Manuel. *Marcos: El señor de los espejos*. Madrid: Punto de Lectura, 2001

**Sin, Redemption and the New Generation of Detective Fiction in Spain:
Lorenzo Silva's Bevilacqua series**

Renée Craig-Odders
University of Wisconsin-Stevens Point

Stephen Knight has shown how a new pattern of crime fiction that “ratifies new attitudes to crime-control” emerged after the Second World War. As Knight notes, the detective in British and American fiction became a policeman, “acting with institutional support, conducting more or less accurately reported police business” (168). In Spain, however, the police procedural emerged relatively late. It followed on the heels of the hard-boiled detective novel which also had emerged much later in Spain than in North America subsequent to the political and social liberalization that began in the late 1960’s. As I have shown in an earlier study, the first of the procedurals to appear in Spain perpetuated the view of the police and judicial systems as hopelessly flawed.⁽¹⁾ Consequently, they focused principally on atypical protagonists operating within that system. In the late nineties, however, a number of new police protagonists that began to redefine the genre were introduced to the reading public in Spain. Among them were Lorenzo Silva’s Sergeant Rubén Bevilacqua and Corporal Virginia Chamorro, the protagonists of one of the most successful contemporary crime series in Spain. The series is currently comprised of four novels; *El lejano país de los estanques* (1998), *El alquimista impaciente* (2000), *La niebla y la doncella* (2002), and *La reina sin espejo* (2005) and four short stories published together in 2005 in *Nadie vale más que otro*. The first three stories; “Un asunto rutinario” (2001), “Un asunto familiar” (2002) and “Un asunto conyugal” (2003) originally appeared on Silva’s website. Bevilacqua and Chamorro, are members

of Spain's new *Guardia civil* and the series foregrounds both the inherent discord between individual liberty and social responsibility in a democratic society as well as the seemingly incongruous improving perception of the police in Spain. While Bevilacqua and Chamorro are very unlike their largely corrupt literary predecessors in Spain, they are nevertheless clearly informed by the heroes of the hard-boiled tradition. Each of the Bevilacqua novels evidences numerous allusions to both hard-boiled fiction as well as many other literary, cinematic and cultural predecessors. These allusions trace the evolving tradition of popular culture to which the novels belong. Here, I should like to examine the manner in which Silva foregrounds associations with texts and authors of both the hard-boiled school, especially Chandler, and others not part of popular fiction like King Alfonso X. The result is a "new hybrid" of the hard-boiled tradition in Spain not dissimilar to that which Ralph Willet finds in contemporary American hard-boiled detective fiction:

Hard-boiled detective fiction in the twentieth century both emulates High Art Literature and challenges the hierarchies produced by categories through intertextuality. The blurring of the distinction between Popular and High Art in the work of such novelists as Robert B. Parker enables hard-boiled fiction to be regarded as a new hybrid and self-consciously intertextual form. (2)

In terms of characterization, a number of references and allusions in the Bevilacqua series evoke characters from classic American novels and films in the hard-boiled tradition. Indeed several of the stock character types that populate the novels were created by writers like Chandler. It would be fair to say, for instance, that the prevalence of blondes in the Bevilacqua novels is not reflective of the general Spanish population which, in part, is why there are numerous foreigners. Rather, it is reminiscent of Chandler whose romantic ideal of the blonde with cornflower blue eyes is well-known.(2) This preference of Silva's extends to some of the Spanish characters also.

Chamorro is compared on more than one occasion to Veronica Lake; not only for her physical appearance inasmuch as she is described as “medio-rubia” and tall while Veronica Lake was a 5’2” platinum blonde, but also for her attitude. Despite his acknowledgement of her attractiveness, Bevilacqua considers an intimate relationship with Chamorro inappropriate and, in a nod to Hammett, compares his situation to that of Sam Spade in *The Maltese Falcon*:

Siempre he creído que un policía puede y en parte debe sentirse seducido por una criminal, si en el último momento se las arregla para insultarla como Sam Spade a Brigid O’Shaughnessy al final de *El halcón maltés*, a ser posible con la misma cara que Humphrey Bogart. Pero sentirse seducido por una compañera, dejando aparte otras infracciones, constituye una dispersión mental incalculablemente pernicioso. El torero sólo debe pensar en el toro, . . . (*El lejano país*, 67)

Like Spade, Bevilacqua plays out some of the principal thematics of the hard-boiled detective but he is not the same sort of antihero.⁽³⁾ Rather, in some respects, he is more like Chandler’s ex-cop Marlowe who Willet calls “a sensitive, decent man operating in a world that is violent and corrupt” albeit not a stylized character like Marlowe (13). Bevilacqua, like Marlowe, is sometimes nearly seduced by the criminals or suspects. When he meets the spectacular widow of the victim in *El alquimista impaciente* whose deep voice reminds him of Lauren Bacall in *The Big Sleep* for example, he is momentarily speechless yet manages to resist the temptations of the *femme fatale*. On the other hand, his comparison of his ex-wife to Barbara Stanwyck in *La niebla* reveals that he is not always successful in steering clear of the *femme fatale*. In still another instance Chamorro’s appearance is compared to Veronica Lake’s in a famous scene from *Ramrod* (*La mujer de fuego*). These cinematic allusions to *film noir* classics of the 1940’s are of the overtly imitational sort (pastiche) and are emblematic of thematic and stylistic elements of the hard-boiled genre. On the other hand, the reference to the 1941 screwball comedy *Sullivan’s Travels*, which pertains to a different vein of popular culture, is of particular interest

because it is a satire about a successful Hollywood director who wants to make a serious picture about poverty and hardship in America. Ultimately, the film makes a statement about the value of escapist entertainment. Crime fiction, of course, is part of that same tradition and many have debated its merits and contrasted it with serious literature. Silva certainly has pondered the same questions. Even after receiving the most prestigious literary prize in Spain for *El alquimista impaciente* his remarks in an interview for *The Broadsheet* about the review that appeared in *El País* reveal that this preoccupation remains a valid one for crime writers:

It was a strange one because it was also very complimentary about the book . . . I assume they have some sort of prejudice against crime stories although I realise that when you win a prize, many people want to criticise both it and the winner. But this feeling is nothing new. In the 1930's in America and Britain the intellectuals also said that it was low level stuff. And the funny thing is that its just the same 70 years later. Of course not everybody feels this way. I've had a couple of reviews written by professors of Spanish and other important critics and they've recognised that a crime story can be a good novel. One of them said that "It's time to say that in his moments, Chandler is better than Hemingway." (An English Interview, 2)

In addition to the foregoing allusions to popular novels and films, the Bevilacqua novels also include references to and citations from works not associated with popular culture. Some of these, including *War and Peace* function principally to indicate the atypical background and intellect of the detective and, as Willet's would argue, to deflate the conventional anti-literary stance that conflates culture and decadence in crime fiction while other allusions that I should like to examine in more detail represent thematic parallels with the cases that Bevilacqua investigates (14).

The first of these allusions are found in the titles of the novels. The most transparent of these is *La niebla y la doncella*, the third book in the series, which clearly recalls Shubert's *Death and Maiden* in both title and theme. *El lejano país de los estanques* is more obscure, however, in its allusion to a passage from Virginia Wolf's *The*

Waves (1931). *The Waves* traces the lives of six people through a series of six interior monologues that reflect on themselves and the others. These monologues are interspersed with descriptive prose about the waves and tides of the sea as representative of the ebb and flow of life. The seventh character in the novel, the central yet absent Percival, represents Virginia Woolf's brother Thoby, who died in 1906. Identity, then, is the central theme as each of the characters assess themselves in relation to the others, revealing vulnerability and insecurity not perceived by the others. Silva's Eva Heydrich, the victim in *El lejano país de los estanques*, is characterized as an extraordinarily beautiful and manipulative woman whose abuse of her many admirers identifies her initially as the *femme fatale*. Despite never having met her, the detective eventually develops evident sympathy for her. Like Woolf's Percival whose monologue is absent from the text because he is already dead, the Eva character is thus created entirely from other's perceptions of her and the detective's quest is as much about knowing the victim as identifying the criminal.⁽⁴⁾ The title of the fourth book in the series; *La reina sin espejo*, calls to mind Lewis Carroll's *Alice Through the Looking Glass and What Alice Found There*. The connection here appears to be between the victim of Silva's novel and the distortion and reversal of reality that Alice encounters. Moreover, the mirror, as Stefano Tani has noted, is one of the hallmarks of postmodern detective fiction because it offers both a distorted, changed, removed present version of the past and refers to the deception of the suspense narrative process. The mirror, as it also appears in such texts as *Snow White* is connected also to the magical practice of catoptromancy or divination by means of mirrors. Snow White looks into the mirror to know the future. Silva's victim fails to do that.

Each of the titles, then, refers to the inevitable fate of the victim and alludes to the melancholic reality that disorder can only be controlled temporarily.

Another and perhaps the most significant of the literary allusions in the Silva series is that each of the novels is prefaced with a passage from the *Lapidario* of Alfonso X a

book of gemological and astrological lore that describes the mystical powers of stones and minerals. Stones or minerals are described for each of the thirty degrees in each sign of the zodiac (although there are numerous lacunae) and each description is followed by a brief description of the star(s) that has power over the stone. These passages, as I will show, always allude to the victims and together with the Vila's concluding thoughts, which I will examine later, frame the narrative with a warning of imminent peril and the sense of a predetermined fate.⁽⁵⁾

Each of the complete citations from the *Lapidary* speaks of the results of combining certain elements. The citation that precedes *El lejano país de los estanques*, which is part of the chapter on diamonds from the *Lapidario*, describes their physical properties:

This stone will break all others, piercing or cutting them, without any of them leaving a mark on it. The diamond will do yet another thing: if it is rubbed together with other stones, it will pulverize all of them. But there is a kind of lead, which in Arabic is called azrob and in Latin stannu, which will break this stone in the following manner: when the lead is wrapped around the stone and hit with a hammer, the stone will break right away, and when the lead is then fashioned into a mortar and pestle, the stone, once it has been broken, can be ground into a powder. (Bahler and Gyékényesi Gatto, 46)

We recall that the victim, Eva Heydrich, was of such extraordinary beauty that she easily dominated all others in life but that, ultimately, she was destroyed.

The citation prefacing *El alquimista impaciente* comes from the chapter discussing gold and is the only instance in the *Lapidario* where alchemy is treated in some detail (Bahler and Gyékényesi Gatto, 12). In it, the author warns the ignorant against mixing gold with lesser metals:

The nature of the stone of this metal is such that, when mixed with copper, it becomes like glass and breaks, but it fuses with it. Also, when mixed with tin, it turns black, and when mixed with silver, it takes on its whiteness, and so on, taking the color of every metal with which it fuses. For this reason, those who work in alchemy, which is called "major works," have to bear in mind that they must not hurt the name of that

science, since alchemy means mastery to make things better, not worse. Hence, those who take noble metals and mix them with common ones, understanding neither the science nor the mastery, cause damage to those which are noble and do not better those which are common. (Bahler and Géykényesi Gatto, 68)

The fact that the victim works at a nuclear power plant may be only a happenstance but, if so, it a propitious one. Nuclear power is produced through the process of fission which involves the transmutation (splitting) of atoms to produce atoms of different elements and energy.⁽⁶⁾ This transmutation can be said to parallel that of the victim. Alchemy, to which the title and the preceding citation from the *Lapidario* refer, is not limited to the attempt to transmute base metals into precious metals but is a multifaceted subject that includes also the attempts to create an elixir to cure all ills as well as an one which would lead to immortality. The magical substance that would enable these transmutations was called the philosopher's stone. The impatient alchemist to whom the title refers is, of course, the victim who becomes a criminal. In this case, money is both the magical substance that creates the "other" and it is the dangerous one that ultimately destroys him. The procurement of sufficient quantities of it for a constantly inflating lifestyle results in his change from the harmless man known to his wife and co-workers to the other man whose greed allows him to undertake the slow murder of a competitor. The means of death by radioactive poisoning parallels his own degeneration. The citation that precedes *La niebla y la doncella* refers to the first stone treated in the *Lapidario*. The stone is called *magnetes* in Latin and the section that Silva cites speaks of its magnetic properties:

This stone has in it the natural virtue to attract iron with very great force, so that it looks like a great marvel to those who do not know the nature of things. They should not marvel that this stone, which is hot and dry, can attract iron, which is cold and dry, because if they kept in mind what learned men have said, they would find that all things that attract one another do it in two ways: either because they are alike or because they are opposites. (Bahler and Géykényesi Gatto, 23)

The allusion here is to the murderous police officer and eventual victim, Anglada, the one whose perpetual threshold position both attracts Vila and repels Chamorro. Finally, the citation that precedes *La reina sin espejo* comes from the section referring to the stone called *azarnech* in the *Lapidario*. In Latin, this stone is called *orpiment* which due to the arsenic it contains is a deadly poison. Silva borrows the section from The *Lapidario* stating: “This stone is found in many places and in many mines . . . By nature it is hot and dry in the fourth degree and it contains great heat.” The *Lapidario* goes on to explain that when the stone is burned and mixed with copper and borax “the stone will make the copper turn the color of gold, . . . However, it will not be natural gold. . . . This is so because burning it turns it into a finer substance” (Bahler and Géykényesi Gatto, 172). The reference to the victim then, as in each of the previous citations, alludes to the incongruity between initial favorable appearances and underlying destructive realities.

As is often the case in hard-boiled fiction, this disparity between appearance and reality is echoed in the settings of each of the novels. The first three novels in the series take place in hot and steamy tropical locales; *El lejano país de los estanques* on the Balearic island of Mallorca, *El alquimista impaciente*, set in part in Marbella, Málaga and *La niebla y la doncella* on the island of La Gomera in the Canary archipelago. In contrast, the crime in *La reina sin espejo* takes place in the country home of the victim in Zaragoza –an apparent nod to that other vein of detective fiction- but much of the novel is set in Barcelona. In any case, both the glamorous, superficial trappings of the tourist havens and the country home conceal an underlying danger. The nightclubs and nudist beaches of the tourist havens with their excess of alcohol, drugs, cigarettes and uninhibited behavior are also signifiers of the moral decay. This effect is compounded by the weather which is frequently extreme throughout the series. The investigations generally take place either in the tropical locations mentioned and/or during the month of August where the heat is an oppressive presence that both literally and figuratively

promotes decay and malaise. *La niebla y la doncella* is a particularly striking example in that the case has remained unsolved for more than two years when Vila and Chamorro finally arrive on the scene in La Gomera. Here, one is reminded of Chandler's *The Big Sleep* where the rain is a constant presence in the narrative. Silva's *La Gomera* is certainly *film noir* like, almost gothic; again, not unlike Chandler at times.⁽⁷⁾ At one point in *La niebla y la doncella* the rain and fog in combination with the darkness of night render driving nearly impossible as the detective's discomfort and ignorance is contrasted to the knowledge and ease of the driver. The description functions as a metaphor for the ultimate revelation of the driver as the killer – the one who already knows where the road leads:

La humedad lo impregnaba todo. Creí ver hayas, sabinas, laureles. . .
 . Los árboles se entrelazaban unos con otros, formando una masa densa,
 entre la que casi parecía imposible pasar. . . . Anglada conducía
 impasible, o quizá disfrutando de nuestro asombro. Siempre produce un
 irreprímible placer asistir al deslumbramiento de otro ante algo que uno
 conoce de antes. Su mirada estaba fija en la carretera y en la niebla que
 la difuminaba ante sus ojos. Resulta ingrato, manejar un coche contra la
 niebla, pero a ella no parecía producirle espaviento alguno. (142-3)

Just as the citations that precede the Bevilacqua novels clearly reference the victims so too do Bevilacqua's concluding thoughts. Each of the endings involves both sympathizing and moralizing.⁽⁸⁾ It is in this respect that Bevilacqua departs significantly from his hard-boiled predecessors and, to some degree comes dangerously close to the detective-as-redeemer never achieved by Chandler and ridiculed by many.⁽⁹⁾ While Philip Marlowe tends to “bow out with either a wry joke at his own expense (*The High Window*) or an expression of futility (*The Big Sleep*),” which makes “toughness look like the best way to fight the void,” Bevilacqua reflects upon the fate of the victims at the end of each of the novels (Wolfe, 63). In effect, he is contemplating the possibility of redemption:

Después de todo . . . tuve la debilidad de experimentar una póstuma compasión por Eva Heydrich. Sin condescendencia, con más afecto que piedad. Nadie es tan malvado que ninguna persona deba quererle. Viendo cómo todos desertaban, me entró una ansia conmovida de hacerle compañía. (*El lejano país*, 285)

Just short of maudlin, Bevilacqua gets hold of himself: “Tarde o temprano se secan las lágrimas, se da media vuelta y se piensa en lo que habrá que hacer de cena” (285). Nevertheless, he cannot resist a similar lament after the second case:

Desde entonces, he pensado con cierta frecuencia en Trinidad Soler. . . . Creo que Trinidad fue consciente de la muerte que había detrás de ese azul, . . . Como todos sabemos de la negrura infinita que se oculta tras el cielo de una mañana de verano.

. . .

Esto es lo que querría comprender: por qué lo aceptó. Nunca he pretendido juzgarle, porque no es mi trabajo, porque ningún castigo puede añadirse al que recibió y porque una vez le hice una promesa que me toca honrar. Tan sólo me gustaría ser capaz de entender por qué un hombre como él quiso pasar la raya. (*El alquimista*, 281)

This fatalistic suggestion recurs in the *La niebla y la doncella* when Vila exonerates both himself for failing to maintain indifference and professional distance and the criminal turned victim by attributing the events to destiny: “cuando yo llegué la historia ya estaba escrita y no admitía enmienda ni redención. Nadie podía impedir una vez que ellas lo habían decidido, aquel misterioso y fatídico abrazo entre la niebla y la doncella” (355). In a final example, Bevilacqua is reminded of Neus, the victim to whom the title *La reina sin espejo* refers at the end of the novel, when another young guard sings the legionaire song “El novio de la muerte.” The verses “Y al regar con sangre la tierra ardiente, murmuró el legionario con voz doliente” function to contrast the soldier’s unquestioning sense of purpose with Neus’ downfall (379). In the end, however, the detective absolves Neus of her quite literally fatal flaw:

Pero me conmovió sentir cómo palpitaba la fe, una fe que yo no podría nunca profesar, en el canto de aquella muchacha arrebatada por el vino. Al final, descurrí entonces, lo único sabio es creerse algo y entregarle el corazón. Ni siguiera importa que tenga mucho sentido, porque nadie sabe para qué estamos aquí. Eso fue lo que Neus perdió, y con ello se le vino abajo el sueño y acabó siendo menos que el peón que había sido, como

todos en la casilla de salida. Así fue como conoció, y no pudo resistir, la soledad inmensa y definitiva de la reina sin espejo. (378)

In each case, the narrative is thus framed by a preface forewarning of imminent peril and a concluding epitaph expressing a predetermined fate that cannot be altered nor wholly understood. While melancholic in tone, at the same time these endings underline a final sense of solidarity and sympathy absent in much of the hard-boiled tradition. Throughout the Bevilacqua series Silva renegotiates the tenets of the hard-boiled tradition in Spain through the establishment of associations with multiple subtexts pertaining to both popular and high culture. While in both the structure and characterization there are clear echoes of the hard-boiled tradition, at the same time we see new models particularly with regard to the depiction of the Spanish police who were formerly the object of universal indictment. In the final analysis, despite the world of corruption and greed portrayed, the detective characters created by Silva are not the same two dimensional alienated individuals as either their hard-boiled foreign or their Spanish predecessors. Instead they are servants of the people, quite as flawed in many ways, yet dedicated to their jobs and capable of compassion for both the victims and the criminals. Despite the melancholic tone of the endings, there is ultimately an affirmation of the existence of these virtues in contemporary society.

Notes

(1). The relative scarcity of the police novel in Spain also correlates directly to the long standing public perception of the paramilitary police system as the corrupt enforcer of fascist rule under Franco which was reflected in the negative portrayal of the police typical to the detective novels of the post-transition years. In this respect, the police procedural in Spain clearly enters into an ideological and political debate very different from its North American and British counterparts. See Renée W Craig-Odders, "Shades of Green: The Police Procedural in Spain," in *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction: Essays on the Género Negro Tradition*: 103-122.

(2). The famous passage on blondes from *The Long Goodbye*, alludes to this ideal: "There are blondes and blondes and it is almost a joke word nowadays. All blondes have their points, except perhaps the metallic ones who are blonde as a Zulu under the bleach and as to disposition as soft as a sidewalk. There is the small cute

blonde who cheeps and twitters, and the big statuesque blonde who straight-arms you with an ice-blue glare. There is the blonde who gives you the up-from-under look and smells lovely and shimmers and hangs on your arm and is always very very tired when you take her home” (72).

(3). Ralph Willet calls Spade a “near-psychopath” and notes: “Spade is a mirror image and sets down the themes of his earlier work: the ubiquity of crime, duplicity and corruption, the manipulative but necessary operation of role-playing - and the impossibility in a complex, predatory environment of imposing order through the solution of crimes. Spade's actions derive from a philosophy of the universe as a random series of unrelated contingent events, and some of the features of Spade's behaviour - impersonality, the concealment of thoughts and information, the need to maintain detachment and control (as in the famous Hemingwayesque account of rolling a cigarette) - are brought into play as he attempts to cope with his situation and his knowledge. While those attempts command respect, they fail to render the character more sympathetic. His long speech offering reasons for turning in the murderer Brigid O'Shaughnessy has been read as constituting a code of honour, morality and professionalism. Morally however Spade is only slightly ahead of his partner Miles Archer and the crooks against whom he pits himself. . . Like the Op Sam Spade has found a job that suits a temperament which in certain circumstances would allow him to function as a criminal” (9-10).

(4). Silva has expressed his affinity for Woolf on his website: “Esta escritora es para mí una especie de amor de juventud. Un amor que incluso llegó a los celos, por cuya influencia le suprimí durante un tiempo su apellido de casada y preferí referirme a ella con su nombre de soltera, Virginia Stephen. Este amor se alimentaba al principio de alguno de los retratos de juventud que de ella se conservan, en los que resplandece su belleza lacia y distinguida, reflejo pálido de la belleza rotunda de su audaz hermana Vanessa (de quien se dice que gustaba de bailar desnuda de cintura para arriba en las fiestas del grupo de Bloomsbury). Pero lo que de verdad me hizo querer a Virginia fue la lectura de un libro magistral que lleva por título *Las olas*” (“Zona desdinerizada: Virginia Woolf”). It may be that this affinity influenced also his choice of the name Virginia Chamorro.

(5). In a personal email, Lorenzo Silva writes: “as you point out, there's a lot of intertextuality in these novels, beginning with the citations of the Lapidario. I must say you are the first to unveil in writing (as far as I know) what I intended to do there. You make it explicit the hidden meaning (and common intention) of those citations, and do it right. I was starting to fear nobody would realize...”

(6). While the analogy between fission and alchemy here came to mind while reading *El alquimista impaciente*, it may constitute what William Irwin would call an “accidental association” (296). A passage from *Rutherford – A Brief Biography* by John Campbell which I later read, however, does support it: “He □ Ernest Rutherford □ explained the perplexing problem of radioactivity as the spontaneous disintegration of atoms . . . , he determined the structure of the atom and he was the world's first successful alchemist

(he converted nitrogen into oxygen). Or, put another way, he was first to split the atom” (1).

(7). Willet notes that in *The Big Sleep* and elsewhere, Chandler imposes a sense of the Gothic: there are rats lurking behind the wainscoting. General Sternwood, crippled by debauchery, exists on heat ‘like a newborn spider’ and his humid, malodorous orchid house grows plants whose stalks resemble ‘the newly washed fingers of dead men” (16).

(8). In a personal email, Silva has responded to my thoughts on Vila’s final remarks: “There’s no moralizing aim in the final thoughts of Vila. Just a summary of essential facts. Vila doesn’t appoint any responsible in terms of guilt, but in terms of mechanics. No doubt Eva Heydrich, or Trinidad Soler or Ruth Anglada release the deadly energy that in the end will destroy them. But Vila doesn’t judge. He invites the reader to a moral judgment (this is not only an entertaining tale), but without any indication of what the outcome of such judgment must be. And he openly sympathizes with the three. They are the dead. The defeated. The ones he is always compassionate (sic) and affectionate with.” On the other hand, José María Pozuelo Yvancos agrees with me: “La creciente densidad discursiva de Bevilacqua le lleva a comentarlo todo; en cierta manera, y bajo el pretexto de su vieja condición de psicólogo (pese a las distancias que establece respecto a ella), acaba por ir moralizando en exceso” (quoted by Silva online, “La reina sin espejo: La cal de la crítica . . . y la arena”).

(9). Chandler’s famous passage reads “In everything that can be called art there is a quality of redemption. It may be pure tragedy, if it is high tragedy, and it may be pity and irony . . . But down these mean streets a man must go who is not himself mean who is neither tarnished nor afraid. The detective in this kind of story can be such a man. He is the hero; he is everything. He must be a complete man and a common man and yet an unusual man. He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honor. . . .” (*The Simple Art of Murder*, 20). Ross Macdonald ridiculed the passage as trite stereotyped and out-of-date: “While there may be a “quality of redemption” in a good novel, it belongs to the whole work and is not the private property of one of the characters . . . The detective-as-redeemer is a backward step in the direction of sentimental romance, and an over-simplified world of good guys and bad guys” (19).

Bibliography

Bahler, Ingrid and Katherine Gyékényesi Gatto, eds. *The Lapidary of King Alfonso X The Learned*. New Orleans: University Press of the South, 1997.

Campbell, John. *Rutherford – A Brief Biography*. 2001.
<<http://rutherford.org.nz/biography.htm>> (9 June 2002).

Chandler, Raymond. *The Long Good-Bye*. New York, Ballentine, 1971.

---. *The Simple Art of Murder*. New York: Ballentine, 1972.

Craig-Odders, Renée W, "Shades of Green: The Police Procedural in Spain." *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction: Essays on the Género Negro Tradition*. Eds. Craig-Odders, Renée W, Jacky Collins and Glen S. Close. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2006. 103-122.

"Entrevista en directo con Lorenzo Silva." *Círculo de Lectores*. 2002. <<http://www.circulo.es/contenido/especiales/novela/entrevista.asp>> (26 Feb. 2002.)

"Gana Lorenzo Silva el premio Nadal de Novela." *Infotel*. 2002.. <<http://www.terra.com.mx/entretenimiento/nota/20000106/089736.htm>> (27 Mar. 2002).

Irwin, William, "What is an Allusion." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59.3 Summer 2001: 287-297.

Johnson, Alex. "Crime Doesn't Pay (enough)." *The Broadsheet*. 2002. <<http://www.thebroadsheet.com/magazine/people/200004.html>> (27 Mar. 2002).

Knight, Stephan. *Form and Ideology in Crime Fiction*. London: Macmillan, 1980.

Macdonald, Ross, "The Writer as Detective Hero," *On Crime Writing*. Santa Barbara: Capra, 1973.

Pozuelo Yvancos, José María. *Lorenzo Silva, The English Page*. 2000. <http://www.lorenzo-silva.com/index_english.htm> (28 May 2006).

Silva, Lorenzo. *El alquimista impaciente*. Barcelona: Destino, 2001.

---. *El lejano país de los estanques*. Barcelona: Destino, 1998.

---. *Nadie vale más que otro: Cuatro asuntos de Bevilacqua*. Barcelona, Destino, 2004.

---. *La niebla y la doncella*. Barcelona, Destino, 2002.

---. *La reina sin espejo*. Barcelona, Destino, 2005.

---. *Una página personal dedicada a los lectores*. 2000. <<http://www.lorenzo-silva.com>> (25 Feb. 2002).

---. lectores@lorenzo-silva.com "Paper on Bevilacqua's novels." 20 Dec. 2004. Personal e-mail. (20 Dec. 2004).

Sullivan's Travels. Dir. Preston Sturges. Perf. Joel McCrea, Veronica Lake, Robert Warwick, William Demarest, Franklin Pangborn, Porter Hall, Byron Foulger and Margaret Hayes. 1941.

Tani, Stefano. *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.

Willett, Ralph. "Hard-Boiled Detective Fiction." *British Association for American Studies*. 2006.
<<http://www.baas.ac.uk/resources/pamphlets/pamphdets.asp?id=23&print=yes>>
(22 mar. 2006).

Wolfe, Peter. *Something More Than Night: The Case of Raymond Chandler*. Bowling Green, OH: Bowling Green State UP, 1985.

**Andrés Trapiello y *Los amigos del crimen perfecto* (2003).
El género policiaco entre homenaje y distanciamiento**

Cécile François
Université d'Orléans

Al recibir el Premio Nadal, en el año 2003, por *Los amigos del crimen perfecto*, Andrés Trapiello señalaba que su novela "arranca[ba] como un homenaje al género policiaco" (Romeo 2003). Esta declaración, formulada repetidas veces y ampliamente difundida, pasó a configurar el horizonte de expectativas del lector que, al abrir el libro, piensa descubrir el relato de la investigación de un crimen (1). Ahora bien, hará falta esperar la segunda mitad de la novela para que, por fin, aparezcan los tres elementos constitutivos del relato policiaco, a saber: un cadáver (el de don Luis Álvarez), un detective (Paco Cortés, el yerno de don Luis) y una serie de sospechosos (entre los cuales figuran tres de los amigos del detective).

Algunos estudiosos de *Los amigos del crimen perfecto* se han interrogado sobre la función de la primera parte y su relación con el resto de la novela, considerando por ejemplo que "Part 1, seemingly a satire of detective fiction, could easily be a novel in and of itself" (Oxford, 144). Lo que llama la atención, en efecto, es la ruptura de tono y el nuevo sesgo que el relato toma a partir de la segunda parte. Tenemos la impresión de que, progresivamente, el autor se distancia (aunque sin repudiarlo definitivamente) del universo narrativo y lingüístico que acaba de elaborar. Parece como si Andrés Trapiello hubiera querido rendir homenaje al género policiaco condensando o declinando sus distintas modalidades en la primera parte de la novela, para luego brindarnos su propia concepción de la función ética y estética del relato policiaco en la España de principios de los años 2000.

Una aproximación lúdica al género policiaco

Al abrir el libro, el lector se encuentra metido en seguida en un ambiente y una acción de "novela negra" norteamericana. El relato empieza "in medias res" en el momento álgido en que el protagonista encerrado en una habitación sórdida se ve acorralado por sus perseguidores. El lector presiente que va a asistir al tradicional ajuste de cuentas

entre gánsters o al prendimiento por la policía de un criminal peligroso. Todas las características del relato "hard-boiled" que pusieron de moda Dashiell Hammett o Raymond Chandler están aquí reunidas en unas cuantas páginas: una acción trepidante, un antihéroe duro, cínico e impasible, y una buena dosis de sexo y violencia. El estilo escueto, lapidario e incisivo remeda la técnica y la escritura típicas del subgénero "negro".

A primera vista, estas primeras páginas de *Los amigos del crimen perfecto* pueden aparecer como un homenaje a la novela "hard-boiled". Pero el lector atento a los pormenores se da cuenta de cierto exceso o sobrecarga e intuye que, tras la mera imitación del estilo y de los recursos propios del género, se esconde una intención un tanto irónica. Por supuesto, el pastiche de por sí implica un exceso o como lo dice Gérard Genette "una saturación estilística" (221), ya que el ejercicio se suele llevar a cabo gracias a la acumulación y la amplificación de los estilemas, o sea aquí de los rasgos definidores del estilo "hard-boiled". Pero lo que llama la atención en las primeras páginas de la novela de Andrés Trapiello es la repetición sistemática del procedimiento que da a la escritura un carácter mecánico y por lo tanto artificial como en la secuencia siguiente: "Abrió los ojos. Le punzó algo en ellos, no supo qué. Los ojos a veces duelen. Querían jugar con él al ratón y al gato. El timbre era gato y él era ratón." (11) (2)

Asimismo, resulta singular que, desde el *incipit*, todas las características, no ya formales sino temáticas y ambientales, del género se hallen reunidas y concentradas en unas cuantas líneas. Esta condensación de rasgos atañe en particular a la caracterización del protagonista al que descubrimos tumbado en la cama con "el impermeable y los zapatos puestos", teniendo a mano los avíos típicos del antihéroe "tough", a saber: el cigarrillo, el vaso de whisky y la pistola. Detrás del personaje de Delley se perfilan a todas luces las siluetas de los protagonistas de las novelas de la serie negra, lo cual da la impresión al lector de encontrarse frente a un tipo, una figura plana sin gran relieve ni densidad psicológica.

Pero Andrés Trapiello no se contenta con construir su secuencia echando mano de los estereotipos y clisés del género sino que añade al conjunto una nota irónica convirtiendo

así el arranque del relato en una sutil parodia de las novelas "hard-boiled". El mejor ejemplo de distanciamiento burlón se aprecia en su manera de asociar los dos motivos más recurrentes del subgénero negro, el sexo y la violencia. En *Los amigos del crimen perfecto*, el autor transforma a la mujer fatal de carne y hueso que suele arrastrar al protagonista hacia la muerte o la perdición por una figura de valla publicitaria, "una muñeca muy sexi con un pecho fundido que enarbolaba un secador de pelo que le lanzaba la cabellera al viento y que tartamudeaba" (11). Tres veces se la menciona en el espacio de unas quince líneas. En su última aparición, ella se presenta, como la mujer fatal tradicional, bajo el doble signo del erotismo y de la muerte, para sellar el destino del protagonista. Pero es una unión tratada de modo irónico a través de una proyección mental de Delley que imagina la muerte violenta que le espera: "Lo iban a trufar de plomo y a dejarle allí, con el reflejo de aquella chica tan sexi encima." (12)

La distancia que establece el autor respecto al subgénero se aprecia también en la reflexividad de su escritura. Si bien procura captar la atención del lector por un relato trepidante y lleno de suspense, introduce subrepticamente en el texto dos comentarios que no dejan de intrigar por la ruptura que provocan en el flujo narrativo. Se trata en el primer caso de una reflexión metalingüística que remite a la descripción de la mujer fatal de la valla: "Pensó que tantos «que» en una misma frase eran muchos «que», pero por lo que le pagaban podían irse al infierno todos los relativos" (11). Este comentario aparentemente inoportuno desvía la atención del lector concentrado en la historia del personaje para focalizarla en la narración, o sea en el trabajo del narrador. A continuación, tres líneas después, un comentario metaficcional muy despreciativo llama la atención sobre los clisés de que se valen "los que escriben noveluchas policiacas". Claro que estos procedimientos no son privativos del autor. Como lo apunta José F. Colmeiro: "Esta autorreflexividad parece ser una constante del género [policiaco] desde sus mismos comienzos" y "suele responder a un deseo de homenaje y/o de parodia por parte del autor hacia las convenciones del género" (115). En el caso del íncipit de *Los*

amigos del crimen perfecto, se trata ante todo de preparar al lector a un lance imprevisto, una inversión de la perspectiva, o sea el descubrimiento de que el verdadero protagonista del relato no es Delley, este personaje "tough" sacado del subgénero negro, sino el narrador intradiegetico, Paco Cortés, quien se gana la vida escribiendo novelas baratas construidas a partir del modelo "hard-boiled". Más allá del homenaje y de la parodia, el recurso metaficcional sirve para anunciar, desde el principio de la novela, uno de sus temas principales: el de la confusión entre la realidad y la ficción.

De Paco Cortés, el protagonista de *Los amigos del crimen perfecto*, se nos dice que "le gustaba mucho la vida cuando se parecía en algo por lo menos a una novela de las suyas" (104). Tiene la manía de ficcionalizarlo todo y de vivir en un mundo paralelo que poco tiene que ver con la realidad. Su afición a la literatura policiaca le ha movido a fundar, con un grupito de amigos, una especie de club, a imitación del "Tuesday Night Club" en la obra de Agatha Christie. Estos "Amigos del crimen perfecto" (ACP) se suelen reunir cada jueves en un café, el Comercial, desde hace dieciséis años, para hablar de literatura criminal. Dedicán la mayor parte de sus encuentros a interminables discusiones sobre las reglas de la verdadera novela policiaca así como la definición y las condiciones de realización del crimen perfecto. Son amigos del arte por el arte y conciben el relato policiaco como una actividad intelectual.

El narrador extradiegético explica así la pasión de uno de los miembros del club por las novelas policiacas: "En ellas la lógica era primordial. Como en el ajedrez. También le gustaba jugar al ajedrez. Y su amigo Paco era el rey de la lógica" (35). La definición remite al otro subgénero policiaco, el de la novela-enigma (o *detective story*) que, desde Edgar Allan Poe hasta Agatha Christie pasando por Conan Doyle, "participa de esta tendencia de tratar el fenómeno del crimen como juego estético en donde el suspense, el misterio y el ingenio tienen un fin en sí mismo." (7)

En la primera parte de *Los amigos del crimen perfecto*, Andrés Trapiello rinde así homenaje a los dos grandes subgéneros policiacos, por una parte la novela-enigma (o

novela policiaca clásica) y por otra la novela negra, sin decantarse por una u otra. Si bien el relato se abre con un homenaje al subgénero negro al escenificar el acto de escribir de un autor de novelas "hard-boiled", las reuniones de los ACP giran, por su parte, alrededor de la mecánica y la lógica de los relatos clásicos. Asimismo, la intriga de la novela se centrará en la resolución del asesinato del suegro del protagonista, asesinato calificado de "crimen perfecto" pero su investigación correrá a cargo de un detective apodado Sam Spade en claro homenaje al personaje de Dashiell Hammett. En efecto, estos amigos intoxicados por la literatura de ficción y a los que les gusta imitar a sus héroes preferidos, se han escogido un seudónimo o un alias. Si el protagonista, Paco Cortés, ha elegido el nombre de Sam Spade, otro gran aficionado a la novela negra, Isidro Rodríguez, se convierte durante las reuniones en Marlowe, el protagonista de Raymond Chandler. Por su parte los amantes de la novela clásica han escogido nombres tales como Sherlock Holmes o Miss Marple, en homenaje a Conan Doyle y Agatha Christie. La lista de los alias muestra que incluso las corrientes minoritarias del género como es el caso de la novela policiaca "psicológica", "costumbrista" o "política" están representadas con los nombres de Maigret, el Padre Brown o Nestor Burma. Así estos ACP no son sólo amigos del crimen perfecto sino del género policiaco en su totalidad, cualesquiera que sean sus modalidades.

La irrupción de la realidad en el juego

Es interesante notar que si el título remite a la noción de "crimen perfecto", el segundo elemento más importante del paratexto, es decir el epígrafe, hace hincapié en el tema de la injusticia. Se trata de una cita del *Gorgias* de Platón en la que Sócrates plantea el problema desde una perspectiva ética o moral: "¿Qué es más feo, cometer injusticia o recibirla?" Ahora bien, entre los relatos breves reunidos en *The Thirteen Problems* de

Agatha Christie aparece uno, titulado "The Companion", en que los miembros del Tuesday Night Club examinan lo que uno de ellos considera "un crimen perfecto", "A very bold and perfect crime", "almost *the* perfect crime".(Christie, 127) En esta historia, la criminal plantea un problema clave que será también el de la novela de Andrés Trapiello: ¿Puede un individuo tomarse la justicia por su mano cuando claudica la ley o se le obliga a ello las circunstancias? ("Do you think [...] that one is ever justified in taking the law into one's own hands?" [Christie, 120]) ¿Es legítimo castigar a un criminal cometiendo un crimen? En la novela de una autora conservadora como Agatha Christie, la respuesta no deja lugar a dudas: "La ley es la ley y se la debe acatar" (The law was the law, and we had to abide by it" [Christie, 120]).

Parece como si Andrés Trapiello hubiese querido arrancar de este relato de la novelista inglesa para organizar su propia reflexión en torno a la problemática de la justicia individual. El supuesto asesinato de don Luis por el joven Rafael les parece también a los miembros del club de los ACP como un crimen perfecto (3). E igual que en "The Companion", el acto es motivado por un sentimiento de frustración e injusticia. Rafael calificará su acto de "asesinato justo", "porque es la única justicia que cabe esperar, cuando ya no es posible la otra, a la que todo hombre tiene derecho" [308]. Pero, si bien *Los amigos del crimen perfecto* parece inspirarse en "The Companion" en lo que concierne a su temática, el autor se distancia rápidamente de la escritora inglesa para encaminar su propio relato hacia otros derroteros.

Una de las grandes diferencias entre *Los amigos del crimen perfecto* y el relato policiaco a lo Agatha Christie es su anclaje en un contexto político y social determinado. Andrés Trapiello se aparta del relato a-histórico clásico que se presenta como un mero juego intelectual para sumir a sus personajes en la realidad de la España de los años 80. Ya en la primera parte de la novela, a partir del capítulo tercero, los miembros del club de los ACP van a ser confrontados con uno de los episodios más decisivos de la historia de la Transición democrática española, el fallido Golpe de

Estado del 23-F. Será este acontecimiento un elemento clave no sólo en la historia de los ACP sino en la construcción del mismo relato pues provoca una ruptura a partir de la cual la novela de Andrés Trapiello deja de ser un mero homenaje al género para independizarse y explorar nuevos caminos.

Ya a nivel diegético, el seísmo del 23-F provoca una quiebra en el bloque, hasta el momento monolítico, de los ACP. Durante dieciséis años, los miembros del club se habían entregado a su pasión por el enigma detectivesco, olvidándose por unas horas del su entorno gris y rutinario para vivir en un mundo imaginario en el que adoptaban la identidad e imitaban el comportamiento de sus héroes preferidos. Vistos desde fuera, "parecían extravagantes, echando humo de sus cachimbas, con aquellas trazas estrambóticas, parecían extras de una película." [153]. Los ACP encarnan la versión "escapista" del género policiaco. A ellos no les interesan los problemas del mundo:

Nunca en las reuniones de los ACP se había hablado de política. [...] Y no es que estuviese prohibido hablar de política entre los ACP, sencillamente ése era un asunto que no le interesaba a nadie lo más mínimo, al menos allí. [64]

El 23-F hizo volver a algunos de ellos a la realidad. A partir de aquella noche se estableció una especie de línea divisoria entre los jóvenes y los mayores. El primer grupo está representado por *Poe* y *Marlowe* quienes deambulan por las calles de Madrid observando la situación con curiosidad y cierto desenfado. Cuando los dos jóvenes deciden volver a casa, encienden la televisión, quizá en espera del discurso del Rey a la nación. Pero la tele no constituye más que un ruido de fondo al que no prestan mucha atención a pesar de lo grave de la situación:

Dejaron el televisor encendido y con el volumen alto, acamparon en la cocina, dieron cuenta de un pollo frío y dos botellas de vino, hablaron como dos buenos amigos de novelas y películas policiacas preferidas, repasaron uno por uno los miembros de los ACP, de los que Marlowe fue haciendo un retrato divertido [...] [120].

En cambio, los miembros de más edad estuvieron pendientes de lo que estaba pasando. Por primera vez tuvieron conciencia de que estaban viviendo un momento importante. El 23-F supuso para ellos un reajuste, una vuelta a la realidad (4). Algunos sintieron miedo pues habían conocido la posguerra franquista e incluso la guerra civil y la intentona les trajo a la memoria el recuerdo de las privaciones, de las sacas y de los paseos. Entre ellos, *Sherlock* parece el más afectado y establece una comparación entre el 23-F y el 18 de julio de 1936: "Lo mismo que cuando mataron a Calvo Sotelo; esto es igual que aquello." [58] "El 18 de julio nadie creyó que aquello fuese a durar tres años ni mucho menos que después iban a ser otros treinta y cinco... Volverá la quema de iglesias y conventos." [61]

El 23-F, al reactivar el trauma de la guerra civil, va a propiciar el "retorno de lo reprimido". Con la resurrección de los recuerdos dolorosos, los secretos sepultados durante años en lo más hondo del inconsciente van a aflorar progresivamente. Así, por primera vez, Rafael, "tan reservado siempre, tan tímido, tan silencioso, se descolgó con una confianza inusual en él" [88], confesándole a otro miembro de los ACP el dolor y la tristeza que supone el no haber conocido a su padre. El joven nunca ha podido hablar de las circunstancias de la muerte de éste:

Ésas eran las cosas de las que no hablaba con nadie, porque a nadie le interesaba saber cómo sucedieron en realidad. Nadie quiere saber la verdad. [...] Ni siquiera entre ellos, los de su propia familia, su madre y sus hermanos, querían hablar de ello. Demasiado doloroso, demasiado habían penado ya todos ellos, demasiado daño les habían hecho, así que nadie quería meter de nuevo el dedo en una herida que estaba aún abierta como el primer día." [147]

A lo largo del relato, el lector va a descubrir que no sólo Rafael sino los principales personajes de la novela tienen un secreto bien guardado. Todos tienen algo que ocultar, como Hanna, la amiga de Rafael que silencia su pasado y su adicción a la droga, e incluso Paco, el protagonista, que disimula los problemas que tiene con su familia: "Por

eso, tal vez, se había hecho novelista tan joven. Para no tener que contarle nada a nadie. Prefería que hablasen por él unos personajes, unos muñecos, los títeres de su desdicha." [161] En cuanto a su mujer, Dora, nunca reveló que había sido violada por su propio padre, don Luis. "A nadie se lo había confesado y a nadie lo confesaría jamás". Para ella, "es preferible vivir en la mentira, en el olvido, en el engaño" [191]. Dora se acoge así a la denegación de la realidad aunque no puede ocultarla o ignorarla completamente:

[...] para Dora era algo que no había sucedido nunca, pero que de vez en cuando emergía del centro de su ser, como un volcán entra en erupción, abrasándola como si vomitara una tierra abrasiva. Reconocer que había sucedido la hubiera llevado a cambiar muchas cosas en su vida. [191]

El 23-F va a ser el elemento disparador del retorno de lo reprimido. A partir de ese día, los personajes involucrados van a tener que enfrentarse con los fantasmas del pasado. Pero más allá de la vivencia o la experiencia individual, se puede pensar que en *Los amigos del crimen perfecto*, Andrés Trapiello plantea el problema a un nivel más general o más colectivo y se interroga sobre el famoso "pacto del olvido" en que se ha asentado la democracia española desde la época de la Transición.

Desde el punto de vista narrativo, el 23-F es también el elemento que va a permitir el contacto entre don Luis y Rafael ya que *Maigret*, uno de los miembros de los ACP que es también policía en la realidad, se lleva al joven esa noche a la Comisaría para darle "una clase práctica" [89]. Y es allí donde el joven va a encontrar por primera vez a un don Luis eufórico, dispuesto a respaldar a los conjurados, amenazando con "liarse a tiros hasta que todos los enemigos de España salieran corriendo como conejos." (116) Por fin, en lo que concierne a los aspectos semiológicos de la novela, el 23-F va a ser el punto de partida de una rehumanización de los personajes, y en particular del protagonista, Paco Cortés. Una parte del interés de *Los amigos del crimen perfecto* estriba precisamente en la evolución de su personaje principal. A lo largo de la novela asistimos a la metamorfosis de Paco, o sea que pasamos de la tipificación del

héroe de novela policiaca a la elaboración de un personaje mucho más complejo y matizado dotado de una mayor profundidad psicológica.

Una novela policiaca "rehumanizada"

Paco Cortés es un personaje que, por su oficio de escritor de novelas negras, goza de un estatuto particular en el club. Además, por su edad (38 años), se sitúa a medio camino entre los dos grupos generacionales de los ACP. No es tan joven como *Marlowe* pero tampoco ha conocido la guerra. Durante la tarde del 23-F, no comparte la inquietud de los mayores ni manifiesta la curiosidad de los más jóvenes. En el Comercial, "la excitada conversación que tenía lugar a su lado era sólo un rumor lejano que no lograba distraerle" (59). Paco Cortés parece inconsciente de lo trascendente del momento: "No entendía por qué les preocupaba a todos tanto lo de los guardias civiles en el Congreso" (60). Aunque está junto a sus amigos, parece como aislado, sumido en profundas cavilaciones que no tienen que ver con el 23-F. Durante toda la conversación, Paco no hace más que pensar en la agencia de detectives que quisiera montar, en el nombre que le iba a poner, en fin "era de su negocio de lo que quería tratar; lo demás le traía sin cuidado, así se estuviese preparando el fin de los tiempos" (86).

Aparentemente, Paco parece evolucionar en un sentido contrario al de sus amigos. Si, para gran parte de los ACP, el 23-F va a suponer una vuelta más o menos brutal a la realidad, para Paco significa un grado más en el proceso de ficcionalización de su vida. Al pasar de escritor de novelas a detective, adecúa su oficio al del héroe de Hammett, identificándose así cada vez más con un personaje cuyo nombre había escogido ya como seudónimo en los ACP. El narrador da cuenta de esta confusión cada vez mayor entre realidad y ficción al designar al protagonista, no ya como Paco Cortés o *Sam Spade*, sino como "Paco Spade" [87]. Este se da cuenta de lo decisivo del paso que acaba de dar ya que habla de su decisión como de una ruptura total, casi de un seísmo equiparable al 23-F:

Tengo una noticia que daros - declaró con cierta solemnidad Spade [...]. Lo mío no es un golpe de Estado, pero para mí como si lo fuese: he dejado la editorial, dejo la novelística. No voy a volver a escribir novelas. [...] Y voy a montar una agencia de detectives con Modesto: Argos, detectives. [84]

Paco Cortés aparece así como un personaje inadaptado al entorno en que vive, incapaz de adherir a la realidad, asegurado de los trastornos que va a suponer el 23-F para los miembros de los ACP. Pero es en el preciso momento en que ostenta de manera rotunda su indiferencia por el mundo que lo rodea cuando va a empezar su metamorfosis. Al segundo día de haber concebido el proyecto de la agencia de detectives, lo desecha antes de sumirse en una profunda depresión. Este cambio inesperado de actitud se corresponde con el final de la primera parte de la novela, es decir con el momento en que Paco comprende que la ruptura con Dora bien puede ser definitiva.

Como lo explica Andrés Trapiello en una entrevista, "Dora, la mujer del escritor, quiere ser real, no una proyección de la ficción". (Romeo 2003) El personaje femenino de la novela aparece como la figura más opuesta, o por lo menos la más alejada del modelo del protagonista. El narrador hace hincapié en los aspectos sumamente humanos de la esposa de Paco al presentarla como una mujer sensible y emotiva, herida por las infidelidades de su marido. En sus discusiones con Paco, Dora solía dar rienda suelta a sus emociones pero se topaba con la indiferencia un tanto cínica de su marido que la solía cotejar con las mujeres fatales de la literatura negra:

En las novelas de Paco, las mujeres no lloraban jamás, y menos por un hombre. Las bellísimas heroínas que salían de la cabeza de Paco Cortés antes se hubiesen dejado arrancar las uñas que ponerse a llorar por hombre ninguno. Las penas las ahogaban en Martinis, como ellos podían ahogarlas en whisky de malta. [98]

Por su parte, Paco adecuaba su conducta a la de sus héroes justificando así su cinismo y su falta de compasión: "En la vida y en las novelas policíacas hay que saber de qué parte se está." [101]. Pero, al final de la primera parte de la novela, Paco pierde por

primera vez su soberbia y su confianza en sí mismo, desconcertado por la actitud de Dora. Todo pasa como si esa noche del 23-F hubiera afectado al protagonista mucho más de lo que él mismo cree, haciéndole perder sus puntos de referencia. La primera parte del relato termina con la imagen de un protagonista algo desorientado que ya no encuentra en la ficción los modelos que necesita para vivir:

bajó a pie, lentamente, como muchos de esos héroes de los que tanto hablaba en sus novelas, para ninguno de los cuales tuvo, sin embargo, el menor recuerdo en ese instante. [105]

A partir de ese momento, o sea a partir de la noche del 23-F, Paco atraviesa una grave crisis existencial que viene vinculada con un problema de identidad al que Dora arroja una luz cruda. Seis meses después de la famosa noche de febrero, Paco vuelve a casa totalmente transformado, "sin estrategias, sin esas frases baratas que aprendía en las novelas policiacas" [166]. Es un hombre nuevo al que Dora puede hablar por primera vez sin contemplaciones: "Creo que tu principal problema -le [dijo]- es que no sabes aún quién eres, ni lo que quieres, y eso te ha ido destruyendo" [169]. Ella le reprocha no haber separado su trabajo de su vida, haberlo mezclado todo. El diagnóstico vale también para los amigos de Paco a los que Dora abarca en un mismo desprecio: "Fíjate en todos esos pobres ACP. Tienen todas unas vidas como la tuya. Sois parte del mismo fracaso. [...] Hacéis una sociedad patética con todo eso de las novelas policiacas." [169/170]

Esta entrevista con Dora es decisiva ya que Paco aparece por primera vez en toda su humanidad. Ya no es el héroe monolítico de las novelas policiacas sino un hombre que expresa sus dudas y su deseo de reintegrar la vida y lo formula de manera un poco patética: "Quiero cambiar, pero no sé cómo. [...] Quiero llevar la vida de alguien de carne y hueso" [172-173]. A raíz de esta discusión, Paco, convertido en un "hombre nuevo" [193] acepta un trabajo de profesor en una academia, reanuda su vida en común con Dora y cuando aparece por el Comercial se muestra ya cada vez más reactivo a la

hora de llamar a sus amigos por sus seudónimos. Al recobrar su identidad, el protagonista pasa a ser un hombre corriente hasta que de repente el asesinato de su suegro le convierte en el detective que anhelaba ser unos meses atrás. Pero mientras no se vea involucrado en este "crimen perfecto" será relegado momentáneamente a un segundo plano pues, si en la primera parte de la novela tenía el protagonismo, ahora cede el paso a Rafael, otro personaje clave del relato.

Los temas cardinales de la venganza y de la "justicia poética"

La segunda parte de la novela se abre con un capítulo enteramente dedicado a Rafael Hervás, a sus relaciones con la joven Hanna y al recuerdo de su doloroso pasado que el joven evoca en una amplia analepsis. Este personaje no es nuevo puesto que ya aparece en la primera parte bajo la apariencia de un joven tímido y callado que se queda un poco al margen de los ACP. Rafael se había acercado a ellos por casualidad al oírlos hablar de novelas policiacas. Es un elemento exterior recién integrado al grupo o como lo dice el narrador: "Fue el primer neófito de su iglesia en todos aquellos años, nacido al menos de aquella manera tan espontánea" [70]. Prueba de su integración parcial en el grupo de los ACP es que, si bien lleva un alias, no es el nombre de un personaje ficticio sino el de un autor de carne y hueso, Edgar Allan Poe. Fue Paco quien lo bautizó así por su "aire romántico, tan pálido, tan delgado." [70]

La elección de este sobrenombre fue un acierto ya que Poe es el único miembro de los ACP que no se considera como un héroe novelesco. Es además poco propenso a confundir la realidad con la ficción. En este sentido es la antítesis de Paco ya que no vacila en afirmar que "la vida no está hecha de novelas sino al revés, las novelas están hechas a partir de la vida" [114]. Además, mientras todos los amigos de Paco se resisten a aceptar su decisión de abandonar el oficio de escritor de novelas policiacas, Poe es el único en tomarlo en serio y saluda su retorno a la realidad llamándolo "Paco" y no "Sam".

Poe es un personaje clave en el relato porque es él quien introduce la noción fundamental de "justicia poética", estrechamente vinculada al tema principal de la venganza. En una entrevista, Andrés Trapiello definía así su propósito: "He escrito mi novela sobre el deseo de la venganza, que es uno de los sentimientos más ambiguos, más sombríos y, a veces, más incomprensibles y contradictorios." (Sánchez, 2005) El personaje de Poe, con su vulnerabilidad, sus inhibiciones pero sobre todo su profunda humanidad va a encarnar el dilema planteado no sólo en la cita epigráfica de la novela sino en el relato breve de Agatha Christie, "The Companion". Se trata de saber, en resumidas cuentas, si el que ha cometido una injusticia, en el caso presente don Luis, merece o no recibir un castigo.

En el relato inglés, la señorita de compañía mató a su ama a la que reprocha no haberla auxiliado cuando vivía en la miseria y pedía ayuda. Ella intenta justificarse preguntando al narrador si no piensa que las circunstancias pueden, en determinados casos y por un motivo legítimo, llevar a una persona a cometer lo que ella considera ser un crimen. En la novela de Andrés Trapiello, el personaje defiende con firmeza su postura:

Ya sabéis que mi teoría es que a un hombre se le puede condenar y absolver por su pasado, más que por lo que haya hecho en el presente [...]. No todos los asesinos matan por razones de inmediato interés. Muchos sólo quieren contribuir con un poco de equilibrio a un mundo desequilibrado. [242]

Poe introduce así la noción de "justicia poética". Para el joven, no hay culpable porque el de don Luis es "un asesinato justo", como se lo explica a Paco:

A tu suegro le mataron las circunstancias, como las circunstancias mataron a mi padre. Nadie pagó por el asesinato de mi padre y nadie debe pagar por la muerte de tu suegro. Te repito que es a eso a lo que se le llama justicia poética, porque es una venganza de guante blanco que no mancha ni degrada a nadie." [313]

En "The Companion", este tipo de discurso es censurado por el narrador y los demás personajes representantes de la moral conservadora de la novelista. En cambio, en *Los amigos del crimen perfecto*, Paco, el protagonista se solidariza con Poe, exculpándole de este modo:

Se cometen crímenes por alguna de esas tres razones, Poe: por amor, por dinero o por poder. Raramente mata nadie por honor, y mucho menos por justicia poética, como tú la has llamado, y cuando esto ocurre, estamos ante un romántico, no ante un asesino. No sé. Lo que he sacado en claro de este día es que jamás actuaría contra ti. [318]

Lo que prevalece aquí es el poder de la amistad y de la solidaridad que une a los personajes principales. No se trata sólo de Poe y Paco ya que también Maigret y Marlowe respaldaron al joven, acompañándole y prestándole su ayuda cuando éste se entrevistó con don Luis el día de su asesinato. Pero si ambos le ayudaron, fue porque juzgaron legítimo el deseo de Poe de "hacerle [a don Luis] un juicio, el juicio que no tuvo su padre" [326]. Porque de eso se trataba, de "interrogarle delante de un testigo, meterle miedo, decirle, tú mataste a mi padre, tú le torturaste, tú torturaste a media provincia de Albacete, y luego dejarle allí" [328]. Poe tenía el propósito, no de matar a don Luis, sino tan sólo de amedrentarlo para que supiera lo que sentían sus víctimas y en cierta medida lo consiguió. Presa de miedo, don Luis intentó sacar su pistola y en el forcejeo lo mató un tiro. Por eso la culpa no la tiene el joven sino las circunstancias e incluso el propio don Luis por su soberbia pues, como lo explica Poe, "si [el] suegro [de Paco] hubiese pedido perdón, no hubiera pasado nada" [330].

Don Luis ha pagado no sólo por haber torturado al padre de Poe provocando así su muerte sino que también "ha pagado él por todos aquellos que jamás pagarán por lo que hicieron." [307]. El asesinato pierde así su carácter individual y adquiere una dimensión universal. Don Luis deja la categoría de víctima para recobrar el estatuto de verdugo. En

estas condiciones, para Poe, el crimen se justifica ya que no es un atentado contra la vida de un individuo sino contra un símbolo, el de la represión y de la injusticia.

Lo que cuestiona la novela de Andrés Trapiello, más allá del caso individual de don Luis, es el "pacto del olvido" en el que se asentó la Transición democrática. A él alude Poe cuando le dice a Paco: "Los crímenes que cometieron las gentes como tu suegro han quedado impunes, porque son la moneda con la que hemos pagado para que se produjera esto que tenemos ahora en España." [308]. El problema planteado aquí es el de la responsabilidad colectiva. A diferencia de lo que pasa en el relato de Agatha Christie, el caso policiaco cobra en la novela de Andrés Trapiello una dimensión política e histórica que sitúa a *Los amigos del crimen perfecto* en la corriente de la postmodernidad.

A su manera, como lo van haciendo muchos novelistas españoles desde la muerte de Franco, el relato policiaco le sirve al autor para interrogar un pasado silenciado durante años pero que sin embargo sigue conformando la realidad de la España contemporánea. La novela fue escrita unos meses después de la famosa polémica surgida a raíz de un artículo de Javier Marías ("El artículo más iluso") en el que, "apelando a la necesidad de enfrentarse a los demonios del pasado, emplazaba a ciertas figuras intelectuales a que asumieran la responsabilidad ética de responder a su actuación durante el régimen de Franco." (Anastasio, 1999)

Bajo la forma y la apariencia de una ficción policiaca, la novela de Andrés Trapiello se organiza alrededor de una cuestión candente que preocupa a gran parte de los novelistas de la postmodernidad española: "¿Qué hacer con la guerra civil?". El final de la novela nos brinda un elemento de respuesta cuando Paco Cortés da por terminada la encuesta presentando el asesinato de don Luis como "una manera simbólica y poética de cerrar la guerra" [331]. Con *Los amigos del crimen perfecto*, Andrés Trapiello parece querer darle una nueva orientación a la novela policiaca española demasiado preocupada por determinadas circunstancias históricas. Con el doble tema de la justicia y de la venganza

que ocupa una posición central en el relato, el autor plantea problemas esenciales de la condición humana. Ahonda más en los personajes, en su angustia y su dolor que en la temática de la guerra civil y del 23-F que tan sólo sirve de disparador para que los personajes revelen la verdadera cara de su personalidad. Las circunstancias históricas sirven ante todo para rehumanizar al protagonista haciéndole pasar de la categoría de tipo literario a la de individuo. Más allá de un compromiso político o social particular, los personajes de *Los amigos del crimen perfecto* reivindican los valores del humanismo, la amistad, la solidaridad, y sobre todo, según el mismo autor, "la misericordia, como hacía Galdós". (Romeo, 2003)

Conclusión

En *Los amigos del crimen perfecto*, Andrés Trapiello propone su propia fórmula del relato policiaco que aparece como una síntesis de las dos grandes corrientes del género. Como lo hemos visto, la novela del escritor español sigue aparentemente un patrón clásico con sus tres elementos fundamentales y su código hermenéutico tradicional. Pero la investigación del caso se inscribe en un universo espaciotemporal que es el del Madrid de la Transición democrática con su pacto de amnesia y sus dificultades para arrostrar el trauma de la guerra civil. A los componentes de la novela clásica se añade así una reflexión sobre los mecanismos de la justicia y de la venganza con la consiguiente denuncia de la hipocresía, la violencia, y la cobardía de una parte de los representantes del poder típica de la serie negra. El mismo investigador se sitúa en un término medio. No es ni el superhéroe monolítico e infalible, encarnado por Sherlock Holmes o Hercule Poirot, ni el antihéroe marginado de ambigua moralidad y cuestionable conducta de las novelas de Hammett o Chandler.

En lo que se diferencia *Los amigos del crimen perfecto* respecto a los dos subgéneros tradicionales es en su carga de humanidad. El relato no se concibe como un mero juego intelectual pero tampoco enfatiza los aspectos más sórdidos y pesimistas de la realidad. El desenlace de la novela pone de realce los valores de solidaridad, amistad y compasión. Así, con *Los amigos del crimen perfecto*, Andrés Trapiello parece abrir una nueva vía dentro del género, proponiendo a la vez una síntesis y una superación de los modelos tradicionales en los que injerta un fuerte componente emocional y sentimental. Como lo declaraba el mismo autor en una de sus entrevistas: Quiero escribir novelas que conmuevan. El fin de la novela no es dejarte atónito sino que te conmueva. (Romeo, 2003).

Notas

- (1) . Según la definición de José F. Colmeiro que entiende por novela policiaca "toda narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado.", *La novela policiaca española: Teoría e historia crítica*, Barcelona: Anthropos, 1994, p.55.
- (2). Todas las citas corresponden a la edición consignada en la bibliografía.
- (3) . "... eso es lo que hace de este crimen un crimen perfecto: tenemos cadáver, tenemos móviles, tenemos sospechoso o sospechosos, pero no tenemos al asesino.", *Los amigos del crimen perfecto*, ed.cit., p. 319.
- (4) . "... a la mayoría de ellos les confirmó que la realidad era mucho más caótica, irregular e injusta que las novelas policiacas, en las que siempre solía quedar triunfadora la lógica del orden y la justicia de la lógica.", ed.cit., p.129.

Bibliografía

- Anastasio, Pepa. *El País*, 26 de junio 1999.
- Christie, Agatha. *The Thirteen Problems*. London: Harper Collins publishers, 1993, 220p.
- Colmeiro, José F. *La novela policiaca española: Teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994, 302p.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, coll."Poétique", 1982, 574p.
- Madrid, Juan. "Novelas de todos los colores". *Cambio 16*, n°883, 31-10-1988: 115.
- Romeo, Félix. "Los amigos del crimen perfecto . Entrevista a Andrés Trapiello", 2003, http://www.ojanguen.com/libromes/libromes_2.html
- Marí, Jorge. "Embrujos visuales: cine y narración en Marsé y Muñoz Molina". *Revista de estudios hispánicos*, 31-3 (1997): 449-474.
- Oxford, Jeffrey. "Los amigos del crimen perfecto", *World Literature Today*; Sep-Dec 2004; 78: 3-4, p.144.
- Trapiello, Andrés, *Los amigos del crimen perfecto*. Premio Nadal 2003. Barcelona: Ediciones Destino, col."Booket", 2004, 334p.

Sánchez, Belén, "Andrés Trapiello gana el Premio Nadal con una novela sobre la venganza", 2005,

<http://cultura.terra.es/cac/articulo/html/cac1071.htm>

Ugalde, José Antonio. "Las nuevas ideas de la novela española", *Cambio 16*, n°883, 31-10-1988: 118-120.

Valles Calatrava, José,R. *La novela criminal española*. Universidad de Granada, 1991, 270p.

Vázquez de Parga, Salvador, *La novela policiaca en España*. Barcelona: Ronsel, 1993, 260p.

**Las crónicas de Heredia sobre el Chile actual
en las novelas neopoliciales de Ramón Díaz Eterovic**

Guillermo García-Corales

Baylor University

Ramón Díaz Eterovic (1956) ausculto con persistencia la historia reciente de Chile mediante sus diez novelas neopoliciales, tituladas *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), cuyo habitual protagonista y narrador es el detective privado llamado Heredia, quien vive en un modesto departamento-oficina ubicado en las inmediaciones deterioradas del centro de Santiago, la capital del país.⁽¹⁾ De este modo, este prominente autor chileno permite que el discurso mordaz y lacónico de su desencantado, solitario e insolvente héroe constituya un conjunto de crónicas que tienen como ambiente central la ciudad de Santiago y se dinamizan principalmente en torno a la ecuación crimen y poder que durante estas últimas cuatro décadas se ha enquistado de manera rotunda en el acontecer cultural y socio-político de dicha nación.

El sentido de crónica (mediado, desde luego, por el tamiz de la ficción) de las novelas detectivescas de Díaz Eterovic lo asociamos con la definición del género crónica proveniente de la disciplina periodística, que a su vez trae ecos de la literatura clásica en cuanto a que los romanos y los griegos llamaban crónica a las narraciones de eventos guerreros que relataban sus propios testigos y protagonistas en base a un orden cronológico. La crónica, entonces, presentaría una relación “de hechos durante un período de tiempo desde el lugar mismo o próximo a donde han ocurrido por un informador que los ha vivido como protagonista testigo o investigador y que conoce las circunstancias que lo rodean” (Cebrián Herreros 88).⁽²⁾

Más específicamente, en las crónicas de Heredia vemos cómo, siempre al borde de la derrota, este sabueso criollo confronta obsesivamente las lacras de la sociedad que marcan la historia reciente del país en que le ha tocado vivir. Comprobamos también que el protagonista narrador realiza esta quijotesca misión (aproximadamente desde los 32 a los 50 años de edad) estimulado en gran parte por las evocaciones de un mundo más solidario y simple. Nos referimos al mundo de su juventud e infancia, anterior al período dictatorial (1973-1990) en que se exacerbó la enfermedad del poder y a la par se consolidó

el neoliberalismo avasallador que hasta el presente, a dieciséis años de iniciada la llamada transición democrática, sigue profundizando la cultura del consumismo, la superficialidad, el egoísmo y el hedonismo rampantes. Además, observamos que al nostálgico detective privado lo motiva un persistente impulso ético-utópico de resistencia tendiente a alcanzar una dosis de justicia, aunque sea pequeña y desgastada, en estos tiempos de sesgos posmodernos que imponen un manto de olvido o duda con respecto a los grandes ideales redentores.

El impulso ético-utópico en las crónicas de Heredia, lo correlacionamos (siguiendo a Mijail Bajtin) con la filosofía del acto ético que se apoya en el principio de responsabilidad ineluctable para cada persona y se entiende como la respuesta responsable de la fragmentada conciencia del sujeto contemporáneo que, aunque trizado en una diversidad de impulsos y voces más o menos enfrentadas, es capaz de orientar la búsqueda de un destino desde el límite de su condición humana, a pesar de las dificultades para contar con valores universales que encaucen esa misma multiplicidad constitutiva personal. Asimismo, la filosofía del acto ético se vitaliza a través de las formas en que el sujeto percibe el mundo en relación con el otro para alcanzar espacios de liberación y dignidad tanto personales como colectivos, que lo distancien de la cosificación mercantil y otras formas de deterioro humano. Entonces, las prácticas humanas, incluyendo las axiológicas, estéticas, epistemológicas y sociales, se conciben en la dialéctica entre el yo y el otro desde la perspectiva de una responsabilidad específica, donde no hay cabida para la neutralidad o la coartada, donde “nadie puede ocupar una posición neutral respecto al yo y al *otro*” (Bajtin 116).

Como corolario de esta propuesta de lectura de las diez novelas neopoliciales de Díaz Eterovic, consideramos que estos relatos conforman una composición literario-ideológica que amalgama dos tradiciones creativas emergentes en la primera parte del siglo veinte: la novela negra norteamericana y la novela social chilena.

En primer lugar, nuestro autor recupera los códigos de la novela negra norteamericana (reconocida también como *the hard-boiled novel*) publicada a partir de los años veinte del siglo pasado por autores que luego se consagrarán como prestigiosos exponentes de dicho género. Como es de esperar, entre ellos se encuentran, por ejemplo, James M. Cain (1892-1977), Raymond Chandler (1888-1959), Carroll John Daly (1889-1958), David Goodis (1917-1967), Dashiell Hammett (1894-1961), Patricia Highsmith (1921-1995), Chester Himes (1909-1984), Ross Macdonald (1915-1983), Horace McCoy (1897-1955), Margaret Millar (1915-1994), Mickey Spillane (1918) y Jim Thompson (1906-1977). Entonces, en diálogo con el referente del Chile contemporáneo, Díaz Eterovic construye una versión criolla de las novelas negras de dichos maestros, en que proliferan protagonistas mundanos, duros y desilusionados que se lanzan a las calles (en especial, a los bajos fondos de la ciudad) a enfrentar el crimen enmarañado con el poder, la gloria del dinero, la corrupción y la violencia.

En concordancia con lo realizado por Díaz Eterovic, el mexicano de origen español Paco Ignacio Taibo II (1949), al referirse a la adaptación de la novela negra al contexto de América Latina, sostiene que la batalla de los escritores de este continente por la novela negra norteamericana “no tuvo tanto que ver con la dignificación de un género que ya era digno como con su nacionalización”. Y este destacado exponente del relato neopolicial en dicho continente agrega al respecto: “Había que nacionalizar el género, de manera genuina, sin borrarle las huellas. No se trataba de imitar, de convertir a John Smith en José Pérez, sino de nutrir nuestra novela policial con la realidad de América Latina, donde hay una terrible relación entre los policías y los ciudadanos” (“Entrevista”).(3)

En este proceso de nacionalización del género policial, nuestro autor se mantiene fiel al tipo de novela negra o dura que se dinamiza alrededor de alguna forma de crimen como núcleo que motiva la investigación para el esclarecimiento del delito y donde el foco de la trama se desplaza al suspenso, la aventura, la acción y con todo ello a la cotidianidad violenta del amplio espacio urbano. Como es sabido, esta resolución estético-ideológica de la novela

policial de serie negra, que se focaliza en las bajas pasiones de la sociedad, se distancia del relato detectivesco clásico de cuarto cerrado que sitúa al enigma como núcleo narrativo y cuyos antecedentes más preponderantes aparecen con el trabajo literario del norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849), quien crea al razonador *chevalier* Auguste Dupin impulsándolo como amateur precursor de la figura detectivesca. Luego ese relato de cuarto cerrado (o novela-problema) lo desarrollan los ingleses Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930), padre literario del detective Sherlock Holmes, y Agatha Christie (1891-1976), con Hércules Poirot y Miss Jane Marple como sus figuras policiales protagónicas. Conan Doyle y Christie insistirán en el modelo del detective *dandy* o blando que, acudiendo principalmente a una fina capacidad de razonamiento lógico y desde su apacible y lujosa residencia, “especula y deduce el móvil del crimen sin ensuciarse las manos ni arrugar su traje de corte aristocrático” (Landeira 17).

En segundo lugar, la novelística neopolicial de Díaz Eterovic asimila y reformula los códigos claves de la novela social chilena en que desde fines de los años veinte incursionan especialmente los integrantes de la Generación de 1938. Entre algunos de los promotores de la novela social chilena se destacan figuras claves de la historia literaria nacional como Fernando Alegría (1918-2005), Guillermo Atías (1917-1979), Francisco Coloane (1910-2002), Luis Enrique Délano (1907-1985), Gonzalo Drago (1906-1994), Carlos Droguett (1912-1996), Alfredo Gómez Morel (1917-1984), Eugenio González Rojas (1903-1976), Nicomedes Guzmán (1914-1964), Diego Muñoz Espinosa (1903-1990), Alberto Romero (1896-1981), Andrés Sabella (1912-1989) y Volodia Teitelboim (1916).

Basado en gran parte en una estética realista, el proyecto de la novela social chilena se adhiere a una sensibilidad ético-ideológica de denuncia vinculada a la defensa y la promoción de los sectores marginados de la sociedad. Además, exhibe un impulso acusador con respecto a las relaciones de poder abusivas que establecen los sectores pudientes y dominantes. Esta sensibilidad permite que el lector valore muchas de estas obras en función

de su carácter testimonial con respecto a las injusticias que afligen en especial a los habitantes de los bajos fondos de la ciudad.(4)

Mediante la simbiosis de la novela negra norteamericana y la novela social chilena, los relatos detectivescos de Díaz Eterovic redimensionan esa sensibilidad ética de denuncia en el contexto de las caóticas urbes latinoamericanas contemporáneas, como es el caso de Santiago de Chile, en que se expanden diversas formas de marginalidad y desequilibrios entrecruzados con el delito a gran escala. Asimismo, el trasfondo ideológico de los mundos creados en aquellas novelas tiene un constante correlato con la praxis socio-política mediada por abusos extremos de poder que a nivel continental han producido brutalmente los regímenes dictatoriales de la segunda parte del siglo veinte.

Con sus diez novelas neopoliciales publicadas hasta mediados del año 2006, Díaz Eterovic se posiciona como el principal exponente del género en Chile, el cual ha sido justamente caracterizado en sus particularidades fundamentales por Leonardo Padura Fuentes.(5) Este escritor y crítico cubano plantea que el relato neopolicial presenta los siguientes elementos distintivos: una disminución de la importancia del enigma como elemento dramático esencial, una preferencia por ambientes marginales para el desarrollo de las historias y la significación dramática, un acercamiento a determinadas formas de la cultura popular, un lenguaje fundamentalmente literario pero a la vez desembozado e irreverente que trata de expresar las vivencias de la vida cotidiana, una renuncia a crear grandes héroes pues los policías, investigadores, detectives, como se les llame, son generalmente gente frustrada, jodida, y no tienen nada de triunfadores (Epple 60).

De los escritores reconocidos en la escena literaria chilena de la actualidad, Díaz Eterovic es el único que hasta los primeros años de la década del noventa había incursionado en forma metódica y persistente en el género policial en su vertiente de novela negra que se ajusta, de alguna manera, a esta definición del género que propone Padura Fuentes. Sin embargo, desde mediados de los noventa hasta principios del año 2006, nuestro escritor aparece más acompañado en el escenario de la nueva narrativa policial chilena debido al

intento de otros autores por publicar novelas que, en mayor o menor medida, exhiben características asociadas a dicho género. (6)

Entre este conjunto de ficciones, los textos narrativos de Díaz Eterovic se erigen como el proyecto de mayor coherencia que se sostiene en base a la combinación de los códigos de la novela negra norteamericana y la novela social chilena. El propósito ideológico fundamental de este proyecto consiste en desarrollar una persistente crónica ficticia que se correlacione críticamente con ese Chile actual, complaciente, desmemoriado e inmediateista, que tiene por compañías la euforia, el exitismo y la competitividad mercantil, de que habla Tomás Moulian (32). El mismo Díaz Eterovic se refiere en los siguientes términos a esta faceta de crónica de su narrativa detectivesca y a los temas recurrentes que la constituyen con todo lo cual intenta revelar las lacras de una sociedad que ha perdido su rumbo.

Con las novelas de la serie Heredia que ya está por cumplir veinte años (la primera fue escrita en 1985 y publicada en 1987), siento que he dado forma a una crónica de la historia chilena de los últimos treinta años. Una crónica que nació de manera intuitiva. Si uno sigue la trayectoria de mis novelas encuentra el tema de los desaparecidos, la represión política, el narcotráfico, el tráfico de influencia, la xenofobia de los chilenos y la corrupción en la administración pública, entre otros asuntos. Siento por lo tanto que he tocado temas que son sensibles en la sociedad chilena. (García-Corales 92)

José Promis ha explicado con certeza el sentido de crítica social que motiva estas crónicas de Heredia. Por ejemplo, al referirse a la novela *Ángeles y solitarios*, Promis señala que el ademán delictual, la fisura que rompe el equilibrio social que permite que la violencia escape, no es visto como el producto de una mentalidad retorcida y, por lo tanto, extraña a la normalidad del orden imperante, sino como una manifestación directa de los desequilibrios que el ojo del detective percibe en el medio donde se produce el delito. De este modo, agrega el crítico chileno, el crimen se convierte en una expresión privilegiada de un estado social defectuoso, la fisura por donde asoman las úlceras de la realidad (70).

Con breves reseñas de las tres primeras novelas de Díaz Eterovic, ilustramos a continuación las estructuras estético-ideológicas principales de toda su serie neopolical. Las crónicas de

Heredia comienzan con la novela *La ciudad está triste*, la cual avanza con certeza hacia el objetivo ideológico central del relato neopolicial latinoamericano en el sentido de denunciar los delitos e injusticias sociales en que se implican siniestros poderes fácticos que en variados casos se encuentran amparados en las instituciones gubernamentales. En esta denuncia del Estado-poder, *La ciudad está triste* se focaliza en el caso de los detenidos políticos desaparecidos, lo que se ha considerado como “el tema moral más gravitante en la historia de nuestro país [Chile]” (Marks 6). En esta perspectiva, Heredia sigue una serie de indicios para describir el paradero y los motivos de la desaparición de Beatriz Rojas, una estudiante universitaria, habitante de una urbe innominada, pero que muestra varias señas de identidad correlacionadas con la ciudad de Santiago de Chile de mediados de los años ochenta. Paralelamente a su desaparición, ocurre la de Fernando Leppe, otro estudiante universitario y amigo de dicha joven. El siguiente comentario dirigido a Heredia y realizado por un compañero de estos personajes alude al compromiso político incipiente de éstos, lo cual, en el contexto del Chile bajo dictadura y de una ciudad vigilada, ofrece señas valiosas para que Heredia avance con la hipótesis de la desaparición de Beatriz Rojas y Fernando Leppe entendida como producto de un crimen político: “—Me refiero a ideas políticas. Durante un tiempo nos llevábamos bien. Un paseo y un par de fiestas, pero apareció Leppe y ella se transformó. Empezó a hablar de cosas como democracia, justicia, y se metió en asuntos no muy bien vistos en este tiempo. Onda roja, usted entiende” (38-39). Con estas señas y protagonizando vertiginosas acciones teñidas con la violencia cotidiana, Heredia busca a la muchacha y va desenmascarando la presunta legalidad institucional. En este proceso, es testigo de la muerte de Pony Herrera (su amigo informante), de los atentados que sufre el mismo sabueso, del encuentro de los cadáveres de los jóvenes en cuestión y del retorno del detective a los suburbios de la ciudad. Con un afán casi innato de resistencia, el protagonista narrador evoca y describe la ciudad como un territorio triste y desolado que se sume en el abandono y la pobreza. A esto se agrega la siniestra visión del espacio urbano como una zona bajo vigilancia y violencia por

parte de los servicios de inteligencia de un régimen dictatorial que obligan a la ciudadanía al silencio y al olvido.

La trama de la segunda novela de Díaz Eterovic, *Solo en la oscuridad*, también se estructura en base a la fórmula clave de la novela negra consistente en la conjugación del ambiente ciudadano degradado con aspectos conflictivos y siniestros de la sociedad en que las ramificaciones del acto criminal se imbrican con la vida cotidiana de los ciudadanos. Pero en este caso, el narcotráfico correlacionado con el asesinato de una hermosa azafata conforma el núcleo de la trama a partir del cual se develan otras formas de criminalidad asociadas a las instituciones gubernamentales. Así, Heredia se inmiscuye en una pesquisa ocurrida principalmente en las calles de Santiago de Chile y, en menor escala, de Buenos Aires durante los últimos días del año 1989, cuando declina el régimen militar chileno. El detective privado indaga los pormenores del homicidio de Laura Suárez: la azafata con quien había entablado una fugaz amistad después de que ella, embriagada y asustada, le pidiera ayuda a la salida de un cabaret de baja categoría donde una amante ocasional del detective llamada Andrea se desempeña como bailarina, según ya se había dado a conocer en *La ciudad está triste*. Después de varias peripecias en las calles de Santiago y Buenos Aires, en que termina bastante maltratado, Heredia descubre que el asesinato de Laura Suárez ha sido instigado por unos traficantes de drogas que actúan en ambas ciudades. Entre éstos se cuenta Gastón Muleiro, residente de Buenos Aires y esposo de la víctima. El investigador constata que en la red de operaciones de esta banda criminal participan también individuos vinculados con los servicios de la policía secreta del gobierno militar chileno, además de otros personajes asociados con una empresa editorial santiaguina de cierta categoría que dirige el acaudalado Andrés Garcimuñoz. Entre estos últimos, se encuentra Javier Ferrada, el joven poeta cuya vinculación inicial con Garcimuñoz se debe al deseo de ser publicado por dicha editorial. Ferrada aparece involucrado como autor material del homicidio de la azafata, con quien mantenía una amistad después de conocerla en un recital de poesía.

En *Solo en la oscuridad* se hace hincapié en la representación del espacio urbano del deterioro. Éste se podría entender como un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres deslocalizadas y precarias, con lo cual se escenifica una sociedad inhóspita que bordea la imagen de ‘la ciudad ilegal’ conformada esencialmente por extraños entre sí. Esta visualización crítica del espacio urbano en las crónicas de Heredia alude en forma figurativa a ciertos fragmentos de una modernidad neoliberal despersonalizada, instrumentada por las élites urbanas en que, según diría Néstor García Canclini, las identidades de los ciudadanos se configuran fundamentalmente en el consumo y dependen de lo que el individuo es capaz de llegar a tener o apropiarse (30). Cabe considerar el caso del narcotráfico como una forma privada de apropiación que, según aparece en *Solo en la oscuridad*, configura un ejemplo de sesgos hiperbólicos de “la conducta racional-instrumental, que constituye una forma de adaptación ‘como sea’ a la lógica mercantil, destinada a conquistar a cualquier precio el fetiche dinero” (Moulian 138).

En *Nadie sabe más que los muertos*, Heredia nuevamente (como sucede con *La ciudad está triste*) se ocupa en forma prioritaria del tema de la justicia en Chile y su incidencia en los crímenes conectados con la violación de los derechos humanos durante el período dictatorial. En particular, en esta tercera novela se hace referencia a los atentados en contra de los derechos humanos más fundamentales como son el derecho a la vida y a ser respetado como persona, del cual derivan otras garantías civiles, políticas y sociales proclamadas a partir de 1948 por las Naciones Unidas en la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Distanciándose de la conmiseración melodramática y las diatribas furibundas e inspirado por un impulso ético basado en la defensa de la dignidad de personajes desvalidos y derrotados a través de acciones concretas, Heredia actúa a contracorriente de los discursos socio-políticos y literarios de sesgos posmodernos que, entre otras cosas, promueven el consenso acrítico, la amnesia histórica y la impunidad, por ejemplo, con respecto al legado del régimen militar encabezado por Augusto Pinochet.

De esta forma, en *Nadie sabe más que los muertos* se enfatizan ciertas características recurrentes de estos últimos años en el espacio nacional que se pueden resumir con el concepto de conciencia perpleja. Este concepto se asocia, por un lado, al debilitamiento de los valores, que incluye principalmente una proclividad al desentendimiento o al olvido del sufrimiento ajeno. Y, por otro, ese concepto alude a la incertidumbre, la confusión, el sinsentido y la desmoralización con respecto a una sociedad despersonalizada. Heredia se opone porfiadamente a ese sentido de conciencia perpleja que, parafraseando a Tomás Moulian, se expresa a veces en la desesperanza, el fatalismo, la sensación de ahistoricidad de la historia que en el Chile actual conforma las compañías mudas de la euforia, el exitismo, la competitividad y la creatividad mercantil (32). El detective se compromete en dicha confrontación inducido por un apego a ciertas “viejas utopías”, aunque conciente de su poca viabilidad en el presente del mundo narrado.

Los delitos en torno a los cuales gira la investigación de Heredia en *Nadie sabe más que los muertos* pertenecen a la categoría de violación de los derechos humanos más fundamentales y corresponden al secuestro, la tortura y el asesinato del dirigente sindical Víctor Alfaro y una pareja de estudiantes universitarios: Daniel Cancino y Gabriela Paredes. Se trata de crímenes cometidos por individuos asociados con grupos de seguridad del gobierno dictatorial. Algunos aspectos de esta peripecia delictual pueden considerarse como la crónica ficticia de unos homicidios efectivos llevados a cabo en febrero de 1982. Entre ellos se destaca el asesinato de Tucapel Jiménez (un reconocido dirigente de la Asociación Nacional de Empleados Fiscales) que ejecutó un ex agente (hoy confeso) de la Central Nacional de Informaciones asignado a la Dirección de Inteligencia del Ejército. Por otro lado, los agentes de seguridad ya aludidos se involucran en diversas acciones conectadas con el tráfico de hijos de prisioneras políticas, los cuales se destinan a colonias de adoctrinamiento que poseen los nazis en Brasil o a particulares de distintas nacionalidades. Esos agentes llevan a cabo estas infracciones de la legalidad aliados con miembros de una organización chileno-alemana en que participan ex jerarcas nazis.

El caso del dirigente sindical y los estudiantes queda legalmente a cargo de Alfredo Cavens, un anciano juez de Santiago que había querido resolverlo varios años atrás en calidad de fiscal acusador y ministro en visita de la Corte, pero decidió sobreseerlo en forma temporal. En el presente de la narración correspondiente a una temporada de 1989, dicho juez vuelve a hacerse cargo de estos trámites legales debido a que está aquejado de un cáncer y “desea emplear el tiempo que le resta en hacer algo útil” (32). La reapertura del caso la ocasiona especialmente la confesión con un sacerdote de un individuo implicado en dichos crímenes. Todo esto lleva al descubrimiento en Quilicura (un pueblo cercano a Santiago) de las osamentas de Daniel y Gabriela, las cuales son identificadas por Julia, la madre del joven. Luego, motivada por los nuevos antecedentes surgidos de dicha confesión y los resultados del análisis del cadáver de Gabriela, que corroboran la hipótesis de que ella ha tenido un parto, Julia le pide al juez Cavens que contrate los servicios de Heredia para intentar nuevamente dar con el paradero del hijo de Gabriela y Daniel. Hasta ese instante, Julia todavía creía que su nieto estaba vivo y pugna por encontrarlo para también así recuperar simbólicamente a Daniel y Gabriela.

Sin ningún afán de lucro, sino motivado por principios éticos que verbaliza en forma mínima y con ello por un utópico impulso justiciero al que se aferró en su juventud rebelde, Heredia sigue las pistas que llevan al tráfico de menores, personificado en el caso del niño que se presume ha dado a luz Gabriela poco antes de morir a manos de esbirros del Estado autoritario. El recorrido del sabueso lo lleva a las huellas que exponen la mala conciencia del juez Cavens en el sentido de que éste se encuentra comprometido con la suerte corrida por el hijo de Daniel y Gabriela. Es decir, Heredia descubre que algunos años antes de la presente investigación, el infante había pasado a manos del coronel Fernando Suárez, un hijo ilegítimo del propio juez. Por lo tanto, a pesar de que con la reapertura del caso desea aclarar el crimen en contra de Alfaro para tranquilizar su conciencia, el juez manipula nuevamente el derrotero de la indagación que va de manera más directa hacia la resolución del enigma en torno a los crímenes en contra de los estudiantes.

Como se puede apreciar en estas reseñas de las tres primeras novelas de Díaz Eterovic y en diálogo con el género crónica, los relatos en torno a Heredia recodifican en orden cronológico relevantes acontecimientos que tienen una fuerte conexión con la historia reciente de Chile, con lo cual esas narraciones adquieren un valor testimonial. De esta manera, según señala Pía Barros, “Heredia investiga cómo se mueve el poder, deconstruyendo todo el poder del poder.” Y esta escritora chilena agrega al respecto: “Heredia ha pasado por varios de los campos políticos, ideológicos y socio-culturales que más nos interesan a quienes todavía estamos preocupados de los problemas de Latinoamérica y en especial de este país” (García-Corales 15).

Se ha insinuado que esta forma de recodificar la realidad continúa desarrollándose en las otras siete novelas neopoliciales de Díaz Eterovic. De este modo, en esos siete relatos Heredia encarna funciones de protagonista, testigo, investigador e informador, todo lo cual se puede asociar al rol de un cronista. Así, confronta las siguientes facetas del mundo criminal: los poderes fácticos comprometidos con el tráfico ilegal de armas en *Ángeles y solitarios*, la represalia en contra de defensores de los derechos humanos por parte de ex agentes de la dictadura que siguen activos al iniciarse la transición democrática en *Nunca enamores a un forastero*, el delito ecológico y económico en *Los siete hijos de Simenon*, las expresiones de la cultura de la traición que llevan al crimen político en *El ojo del alma*, el fraude y la transgresión violenta en el mundo de editores y escritores chilenos actuales en *El hombre que pregunta*, la discriminación racial contemporánea en *El color de la piel* y la corrupción en la administración pública y el mundo de las finanzas del siglo veintiuno en *A la sombra del dinero*.

Frente a estas aventuras, que en su conjunto configuran diversas facetas de un presente precario e inicuo, el detective privado se aferra a un persistente impulso ético-utópico, a pesar de los golpes y el paso de los años que lo van afectando cada vez más. A este respecto, actuando como crítico de su propia obra, Díaz Eterovic justamente ha señalado:

Heredia defiende la vieja utopía de vivir en un mundo mejor, con más justicia social, con menos dolor. Y la utopía social, en el caso de mi generación, tuvo mucha importancia, porque una buena cantidad de los que pertenecemos a ella creímos y vibramos con el proyecto de la Unidad Popular. Creo que los que estamos más o menos en la edad de Heredia hemos querido mantener vigente esa utopía, porque creemos que dentro de ella hay valores esenciales. De alguna manera, nuestra vida ha sido definida por el tratar de acercarnos a una utopía de ese tipo. Y, por lo tanto, Heredia—que es un derrotado, como somos muchos en Chile—piensa que debemos hacer todo lo que se pueda, aunque sean gestos mínimos, para mantener viva la llama. Tal vez ni siquiera ya para nosotros, pero sí para otra gente. (García-Corales 94-95)

En reiteradas ocasiones, Heredia manifiesta dicho impulso ético-utópico que resiste este “mundo que huele mal... el que vivimos”, como diría Raymond Chandler (20), a través de una nostalgia por las señas de un pasado de hace unas tres o cuatro décadas, lo cual a la vez evoca un sentido de pérdida que aqueja al personaje. El escritor Darío Oses se ha referido con sagacidad a esta imagen de la nostalgia que recorre las crónicas de Heredia:

Yo diría que donde más se advierte la nostalgia [en la nueva narrativa chilena] es en las novelas neopoliciales o novelas negras de Ramón Díaz Eterovic. Aparece en ellas un personaje que juega el papel de un detective privado llamado Heredia, quien es un nostálgico que vive en un barrio del centro de Santiago muy deteriorado. Antes el centro de Santiago era el centro de la república, ahí estaba el barrio cívico y la mayor parte de la actividad comercial, social e incluso académica. Ahora en ese lugar uno ve el deterioro. Hay cafés *topless*, negocios de pornografía barata, se ven unos bares de mala muerte y shoperías con manteles de plástico. Y en esos sitios Heredia sigue aferrándose a un mundo anterior a la modernidad, sin las luces de neón y los McDonald's que aparecen de repente en alguna esquina, un poco más allá de su barrio. La nostalgia de estas novelas de Díaz Eterovic no se presenta de forma explícita, sino que aparece en la trama misma de esos relatos en torno a dicho héroe marginal. (García-Corales 183)

En efecto, nuestro alicaído sabueso constata con tristeza una y otra vez que un mundo más simple y solidario se le ha escapado de las manos. Sin embargo, este detective criollo, que se ubica entre los personajes más reconocidos y apreciados de la literatura nacional, sigue luchando—y ésta es una de las claves de su atractivo—por una dosis de verdad y justicia,

aunque se mantenga solo en la oscuridad y sus sueños se hundan en las arenas movedizas de la derrota.

Notas

(1). En la actualidad, Díaz Eterovic es reconocido como uno de los escritores más destacados de la escena literaria chilena y uno de los líderes de la Generación de 1980 o Posgolpe que incluye autores nacidos aproximadamente entre 1948 y 1964. Cumplido el primer lustro del siglo veintiuno, además de nuestro autor, en esta promoción literaria se mantienen activos o siguen siendo reconocidos en forma destacada los siguientes escritores: Ana María del Río (1948), Marco Antonio de la Parra (1949), Diamela Eltit (1949), Darío Oses (1949), Luis Sepúlveda (1949), José Leandro Urbina (1949), Pedro Lemebel (1950), Hernán Rivera Letelier (1950), Marcela Serrano (1951), Arturo Fontaine Talavera (1952), Guadalupe Santa Cruz (1952), Roberto Ampuero (1953), Roberto Bolaño (1953-2003), Jaime Collyer (1955), Pía Barros (1956), Diego Muñoz Valenzuela (1956), Sonia González Valdenegro (1958), Gonzalo Contreras (1958), Carlos Franz (1959), Pablo Azócar (1962) y Alberto Fuguet (1964), entre otros.

(2). La novela *Tinta roja* de Alberto Fuguet recrea un interesante diálogo entre la crónica periodística y el mundo del crimen de los bajos fondos de la ciudad de Santiago.

(3). A Paco Ignacio Taibo II se le responsabiliza por haber popularizado el término “neopolicial” para referirse a la novela detectivesca que se ensaya en Latinoamérica sistemáticamente a partir de la década de los ochenta con la participación de autores como él mismo, sus compatriotas Rafael Bernal (1915) Rafael Ramírez Heredia (1942) y Élmer Mendoza (1949), los cubanos Luis Rogelio Noguerras (1944), Lorenzo Lunar Cardedo (1958) y Leonardo Padura Fuentes (1956), los uruguayos Daniel Chavarría (1933) y Milton Fornaro (1947), los brasileños Rubem Fonseca (1925) y Patricia Melo (1949), más los argentinos Osvaldo Soriano (1943-1997), Mempo Giardinelli (1947) y Ricardo Piglia (1941), entre muchos otros.

(4). Como ejemplos notables de la novela social chilena que desarrollan los miembros de la Generación de 1938 se podrían mencionar *Más afuera* (1930) de Eugenio González Rojas, *La mala estrella de Perucho González* (1935) de Alberto Romero, *La sangre y la esperanza* (1943) de Nicomedes Guzmán, *Hijo de ladrón* (1951) de Manuel Rojas, *Hijo del salitre* (1952) y *La semilla en la arena* (1957) de Volodia Teitelboim, más *El río* (1962) de Alfredo Gómez Morel. En estas novelas se aprecian temas como la violencia, el crimen, el poder, la corrupción, los bajos fondos urbanos y ciertas expresiones de crítica social que se reciclarán en diversas novelas detectivescas chilenas de las últimas décadas y en especial en los relatos neopoliciales de Díaz Eterovic.

(5). Sin pretender entregar aquí una lista exhaustiva, entre esos textos podríamos considerar los siguientes: *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* (1993), *Boleros en la Habana* (1994), *El alemán de Atacama* (1996), *Cita en azul profundo* (2002) y *Halcones de la noche* (2004) de Roberto Ampuero (1953); *La pista de hielo* (1993), *Los detectives*

salvajes (1998) y *Monsieur Pain* (1999) de Roberto Bolaño (1953); *El arte de callar* (2004) de Roberto Brodsky (1957); *La partida* (1991) de Jorge Calvo (1952); *El mercenario ad honorem* (1991) de Gregory Cohen (1953); *El infiltrado* (1989) de Jaime Collyer (1955); *La ciudad anterior* (1991) de Gonzalo Contreras (1958); *La secreta guerra santa de Santiago de Chile* (1989) de Marco Antonio de la Parra (1952); *La muerte de una ninfómana* (1996) y *El amor es un crimen* de Poli Délano (1936); *El paraíso tres veces al día* (1995) de Mauricio Electorat (1960); *Nieve en las venas* (2004) de Ignacio Frizt (1981); *Tinta roja* (1996) de Alberto Fuguet (1964); *La mujer del policía* (2000) de Sergio Gómez (1962); *Linchamiento de negros* (1994) y *Morir en La Paz* (2004) de Bartolomé Leal (1946); *La bella y las bestias* (1997) de Darío Oses (1949); *Legítima defensa* (1993) de Alejandra Rojas (1958); *El espejo de tres caras* (1996) de José Román (1940); *Nombre de torero* (1994) y *Diario de un killer sentimental* (1998) de Luis Sepúlveda (1949); *Nuestra señora de la soledad* (1999) de Marcela Serrano (1951); *La que murió en Papudo* (1993), *Mataron al don Juan de Cachagua* (1999) y *Ahumada Blues, el caso de Cynthia Muraña* (2002) de Mauro Yberra (seudónimo de Eugenio Díaz Leighton y Bartolomé Leal); más *Poderes fácticos* (2003) y *Prácticas rituales* (2005) de Carlos Tromben (1966).

(6). Díaz Eterovic ha logrado una excelente recepción crítica y varios galardones literarios en su país como en el extranjero. Además de las novelas detectivescas ya indicadas, ha publicado los libros de poemas *El poeta derribado* (1980) y *Pasajero de la ausencia* (1982); los volúmenes de cuentos *Cualquier día* (1981), *Obsesión de año nuevo* (1983), *Atrás sin golpe* (1985) y *Ese viejo cuento de amar* (1990) y la novela *Correr tras el viento* (1997). Es coautor, con el escritor Diego Muñoz Valenzuela, de las antologías *Contando el cuento. Antología joven narrativa chilena* (1986), *Andar con cuentos. Nueva narrativa chilena* (1992), *Cuentos en dictadura* (2003) y autor de la antología *Crímenes criollos. Antología del cuento policial chileno* (1994). Fue Presidente de la Sociedad de Escritores de Chile (1991-1993). Entre los galardones que ha recibido Díaz Eterovic se destacan el Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura (1995) y el Premio Municipal de Santiago, Género Novela (1996 y 2002) por las novelas *Ángeles y solitarios* y *El ojo del alma* respectivamente, el Premio Anna Seghers (1989) concedido por la Academia de Arte de Alemania y el Premio Las Dos Orillas (2000) del Salón del Libro Iberoamericano de Gijón, España, por la novela *Los siete hijos de Simenon*. Durante el año 2005 se presentó en Chile la serie de televisión *Heredia & Asociados* basada en las novelas detectivescas de Díaz Eterovic, la cual fue considerada como uno de los mejores programas de la televisión nacional.

Bibliografía

Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Editorial Siglo XXI, 1982.

Bonasso, Miguel. "Entrevista con Paco Ignacio Taibo II." *La fogata*. 20 de abril de 2003 <http://www.lafogata.org/libros/li_paco.htm>

Cebrián Herreros, Mariano. *Géneros informativos audiovisuales*. Madrid: Ciencia 3, 1992.

- Chandler, Raymond. *The Simple Art of Murder*. Canada: Houghton Mifflin Company, 1984.
- Díaz Eterovic, Ramón. *La ciudad está triste*. Santiago: Editorial Sinfronteras, 1987.
- . *Solo en la oscuridad*. Buenos Aires: Editorial Torres Agüero Editor, 1992.
- . *Nadie sabe más que los muertos*. Santiago: Editorial Planeta, 1993.
- Epple, Juan Armando. "Leonardo Padura Fuentes." *Hispanamérica – Revista de Literatura* 24.71 (agosto de 1995): 49-66.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México DF: Editorial Grijalbo, 1995.
- García-Corales, Guillermo. *Dieciséis entrevistas con autores chilenos contemporáneos. La emergencia de una nueva narrativa*. New York: Edwin Mellen P, 2005.
- Landeira, Ricardo. *El género policíaco en la literatura española del siglo XIX*. España: Universidad de Alicante, 2001.
- Marks, Camilo. "Un antihéroe nativo." Reseña de *Nadie sabe más que los muertos*. "Literatura y Libros," *La Época* [Santiago] 10 de octubre de 1993: 6.
- Moulian, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM-ARCIS Ediciones, 1997.
- Promis, José. "Reencuentro con Heredia" (Reseña de *Ángeles y solitarios*). *Hoy* 964 (15 al 21 de enero de 1996): 70.

**Exploring Reality and Fiction through Postmodernist Crime Metafiction:
A Case Study of Roberto Ampuero's *Los amantes de Estocolmo***

[Iana Konstantinova](#)
Washington and Lee University

Chilean author Roberto Ampuero's work includes a series of traditional detective novels of the hard-boiled variety, which feature the character of Cayetano Brulé, a Cuban private investigator who resides in Chile. In these novels which include *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* (Premio Novela de Libros de *El Mercurio*, 1993), *Boleros en la Habana* (1996), *El alemán de Atacama* (1999) and *Cita en el Azul Profundo* (2000), Ampuero follows the traditional detective formula in that a crime takes place, which is followed by an investigation led by the detective figure, Brulé, who ultimately solves the crime, restoring order to the society which has been disrupted by its commission. With the 2003 publication of *Los amantes de Estocolmo*, however, Ampuero departs from the traditional form of the genre, producing, instead, a postmodernist metafictional murder mystery.

Some critics, such as Susan Elizabeth Sweeney and Patricia Merivale, choose the term "metaphysical detective fiction" in order to describe this postmodernist trend, while others, such as Stefano Tani prefer the term "metafictional anti-detective fiction." All critics, however, agree that what defines this type of fiction is a move away from the traditional detective formula combined with a new focus on the act of writing. Sweeney and Merivale state that:

A metaphysical detective story is a text that parodies or subverts traditional detective-story conventions - such as narrative closure and the detective's role as surrogate reader - with the intention, or at least the effect, of asking questions about mysteries of being and knowing which transcend the mere machinations of the mystery plot. Metaphysical detective stories often emphasize this transcendence, moreover, by becoming self-reflexive (that is, by representing allegorically the text's own processes of composition). (2)

This metafictional self-awareness is woven into the detective plot, producing a new type of killer as well as a new type of detective. Stefano Tani explains:

the criminal is no longer a murderer but the writer himself who "kills" (distorts and cuts) the text and thus compels the reader to become a "detective." The fiction becomes an excuse for a "literary detection,"

and if there is a killer in the fiction, he is a “literary killer,” a killer of texts [...], not of human beings, and this killer represents within the fiction the operation that the writer performed on it. (113)

Furthermore, as is common in metafiction, the focus on writing is accompanied by a discussion of reality and its relationship to fiction. Patricia Waugh, whose book *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* has become a key text in metafictional theory, defines metafiction as “a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (2). This study will examine *Los amantes de Estocolmo* as a postmodernist metafictional crime text, studying not only the way in which the text distances itself from traditional crime writing, but also the way in which it self-consciously explores the act of writing fiction while commenting on its relationship to reality.

Ampuero’s novel is set in Sweden, where Cristóbal Pasos, a Chilean exile who is a writer of detective novels, begins to follow his wife, Marcela, around the city of Stockholm and its surrounding areas in order to figure out whether or not she is being unfaithful to him. On one occasion, having followed Marcela to the town of Norrviken, he witnesses her struggling with a man, and proceeds to help her, accidentally killing the man in the process. The man turns out to have been one of Marcela’s clients by the name of Victor Yashin, who had accused her of having sold him a counterfeit painting. Yashin turns out to have actually been a man by the name of Bogdanov with connections to the Russian mafia. Meanwhile, the Pasos’ maid, Boryena, informs Cristóbal that she believes their next-door neighbor, Marcus Eliasson, has murdered his wife, whose death has been ruled a suicide by the police. Shortly afterwards, Boryena herself, is killed and the police appears on the scene when inspector Oliverio Duncan, also a Chilean exile, comes around to investigate her murder. The way in which this information is transmitted to the readers is through what we initially believe to be Cristóbal’s personal journal but what later becomes an experimental detective novel in

which reality and fiction mix to such a degree that, years later, when he is residing in Portugal, Cristóbal himself is unable to tell which is which. When detective Duncan shows up in Portugal, announcing that he has found a copy of this manuscript, Cristóbal kills himself and it is Duncan who narrates the last chapter of the novel, where he summarizes the results of his investigation and announces that the book, which he himself has edited, will be safeguarded for publication after his death and will appear as Cristóbal Pasos' posthumous novel.

In *Los amantes de Estocolmo*, the traditional detective formula is subverted on several levels. The enigma that comprises the hermeneutical code of *Los amantes de Estocolmo* is not connected with the solution of the three murders that take place in the novel's plot. In the case of Bogdanov's death, there is no enigma present as we are fully aware of the circumstances surrounding the murder, given that the author-narrator describes the crime in detail shortly after having committed it. The reader then becomes a witness to the crime and, in a way, conspires with the author-narrator-turned-criminal in his attempts to escape detection. The reader does not, however, play the role of a detective working towards the solution of a puzzle as there is simply no puzzle to be solved. The other two murders that occur, those of Boryena and Maria Eliasson, are secondary to the novel's plot and do not form part of the central puzzle that occupies our attention. Instead, the enigma of the book is created by the author-narrator's quest to determine whether or not his wife is being unfaithful, and if so, "¿con quién, por qué y desde cuándo?" (19). As this quest is slowly mixed into the murder plot, it is eventually transformed into the writer's quest of finding a means of recording reality while simultaneously writing a novel based on that reality. Ultimately, however, the central quest in the novel becomes the reader's. The reader does, at this point, take on the role of a detective, but s/he is a textual detective, one whose job is not to follow the clues in search of a solution to the murder mystery but to follow the metafictional clues in the text in order to come up with its significance(s). Nevertheless, we are not alone in this

quest. There is a surrogate reader, namely Oliverio Duncan, the detective assigned to investigate the murders, who reads the manuscript along with us and provides us with a sort of solution at the end. As we read the detective's version of events, however, we find out that all of the suggested conclusions are hypothetical and equally plausible. Reality and fiction become indistinguishable as we participate in the complex metafictional game that dominates *Los amantes de Estocolmo*.

Cristóbal Pasos plays several roles in the novel, including the paradoxical ones of author and character, killer and detective. As a detective, Pasos has assigned himself the task of finding an answer to the questions that preoccupy him following the discovery of some lingerie that Marcela has hidden and that excites his suspicion. In order to perform his investigation, Cristóbal becomes a spy. He reads Marcela's e-mails, checks her voice messages, and tracks her movements around Stockholm. At the same time, Cristóbal, like many literary detectives, is engaged in a constant mental reflection, attempting to use logic in order to find a solution to the enigma that occupies his thoughts throughout the majority of the narrative. Nevertheless, in spite of his attempts at investigation, Pasos fails to come to a definite conclusion. The only thing he is able to do is return to his role of author-narrator and write an open-ended novel based on the circumstances of his wife's alleged infidelity.

Although the novel progresses with the "real" events, its author-narrator is constantly involved in the process of "killing" his own text, thus assuming the role of a metaphorical murderer shortly before he becomes a physical one. From the very beginning, before the novel begins to take on a definite shape, Pasos self-consciously refers to "la pantalla que espera mis correcciones" (14), referring to the editing process through which he begins to destroy the text before it has acquired full existence. The actual plot of Cristóbal's novel changes directions several times in the course of Ampuero's novel, undergoing yet another type of metaphorical murder at the hands of its author-narrator.

Duncan is another character who plays several roles in the text. His main role within the novel's plot is that of the detective. It is his job to investigate and solve the actual murders that have taken place. From the moment he makes his entrance, however, Duncan is described by Pasos as being quite different from his literary counterparts, "alguien que no guarda demasiada semejanza con los detectives de las novelas que he leído o escrito" (160). Pasos is referring to the inspector's interest in songbirds which are frequently symbolic of literary inspiration and consequently linked to Duncan's involvement in the production of the text, an involvement which will be discussed in more detail shortly. Nevertheless, Pasos's comment regarding Duncan's lack of similarity with his fictional counterparts is further confirmed when the detective fails to solve the case on his own. Duncan's investigative abilities are, in a way that is typical of postmodernist detectives, quite questionable. Unlike Dupin, Holmes, or other literary detectives of the traditional genre, Duncan is unable to solve the case based solely on his deductive abilities and the physical evidence present at the crime scene. He does, however, speak of the countless crimes he has solved in the past, but his boasts are unsubstantiated and can be interpreted as mere masks he wears in an attempt to disguise the truth about his detection (in)abilities. It is only after he comes into possession of Cristóbal's unpublished manuscript and takes on the metafictional role of "reader" or "textual detective" that Duncan is able to perform true detection:

sólo al terminar de examinar ambas versiones me di cuenta de que se trataba de una confesión y entonces, traicionando por primera vez mi juramento policial, me tomé la libertad de no poner a disposición de Krim lo que había caído a mis manos y empecé a investigar por mi cuenta y de modo discreto tanto los acontecimientos que acaecían en realidad de Djursholm, como la fantasía desbordante del escritor y las especulaciones algo rebuscadas de su narrador. La tarea que me propuse revestía una trascendencia nada despreciable, puesto que, mal que mal, comprendía tres muertes no aclaradas y el suicidio de Pasos. (297)

By failing to solve the cases on his own, Duncan represents the failure of the postmodernist detective, which Jeanne Ewert claims ought to serve as a warning to readers of metaphysical detective fiction who need to “learn to read without relying on the detective’s interpretations” (168) .

From his very first appearance in the novel, Duncan also makes a connection between the roles of detective and editor as, when asked by Cristóbal “¿Usted también escribe?” he replies: “¡Qué va! Ojalá tuviese ese don. Lo mío es redactar y editar actas de crímenes y delitos” (162). The editor becomes, in a sense, a detective who reads the texts in search of their significance before metaphorically murdering them by distorting the final version in order for it to match his own interpretation of the events it describes.

Duncan, however, is also a character in Cristóbal’s novel. In fact, Pasos admits that Duncan will serve as the model for the investigator in his novel:

La eventualidad de volver a encontrar a Duncan me desagrada. [...] En todo caso es saludable contar con cierta información sobre él. Pienso emplearla en la caracterización del detective de mi novela, aunque la conjugaré con elementos de mi propia cosecha, como su capacidad para asociar el crimen de la polaca con el asesinato en Norrviken, que comete el narrador de la novela. (244).

Consequently, as the novel and the real events become intertwined, we have no way of knowing which elements of Duncan’s character are real and which ones have been created by Pasos for his fictional detective who is also named Oliverio Duncan. An important question arises: is the narrator of the postscript the real Duncan, or is he the fictional creation of Pasos who only takes his own life in the novel and not in reality? Evidence in favor of the second possibility can be found in Pasos’ statement that the fictional Duncan will be able to make the connection between Boryena’s and Yashin’s murders, a connection which Duncan makes in his “ACTA FINAL.” At the same time,

it is also possible that Pasos and all the events described in the novel are fictional creations of Duncan's imagination based on a case he once investigated.

Like Duncan, Cristóbal, too, exists as two separate yet virtually indistinguishable entities in the novel. One is Cristóbal, the writer of detective novels who is the fictional author-narrator of *Los amantes de Estocolmo*, written by Roberto Ampuero. The other is Cristóbal, the writer of detective stories who has been written by Cristóbal, the author, as the author-narrator of his own novel. Cristóbal explains in one of his self-conscious reflections:

Decidí, por ejemplo, que me convenía relatar la obra definitivamente desde la perspectiva de un autor de novelas policiales corroído por las dudas en torno a la fidelidad de su esposa. El escritor, un extranjero como yo, vive en las afueras de Estocolmo, en Djursholm, al igual que yo, donde espía a ratos la vida de su vecino, quien, al parecer, mediante una sobredosis de somníferos acaba de asesinar a su mujer para poder quedarse con la amante. Admito que es una novela demasiado apegada a mi vida, a todo cuanto observo, siento y experimento aquí en Djursholm, pero es lo único que me permite imprimirle cierto suspenso a un relato que en un comienzo carecía de destino cierto [...]. (125)

From Cristóbal's statement, we can assume that Cristóbal, the author, is modeling Cristóbal, the character of his novel, on himself and on his own reality. When the identity of the "real" fictional character becomes inseparable from the identity of the "fictional" fictional character, the ontological status of Duncan and Cristóbal is further complicated. They become what Brian McHale would term "transworld entities," that is, "entities that can pass back and forth across the semipermeable membrane between two texts, as well as between the real world and the world of fiction" (McHale 35-6). Although neither Cristóbal nor Duncan can pass into the extra-fictional world that we consider to be our reality, they can and do, within the fictional world of Ampuero's novel, inhabit both the "real" and "fictional" worlds contained within that novel. McHale states:

if an entity in one world differs from its “prototype” in another world only in accidental properties, not in essentials, and if there is a one-to-one correspondence between the prototype and its other world variant, then the two entities can be considered identical even though they exist in distinct worlds. (35)

Cristóbal, the author, and Duncan, the detective, are the prototypes of Cristóbal and Duncan, the characters. Nevertheless, as far as we know, there are no significant differences between the prototypes and their variants. Consequently, the ontological status of Duncan and Cristóbal points to the issue of the ontological status of the two worlds inhabited by these characters, namely “fiction” and “reality,” the separation between which becomes an impossible task in the novel.

Within the fictional world of Ampuero’s novel there are two main “ontological worlds,” one consisting of the fictional world of Cristóbal’s novel and the other one of the events that constitute Cristóbal, the author’s, reality. We have already discussed the problems involved in separating Cristóbal, the character, from Cristóbal, the author. Because of these problems, it is fair to refer to Cristóbal as an “author-character,” who frequently interrupts the plot of his novel as well as that of the novel we have in front of us, in order to ponder the ontological status of the two worlds he inhabits. After completing a train journey to Malmö in an attempt to find Marcela and her lover, for example, Cristóbal states:

Ese viaje que comprende una misteriosa noche en un hotel del sur, me huele tanto a simulacro como los conflictos que yo perfilo en mis novelas. Por ello prefiero incorporar a la trama esta discreta persecución que inicio y describo ahora, animado desde luego por cuanto ocurre fuera del relato, en esta bucólica realidad de Djursholm, y postergar el momento en que el escritor descubre la identidad del amante de su mujer. (38)

In this case, reality appears to exist outside the novel and is being inserted into the novel as a suspense mechanism, a part of the hermeneutic code that will delay the discovery of the enigma and keep the readers’ attention on the text. Later in the same chapter,

however, Cristóbal brings up the possibility that everything heretofore described as existing in reality “es sólo fruto de mi fantasía de escritor, meras palabras y tramas probables, y no algo que ocurre en esta vida” (43). Nevertheless, even as he affirms that all events described in the novel may be fictional, Cristóbal continues to assert the existence of a reality which makes up “esta vida.” Later in the same paragraph, Cristóbal takes back his earlier statement and confirms the actual existence of the events described so far: “Sí, aunque yo no pueda probar esta traición, su ropa exótica existe, aunque yo desconozca su propósito último, su viaje a Malmö ocurrió, y este hotel no es de cartón piedra ni de palabras, sino que se alza aquí perfecto y macizo contra la noche” (44). The element that defines reality over fiction appears to be the *material* existence of the objects and places described. Cristóbal confirms this theory and further develops his reflections on fiction and reality by introducing the theme of role-playing into the discussion as he ponders Marcela’s possible death:

Acaricié esa idea inmerso en la semipenumbra, sin poder reconocirme a cabalidad mientras me contemplaba en el espejo de la cómoda y recordaba a un personaje de Beckett, que dice: “Yo no existo. El hecho es evidente”. Porque a veces tiendo a pensar en cosas semejantes, como que no existo en el sentido en que lo he pensado y creído. Sí, uno tiende a pensar en que existe de la forma en que se percibe, pero lo más probable es que no exista de la misma forma para los demás, ni siquiera a través de las palabras que digo o escribo. [...] Todo esto lo pensé, especulé y tramé, es decir, lo instalé en esta realidad de ficción que habito y me envuelve y separa de la realidad última, la material, del mismo modo que nuestras palabras protegen y ocultan nuestras verdaderas intenciones ante los demás. (47-48)

Fiction is now directly linked to reality through Cristóbal’s terminology. It is no longer pure fiction, but a paradoxical “reality of fiction.” Nevertheless, ontological superiority continues to be given to “ultimate reality,” which is the material world whose very materiality proves its existence. This separation, however, is further complicated when Cristóbal questions his own existence, basing his uncertainty on the fact that there is a clear distinction between the way we perceive ourselves, the way we want to be

perceived by others, and the way others actually perceive us. We define ourselves through our actions and words, but, as Cristóbal points out, those are merely masks, roles we take on that hide the ultimate reality of our true intentions. Language, therefore, becomes a mask that we put on in an attempt to escape the reality of our identity just like, for Cristóbal, the language of fiction is a mask through which he attempts to separate himself from his own reality. The existence of that reality, however, has yet to be questioned.

Once Cristóbal commits an actual crime, murdering Victor Yashin in the “real” world, his attempts to fictionalize reality become even stronger but with them comes the even stronger confirmation that reality exists outside of fiction and can not be altered. Added to the concept of materiality as an element definitive of reality that separates it from fiction is the concept of irreversibility. Even before the murder takes place, Cristóbal ponders the irreversibility of reality versus the reversibility of art and fiction:

Es cierto que uno puede ceñir a ciertos personajes literarios -aunque sólo hasta cierto punto- a un cronograma preciso y severo en novelas o cuentos, y que en la pintura y escultura el artista puede corregir rasgos, pero en la vida real, ésta que se halla más allá de la novela y más acá de la puerta entornada de Marcela, los hechos se rebelan con porfía contra cualquier manipulación, pues ocurren simplemente como cumplimiento de un destino fatal, como partitura ya escrita que me condena a convertirme en marioneta. (102)

Reality, unlike fiction, cannot be altered. Unlike Cristóbal’s novel, which undergoes numerous changes at the hands of its author, Yashin’s murder cannot be undone with a few strokes of the keyboard. Hence it belongs to the realm of reality and, as Cristóbal points out in a further reflection on the matter:

si bien en esta pantalla puedo regresar al inicio de la novela apretando las teclas, como si fuese una grabación en la cual presiono el botón de *rewind*, aquí no logro, sin embargo, modificar los hechos. Ni aunque vuelva a redactar esos párrafos. Lo dramático es que puedo retroceder al capítulo 13, hasta esas páginas horribles en que hiero mortalmente a Yashin, y puedo sumergirme en esas líneas y experimentar nuevamente

todo aquello que sentí, pero carezco de la habilidad para reeditar todo esto, para impedir que ese día yo siga en automóvil a Marcela y al ruso hasta Norrviken, y ocurra lo que ocurrió. Ahora entiendo que no existen deslindes exactos entre realidad y ficción, que estas son simplemente versiones de asuntos que acaecen en cierto momento a determinadas personas. La diferencia no radica en lo que se narra, pues el relato engloba todos los escenarios imaginables, sino en el hecho de que una de esas versiones es irreversible. Y esa única versión irreversible es la realidad. Y sólo cuando la identificas y compruebas su endemoniada irreversibilidad es que puedes estar seguro de que te hallas frente a la versión implacable de las cosas, y que todo lo demás es ficción. Si algo diferencia a la realidad de la ficción es que la primera es definitiva y rechaza correcciones de estilo. (216-7)

The murder, however, does not take place in chapter 13 but in chapter 18, further demonstrating that the novel's text has been changed, or metaphorically murdered, by its author. Nevertheless, as Pasos himself points out, although he has been able to alter the text, he has not succeeded in altering the event of the murder. Cristóbal's very inability to alter reality becomes definitive of the concept of reality. Thus, at least momentarily, reality is given a higher ontological standing than fiction.

At a later point in the novel, however, Cristóbal appears to contradict his assertions of reality as ontologically supreme over fiction by stating:

Admito que desde hace varios años la realidad ya no me interesa. [...] Bueno, es cierto que ahora concitan mi atención ciertos aspectos de la realidad irreversible por lo acaecido en Norrviken, pero el hecho de que yo intente convertir todo eso en ficción, que pretenda hacer calzar los hechos commensurables y verificables en las páginas de este relato, que trate de difuminar los deslindes entre lo real y lo imaginario, demuestra mi total indiferencia hacia la realidad. (256)

Cristóbal's very attempts at fictionalizing reality are used by him as proof of his proclaimed indifference towards the subject. Indifference, however, does not constitute inexistence. In fact, by claiming to convert reality into fiction, Cristóbal further proves the existence of that reality, which appears to resist fictionalization, at least until the concept of memory is introduced as a theme in the novel.

It is ultimately in one's memory that fiction and reality become indistinguishable categories. Cristóbal explains this phenomenon upon re-reading the novel's text years after the events have taken place, at which time he chooses to refer to the events described in his narrative as "todas estas circunstancias, que se tornan confusas en mi memoria, de suerte que no logro distinguir lo ocurrido de lo relatado" (288). From the very beginning of the novel, however, memory is introduced as a fictionalizing agent, one that alters reality, transforming it into a new construct. Cristóbal refers to the power of memory to alter reality when he attempts to remember his feelings during a period in the past when he was unfaithful to Marcela:

Traté de evocar los sentimientos que yo abrigaba hacia Marcela durante la época de Karla, la bailarina, pero me fue imposible porque las palabras, la memoria y la fantasía de entonces se me entrecruzaron y terminé ordenándolas de acuerdo a lo que anhelo, a lo que deseo hoy que Marcela piense y sienta por mí, y no a lo que realmente ocurrió. No hay forma, ya lo sé, de reconstruir con certeza lo pasado, porque todo recuerdo traiciona al mismo tiempo lo acaecido. Y lo deprimente estriba en que desde niños nos inducen a creer que la memoria reconstruye el pasado con la precisión con que se arma un rompecabezas, cuando en verdad la memoria nunca recupera el diseño original del rompecabezas, sino que construye uno diferente. (40-1)

Memory, therefore, is the world where fiction and reality become indistinguishable from each other and can be rearranged to form new patterns. The notion of memory as a fictionalizing agent is reflected in the postmodernist view of history as fiction of which Patricia Waugh states: "Metafiction suggests [...] that writing history is a fictional act, arranging events conceptually through language to form a world-model [...]" (48-9). Forming a world-model created of new patterns based on his own memory of past events is precisely what Cristóbal does when he goes back to edit his novel in Portugal, years after the events have taken place. The readers, however, only have access to the edited text of the novel and are therefore unable to know which of the events described therein are fictional, which are real, and to what extent the real events have themselves

been fictionalized by the author-narrator's memory. Consequently, although reality is initially granted an existence separate from the world of fiction, the two become inseparable in the novel's text which has undergone numerous alterations based not on reality but on Cristóbal's memory of it.

The mixture of "real" and fictional events in the novel is initially made with the purpose of distancing Cristóbal's work from the traditional detective genre. He states that he wants to "internarme por los meandros de la novela policial pero rechazando las esclavizantes exigencias que el género impone, como por ejemplo, contar de antemano con un itinerario detallado de los acontecimientos y un detective - oficial o privado - que esclarece los hechos" (73). What Cristóbal wants to avoid through the absence of a detective is, in fact, the restoration of order that occurs at the end of traditional detective fiction, depicting instead a chaotic existence in a world devoid of logic and order. In spite of Cristóbal's original intentions, however, the novel does take on a more traditional form when the detective appears in the form of Duncan, and writes a post-script in which all the open-ended questions which were to be definitive of this experimental novel are resolved, at least to a degree. The question of Marcela's infidelity that Cristóbal never comes to resolve, for example, is explained by Duncan at the novel's end when he proposes the possibility that Marcela's lover was none other than the neighbor, Markus Eliasson, citing evidence from the text to support his theory. By resolving the mystery that forms the novel's suspense, Duncan does, in a way, restore order to the chaos created by the mystery. Nevertheless, Duncan's interpretation is only a hypothesis and we have to remember that the text used to support it has been altered by Duncan himself: "he modificado todo lo que me pareció vago, accesorio e insuficiente, tolerado ciertas imprecisiones en la descripción de Estocolmo y añadido datos a mi juicio útiles para la correcta comprensión del texto" (306). Consequently, Duncan's solutions become unreliable, and the mystery's resolution remains itself a mystery, thus distancing the novel from the traditional

detective genre just as it is distanced from the genre by the on-going metafictional discussion of reading and writing. What is created, instead, is a postmodernist metafictional murder mystery which comments on the uncertain ontological status of the worlds known as fiction and reality, and in which the criminal is the author, while the detective is the reader who searches for evidence in the clues left behind on the victimized text.

Works Cited

- Ampuero, Roberto. *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* Santiago, Chile: Planeta, 1993.
- . *Boleros en la Habana*. Santiago, Chile : Planeta, 1994.
- . *Cita en el Azul Profundo*. Santiago, Chile: Planeta, 2001.
- . *El alemán de Atacama*. Santiago, Chile : Planeta, 1996.
- . *Los amantes de Estocolmo*. Santiago, Chile: Planeta, 2003.
- Ewert, Jeanne C. "A Thousand Other Mysteries' Metaphysical Detection, Ontological Quests" *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1999. 179-98.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York and London: Methuen, 1987.
- Merivale, Patricia and Susan Elizabeth Sweeney, eds. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1999.
- . "The Game's Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story." *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1999. 1-24.

Tani, Stefano. *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1984.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London: Methuen, 1984.

The Chicana Detective as Clairvoyant in Lucha Corpi's *Eulogy for a Brown Angel* (1992), *Cactus Blood* (1996), and *Black Widow's Wardrobe* (1999)

[Judy Maloof](#)

The University of New Mexico

Lucha Corpi, whose detective fiction is the subject of this essay, has written four mystery novels that explore Chicano politics, history and culture from multiple perspectives, including that of a Chicana clairvoyant detective named Gloria Damasco. Since the hard-boiled private eye of classic detective fiction is a white male, this writer and other writers of multicultural detective fiction are mapping uncharted territory with their detectives of color, and in doing so, are transforming and shaping the genre. (1)

Recent detective fiction by women like Sara Paretsky, Marcia Muller, Sue Grafton, and Patricia Cromwell, who all have female sleuths, and by gay and lesbian authors have also brought new, fresh perspectives to the genre. Many of these authors, like Lucha Corpi, challenge assumptions about race, gender, criminal activity, and culture represented in the hard-boiled tradition of authors such as Dashiell Hammett and Raymond Chandler. (2) Tim Libretti observes that Corpi's first detective novel *Eulogy for a Brown Angel* not only investigates the mystery of an individual crime related to the death of a young boy, but also highlights "the larger crimes against people of color through the mechanisms of colonialism and internal colonialism" (64).

In this essay, I examine the construction of the Chicana detective, Gloria Damasco, in Corpi's detective novels; I explore how gender, ethnicity, and culture shape Gloria's perspective and contribute to the non-hegemonic point of view and critique of the dominant culture inscribed in these texts. In particular, I demonstrate how Gloria Damasco, a clairvoyant detective, brings a new Chicana feminist aesthetic and cultural perspective to the genre of detective fiction.

Corpi's narratives help to redefine American literature by inscribing the experiences of the Chicano community, previously excluded from the literary canon, in general, and from the genre of detective fiction, in particular. These novels are similar to Chicano detective fiction written by male authors like Rudolfo Anaya, Rolando Hinojosa,

Manuel Ramos or Michael Nava in that they present an oppositional discourse to the ethnic discrimination and economic oppression of Chicano communities within mainstream Euro-American culture. However, Corpi's critique goes beyond this; she voices protest against the gender discrimination suffered by Chicana women within a patriarchal social order and also denounces the male chauvinism of many Chicanos within the Chicano Movement of the 1970s. I argue that Gloria Damasco is a sleuth with a Chicana feminist consciousness and is an example of the *new mestiza* that Gloria Anzaldúa writes about in *Borderlands*.

One critic of multicultural detective fiction refers to this emerging genre as "murder with a message" and "murder from the other side;" she theorizes that the detective story is "in the hands of authors whose cultural communities are not those of the traditional Euro-American male hero, whose cultural experiences have been excluded from the traditional detective formula, and whose cultural aesthetic alters the formula itself" (Adrienne Johnson Gosselin, xi-xxi). The specific ways in which historical, political, cultural, and social conditions shape and inform the detective novels of writers of color represents a new area of academic discourse. My reading of Lucha Corpi's three Chicana mystery novels in her Gloria Damasco trilogy is informed by recent theoretical work on multicultural detective fiction and by Chicana feminist theory, especially the work of Gloria Anzaldúa.

Largely due to ground-breaking contributions of Mikhail Bakhtin and the postmodern questioning of the distinction between "high" and "low" cultural practices, and to the emergence of cultural studies as an academic discipline, the popular genre of detective fiction has become more widely accepted as "valuable" literary production, worthy of serious scholarship within academia. Classes on detective fiction are now being taught at many colleges and universities throughout the country; and largely due to multiculturalism, there is an increased awareness about the importance of including works by women and writers of color in these classes. Nevertheless, it is important to

note that there is still much debate and resistance to the inclusion of detective fiction and other popular genres in the curriculum by some professors who defend the traditional canon. (3)

Prior to the 1990s, there were very few Chicano mystery novels. According to one critic, Chicano/a writers probably shied away from the popular genre of detective fiction because “they felt it lacked the intellectual respect and cultural capital to earn them the literary reputations they desired” (Rodriguez, 138). Recently, however, there has been a boom of Chicano/a writers publishing detective fiction. Rudolfo Anaya and Rolando Hinojosa are two of the most well known Chicano authors who have written detective novels. Hinojosa’s novel, *Partners in Crime*(1985) is characterized by murders and crimes in the Valley of Southern Texas. Other Chicano writers exploring this genre are Michael Nava, a prolific writer of seven detective novels, Max Martínez, Rudy Apodaca, Ricardo Means-Ybarra, Manuel Ramos, Benjamin Alire Sáenz, and Martín Limón. All of these Chicano detective novelists are male and their private investigators are also Chicano males.

According to Chicano literary critics, “These writers are producing new literary models that may be viewed as forms of social criticism and cultural representation. Moreover, these writers are modifying the genre by transforming the detective protagonist from white and middle- or upper-class, as in the classical tradition introduced by Edgar Allan Poe and honed by Sir Arthur Conan Doyle, to Raza working-class personas” (Lomelí, Márquez, and Herrera-Sobek, 298). Another characteristic of the Chicano detective novel is a different worldview. Unlike the hard-boiled or classic detectives, who represent “solitary, existential perspectives, Raza detectives represent a community view” (Lomelí, Márquez, and Herrera-Sobek, 301). Most Chicano detectives have a worldview that is communal, acutely aware of racism and social injustice, and politically committed. As Chicano/a detective fiction writers “continue to explore and transform the traditional detective formula, the Raza detective promises to become a

vigorous agent for social and cultural change” (Lomelí, Márquez, and Herrera-Sobek, 302). This is definitely the case with respect to Corpi’s Gloria Damasco trilogy, as my analysis will demonstrate.

The most well known writer of detective fiction with a Chicana private eye is Lucha Corpi. Also, Chicana poet and author Alicia Gaspar de Alba has recently published *Desert Blood* (2005), a mystery novel that raises awareness about the deaths of more than 350 young women who have been murdered in Juárez since 1993 and whose bodies have been found in the desert. This novel’s protagonist, like Gaspar de Alba, is from El Paso and has family living on both sides of the border; this writer wants to raise questions and find answers to the mystery surrounding the rape, disappearance, and death of so many innocent victims.

Lucha Corpi’s books present a Chicana, feminist perspective that is critical of the male dominance and sexism of the Chicano Movement; in *Eulogy* Gloria Damasco comments that “Chicano nationalism and feminism didn’t walk hand in hand before or during the summer of 1970” (66). She denounces *machismo* and violence towards women. This is particularly evident in *Black Widow’s Wardrobe* in which the protagonist Licia Lecuona, who murdered her husband after years and years of physical and emotional abuse, sees herself as the reincarnation of La Malinche. Carlota Navarro, a character in *Cactus Blood*, was sold in Mexico at the age of fourteen to an Anglo doctor in California, who sexually assaulted her.

In addition to Corpi’s critique of patriarchal gender relations and representation of the victimization of women, she presents very strong, independent Chicana women in all of her novels. As Carol Pearson has rightly observed, “the author resists by constructing Chicana subjects, and presenting their contributions to the struggles of their people. Her themes reflect several aspects frequently seen in Chicana cultural resistance and expression” (39). Referring to the strong women characters in her fiction, Corpi asserts: “I most definitely am attracted to the women characters that are strong, able to take

responsibility for their actions and deal with the freedom they have . . . It always surprises me what I have learned and still learn from them. Through all of them I have been able to gain a much wider perspective and to review some things I used to believe” (Ikas, 76).

Corpi’s mysteries not only captivate the reader with their compelling “who done it plots,” but they also document important events in the Chicano Civil Rights struggle of the late 1960s and 1970s and explore Mexican and Chicano/a myths (like La Malinche), history, identity and culture. As Ralph Rodriguez rightly observes, Lucha Corpi “investigates the various historical shifts and constructions of Chicanidad since the Chicano/a movement (roughly 1965-75) more systematically than her Chicano counterparts writing in the detective genre. Her Gloria Damasco series seeks to better understand how history and memory shape identity and to gauge their corresponding impact on political movements” (140). Carol Pearson has also observed that “the individual growth of Corpi’s characters is never separated from the growth of the collective . . . Both Gloria Damasco and Lucha Corpi have found ways to make a contribution as a woman, and yet maintain a connection to, and the support of, their people and the movement” (50).

Gloria Damasco is the protagonist of Corpi’s trilogy *Eulogy for a Brown Angel* (1992), *Cactus Blood* (1996), and *Black Widow’s Wardrobe* (1999). Corpi’s fourth detective novel, *Crimson Moon* (2004) features Dora Saldaña, another Chicana detective who first appears in *Black Widow’s Wardrobe*. Justin Escobar, Gloria’s business partner and lover, collaborates with Dora to solve the cases presented in *Crimson Moon*. Since Gloria Damasco doesn’t play a prominent role in *Crimson Moon*, I will not include an analysis of this novel in this essay. However, I do want to mention that *Crimson Moon* (like the Damasco series of novels) documents many important historical and cultural events in the Chicano Civil Rights Movement. The backdrop of this latest novel is the student movement and strikes at Berkeley in the late

1960s and early 1970s, a militant “brown power” group in Denver, and the F.B.I. infiltration of the student movement. In this intriguing thriller there is also the representation of a link to the Zapatista movement in present day Chiapas, Mexico. Corpi chooses to inform and educate her readership about Chicano history and culture at the same time she entertains them with compelling plots in all four of her mystery novels.

Lucha Corpi’s mystery novels *Eulogy for a Brown Angel*, *Cactus Blood* and *Crimson Moon* document the experiences of members of the Chicano community, including political activists, and a wide range of male and female characters from different social classes, living in Los Angeles and the Bay Area during the 1970s and 1980s. These novels not only represent the experiences of Chicanos and record important events in the history of the Mexican American civil rights movement, they also present a critique of racial and economic injustice in the United States. *Black Widow’s Wardrobe* takes the reader from a traditional “Day of the Dead” celebration in San Francisco to a remote Mexican village in the Sierra of Tepoztlán; this journey is also a mystical journey in time from the present to the past. The author explores the links between contemporary Mexican-American culture and the violent conquest of Mexico in the 16th Century. The protagonist, also a victim of sexual violence, who believes she is the reincarnation of the controversial, mythic Mexican icon, relives the sexual exploitation of La Malinche by Hernán Cortez.

Corpi’s fiction unsettles the conservative tendencies of the traditional American detective novel, which tend to reinforce the status quo of mainstream Euro-American culture. Generally speaking, the formula of the traditional detective novel restores order to society through the resolution of a crime by bringing the criminal to justice. The reader of this genre (presumably a White middle-class reader) derives pleasure from having participated in solving the mystery and from having witnessed a return to a stable and orderly world following the chaos brought about by the crime. Corpi’s novels

provide an alternative perspective, which challenges many of the assumptions upon which the conventional formula of the genre is based. One of the main assumptions that is subverted by Corpi's fiction, as well as by other writers of color of the genre, is that of the White, middle-class reader. She is reaching out to a wider readership, that includes Chicanos and other people of color. Her characters reflect the diversity of the Chicano/a community and include many working-class characters, recent immigrants, and other disenfranchised members of society. Corpi's fiction uncovers the fact that sometimes the police are the criminals who unjustly harass and beat innocent protesters, such as revealed in her representation in *Eulogy* of the police brutality at the Chicano Moratorium march in Los Angeles. Also, in *Crimson Moon* an F.B.I. agent is guilty of infiltrating the Chicano student movement and raping numerous young women. This questioning of mainstream America's assumptions about criminal behavior and race and class offers a unique twist that subverts the classical detective fiction genre.

Corpi's writing is politically grounded and ideologically radical, in contrast to the conservative nature of most detective fiction. Tim Libretti has argued that Corpi's "Chicana political perspective rethinks issues of criminality and injustice" (63). He argues that this writer not only solves crimes, but more importantly, exposes the history of racial oppression and "demystifies the ideologies of 'race' (criminalization, colonization, discrimination, etc.) which underwrite those mechanisms"(64). In this manner, Lucha Corpi offers an alternative point of view, which serves to deconstruct many of the racial stereotypes found in the mainstream mystery novel, which all too often criminalizes African American and Latino characters.

In the three novels, the reader witnesses Damasco's spiritual growth, evolving feminist consciousness, and maturity as a private investigator over a period of two decades from the time we meet her in 1970 through 1992. At first, the protagonist is frightened by what she refers to as her "dark gift" of clairvoyance; we witness her growing acceptance

of this quality and even her welcoming of it as a unique way to solve her mysteries in her detective work.

It is only after her husband's death in 1988 that Gloria resumes her passion for solving crimes. Darío, himself a physician at the Helping Hands clinic, had pressured Gloria into choosing between him and their daughter or continuing the investigation into the death of Michael David Cisneros Jr., the child whose corpse she had discovered at the Chicano Moratorium march. Darío uses emotional blackmail when he issues his wife the following ultimatum: "These extrasensory experiences of yours are obviously more important to you than your own safety" [. . .] "What is more important for you, solving this case or keeping our marriage and family together? This is something *you* alone will have to decide" (121). In response to the pressure from her husband, Damasco makes the difficult decision to abandon the investigation for sixteen years while she continues to raise their daughter Tania and works as a speech therapist at the speech center, where she has been employed since 1970.

Although Damasco refuses to discuss the Cisneros case with anyone except her best friend Luisa, she continues to have visions and dreams related to Michael David's murder. She confesses: "[S]ometimes in the middle of the night, I'd wake up to a soprano's voice singing the aria 'Un bel di,' sounding so clear and near that I swore the singer was in the house. Whenever this happened, just before I opened my eyes, Lillian's face would flash in my memory and a hand wearing a ring with a lion's head would reach out and wrap around her neck" (122). This recurring prophetic dream foreshadows one of the final scenes in *Eulogy*. Damasco, unlike other detectives who are known for their fine skills in deductive methods and rational thinking, relies on her "irrational" visions and dreams as tools to help her solve crimes. These dreams, visions, and extrasensory perception are represented in the text as alternative, subjective realities. We, as readers, witness the protagonist's growing tolerance for ambivalence and experiences that have no rational, scientific explanation. In *Black Widow's*

Wardrobe Gloria experiences a moment of doubt as to whether her seeing the conquistadors at the Day of the Dead procession was a regression to the past or a hallucination, she consciously decides “not to pursue questions that defied logical explanation” (159). She accepts these visions as real without trying to understand them through logical reasoning. This defies the mechanisms operating in the traditional, classic detective novel.

Gloría Anzaldúa provides a theory about the *new mestiza* in her *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. This Chicana theorist argues that the new Chicana feminist “operates in the pluralistic mode” and that she “not only sustains contradictions, she turns the ambivalence into something else” (79). One of the goals of this new *mestiza* consciousness, according to Anzaldúa, is to “break down the subject-object duality that keeps her a prisoner and to show in the flesh and through the images in her work how duality is transcended. The answer to the problem between the white race and the colored, between males and females, lies in healing the split that originates in the very foundation of our lives, our culture, our languages, our thoughts” (80). Through her affirmation of her mexicana/chicana cultural heritage and her growing acceptance of what she refers to as her “dark gift” of visions and extrasensory perception, I argue that Gloria Damasco contributes to the creation of a new consciousness that helps to break down the dualistic thinking that forms the foundation of our Western philosophical tradition and that dominates the genre of classic detective fiction. The binary oppositions between rational and irrational, scientific and spiritual, logical and intuitive, mind and body are called into question.

The inclusion of indigenous and *mestizo* perceptions of reality in these novels contributes to the creation of a new type of detective, such as Gloria Damasco, who has more tools to work with than the white male investigator such as Philip Marlowe or Sam Spade in the tradition of the hard-boiled detective novels of Raymond Chandler and Dashiell Hammett. Critics of this genre have emphasized the positivistic nature of

traditional detective fiction. That is to say, the detective fiction formula is based primarily on the assumption of the resolution of a crime through the use of deductive reasoning and the logic of cause and effect. With respect to the norms of the detective genre, William V. Spanos has pointed out that “the form of the detective story has its source in the comforting certainty that an acute ‘eye,’ private or otherwise, can solve the crime with resounding finality by inferring causal relationships between clues” (21). Damasco’s use of dreams and visions in her endeavor to solve mysteries provides an interesting twist and an important innovation that alters the reified formula of the traditional detective novel.

The characterization of Damasco as a clairvoyant is foregrounded in all three novels of the trilogy. The first reference to this detective’s psychic powers is found in the “Prelude” to *Eulogy*:

For many years, every so often, I would sense the shimmering energy of a presence, somewhere at a distance. It came to me in the shape of a blue light, with a revolving force all its own. Once, while I was shopping at Union Square in San Francisco, I felt that presence, like a sudden gust of blue light brushing my arm and swiftly moving away. I didn’t know then, but it was *your* energy, Justin Escobar, I was feeling. I shivered, not in horror, but in excitement, for I sensed that you and I would meet one day; and when we did, the solution to the mystery would be near at hand. Now, let me tell you the story. (13)

This “Prelude” informs the reader that this is not your typical “who done it” novel; the reader’s curiosity is sparked and we are enticed to continue reading in order to find out the answers to many questions. For example, what is this “blue light”? Is the narrator “crazy” or does she really have extrasensory perception? Who is Justin Escobar and what mystery will they solve?

Later in this novel, Gloria Damasco explains that she went through a difficult process of learning to accept her psychic powers and extrasensory perception: “At age twenty-three I had first confronted this other self, this psychic being who insisted on my

relinquishing control of a part of my life to . . . to an automatic pilot. I went through two years of denial, and then worked slowly towards knowing what ailed me. Eventually, I learned to accept this dark gift and to build the delicate balance on which my sanity rested” (1992: 123). The confessional tone of the just cited passage offers the reader a window into Damasco’s private, intimate side. We are privileged witnesses to her inner turmoil and self-doubt as well as her growing self-acceptance and feelings of empowerment resulting from her clairvoyance. Yet, what she refers to as her “dark gift” is sometimes experienced as more of a burden than a gift. For example, throughout *Eulogy* Gloria Damasco expresses exasperation at her inability to decipher her many dreams and prophetic visions related to Michael Cisneros Jr.’s death: “What good were visions if there was no way to decode them? If their effectiveness as a tool to apprehend the murderer was nil?”(62).

During the first part of *Eulogy* the reader learns of Gloria’s confusion about her visions; she is reluctant to confide in her husband Darío about any details related to her psychic powers: “I purposely didn’t mention any of my ‘flying’ experiences. I suppose I felt embarrassed since I had always sought rational explanations for anything that happened to me, using intuition to support reason rather than the other way around.” (30)

However, the first-person narrator does let us, the readers, in on her “secret”; she describes her mental state, referring to it as “neurotic lucidity”:

After a long day of dragging around a psyche gone amuck, with only rage and fear as ballast, I now felt I was drifting into what I could only describe as neurotic lucidity. Sitting in the darkness, unable to go to sleep, I had a sense that I was looking at two sides of myself as if on a photographic negative—the lighter areas being “reality”; the darker shades of colors, even perhaps the absence of color, being optical illusions. (30)

Twenty years later, in *Cactus Blood*, this dark gift is represented as an asset in detective work that even her male partner and future lover Justin Escobar, under whose

apprenticeship Gloria is working, has come to respect and rely upon. In fact, Justin takes Gloria's visions very seriously and consults her about them in their investigation of Sonny Mares's death; at one point Justin teases Gloria about not being sure he trusts her hunches, but he insists that he *does* trust her visions (79).

Gloria Damasco's reliance on dreams and visions, in addition to scientific evidence and hard facts as an aid in solving crimes is a unique contribution to the genre of detective fiction. She attributes her keen perception, intuition, and "dark gift" of visions and dreams to her Mexican heritage. The belief in the value of dreams and visions as a form of prophecy and understanding reality is common in Mexican and Chicano popular culture and folklore. In this way, it can be argued that Corpi is opening up the mystery genre and allowing for cultural diversity by offering a non-Eurocentric perception of reality, one that includes knowledge and accepts as real, insights that come from mysterious, non-tangible sources such as dreams, visions, intuition, and extrasensory perception.

María Baldomar, one of the characters in *Cactus Blood* who is a *curandera*, or healer, recognizes Gloria's radiant spirit and clairvoyance as a special gift. She functions as a sort of spiritual mentor who encourages Gloria to, in her words, "let everyone know who and what you are" (95). Baldomar confides in Gloria and shares her perceptions: "To look into the past, Sabina and I were taught, is to look into the future. But it takes a certain kind of talent, a great gift, to see how the past will become the future. That's what your gift is all about" [...] "People make fun of you . . . they taunt you, unable to see the nature of your gift, afraid of it many times" (94). Another character in this novel with the ability to predict earthquakes by reading the signs in the mackerel sky and observing that animals go into hiding prior to a quake is Gloria's mother. In fact, she has correctly predicted the devastating earthquake that shook San Francisco and caused a section of the Bay Bridge to collapse on Tuesday October 17, 1989. It is the older generation of Chicanas and *mexicanas* in these novels—such as Gloria's mother and her

grandmother Mama Julia, Justin's grandmother, María Baldomar, and Carlota Navarro's grandmother—who share these types of folk beliefs, home remedies, Mexican traditions, indigenous and *mestizo*cultural practices, and spirituality that enables them to see into the future.

Gloria Damasco's clairvoyance is a key element in her characterization and also in the development of the plot in each of these novels. For example, *Cactus Blood* opens with Gloria's vision of a rattlesnake in a thicket of prickly-pear cacti and a naked women tied to a huge, old cactus in the form of "a slumping female Christ" (11). This recurring vision haunts Damasco until we, the readers, finally discover who this woman is at the end of the novel. Likewise, Damasco's so called "flying experience" and her vision of Michael David's abduction haunt her for many years until this crime is solved and we discover who killed the child in the final scenes of *Eulogy for a Brown Angel*.

Black Widow's Wardrobe opens with the following description of Gloria's recurring nightmare:

Not day anymore, not yet night, it is the hour of the wild cat, the ocelot. A woman fans the fire in a stone stove. She wears a mid-length skirt underneath a *huipil* with embroidered red flowers. Her long hair streams down her back. Her back is to me and I cannot see her face. Her young daughter plays by her side. A brooding young man sits at the kitchen table, playing with a dagger, a gift from his father. Suddenly, without saying a word, he gets up, picks up the dagger, and walks towards the woman at the stove. He raises his hand. She turns. The fire flares up, and her hair catches on fire, then her clothes . . . (1)

When Gloria first sees the Black Widow at the "Day of the Dead" procession in the Mission District of San Francisco, she immediately knows that she is the woman in this recurring nightmare. She comments, "I helplessly realized that my feelings and dreams had become inextricably meshed with the threads of Black Widow's life. I knew that the visions would follow, and that I would give myself no choice but to work towards freeing myself from their hold" (1). At this stage in her career as a private eye, Gloria accepts the fact that her dreams and visions are inescapable and an integral part of her

detective work. She no longer questions this, but rather, is resigned to accepting it as the reality of her life.

By the end of the novel, the reader discovers that the young man who stabbed Licia at the Day of the Dead procession was, like in Gloria's nightmare, her own son. Also, the novel ends with Licia's house mysteriously burning down: "The fire department had found no evidence of arson. Although neighbors swore they had seen a woman wearing a white dress enter the house just before the fire started, no human remains were recovered at the site that once was Black Widow's dwelling" (193). Thus, although Gloria successfully solves the mystery of who had tried to kill Licia, the novel ends with many unanswered questions. This, of course, is another example of how Corpi subverts the traditional genre.

In solving the mystery of who is trying to kill Licia, Gloria Damasco has another recurring nightmare about a menacing hand: "Down a dark tunnel, I run after someone, but I can't tell who. A man's hand emerges from the darkness, the long, thin fingers and thumb wrapped around the pistol . . . The hand retreats back into the darkness. 'Why did you take it from me?' questions a raspy voice—I cannot tell if a man or a woman" (44). The inscription of these dreams adds to the suspense of the novel and invites the reader to participate in deciphering them in an attempt to solve the mystery.

In *Black Widow's Wardrobe* other types of non-rational experiences are presented contributing to Anzadua's claims about the new *mestiza's* acceptance of ambivalence and the overcoming of the Western binary logic. For example, serious discussions of regression to past lives, reincarnation, karma, the law of retribution, and hallucinations are all presented as real possibilities. Ambivalence is embraced in this novel that raises more questions than it answers. Corpi questions the notions of an "absolute truth" or "History" as fixed and knowable. She accepts the fact that there are mysteries that can't be solved and by the end of the novel she claims: "I nearly believed that Licia was the

reincarnation of La Malinche. But despite everything I knew about her, Licia Román Lecuona had remained an enigma to me” (190).

In addition to her visions, dreams and feminine intuition as non-traditional tools in solving crimes, Damasco also has an historical understanding of racism in the U.S., police brutality, and the oppression suffered by ethnic communities in this society. Both *Eulogy for a Brown Angel* and *Cactus Blood* document the political activism of the Chicano Civil Rights Movement of the 1960s and 1970s and call for a return to the values of that important period in Chicano history. This call for political action is suggested in *Cactus Blood* when Damasco promises Carlota Navarro, an undocumented worker who had been poisoned when she ran through a pesticide-ridden field, that they will organize a picket line if a certain restaurant manager continues to serve grapes. At another point in the novel, Damasco confesses to a nostalgia for the political zeal of the 1970s and when confronted by Carlota about her current political complacency, admits: “I am growing politically apathetic and quite selfish . . . And when all of this is over, I know I have to do a lot of mental and emotional housekeeping” (174).

Early in *Eulogy* Damasco inscribes herself as a participant in the Chicano Movement and describes the commitment and heightened political awareness of many young activists during the 1970s. She uses the first-person plural pronoun “we” instead of the singular “I” to emphasize the consciousness that was shared by many members of the Mexican-American community who fought for ethnic equality and economic justice within a society that was hostile to Latinos:

In the summer of 1970 everything anyone of us did had to be considered according to its political impact on the Chicano Community . . . In some ways, I realized that our movement for racial equality and self-determination was no different from others like it in other parts of the the world. But we were a people within a nation. Our behavior was constantly under scrutiny, our culture relentlessly under siege. (64)

Tim Libretti has observed, “the commonplace theory of detective fiction as an inherently conservative genre fails to recognize that it is based in assumptions about the demographic composition of a readership and the ideological perspective of that readership and that if understood in a different cultural and demographic context, the detective fiction formula could easily serve a politically radical and social transformative function” (67). Both *Eulogy for a Brown Angel* and *Cactus Blood* inscribe a politically radical ideology and register a view of California’s history that is different from the mainstream Euro-American official history celebrating the Anglo takeover of the Southwestern United States.

As part of her investigation into the death of Michael David Cisneros, Damasco does research into the history of the Peraltas, an old *California* family, and discovers that they had been friends of the Vallejo family. General Vallejo was the head of the Mexican Army who surrendered to U.S. troops, prior to the colonization of California by Anglo settlers. Carlota Navarro expresses the view that Vallejo was an opportunist and our first *vendido*, who sold-out to the highest bidder in exchange for a post in the new state government (174). In this sense, the novel offers a different viewpoint or a revision of American/Californian history, not from the vantage point of the colonizer, but rather, from the perspective of the colonized people who were living in the region long before the arrival of Anglo American settlers.

Many of the characters in these novels, in addition to the protagonist Gloria Damasco, have been active participants in and/or shaped by the Chicano Movement of the 1970s. The influence of the Movement plays a prominent role in the plot and the character development in both *Cactus Blood* and in *Eulogy for a Brown Angel*. As mentioned previously, the crime victim in *Eulogy* was found dead on August 29, 1970, the day of the National Chicano Moratorium. This event marks an important landmark in *raza* history when more than 20,000 people marched down Whittier Boulevard in the heart of East L.A. to protest the war in Vietnam and the induction of young Chicanos

into the armed forces. That day is also remembered for the violence unleashed on the protesters by the police who were also responsible for the tragic shooting death of the well-known journalist Rubén Salazar at the Silver Dollar Café. Corpi's novel recounts the injustice and repression suffered by Chicanos who were sprayed with tear gas and beaten with clubs at the hands of the LAPD at the Moratorium. Damasco reveals the outrage experienced by many Chicanos due to institutional racism within the legal system and the high number of incidents of police brutality committed against Chicano and African-American youth:

Without supporting the radical notion that every Chicano in jail was a "political prisoner," we accepted as our right and responsibility the function of making sure that justice was dealt equally to everyone . . . For years, I'd walked around with unresolved anger delicately balanced against the hope that one day our social and political condition would improve for us. (65)

The Movement also plays a central role in *Cactus Blood*, which records important events such as the 1973 United Farm Workers' Strike. Several of the novel's characters—Art Bello, Sonny Mares, Ramón Caballos, and Carlota Navarro—had been activists dedicated to the cause of denouncing the deadly effects of pesticides, which caused cancer and birth defects in hundreds of farm workers who had been exposed to them. Navarro herself suffers from seizures, memory lapses, and a bipolar mental illness induced by her exposure to parathion. This novel addresses other significant political issues such as the persecution of undocumented Mexicans, ethnic discrimination, domestic violence, and the exploration of role of Chicanas in the Chicano Movement. Luisa Cortez, Damasco's close friend and poet who had been murdered in *Eulogy*, compiled and edited a manuscript entitled *The Chicana Experience*. This book, to be published by Women of Color Press, is based on interviews with Chicanas who were active in the political movement of the sixties and seventies, offering a feminist perspective that had been silenced in masculine versions of Chicano history.

Another gender-related social issue presented in this novel is rape. Carlota Navarro's rape by her former employer when she was only a teenager working as a housekeeper for a wealthy family is described in horrifying detail. Other rape victims in these novels include Lillian Cisneros who was raped by her own brother-in-law and Justin Escobar's girlfriend who had been raped and murdered by a serial killer. Josie Baldomar suffered from physical and emotional abuse by her drunken father; and was nearly raped by one of his buddies.

The themes of domestic violence and rape are explored further and in more depth in *Black Widow's Wardrobe*. Corpi makes it a point to mention that it was an all-male jury that "was out to get Licia" when they convicted her for murdering her abusive husband (17); they did not buy the defense attorney's argument of "what we now call 'battered wife syndrome'" (16). Also, her lawyer, Lester Zamora, argued that Licia's husband Peter had sexually abused her, but "at that time, the courts had not ruled that a husband could commit the crime of rape against his own wife. When a husband forced himself on his wife, the act wasn't seen as rape" (16). Domestic violence is represented in this text as a cycle of abuse that is hard to break. As a three-year-old child, Licia was in the same room and witnessed when her own father, driven by unfounded jealousy "shot Licia's mother, then blew his brains out" (15). The novel suggests that Licia was deeply affected by this tragic event, which haunted her all of her life.

When Gloria Damasco consults Rosa, an *espiritista* who had befriended Licia in prison and later betrayed her, she tells her to investigate Malintzin Tenepal's death in order to find out who is trying to kill Licia. According to Rosa's version, "a masked assassin stabbed Malinche thirteen times, outside her house in Mexico City . . . apparently this killer was sent by Cortés and Juan de Jaramillo, Malinche's husband" (118-119). Thus, the cycle of violence is traced back to the 16th Century and a parallel is established in the text between the life of the modern day Black Widow and Malintzin Tenepal, the mistress and interpreter of Hernan Cortés. As Rosa points out: "He used her as his

interpreter, in other words his tongue, ears, and mind. Without her, the Spaniard's mighty sword would have been useless" (57).

Carol Pearson has rightly observed that a "key contribution of *Black Widow's Wardrobe* is its reconstruction of the legend and history of Malinche . . . Corpi weaves together numerous accounts of various aspects of Malinche's life, she employs many different voices and perspectives, both historical and fictional to tell the story" (45). In fact, one of the ways in which Corpi inscribes a Chicana feminist ideology into this text is through her references to Chicana scholars such as Norma Alarcón, who has written groundbreaking academic articles revising the figure of La Malinche. (4) When Gloria's mother went to the Chicano Studies Library at UC Berkeley to do research on La Malinche, the librarian told her "to talk to Professor Norma Alarcón" (95).

As Gloria sets out to investigate the mystery of who is trying to kill the Black Widow, she simultaneously discovers valuable historical information about La Malinche that helps her to better understand her own cultural heritage and identity as a Chicana:

I surmised that Chicana scholars and writers aimed at creating a new and more positive view of La Malinche. In doing so, they hoped to give Mexicanas and Chicanas a better sense of themselves, not as *las hijas de la chingada*—the Indian woman violated and subjugated by the conqueror—but as *las hijas de la Malinche*—the daughters of an intelligent woman who had exercised the options available to her and chosen her own identity. (97)

In conclusion, Lucha Corpi presents us with an unforgettable Chicana detective, Gloria Damasco, a clairvoyant who uses her "dark gift" of visions and dreams to solve her murder mysteries. Damasco also has an extraordinary ability to see how the past is linked to the future, and how the Chicano Civil Rights Movement of the 1960s and 1970s is linked to current struggles for racial equality and social justice. Corpi's novels are examples of a new type of multicultural detective fiction that calls for an end to ethnic, gender, and class exploitation.

Notes

(1). Other writers such as Tony Hillerman, Walter Mosley, and Rudolfo Anaya also deal with multicultural detective fiction. Although the critically acclaimed Hillerman is of Euro-American descent, all of his twelve murder mysteries take place on the Navajo reservation and his detectives, Lieutenant Joe Leaphorn and Officer Jim Chee of the Tribal Police are Navajo and offer perspectives not usually found in the genre. Walter Mosley is an African American writer; five of his six Easy Rawlins' mystery novels are set in postwar Los Angeles. Mosley explores issues related to race, police brutality, violence, crime, and oppression from the perspective of Easy Rawlins, a black male detective. Rudolfo Anaya three-volume Sonny Bacca series –*Zia Summer*, *Rio Grande*, and *Shaman Winter* – is enjoying wide mass distribution.

(2). See Priscilla Walton's "Bubblegum Metaphysics: Feminist Paradigms and Racial Interventions in Mainstream Hardboiled Women's Detective Fiction," in *Multicultural Detective Fiction*, for a discussion of the ways in which feminist detective fiction transforms the genre. Also, articles by Phyllis M. Betz, Stephen F. Soitos, Susan Elizabeth Sweeney, and Jeffrey Langham on gay and lesbian crime fiction are found *Multicultural Detective Fiction*, edited by Adrienne Johnson Gosselin. This collection of essays explores the ways in which multicultural detective fiction is shaped by ethnicity, gender, and culture; the essays are all grounded in contemporary cultural and critical theories and offer important insights into this genre.

(3). The so-called "Culture Wars" which fueled so much debate at Stanford University regarding the inclusion of Rigoberta Menchú's testimony comes to mind. Debates and controversy are still very much alive at universities and colleges throughout the country regarding curriculum reform and challenging the traditional canon of literary works, mostly written by "dead, white males." Many academics still view popular genres, such as detective fiction and the romance novel, as inferior to canonical literary works and unworthy of serious scholarship.

(4). See Norma Alarcon's article "Traddutora, Traitora: A Paradigmatic Figure of Chicana Feminism." *Cultural Critique* 13 (1989): 57-87.

Works cited

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- Corpi, Lucha. *Cactus Blood*. Houston: Arte Público, 1995.
- . *Eulogy for a Brown Angel*. Houston: Arte Público, 1992.
- . *Black Widow's Wardrobe*. Houston: Arte Público, 1999.

- Johnson Gosselin, Adrienne, ed. *Multicultural Detective Fiction: Murder from the Other Side*. New York: Garland Publishing, Inc., 1999.
- Libretti, Tim. "Lucha Corpi and the Politics of Detective Fiction," in *Multicultural Detective Fiction: Murder from the Other Side*, ed. Johnson Gosselin. New York: Garland Publishing, Inc., 1999. 61-82.
- Lomelí, Francisco A., Teresa Márquez, and María Herrera-Sobek. "Trends and Themes in Chicana/o Writings in Postmodern Times," in *Chicano Renaissance: Contemporary Cultural Trends*, ed. David R. Maciel, Isidro D. Ortiz, and María Herrera-Sobek. Tucson: University of Arizona Press, 2000. 285-312.
- Pearson, Carol. "Writing from the Outside In: Constructs of Memory and Chicanas as Private Eyes in Three Detective Novels by Lucha Corpi." *Interdisciplinary Literary Studies: A Journal of Criticism and Theory* Vol. 4, Number 1 (Fall 2002): 38-51.
- Rodriguez, Ralph E. "Cultural Memory and Chicanidad: Detecting History, Past and Present, in Lucha Corpi's Gloria Damasco Series." *Contemporary Literature* Vol. 43, Number 1 (Spring 2002): 138-170.
- Spanos, William V. Report in *Early Postmodernism: Foundational Essays*. Ed. Paul A. Bové. Durham: Duke UP, 1995. 11-39.

Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino

[Francisca Noguero Jiméñez](#)

Universidad de Salamanca

El género policial, como todos los géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes.
Jorge Luis Borges

Ésta es la historia de una transgresión: la de la narrativa policial en los países americanos de habla hispana, que comenzaron importando el modelo anglosajón a finales del siglo XIX para teñirlo de cualidades metafísicas en los años cuarenta, humanizarlo en los cincuenta y, finalmente, desembocar en el *neopolicial*, demostración fehaciente de que la teoría de los géneros resulta especialmente interesante cuando se violan las fórmulas.

En las siguientes páginas abordaré específicamente los temas y estrategias del neopolicial. Desde el prefijo de su denominación -popularizada por autores tan reconocidos como el mexicano Paco Ignacio Taibo II o el cubano Leonardo Padura Fuentes-, el término subraya la novedad de su propuesta. Cultivado desde los años setenta en países como México, Argentina, Cuba y Brasil,⁽¹⁾ se ha constituido desde la segunda mitad de los ochenta en referente genérico indispensable y hoy en día permea buena parte de los textos producidos en América Latina.⁽²⁾ Para reconocer su originalidad, nada mejor que remontarse a su prehistoria o, lo que es lo mismo, recorrer los orígenes del policial transatlántico.

El reinado del *whodunit* Traducciones y enigma

Encontramos los primeros testimonios de relatos de misterio en algunas traducciones de Edgar Allan Poe fechadas a finales del siglo XIX y localizadas en el Cono Sur, región especialmente receptiva a las novedades literarias extranjeras. La decisiva impronta del escritor estadounidense explica la predilección de sus vecinos meridionales por el cuento frente a la novela y su reproducción del esquema del *whodunit* o novela de enigma, inventado por Poe pero canonizado en Gran Bretaña por autores como Gilbert K. Chesterton, Agatha Christie y Arthur Conan Doyle.

El *whodunit*, que se plantea desde su propia acepción como una pregunta sin resolver⁽³⁾ y posee una estructura bien definida: el detective, *amateur* pero bastante más perspicaz que la policía, descubre las claves del misterio que investiga a distancia -a veces, en un espacio cerrado- gracias a su insólita capacidad deductiva. Asume el descubrimiento del

criminal por el desafío que este hecho supone, sin que le importe el contexto social que ha motivado el delito o el castigo del mismo. El delincuente es admirado por su inteligencia -el asesinato puede llegar a ser considerado, como ya señalara De Quincey, “una de las bellas artes”-, y se produce una identificación clara entre él y su perseguidor para que este último consiga desenmarañar la trama. Al final, el orden burgués se restablece con el triunfo de la verdad y la aplicación de la ley. Se trata por consiguiente de una literatura concebida como juego riguroso, elusiva de la realidad y carente de psicologismo.

Los primeros cultores latinoamericanos de narrativa policial fueron conscientes de la escasa consideración literaria del género, lo que los llevó a ocultarse bajo seudónimo o a escribir sus obras a cuatro manos. Aislados entre sí, publicaron con frecuencia en periódicos de corta tirada y no se enorgullecieron de unos textos que ellos mismos consideraban *menores*. Entre ellos destacan Raúl Waleis -seudónimo de Luis Vicente Varela, autor de *La Huella del Crimen* (1877), primera novela policial en lengua española-, Paul Groussac -“La pesquisa” (1884)- y Eduardo L. Holmberg -“La bolsa de huesos” (1896)-. En Argentina publicarán también dos uruguayos: Horacio Quiroga -“El crimen del otro” (1904)- y Vicente Rossi, que reúne sus relatos en *Casos policiales* (1912). Ese mismo año el chileno Alberto Edwards comienza a editar un folletín seriado sobre Román Calvo, detective denominado ya en la portada de sus diferentes casos como “El Sherlock Holmes chileno” y claro deudor, por tanto, del personaje de Conan Doyle.

Parodia y policial metafísico

En la década del cuarenta se producen rupturas de la fórmula clásica gracias a Jorge Luis Borges. Defensor del modelo del *whodunit* -es conocido su rechazo a la inserción de la realidad en la literatura-, Borges amplió las posibilidades de la fórmula al parodiarla en sus relatos conjuntos y teñirla de cualidades metafísicas en los que publicó en solitario. Defensor encendido del género, sus múltiples reflexiones sobre el mismo se remontan a los años treinta -“Leyes de la narración policial” apareció en la revista *Hoy Argentina* en 1933- y se despliegan a lo largo de la siguiente década. Este hecho le valió ser considerado una mala influencia entre las nuevas generaciones, lo que subraya humorísticamente Pablo Brescia en “Borges, el policial y la teoría del cuento: la verdad sobre el caso del corruptor de menores” (Brescia, 2003: 12).

En efecto, Borges fue responsable de la colección “Séptimo Círculo”, que difundió por América Latina a los principales autores policiales a través de la editorial Emecé y que

explica revisiones argentinas del *whodunit* tan destacadas como *La muerte baja en el ascensor* (1954), de María Angélica Bosco; “Los que aman odian” (1946), de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares; *El estruendo de las rosas* (1948), de Manuel Peyrou, o *Rosaura a las diez* (1955), de Marco Denevi.

Asimismo, junto con Bioy Casares y bajo el seudónimo Honorio Bustos Domecq publicó *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), relatos en los que un barbero injustamente encarcelado se entretiene resolviendo casos de los que tiene noticia a través de los diarios vespertinos.⁽⁴⁾ Como descubre el apellido del inusual detective, los *problemas* suponen una revisión paródica del modelo en todos sus componentes: frente a los infalibles sabuesos anglosajones, Parodi es claramente argentino -bebe mate, juega baraja- y se muestra limitado en sus capacidades, pues no puede descubrir por qué fue encerrado en prisión.⁽⁵⁾

Fascinado por el orden y el rigor racional que requiere el género, Borges hizo converger el discurso filosófico y la ficción policial en “La muerte y la brújula” y “El jardín de los senderos que se bifurcan”, relatos incluidos en *Ficciones* (1944). Con ellos inició la corriente metafísica en la narración detectivesca, por la que incluyó en sus tramas meditaciones sobre la esencia del hombre, los límites del conocimiento y las fronteras entre realidad y ficción. Como señaló Ernesto Sábato en *Uno y el universo* (1945): “A Borges le gusta confundir al lector: uno cree estar leyendo un relato policial y de pronto se encuentra con Dios o con el falso Basílides” (Sábato, 1996: 34).

En ambos textos el criminal es concebido como un individuo de capacidades extraordinarias, creador de una sofisticada red de signos en la que el detective queda atrapado. Este último se descubre como hermeneuta fallido: imagina una trama errónea en la que, paradójicamente, termina envuelto por su oponente, quien lo sabe leer en todo momento y va un paso por delante de su deducción. De este modo, las leyes del policial se invierten: el detective fracasa al imaginar una explicación que lo lleva finalmente a la muerte, convirtiéndose en el cazador cazado. Como consecuencia, se produce el triunfo del asesino y se difuminan los límites entre vida y literatura, autor y lector de policiales.⁽⁶⁾

La novela del procedimiento

En los años cuarenta el interés por los textos de misterio ya no se circunscribe al Cono Sur. México -que recibe desde 1944 los libros de “Séptimo Círculo”- cuenta para la

difusión del género con la editorial Albatros y la revista *Selecciones policiacas y de misterio*, fundada por Antonio Helú. Al igual que los argentinos Borges o Sábato reflexionan sobre el modelo policial -este último en su novela corta *El túnel* (1948) y en el libro de ensayos *Heterodoxia* (1953)-, importantes autores mexicanos escriben acerca del *whodunit*. Es el caso de Alfonso Reyes -“Sobre la novela policial” (1945), “Algo más sobre la novela detectivesca”- (1959), Xavier Villaurrutia -que dedica un prólogo elogioso a *La obligación de asesinar* (1946), de Helú- o María Elvira Bermúdez, defensora a ultranza de la fórmula de enigma y autora de una antología del género fechada en 1955.

Desde el punto de vista literario destaca por su ambivalencia moral el personaje de Máximo Roldán, ladrón metido a detective ideado por Helú que, como nuevo Vidocq, gana la partida a la policía al resolver los casos pero manteniéndose siempre fuera de la ley. Por su parte, Rodolfo Usigli cuenta en *Ensayo de un crimen* (1944) la historia de un asesinato que, a pesar de ser aclarado por un escéptico ex inspector de la policía, queda impune. La novela se permite por primera vez la crítica a las clases altas de la sociedad -tan aburridas como para imaginar un crimen gratuito- y el reflejo de la psicología de los personajes.

Se abre así en el *whodunit* latinoamericano una vía para la *novela de procedimiento*, descendiente del *roman policier* -especialmente de Simenon- y en la que interesa sobre todo el aspecto humano de la investigación. Los representantes de la ley -que se apoyan en el sentido común y el conocimiento del medio para realizar sus pesquisas- ganan en sentido del humor y pierden solemnidad. Así se aprecia en muchos de los detectives retratados en la revista argentina *Vea y Lea*, representados entre otros por don Frutos Gómez, de Velmiro Ayala Gauna -*Los casos de don Frutos Gómez* (1955), *Don Frutos Gómez el comisario* (1960)- y el ya retirado Laurenzi, de Rodolfo Walsh -*La máquina del bien y del mal* (1992)-, que resolvió crímenes en la citada revista entre 1956 y 1961.

Hacia un nuevo canon: del *hard boiled al neopolicial*

En América Latina los años sesenta se vieron definidos por el triunfo de la revolución cubana y la consiguiente defensa de la utopía socialista, el compromiso y unas ideas libertarias que alcanzarían su punto álgido en 1968. Sin embargo, el optimismo colectivo se vio truncado ese mismo año, que conoció la terrible matanza de estudiantes en Tlatelolco por parte de las fuerzas gubernamentales mexicanas.

La represión se intensificó en los setenta y ochenta, lo que ocasionó la emergencia de sangrientas dictaduras, la sucesión de guerras civiles -francas o encubiertas- y la

paralización generalizada de la vida intelectual en numerosos países, donde algunos intelectuales morían en la lucha armada mientras otros sufrían prisión, tortura o exilio. Se produjo así el derrumbe de los antiguos ideales y un proceso generalizado de desencanto ante la frustración de las antiguas expectativas, agravado tras la caída del muro de Berlín por el descubrimiento de las fisuras del castrismo y el triunfo global de las doctrinas neoliberales.

En esta nueva época, definida con el controvertido rótulo de *posmoderna*, se produce desde el punto de vista literario la revisión de las historias oficiales, el rechazo de los frescos narrativos y el recurso a la polifonía textual, estrategias con las que se intenta reflejar una realidad tan caótica como diversa. En el ámbito académico, la reivindicación de la cultura de masas en disciplinas como la sociología de la literatura y la semiótica conlleva el reconocimiento definitivo de los considerados hasta este momento géneros *menores* o *Trivialliteratur*, entre los que se incluye la narrativa policial.⁽⁷⁾ Este hecho explica la orgullosa consideración del modelo implícita en las siguientes palabras de Mempo Giardinelli:

La moderna literatura negra, que alcanza ya una cierta dimensión filosófica, se propone indagar en la condición humana, demuestra una sólida formación clásica en muchos autores, es original, audaz y últimamente hasta experimental. Por otra parte, en sus mejores expresiones, la literatura negra es una radiografía de la llamada civilización, tan eficaz y sofisticada como inhumana y destructora. Es un medio tan bueno como cualquier otro para comprender, primero, y para interrogar, después, el mundo en que vivimos (Giardinelli en Kohut, 1990: 173).

Los escritores de los setenta o generación del *postboom*, entre los que se encuentra la plana mayor del neopolicial,⁽⁸⁾ recelan de los discursos autoritarios y se refugian en la cotidianeidad. Enemigos de la experimentación que caracterizó la literatura del *boom*, privilegian en sus textos los *nuevos realismos*. Al poseer un espíritu de grupo que contrasta con el sesgo individualista predominante en la vida literaria -no en vano la *Semana Negra de Gijón*, coordinada por Taibo II, es definida por sus participantes como “una fiesta entre amigos”- han mantenido relaciones muy estrechas con los cultores del género en la Península Ibérica -en especial, Manuel Vázquez Montalbán-, con quienes comparten planteamientos ideológicos y estéticos.

Desde el punto de vista ideológico se definen como *hijos del 68*, militantes de izquierda durante su juventud pero desencantados con la evolución de los tiempos. Giardinelli resume su espíritu cuando el protagonista de *Qué solos se quedan los muertos* (1985) se

pregunta obsesivamente: “Qué nos había pasado a los argentinos de mi generación? ¿Cuál era nuestra culpa?” (Giardinelli, 1986: 114-115).(9) Esta conciencia de fracaso se aprecia en títulos como los de las novelas argentinas *Triste, solitario y final* (1973), de Osvaldo Soriano, tomado de *El largo adiós* chandleriano; *Últimos días de la víctima* (1979) y *Ni el tiro del final* (1981), de José Pablo Feinmann (donde se recupera el verso de tango “Ni el tiro del final te va a salir”); y *Manual de perdedores I y 2* (1985 y 1987), de Juan Sasturain. Así se explican también *No habrá final feliz* (1989), de Taibo II, y *Perder es cuestión de método* (1997), del colombiano Santiago Gamboa. Sin embargo, la conciencia de fracaso no les impide defender la literatura comprometida, lo que explica que Taibo II considere el neopolicial con las siguientes palabras: “Es que siento que es la gran novela social del fin del milenio. Este formidable vehículo narrativo nos ha permitido poner en crisis las apariencias de las sociedades en que vivimos. Es ameno, tiene gancho y, por su intermedio entramos de lleno en la violencia interna de un Estado promotor de la ilegalidad y del crimen” (Scantlebury, 2000: 2).

Como consecuencia de esta actitud, los escritores neopoliciales rechazan los fundamentos conservadores del *whodunit* para decantarse por el *hard boiled* o novela negra norteamericana, iniciada por Dashiell Hammett, canonizada por Raymond Chandler y definida por Giardinelli como “la narrativa de acción y de suspenso originada en los Estados Unidos durante los años ’20, que enfoca la temática del crimen de un modo realista y con marcados tintes sociopolíticos” (Giardinelli en Kohut, 1990: 171).

El solitario detective del *hard boiled* recorre la Norteamérica de la Ley Seca, la Depresión y los *gangsters*, un mundo convulso en el que impera la corrupción. Rechazado por los ineptos agentes de la ley, este *cowboy* de una degradada épica urbana se mueve cómodamente en los ambientes marginales. Para desenmarañar las tramas recurre a su conocimiento de las miserias humanas, su intuición y, por encima de todo, a su profundo cinismo. Escéptico ante cualquier forma de autoridad y fiel a su propio código de honor, resuelve los delitos recurriendo sin empacho a la violencia para concluir, de forma bastante pesimista, que “el hombre es un lobo para el hombre”. Los autores latinoamericanos se sintieron atraídos por esta arquetípica figura y admiraron, asimismo, el lenguaje desacatado del *hard boiled*, la plasticidad de sus escenas -canonizadas por el Hollywood *expresionista* de los años cuarenta- y su amenidad, conseguida a través de la acción continua, los agudos diálogos y el reflejo veraz de los diferentes estratos sociales.

Habitualmente se considera 1976 como punto de partida del neopolicial, ya que en ese año se publicaron dos novelas mexicanas paradigmáticas del género: *Días de combate* (1976), de Taibo II, primer caso protagonizado por el detective Héctor Belascoarán Shayne, y *En el lugar de los hechos*, de Rafael Ramírez Heredia.⁽¹⁰⁾ En Argentina resulta fundacional “La loca y el relato del crimen”, relato de Ricardo Piglia incluido en *Nombre falso* (1975) en el que el autor -gran impulsor del género a través de sus críticas y de la reconocida colección “Serie Negra”- conjuga sus conocimientos lingüísticos con una trama de extrema complejidad.

Ganador en múltiples ocasiones del Premio Dashiell Hammett y traducido a numerosos idiomas, el carismático Taibo II se define como un rebelde capaz de utilizar a Ernest Hemingway como personaje -en *Retornamos como sombras* (2001), curiosamente coetánea de la novela de Padura *Adiós, Hemingway* (2001)- o de escribir a cuatro manos junto al subcomandante Marcos *Muertos incómodos* (2005), publicada por primera vez siguiendo la mejor tradición del folletín en el periódico *La Jornada*. Su enumeración de los rasgos del neopolicial resulta esclarecedora:

(...) Caracterización de la policía como una fuerza del caos, del sistema bárbaro, dispuesta a ahogar a los ciudadanos; presentación de un hecho criminal como un accidente social, envuelto en la cotidianidad de las grandes nuevas ciudades; énfasis en el diálogo como conductor de la narración; gran calidad en el lenguaje, sobre todo en la construcción de ambientes; personajes centrales marginales por decisión (Taibo II, 1979: 40).

Teniendo en cuenta sus palabras, adentrémonos ya en el peculiar universo de estas obras para comentar sus rasgos más destacables.

La impronta de la realidad

El interés por reflejar la realidad explica la clara oralidad de unos textos que retratan a los personajes a través de sus idiolectos. Así se explica, por ejemplo, que la narrativa escrita por argentinos exiliados en México durante los años de la Guerra Sucia -Mempo Giardinelli, Rolo Díez, Miriam Laurini o Miguel Bonasso entre otros- fuera conocida como *argenmex*, ya que mezclaba en sus páginas giros idiomáticos de los dos países. Las huellas del *new journalism* se hacen igualmente patentes en estos autores, que combinan en muchos casos el trabajo periodístico con la literatura y que suscriben las ideas expresadas por un personaje de Taibo II en *Sintiendo que el campo de batalla* (1988):

El periodismo es la última pinche barrera que nos impide caer en la barbarie. Sin periodismo, sin circulación de información, todos levantaríamos la mano cuando el *big brother* lo dijera. (...) Es la mejor literatura, porque es la más inmediata. Es la clave de la democracia real, porque la gente tiene que saber qué está pasando para decidir cómo se va a jugar la vida (Taibo II, 2000: 69).

Estos planteamientos redundan en la profusión de neopoliciales basados en crímenes reales, escritos a partir de documentos tan diversos como los testimonios grabados, las crónicas periodísticas o los noticieros televisivos. Así, a la manera del Capote de *A sangre fría* (1966), Rodolfo Walsh se permite radiografiar la sociedad que permitió los asesinatos recreados en *Operación masacre* (1957) y *¿Quién mató a Rosendo?* (1968), estela seguida con excelente humor negro por el mexicano Jorge Ibarguengoitia -*Las muertas* (1977), *Dos crímenes* (1979)-, (11) con grandes dosis de cinefilia por el nicaragüense Sergio Ramírez -*Castigo divino* (1988)-, y recuperada por García Márquez en *Noticia de un secuestro* (1996), sorprendente crónica del *reinado* de Pablo Escobar en Colombia tramada a partir del secuestro de Maruja Panchón de Villamizar.

La relegación del enigma a un segundo plano

El neopolicial privilegia el reflejo del contexto social y, como consecuencia, deja el misterio por resolver en un segundo plano. Ya lo señala José Daniel Fierro, el escritor metido a policía que protagoniza *La vida misma* (1988):

[El neopolicial] Es una novela de crímenes muy jodidos, pero lo importante no son los crímenes, sino (como en toda novela policíaca mexicana) el contexto. Aquí pocas veces se va a preguntar uno quién los mató, porque el que mata no es el que quiere la muerte. Hay distancia entre ejecutor y ordenador. Por lo tanto, lo importante suele ser el porqué (Taibo, 1988: 144).

Así, las novelas de Mempo Giardinelli -*Luna caliente* (1983), *Qué solos se quedan los muertos* (1985)- giran esencialmente en torno al tema de la culpa y el castigo. Del mismo modo, Luisa Valenzuela elige como protagonista de *Novela negra con argentinos* (1990) a un exiliado político que comete un asesinato gratuito y a lo largo de la trama intenta desentrañar las causas de su irracional conducta, provocada por el clima de violencia sufrido durante los años del Proceso.

Un grupo nutrido de novelas centra su atención precisamente en denunciar el horror vivido bajo la dictadura. Es el caso del chileno Ramón Díaz Eteroviç, quien aborda el tráfico de hijos de desaparecidos en *Nadie sabe más que los muertos* (1993). Del mismo modo, Omar Prego retrata el Uruguay de los militares en *Ultimo domicilio conocido* (1990), *Para sentencia* (1994), *Nunca segundas muertes* (1995) e *Igual que una sombra* (1998), novelas que denuncian cómo la pesadilla de aquellos tiempos aún se hace sentir en el país.

Ley y sociedad, responsables del crimen

En el neopolicial se acentúa la desconfianza en la ley que ya se adivinaba en el *hard boiled* estadounidense. Frecuentemente recurre a temas de actualidad para denunciar la corrupción de un sistema irremediamente podrido, en el que jueces y políticos actúan en connivencia con los criminales. Así se entiende que Miguel Bonasso -víctima de varios atentados por sus valientes denuncias- aborde en *Don Alfredo* (1999) la extraña muerte de un empresario que practicaba negocios ilícitos al amparo del menemismo. Igualmente, el peruano Alonso Cuento ambienta *Grandes miradas* (2003) en la dictadura fujimontesinista para desvelar la extrema corrupción a que llegó este gobierno en sus últimos meses, mientras el venezolano Marcos Tarre Briceño sitúa *Bala Morena* (2004) en la frontera de su país con Colombia para bucear en las intrincadas relaciones entre guerrilla, narcotráfico y poder político.

Si el *hard boiled* nos enseñó que el motor del delito es el dinero, el neopolicial considera las diferencias sociales como su motivación esencial. En este sentido son numerosas las novelas que, como *American Visa* (1994) -del boliviano Juan de Recacoechea- o *Linda 67. Historia de un crimen* (1995) -del mexicano Fernando del Paso- contraponen el *american dream* a la realidad del subcontinente, demostrando los extremos de violencia a los que se puede llegar por conseguir una vida mejor al otro lado de la frontera.

El reflejo de la cultura de masas

El último tercio del siglo XX se ha caracterizado por el asentamiento definitivo de los mitos de la cultura de masas en la sociedad. Este hecho ha provocado la aparición de nuevas identidades desterritorializadas en torno a la música popular, el cine, el *comic* o la telenovela, que han unido a los seres humanos en una cultura sin fronteras. Los autores del

neopolicial, conscientes de que manejan una fórmula menospreciada durante buena parte del siglo XX, recurren sin pudor a temas y técnicas de otros géneros ninguneados por la *alta cultura* para obtener resultados tan originales como cercanos al lector.

Neopolicial y cine gozan de excelentes relaciones debido a la impronta marcada en la literatura por las películas estadounidenses de los años cuarenta y, en menor medida, por las francesas de los setenta. Este hecho, sumado a los numerosos escritores que trabajan en la industria fílmica -ya sea como guionistas, montadores o directores-, explica la publicación de novelas plagadas de referencias cinematográficas como *The Buenos Aires Affair* (1973), de Manuel Puig, llevada a la pantalla por Wong Kar Wai -*Happy together* (1997)- en una parábola que demuestra los estrechos vínculos existentes entre ambas expresiones artísticas; *Los asesinos las prefieren rubias* (1974), del también argentino Juan Carlos Martini, parodia del cine negro, el cómic y el mundo del jazz que relata la investigación del asesinato de Marilyn Monroe por parte de un inspector de policía apellidado significativamente Sinatra; o la citada *Castigo divino*, de Sergio Ramírez, donde se refleja cómo la llegada del cine revoluciona la vida de una ciudad de provincias en los años cuarenta.⁽¹²⁾

Siguiendo la estela de las artes visuales el *comic*, tan cercano a la narrativa policial desde los míticos cuadernillos de *Black Mask*, se encuentra en la base de novelas como *Manual de perdedores 1 y 2*, de Juan Sasturain, quien comparte el ejercicio de la literatura con su trabajo como guionista de historias gráficas.

Por su parte, la música popular resulta esencial en títulos como *De tacones y gabardina* (1996), de Rafael Ramírez Heredia, conjunto de relatos a ritmo de chachachá, danzón, bolero o corrido; *Boleros en la Habana* (1994), del chileno Roberto Ampuero y, en esta misma línea, en *La neblina del ayer* (2005), de Leonardo Padura, investigación de un asesinato en la Cuba prerrevolucionaria en la que se adivina un implícito homenaje al Cabrera Infante de *Tres tristes tigres* (1964).

La primacía de “los otros” en la trama

Frente al modelo clásico, que privilegia la figura del detective, el neopolicial ha incorporado a las tramas los puntos de vista del criminal y la víctima. Siguiendo la estela del Ripley de Patricia Highsmith, los asesinos ocupan un lugar protagónico en las fascinantes novelas del salvadoreño Horacio Castellanos Moya -*Baile con serpientes* (1996), *La diabla en el espejo* (2000), *El arma en el hombre* (2001), *Donde no estén ustedes* (2003)-. Resulta especialmente interesante el juego de espejos por el que los personajes pasan de víctimas a victimarios, como ocurre con las protagonistas

de *Cómo triunfar en la vida* (1998), fascinante conjunto de relatos de la argentina Angélica Gorodischer, o con el *camaleón* ideado por su compatriota Raúl Argemí en *Penúltimo nombre de guerra* (2004).

Pero los perdedores también pueden contar la historia, papel que suele ser ocupado, generalmente, por personajes femeninos. Es el caso de las mujeres que, con evidente humor negro, cuentan cómo no pudieron hacer nada contra sus agresores en *Pasión de historia y otras historias de pasión* (1987), de la portorriqueña Ana Lydia Vega, o de la protagonista de *El año del laberinto* (2000), convertida en fantasma por la costarricense Tatiana Lobo hasta que descubre las razones de su asesinato.

Atención aparte merece la práctica del policial etnológico. Encontramos un ejemplo de esta corriente en *Un viejo que leía novelas de amor* (1992), de Luis Sepúlveda, relato amazónico de claros tintes ecológicos; el también chileno Bartolomé Leal (seudónimo) urde tramas localizadas en lugares tan diversos como Kenya o Bolivia -*Linchamiento de negro* (1994), *Morir en La Paz* (2003)-, en las que los detectives defienden a los más desfavorecidos de acuerdo con la raza a la que pertenecen -el primer caso es resuelto por un investigador mulato- y con las injusticias imperantes en el país.

Intertextualidad y metaficción

Como ya señalamos arriba, la parodia de la fórmula policial ha continuado vigente desde los años cuarenta a nuestros días. En estos textos los juegos intertextuales resultan cada vez más evidentes, como lo demuestran los títulos *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975), publicado en forma de folletín por el uruguayo Mario Levrero; “¿Quién mató a Agatha Christie?”, relato del mexicano Vicente Leñero recogido en *Cajón de sastre* (1981); o *La pesquisa* (1994), revisión del cuento homónimo de Groussac a cargo del argentino Juan José Saer.

Los autores de narrativa policial pasan a convertirse en personajes de unos textos que demuestran hasta qué extremos ha llegado su mitificación. Si Díaz Eteroviç presenta como lúcido compañero del detective Heredia a un gato llamado Simenon, su compatriota Marcela Serrano plantea en *Nuestra Señora de la Soledad* (1999) el caso de una escritora de novelas policiacas que desaparece sin dejar rastro, muy similar a la anécdota que protagonizó Agatha Christie en su juventud.

Mucho más radical resulta la apuesta del uruguayo Hiber Conteris, quien en *El diez por ciento de vida* (1985) imagina la investigación del asesinato del agente literario de Raymond Chandler llevada a cabo por Philip Marlowe, detective presente en numerosos

argumentos neopoliciales. En la novela, que une la criatura de ficción -Marlowe- con su creador -Chandler- se incluyen dos largas conversaciones entre este último y otros autores sobre los posibles modelos de novela policial, el valor del género y de su propia obra.

En la misma línea metaficcional, que explica por qué los más reconocidos detectives latinoamericanos se confiesan escritores frustrados del género, el boliviano Edmundo Paz Soldán cuenta en *Río fugitivo* (1998) la historia de un adolescente que plagia famosos argumentos policiacos para divertir a sus amigos, con lo que expone en sus páginas el proceso de escritura del *hard boiled*.

Tramas literarias

En los últimos años se repiten las tramas en las que los críticos literarios actúan como detectives. Ya lo señaló Ricardo Piglia en uno de sus ensayos:

A menudo veo a la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe. Es un personaje fascinante: el descifrador de oráculos, el lector de la tribu (Piglia, 2001: 53).

La pasión por el lenguaje explica que éste sea el verdadero protagonista de *Respiración artificial* (1980) o *La ciudad ausente* (1992), de Piglia. En esta línea, el peruano Carlos Calderón Fajardo cuenta en *La conciencia del Límite último* (1990) la odisea de un cronista de policiales obligado a inventar muertes horribles para sobrevivir e inmerso en un laberinto que sólo se explica a la luz del pensamiento de Wittgenstein.

Otros autores hacen gala de su reconocida bibliofilia y urden tramas en las que los críticos actúan de detectives para localizar escritores desaparecidos. Es el caso del magnífico Roberto Bolaño -*Los detectives salvajes* (1998), 2666 (2004)- (13) y de su compatriota Sergio Gómez -*La obra literaria de Mario Valdini* (2002).

La escurridiza verdad

El neopolicial rechaza el concepto de verdad unívoca para defender las explicaciones a pequeña escala, las únicas admisibles en una época que Nathalie Sarraute ha calificado acertadamente como *edad de la sospecha*. Los antecedentes de este pensamiento en la narrativa policial latinoamericana están claros: Borges ya planteó la posibilidad de que

el detective reconstruyera el crimen de forma errónea; por su parte, el mexicano Vicente Leñero imaginó en *Los albañiles* (1969) un asesinato imposible de resolver porque cada uno de los implicados contaba una versión tan diferente como posible de lo sucedido. Así, si Juan Sasturain elige como epígrafe para la primera parte de su *Manual de perdedores* la expresión “un cachito de verdad”, el mexicano Sergio Pitol escribe en el prólogo a *El desfile del amor* (1984): “La verdad, la verdadera verdad de la verdad difícilmente está a nuestro alcance” (Pitol, 1984: 9)-(14) Quince años después, su compatriota Jorge Volpi demuestra cómo la propia ciencia refuta el concepto de verdad a través de la sofisticada trama de *En busca de Klingsor* (1999)

Cuba, un caso aparte

Terminamos nuestro recorrido haciendo una mención especial a Cuba, país que, por sus especiales circunstancias históricas -triumfo de la revolución en el 59, embargo estadounidense, aislamiento del resto de los países-, cuenta con una trayectoria específica del género, denominado en la isla desde los años setenta *novela policial revolucionaria* o *de contraespionaje* y apoyado por el régimen de forma entusiasta. Esta narrativa, potenciada durante dos décadas a través de editoriales, premios literarios, revistas y ediciones de las obras en grandes tiradas, tiene como punto de partida la aparición de la novela *Enigma para un Domingo* (1971), de Ignacio Cárdenas Acuña. En vista de que los textos son fácilmente utilizables como instrumentos de propaganda ideológica, a partir de este momento se instauran una serie de preceptos para el modelo policial que, si bien no dañan a las mejores novelas -*No es tiempo de ceremonias* (1974), de Rodolfo Pérez Valero; *El cuarto círculo* (1976), de Luis Rogelio Nogueras y Guillermo Rodríguez Rivera (1976); *Joy* (1977), del uruguayo Daniel Chavarría- perjudican notablemente a las que vendrán después, convertidas en simples repeticiones de una fórmula en la que la resolución del asesinato es lo de menos. Los clichés están servidos: dos o más investigadores -nunca uno solo para evitar el individualismo capitalista- son ayudados por representantes idealizados del pueblo -viejecita chismosa pero amable, trabajador valiente y comprometido- para luchar contra los enemigos contrarrevolucionarios que, con la complicidad de sus familiares en el extranjero, planean derrocar el régimen. Al final, la revolución triunfa y los malos fracasan en sus mezquinos intentos.

La maniquea fórmula muestra claros signos de agotamiento ya a mediados de los ochenta, cuando autores como el propio Chavarría y Justo Vasco firman novelas -*Completo Camagüey*(1983), *Primero muerto* (1986)- en las que se critica la situación

del país a través de un lenguaje inusitadamente desacatado. Esta tendencia se acentúa en los años noventa, década de crisis nacional que, tras la caída del Muro de Berlín y el fin de la ayuda soviética, conoce el crecimiento del desempleo, la pérdida de confianza en el Estado, el empobrecimiento generalizado de los cubanos y, como consecuencia de ello, el auge de la prostitución y los trapicheos de todo tipo.

Esta situación será denunciada por Leonardo Padura, buque insignia del neopolicial isleño tanto por sus ensayos sobre el tema como porque sus textos han supuesto el hundimiento definitivo de la novela policial revolucionaria. A través de los casos del heterodoxo Mario Conde -*Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1996), *Paisaje de otoño* (1998)- Padura refleja sin tapujos los episodios más negros en la historia de la Revolución: entre ellos, la persecución de homosexuales, los traumas ocasionados por la guerra de Angola y la corrupción de los altos cargos castristas. Su estela es seguida por autores jóvenes como Amir Valle -quien retrata descarnadamente el mundo de los chaperos en *Si Cristo te desnuda* (2001)- y Lorenzo Lunar, autor de la tragicómica *Que en vez de infierno encuentres gloria* (2003).

Llegamos así al final de un recorrido que ha demostrado la riqueza y variedad del neopolicial latinoamericano, un corpus narrativo comprometido con la realidad que, desde los años setenta hasta nuestros días, ha reflejado las facetas más oscuras de la condición humana. Contrario al *whodunit* y adscrito al *hard boiled*, el neopolicial se carga de pesimismo para denunciar la corrupción omnipresente en unas sociedades en las que triunfa, definitivamente, al asesino. Su desesperanza queda reflejada en el policía Federico, personaje de *Penúltimo nombre de guerra* con cuyas palabras concluyo mi exposición:

En las novelas policiales que me gustaban de chico [...] el detective, al final, juntaba a todos en el salón y develaba el misterio con una inteligencia que cortaba el aliento. Nunca me pasó, y nunca me va a pasar. [...] Sí, la vida y Agatha Christie nunca tuvieron nada que ver. Me hice policía con la cabeza llena de esos pajaritos, y terminé aprendiendo que lo único inteligente es acostar a un tipo en la parrilla, y reventarlo hasta que largue todo (Argemí, 2004: 175-176).

Notas

(1). No comento la rica producción de la zona brasileña, profundamente vinculada a la del resto del subcontinente, por limitar mi exposición a la narrativa en español.

(2). Para apreciar la evolución de las ideas sobre el género remitimos a los ensayos de Braham, Giardinelli, Lafforgue, Merivale, Nogueras, Padura, Petronio, Ponce, Simpson, Stavans, Torres, Trujillo y Yates incluidos en la bibliografía final.

(3). El término procede de la deformación de la frase “Who has done it?”, lo que explica que en español haya sido traducido como “novela de enigma”.

(4). Para un análisis detallado de los textos, cf. *Readers and Labyrinths. Detective Fiction in Borges, Bustos Domecq and Eco* (Hernández Martín, 1995).

(5). La estela paródica de la novela de enigma en el país llega hasta nuestros días con títulos tan refrescantes como *Las partidas del juez Belisario Guzmán* (2004), de Alejandro González Foerster y Lucio Yudicello.

(6). Esta red de engaños será retomada por Umberto Eco en *El nombre de la rosa* (1981), novela en la que el bibliotecario ciego Jorge de Burgos -obvia referencia a Jorge Luis Borges- envuelve a Guillermo de Baskerville en una intrincada trama construida a partir de las falsas deducciones del detective.

(7). Su procedencia folletinesca y cercana al *pulp* se aprecia en los términos *giallo* o *noir*, acepciones italianas y francesa del género que remiten al color de las tapas -amarilla y negra- de las publicaciones en que aparecían recogidas las andanzas del detective. Este hecho ha sido recuperado en las novelas de Taibo II, que mantienen en la portada el subtítulo “un nuevo caso de Belascoarán”.

(8). No obstante, el género ha sido practicado también por autores del *boom* a partir de los setenta. Es el caso de Carlos Fuentes -*La cabeza de la hidra* (1978)-, Gabriel García Márquez -*Crónica de una muerte anunciada* (1981), *Noticia de un Secuestro* (1996)- y Mario Vargas Llosa -*¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986)-. El neopolicial continúa asimismo en boga entre escritores nacidos en los sesenta como Santiago Gamboa, Sergio Gómez, Edmundo Paz Soldán, Jorge Volpi o Amir Valle, mencionados a lo largo de estas páginas.

(9). Joan Resina analiza este hecho en *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto* (Resina, 1997).

(10). No obstante, son muchos los que reclaman este puesto de honor para *El complot mongol* (1969), del también mexicano Rafael Bernal, novela de lenguaje virulento que, tras los sucesos de Tlatelolco, se atrevió a criticar el priísmo y su degradación de los ideales revolucionarios.

(11). Elzbieta Sklodowska realiza un fino análisis de estos títulos en “Transgresión paródica de la fórmula policial” (Sklodowska, 1991).

(12). El neopolicial ha sido llevado con frecuencia a las pantallas de cine. Valgan como ejemplos la reciente adaptación que Sergio Cabrera hizo de la novela de Gamboa *Perder es cuestión de método* (España y Colombia, 2004) o el arrollador éxito

de Guillermo Arriaga con los guiones de *Amores perros* (México, 2000) y *21 gramos* (Estados Unidos, 2003).

(13). En esta novela discurre paralelamente la investigación de los crímenes de Ciudad Juárez, denominada Santa Teresa en la ficción.

(14). El protagonista se presenta como un historiador incapaz de esclarecer un crimen del pasado a pesar de haberse agotado consultando legajos y entrevistando testigos. Al final, reconoce su fracaso con una significativa frase “Como saber he sabido muchas cosas, pero el significado se me escapa” (Pitol, 1984: 146).

Bibliografía

Argemí, R. (2004) *Penúltimo nombre de guerra*. Sevilla: Algaida.

Braham, P. (2004). *Crimes against the State, Crimes against Persons. Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Brescia, P. A. (2003) “Borges, el policial y la teoría del cuento: la verdad sobre el caso del corruptor de menores”, *El cuento en red*, 7, en [www.cuentoenred.org/cer/numeros/no_7\(16/09/2005\)](http://www.cuentoenred.org/cer/numeros/no_7(16/09/2005)).

Giardinelli, M. (1984). *El género negro México*: Universidad Autónoma Metropolitana.

---- (1986) *Qué solos se quedan los muertos*. Barcelona: Plaza & Janés [1985].

Hernández Martín, J. (1995). *Readers and Labyrinths. Detective Fiction in Borges, Bustos Domecq and Eco*. New York and London: Garland.

Kohut, K. (ed.) (1990). *Un universo cargado de violencia. Presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.

Lafforgue, J. y J. Rivera (1996). *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.

Merivale, P. y S. E. Sweeney (1998). *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.

Nogueras, L. R. (1982). *Por la novela policial*. La Habana: Arte y Literatura.

Padura Fuentes, L. (2000) *Modernidad, Posmodernidad y novela policial*. Cuba. Editorial Unión. 2000.

Petronio, G., J. B Rivera y L. Volta (comps.) (1991). *Los héroes 'difíciles'. Literatura policial en Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Corregidor.

Piglia, R. (2001) *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama [1993].

Pitol, S. (1984) *El desfile del amor*. Barcelona: Anagrama.

Ponce, N. (2001). *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*. París: Editions du Temps.

Resina, J. R. (1997). *El cadáver en la cocina. la novela criminal en la cultura del desencanto*. Madrid: Anthropos.

Sábato, E. (1996). *Uno y el Universo*. Barcelona: Seix Barral [1945].

Scantlenbory, M. (2000) "Paco Ignacio Taibo II: La novela negra es la gran novela social de fin de milenio", *Caras*, en www.caras.cl/ediciones/paco.htm (16/09/2005)

Simpson, A. (1990). *Detective Fiction from Latin America*. Londres: Associated UP.

Sklodowska, E. (1991) "Transgresión paródica de la fórmula policial", en *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*. New York: Purdue University Monographs in Romance Languages, 111-140.

Stavans, I. (1993). *Antihéroes. México y su novela policial*. México: Joaquín Mortiz.

Taibo II, P. I. (1979) "La otra novela policíaca", *Vuelta*, N° 60-61, 24-26.

--- (1988) *La vida misma*. Madrid: Júcar.

--- (2000) *Sintiendo que el campo de batalla*. México: Planeta [1988].

Torres, V. (2003) *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*. México: CNCA/Sello Bermejo.

Trujillo, G. (2000). *Testigos de cargo*. México: CONACULTA.

Yates, D. (1964). *El cuento policial latinoamericano*. México: De Andrea.

**The Bind Between *Neopolicial* and *Antipolicial*:
The Exposure of Reality in Post-1980s Latin American Detective Fiction**

[Franklin Rodríguez](#)
Binghamton University

The study of detective fiction in Latin America should begin with an analysis of the substantial amount of translated whodunits or tales of ratiocination that dominated during the first few decades of the genre. Since the late nineteenth century and well into the 1940s, Spanish and Portuguese readers are mostly exposed to translations of foreign tales of detection and to a scarce but significant native production. The first half of the 20th century is characterized by the predominance of the classical detective fiction, also called whodunits or *novelas de enigma*, as a sophisticated literary genre for educated readers. Horacio Quiroga and Enrique Anderson Imbert were some of the early enthusiastic readers and practitioners of the form, which they appreciated for its intellectual challenges. Throughout the 1940s a slow but constant shift of this panorama starts to occur and the dynamics of the genre become more complex. Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares publish their *Seis Problemas para Isidro Parodi* in 1942, and during the 1940s Borges publishes several detection stories that resist classification. During the second part of the 20th century writers follow Borges' example by questioning and experimenting with external models of detection. The main two formulas of the genre, the classic whodunit and the hardboiled variant, start to interact more, until the late 1960s, when the hardboiled variant rises as the privileged model. Amelia Simpson, author of a panoramic study of detective fiction in the continent published in 1990, notes:

The hard-boiled school received little exposure in Latin America until relatively recently. The notable resurgence in availability and popularity of this school in the 1960s, 1970s and 1980s, in Latin America (Hammett's famous 1929 hard-boiled novel, *The Maltese Falcon* was the best selling detective novel of 1984 in Brazil) accompanies a recent increase in critical interest in the genre there. The hard-boiled model appears to be a much more meaningful and adaptable form of detective fiction, principally because of its critical view of society. (22)

Most literary historians and critics coincide with Simpson and identify the transition between Boom and Post-Boom in the 1960s and 1970s as the moment when detective fiction writers in Latin America abandoned the general impulse to imitate the classical tale of ratiocination and shifted their focus towards the hardboiled variant and its possible detours. Gustavo Pellón, in his analysis of key Post-Boom narratives, identifies four trends: the documentary novel (*novela testimonio*), the historical novel, the detective novel/story in its hardboiled variant, and a fourth trend made up of a diverse image of Latin America provided by Post-Boom writers (282). The last two trends merge in the reworking of detective fiction to create the conditions of possibility for post-1980s *literatura neopolicial* (*neopoliciaco*) and *antipolicial* (*antidetective*). Detective fiction is typically defined as a story concerned with the solving of a crime, in which a detective or a figure that carries out the tasks of a detective, is assigned a key role, whether positive or negative. In the Latin American literary context, the notion of the *neopolicial* underlines the detective's task in relation to socio-political and communitarian concerns, while antidetection narratives focus on persistent questioning of the detective's task in a postmodern context. The philosophical and aesthetical concerns of antidetective fiction are often set in opposition to the socially committed *neopolicial*. I question this division and argue for a conceptualization of antidetective fiction that includes and reflects on some of the tasks claimed by the *neopolicial*, while also developing them into a more complex exposure of reality.

Persephone Braham opens his recent study of detective fiction in Cuba and Mexico with the following affirmation: "Until the 1970s, the field of Latin American detective fiction was both limited and derivative. Through simulation or parody, authors engaged the marginal status and formulaic nature of detective narrative to dramatize Latin America's peripheral position with respect to modern western culture" (ix). In Braham's reading, literary parodies up to 1970s are associated with a minor, marginal and peripheral status

in relation to the center or western cultural model, but implying at the same time a shift thereafter. According to this argument, previous to Braham's main examples (Paco Ignacio Taibo II and Leonardo Padura Fuentes), parody in detective fiction served as a reflection of the continent's subordination (limited and derivative) to the West, as opposed to a post-1970s period when this structure is altered. I take distance from Braham's view of the relation between models and copies as a struggle between center and periphery. His division of the form into a limited, derivative, parodic and gestatory period, and a post 1970s overcoming of this marginal situation is, in my view, less relevant than an analysis of the bind between foreign and Latin American models. There seems to be a general post-1970s tendency to write critically and directly about this period in the history of Latin America, focusing partially on reworking and rupturing several key conventions and thematics of the detection genre, but a strong connection to previous writing models is still evident. This essay discusses the following: the relation of the subject(s) or communities to the law (State), the politics of truth, the nature of knowledge, and the role of secondary characters and detectives in the narration, as well as conservative and transgressive understandings of parody. The latter, identified by Braham as a thing of the past, has guided the discussion of Latin American detective fiction in the past century.

I want to suggest that the literary history of detective fiction in Latin America up to the present is in conversation with the dual drives of conservative and revolutionary forces that Linda Hutcheon identifies as constant in her theory of parody, and that Braham identifies as separate. Whether or not we are discussing new or "independent" developments of the genre, the role of the model or the pre-text cannot be disregarded without blinding our understanding of the form as developed in relation to the realities of Latin America. Hutcheon's definition of parody as repetition with difference applies to the new variants of detective fiction. She views her definition as a "simple" one that

shares common characteristics with theories of parody of all ages, but which serves the particular need of dealing with modern and postmodern parodic art (37).

By this definition, then, parody is repetition, but repetition that includes difference (Deleuze 1968); it is imitation with critical ironic distance, whose irony can cut both ways. Ironic versions of “trans-contextualization” and inversions are its major formal operatives, and the range of pragmatic ethos is from scornful ridicule to reverential homage. (37)

In contrast to other ideologically charged definitions of parody, Hutcheon’s definition provides a conceptualization of parody that allows for a non-restrictive study of the multiple possibilities derived from (post) modern parodic texts. She underlines the mimetic aspect of parody, or the existence and recognition -directly or indirectly- of a pre-text which is “repeated”, as well as the repetition of the pre-text as productive and as a *transgression* (repetition with difference). The author argues that parody is fundamentally doubled, divided and characterized by a central paradox that I see as key in the Latin American context: “its ambivalence stems from the dual drives of conservative and revolutionary forces that are inherit in its nature as *authorized transgression*” (26). The two aspects of Hutcheon’s definition outlined above are always found in a contact zone where the possibilities of the collision between the pre-text and the parodic text need to be explored and argued. If parody, even with critical difference, reinforces the model or pre-text, as Hutcheon concludes, then the task of the historian, reader, critic or writer can be seen as an attempt to negotiate this central paradox. What is distinctive about Latin America detective fiction and how can these distinctions help to create a literary history/theory of genre? What aspects or combinations of these dual drives, the normative and conservative, or the provocative and revolutionary, dominate the present period or post-1980s detective fictions?

Neopolicial

Critics like Braham, and writers such as Paco Ignacio Taibo II and Leonardo Padura Fuentes, promote the notion of the *neopoliciaco*. This concept refers to the self-conscious appropriation of structures and elements from the detective genre and to how these appropriations can lead to the creation of original detective stories rather than literary parodies. The *neopoliciaco* focuses on political and social criticism of the State and society, organized in part around the events of 1968 in Mexico, the Cuban struggles, particularly after 1989, and the dictatorships in Latin America during the 1970s and 1980s. In the *neopoliciaco* the traditional central role of the detective or the criminal event is combined with an exhaustive examination of the struggles of communities and secondary characters, usually associated with marginal situations. The figure of the detective as restorer of order and executor of the law is inverted in favor of balanced questioning and exposition of all the characters or institutions involved in the crime. Simpson's study supports this understanding of the genre in Latin America without making reference to the notion of *lo neopolicial*:

While traditional classics, as well as more conventional and commercial *duros* continue to appear in the seventies, detective literature of the period is generally characterized by the use of the hard-boiled model to depict a fragmented and menacing new social order. Many of these recent works are formally innovative, integrating the *novela dura* with the focus on verbal reality [...]. (54)

Paco Ignacio Taibo II, considered the father of the *neopolicial*, defines it in similar terms, as a mechanism of denunciation and reflection about social and political problems. He is the author of a serial featuring Héctor Belascoarán Shayne, a leftist intellectual who turns detective after spending several years working for General Electric. Belascoarán Shayne's philosophical and social concerns emphasize the corruption of the political system in Mexico, the living conditions of the lower classes, and the difficulty of adapting the hardboiled variant of detective fiction to the Latin

American context. In his fiction, social denunciation and philosophical reflection serve to underline the distance between theoretical and empirical knowledge. Taibo's fictions of detection alternate both approaches but emphasizing the social function of literature or *neopolicial* strategies. According to the writer, *lo neopolicial* is a better fit for the corrupt and chaotic socio-political atmosphere of México City (41-43). Taibo II's response and attitude towards the question of parody in detective fiction is similar to Brahm's in that both posit the *neopolicialas* a new genre in the Latin American context. Interviewers have tried to link Taibo's work with previous texts and writers, particularly with traditional practitioners of the genre like Marlowe, Hammett and Himes, and to Mexican writers like Antonio Helu, but his response has always rejected all links to parody and to any significant influence of those texts. In the Mexican context, he marks a clear distinction: "Nada, nada absolutamente. Eran, o excesivamente *naifs* o excesivamente paródicos. Y Belascoarán [...] tú no puedes fundar un genero a partir de la parodia" (43). In terms of a broader and traditional understanding of the genre, Taibo affirms a greater difference: "El *neopoliciaco* rompió con la tradición de una novela basada fundamentalmente en la anécdota y abrió las puertas experimentales hacia una novela cuyo eje central es la atmósfera" (43). Even if these negations are valid to some extension, Taibo II's Belascoarán Shayne shares too many connections to previous hardboiled detectives to be ignored. Belascoarán's most obvious ancestors are Chandlers' Philip Marlowe and Chester Himes' African American detectives Grave Digger and Coffin Ed. Like Marlowe and Himes' detectives, Belascoarán is genuinely interested in the welfare of people and the eradication of their suffering, without an economic motivation. They are all willing to risk injuries in order to rescue or help their clients. In addition, the importance of atmosphere that Taibo II points out in relation to the *neopolicialis*, if not central, one of the key components and main attributes of Chandlers's and Himes' novels. Himes's detectives are extremely close to Belascoarán Shyne's violent environment and his enduring of physical

punishments that always threatens the well being of most hardboiled detectives.

Belascoarán is shot, stabbed and drugged, while Himes's detectives get acid thrown in their face (Coffin Ed), shot (Grave digger) and beaten. The connection to previous practitioners of the genre is downplayed by Taibo II's analysis of the *neopolicial*, in favor of viewing the practice of the *neopolicial* genre as a place for newness and experimentation.

Cuban Leonardo Padura is another key author and spokesperson for the *neopolicial* turn and its identification with marginal or secondary figures. His narrations move away from the rational and positivistic solution of crimes or the marked centrality of the detective. The socialist detective novel began to develop in Cuba in the 1970s, following the well-known required policies of commitment to the revolution.

Padura's work since the late 1980s is frequently credited, by himself and other critics, with the changing of this pattern: "Leonardo Padura... created a version of the Hispanic detective novel with its own mythology and its own discursive spaces; it stands on its own merits, independent of models and past critical methods" (Braham 17). The downplaying and sometimes blatant negation of the model or the parodic possibilities in the texts involving new forms of detection is one of the main characteristics of the *neopolicial*. In this case, there is a rejection of the model and also of the policies established by the government. Elzbieta Sklodowska's study of parody from 1960-1985 points out the importance of addressing the presence of the model and the transformative dynamics necessary for any reworking of the genre:

La proliferación de textos que aportan una vuelta de tuerca a la fórmula policial por medio de la transgresión de la misma debe considerarse en el marco de la evolución literaria. Visto desde la perspectiva diacrónica, el distanciamiento paródico de los autores latinoamericanos frente a la fórmula policial puede explicarse, primeramente por el carácter "prestado" de este modelo. Si bien podría plantearse lo mismo con respecto a la mayoría de las fórmulas literarias transplantadas al nuevo mundo, la rigidez formulaica es, indudablemente, un factor adicional que favorece la parodia. Según Fernando Savater, las prescripciones y proscipciones de la fórmula "se cumplen aun cuando son violadas por

inversión o innovación del autor, cuya originalidad cuenta precisamente con el conocimiento previo por parte del lector de la ‘normalidad’ transgredida. (118)

Opposing Sklodowska’s attention to relating to the model is Padura’s distancing from the formula, and his suggestion that the detective genre does not exist anymore. He can only acknowledge a *género negro*, a genre that according to Padura represents crime, chaos and alienation, without relying on the detective fiction of the past:

Tal voluntad de violar cánones, estilos, recursos estereotipados, permite a la obra no sólo escapar de los límites habituales en los que se mueve el género, sino realizar una más profunda indagación en una época y un modo de ser [...]. (149)

Por eso, lejos al fin de la mimesis y la parodia fácil, el género posee ya carta de ciudadanía en varios países de la lengua y hoy por hoy, en los umbrales del siglo XXI, es una de las modalidades literarias con mayores aptitudes para reflejar ese lado oscuro de la sociedad que es cada vez mayor, como si la oscuridad fuera su destino. Y a un destino negro bien le viene una novela negra. (157)

The impulse to separate his fiction from the model or genre adopted, together with an emphasis on the examination of regionally localized social struggles, move Taibo II, Padura and their work closer to what is not an independent new form of the genre, but the modality practiced by writers such as Chester Himes and Michael Nava, although in a different period of time. These writers extend the boundaries of the detection genre to emphasize socio-political realities in specific racial contexts, as in *lo neopolicial*, but without negating or minimizing its relation with the model. This relation to the model is instead overexposed via criticism, expansion, and the reworking of its conventions. In Himes’ case, it is the study of the social and political conditions of African Americans in the chaotic Bronx that takes a central role. Nava’s narrative focuses on the struggles of Mexican Americans or Chicanos in Los Angeles, especially when dealing with race and sexuality issues.

Padura's *neopoliciaco* is also characterized by its questioning of the notion of objective reality/truth proposed by the State and the social literary theorists in the 1970s. Such questioning allowed his writing to stay away from the official ideological mandate and from the dimensional characters and novels that dominated the 1970s *década negra* and the 1980s in Cuba. His writing can be described as a fight between ideology as defined by the State, and literary quality as defined by his view of literature as having a primordial social and critical function. As Braham notes: "The Cubans did away with the eccentric genius but replaced him with an equally improbable selfless revolutionary. Until Padura's stories came along, rarely would evident rivalries or tensions disturb the relation among the ideally heterogeneous members of the force" (36). Two of Padura's key maneuvers are to depict the delinquent as part of the socialist community, instead of being the typical negative influence from the outside, and to have his characters and narrators express their disappointment with the existing social and political conditions, making sure to also point out their positive aspects. This social and critical function, as well as his emphasis on the reworking of the limited socialist detective novel, are the most salient aspects of Padura's detective fiction series *Las Cuatro Estaciones*, which feature Mario Conde, a police detective and aspiring writer. Padura also published two more novels featuring Conde –*Adiós Hemingway* and *La neblina de ayer*– where criticism of Cuban society is also abundant. In *Adiós Hemingway*, I see Padura's work as emphasizing the social function of literature as favored by the *neopolicial* and in transition, nonetheless incomplete, towards an *antipolicial* aesthetic that embraces some aspects of the former. The text that follows my discussion of *Adiós*, Aguilar Camín's *Morir en el golfo*, is also characterized by *neopolicial* and *antipolicial* drives, but mostly represented as the latter.

In *Adiós* Mario Conde comes out of retirement from the police force and now, as a private detective, investigates the events surrounding the discovery of a body in Ernest Hemingway's property. As in previous detective novels and the latest, *La neblina de*

ayer, Conde's investigation and the characters around him investigate the crisis experienced by Cuban society: "Esto es lo que tú vas a averiguar. Si puedes... Mira, Conde, yo estoy hasta aquí de trabajo -e indicó a la altura de las cejas-. Esto se está poniendo cabrón: cada día hay más robos, malversaciones, asaltos, prostitutas, pornografía..." (25). Conde's investigations also lead him to a more hybrid investigation that deals with his own writing struggles, with the recreation of a crime and Cuba's present, with the reconstruction of Hemingway's persona during his last years. As the novel progresses, Conde's and Hemingway's identities and their struggles as writers become the real purpose of the investigation. Conde becomes a biographer obsessed with the American writer and especially with his experiences while living in the Island:

Conde se preguntó qué buscaba allí. Sabía que no se trataba de alguna pista capaz de aclararle la identidad del muerto aparecido en el patio, y muchos menos la evidencia física de alguna culpabilidad asesina. *Buscaba algo más distante*, ya perseguido por él alguna vez y que, unos años atrás, había dejado de buscar: la verdad -o quizás la mentira verdadera- de un hombre llamado Ernest Millar Hemingway. (emphasis added 48)

The novel teases key aspects of the *antipolicial* or *antidetective* fiction by providing a double end and questioning the task of the detective. Towards the end, Mario Conde has narrowed down the possible killers of the FBI agent found dead in Hemingway's property to Hemingway and its two main employees, but antidetection uncertainties remain in his mind about the American writer persona and the origin of the shot that killed the FBI agent. Conde also rejects Manolo's -the police officer in charge of the investigation- offer to tell him the official decision of how to interpret and process the case findings. The detective chooses to imagine the rest of the story and Hemingway's persona. These semi-dislocations of the mystery are also negated by a simultaneous claim to have found the true Hemingway: "Ese es el verdadero Hemingway, Manolo.

Ese es el mismo tipo que escribió ‘El gran río de los corazones’”, (173) by his decision to join a club of “free” Hemingway’s followers, which seemingly solves his love-hate relationship with the writer, and by the narrator’s previous disclosure via a simultaneous narration of the structure and resolution of the crime. The latter overweighs any possible ontological disintegration or antidetection gestures by providing narrative closure. In addition, Conde’s decision to join the “hemingwayanos cubanos” at the end also reemphasizes the *neopolicial* aesthetics and politics of the narrative, by alluding to the restrictions and impositions of the State and closing the novel with a highly critical, although subtle, note:

-Bueno para que lo sepan-siguió el Conde-, voy a pedir mi entrada en los hemingwayanos cubanos.
-¿Y qué cosa es eso?- quiso saber el Conejo.
-Una de las dos mil maneras posibles y certificadas de comer mierda, pero me gusta: no hay jefes, ni reglas, ni nadie que te vigile, y uno entra y sale cuando le da la gana.
-Si es así a mí también me gusta [...] ¡Vivan los Hemingwayanos cubanos!

To underline this *neopolicial* critique of the restrictions in Cuban society during the last few paragraphs, Conde drinks with his friends in front of the sea and sends a nostalgic message in a bottle, along with the bloomer of Ava Gardner stolen from Hemingway’s museum, to his friend Andrés who now lives in some place up north: “Siete años son muchos años. No sé por qué no quiere venir todavía” (178). The political comment reinforces the novel’s critical approach to the Island’s situation and the necessity of considering alternatives to the present isolationism. This subtle criticism explains Conde’s penchant for illegal activities or alternatives throughout the series (illegal book dealing) and despite the fact that he is part of the institutional apparatus that supports the present situation.

The fact that *Adiós* tries to transgress the detective fiction genre is unquestionable. What remains to be seen, instead of forcing premature conclusions about “the independence

of this *neopolicial* model”, is if these can lead to new independent conceptualization of the genre. Padura’s fiction focuses on *lo neopolicial*, as described above, but in *Adiós* he makes an interesting but partial transition towards antidetective fiction that is consistent with other recent adaptations of the detective genre in the Latin American context. I read *Adiós* as a transition from both the parameters set by the State during the black decade and the precepts of the *neopolicial* that dominate Padura’s adaptation of the genre.

Antipolicial

Paul Auster’s antidetective novels, *The New York Trilogy*, are well-known examples of writers searching for writers and slippery identities as seen in Padura’s *Adios*. Auster follows the tradition of anti-detective narratives written by authors such as Thomas Pynchon or Jorge Luis Borges. In the third part of the trilogy, *The Locked Room* (1988), the narrator/character embarks into an investigation of the whereabouts and identity of a childhood friend who becomes a successful writer thanks to the role of the narrator/character as his literary executor. His search ends with and acceptance of Fanshawe’s history and identity as a locked room, a metaphor for the impossibility of truth and certainties that proliferate in antidetection. All three parts of the trilogy start as a detection exercise, but each of them gradually unravels, leaving only traces of the crime and the detective. The antidetective genre indicts the detective’s lack of ability in solving the crime and also casts uncertainties on the very nature of the criminal activity and the categories of right or wrong. At the core of antidetective fiction or *antipolicial* there is a questioning of the methodology of detection and the hermeneutic enterprise, or an impulse to frustrate the detection process. This is achieved by emphasizing ontological dilemmas and by embracing the defamiliarization of the world in question, as opposed to the linear progression towards a final solution and the

revelation or exposition of society's one-dimensional darkness found in more traditional detective fiction. Often considered as *antipolicial* are Borges' "The Garden of Forking Paths"; Robbe-Grillet's *The Erasers*; Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*; Unsworth's *Morality Play*; and Albert Camus' *The Stranger*. As conceived by William V. Spanos in "The Detective and the Boundary (1972)," antidetective fiction refers to a broad gamma of postmodern antitexts in which there is an investigation, a search or a quest that resists its own finality or the modernist self and his quest for a way of ordering:

It is, therefore, no accident that the postmodern literary imagination at large insists in disorienting the *mystery*, the ominous and threatening uncanniness of being that resists naming, and that the paradigmatic archetype it has discovered is the anti-detective story (and its antipsychoanalytical analogue), the formal purpose of which is to evoke the impulse to "detect" or to psychoanalyze – to track down the secret cause- in order to violently frustrate this impulse by refusing to solve the crime (or find the cause of the neurosis). (24-25)

While Spanos' essay established the notion of antidetection and its links to ontological concerns, Stefano Tani's *The Doomed Detective* (1984) is the most comprehensive study of the postmodern transgressions to the detective formula. His taxonomy of the anti-detective novel distinguishes between deconstructive, innovative and metaphysical variations of the antidetective theme. The prefix "anti", as well as the adjective metaphysical (which is often used as synonym of antidetection), point to the way in which postmodern authors have reconciled the postmodern lack of conclusiveness, closure and ontological certainties with a literary model that traditionally relies on the restoration of order and rational explanation of reality. The "anti" emphasizes distortion of the detective formula without rejecting or negating it in order to shift its emphasis from epistemological concerns (whodunit) to ontological ones (the riddle of being and the mystery of identity).

Simpson's study of Latin American detective fiction defines antidetective fiction in a similar way, as a form that demonstrates the inadequacies of the genre. She also emphasizes the function of antidetective fiction as a narrative form that parodies the genre's conventions to express not affirmation of order, but instead doubt and menace (156). Her examples of "investigations without solutions" or decentered investigations include the philosophical and aesthetic themes typically associated with antidetective fiction, although these antidetective features, as she points out, are secondary to social concerns in the Latin American context and in the texts that she discusses: Ricardo Piglia's "La loca y el relato del crimen" (1975); Vicente Leñero's *Los albañiles* (1963); Juan Pablo Feinmann's *Ultimos días de la víctima* (1979) (156). Simpson describes the analyses of these texts as pointless if divorced from their social context.

This *neopolicial* and sociological understanding of literature remains suspicious of the philosophical or theoretical commitments to actual places, to the local, as they appear in antidetective fiction. In other words, while there is room for philosophical and theoretical meditations as those found in Taibo's Nietzschean considerations or Conde's meditations on writing and identity, Simpson views Latin American antidetective fiction as independent from the metaphysical concerns that predominate the broader understanding of the concept, although her approach retains the common negation of the solution as key for antidetection. What Simpson describes as antidetective fiction with a sociological essence is therefore closer to the transitional space occupied by the *neopolicial* in Padura's *Adiós*. This conflict presented here in relation to post-1980s detective fiction is a variant of the old debate in Latin American studies between Eurocentric models and local or domestic models.

The *neopolicial* and sociopolitical concerns and realities emphasized by Padura, Taibo, Braham and Simpson are not neglected or less productive when thought in reference to texts considered antidetective fiction. On the contrary, post-1980s antidetective fiction calls for a double movement between itself and *lo neopolicial*, for an intersection

between both models. Antidetective fiction and its philosophical and aesthetic focus on disorienting the mystery are not blind to the *sociolocal* realities emphasized by the *neopolicial*. Instead, Latin American antidetective fiction allows the critic or writer to perform the primordial task of dealing with the blurring overexposure of reality presented by the denunciatory *neopolicial*.

In Héctor Aguilar Camín's antidetection novel, *Morir en el golfo* (1988), the unnamed narrator searches for the true story (*historia*) behind a series of politically motivated murders. As a political journalist and amateur detective, the narrator tries to help old friends Rojano and Anabela with an investigation about the murders of collective land owners (*ejeditarios*) and the motivations behind the crimes. As a couple, Rojano and Anabela take advantage of the long and known love of the narrator for Anabela in order to improve their chances of investing in land with potential petroleum supply in the Gulf Coast. The prospect of the federal investment in the area motivates Rojano's run for the municipal presidency and interest in the territory. As a couple, they turn the narrator against Rojano's political rival and oil boss Lázaro Pizarro, supposedly responsible for the murders. Pizarro is also the union leader of the petroleum workers and represents the main obstacle for the acquisition of land. The first impulse of the narrator/detective is to direct his efforts against Pizarro by publishing articles that question his integrity, while also maintaining an adulterous relation with Anabela. He later discovers, as any good detective, the machinations of the femme fatale, that Anabela and Rojano had been manipulating him and that some pictures incriminating Pizarro had been altered. After the discovery, the narrator abandons his investigation. He only returns to action when Rojano is assassinated or lynched by inhabitants of his town for which Pizarro is suspected. The narrator returns to write articles critical of the state-run Oil Corporation and Pizarro, until these are effective and negotiations are made in order to pacify Pizarro and control the narrator's attempts at denunciation. Then Anabela, now living with the narrator in a domestic routine, disturbs the "peace"

by ordering a murder attempt against Pizarro. The oil boss apparently dies, although not directly by the attempt ordered by Anabela. Each of these events recounted here and at the end of the novel lead to a more complex overexposure of corruption that undermines any possibility of solving the mystery and rather complicate the situation even more.

The narrator's moral impulses to help his friends become shattered and disoriented by a complex web of relations and versions of reality. The detective is aware that Pizarro is not innocent, but also that there are many non-innocents, and that the State, Anabela and Rojano are also corrupt.

The novel focuses on how different groups fabricate their own version of the truth and justice. "All" information available, including folders, newspapers, pictures, memorandums and many other documents related to the case are presented in the first chapter, "El archivo de Rojano." The second chapter, "El archivo de Pizarro", is also presented as a possible source for answers, but turns out to be quite the opposite. The attempts to find those answers to the questions fail when the credibility of every single character, including the narrator/detective, together with their archival material, are undermined by what Roberto González Echevarría describes as a novel-archive that "unleashes a ghostly procession of figures of negation" (32).

This basic paradigm is followed by most recent texts that deal with the antidetection processes and the multiplicity of information available in order to find out a particular version of the truth. Instead of employing detection to provide answers to: Who? What? How? When? Where? *Morir en el golfo* investigates how truth is constructed or how the official history of an event is legitimized or overexposed. The antidetection process in these texts does not defend private property or the State by reestablishing the law, as in the dominant variants of typical detective stories from the classical period and the 1920s hard-boiled variant, but instead it questions the way in which a particular historical moment produces knowledge. "El archivo de Rojano", for example, does not contain the truth but a particular version of the event that the narrator constantly

questions. The archive is not the accumulation of documents related to the case, but a particular configuration and a particular order that produces truth and maintains the detective in an undecidable situation or facing, as Alberto Moreiras puts it in his analysis of *Morir*, an “uncontainable reality”:

The truth of that which the detective ascertains is excessive with respect to the truth—the truth exceeds itself by casting aside an uncontainable reality with respect to which any construction of subjectivity is false or illusory. The detective “traverses his fantasy,” and he renounces not only the object of his desire, but more profoundly, his pathological will; but now he has no recourse to any moral law that lies outside of pathology. The detective has lost the place of honor, and with it everything else.
(77)

Antidetection fiction in contemporary Latin American fiction displaces the detective from that “place of honor” that still seems possible in the *neopolicial* as discussed above. Even if the detective of the *neopolicial* fails to solve the case, he retains the honor of having pointed out a sociological reality of the oppressed and the oppressor. Mario Conde and Belascoarán Shayne face many doubts that remain unsolved in their cases, but they constantly manage to provide an ethical and sociological version of reality which is essential for the *neopolicial* even if it involves leaving some loose ends. Antidetection as narrative device in *Morir en el golfo* functions as a critique of truth, ethics and politics that recognizes and leaves open the dispersive quality of the novel-archive. Moreiras reads *Morir* as carrying out a process of infrapolitical affirmation: “The infrapolitical is the political interruption of all ethical sovereignty and simultaneously the ethical interruption of all political sovereignty” (77). The actions of Rojano, Annabela, Pizzaro and the narrator always fail to secure a solid ground and remain trapped in the double movement between political and ethical interruptions that properly defines antidetection narratives within a sociopolitical and ethical framework. Knowledge in *Morir en el golfo* is always postponed. Aguilar Camín, a historian and journalist, creates a history/novel where knowledge is part of a constant reading of the

past, in the present and for the future. The narrator's attempt to speak for and represent those murdered to turn his stance against violence and corruption into a positive effect for the affected community fails. There is an impossibility, as Moreiras explains, of obtaining a clear narrative and an impossibility of believing that is sufficient to be in opposition to violence and corruption in order to defeat and minimize violence and corruption (78). The overexposure of reality, as addressed in antidetective fiction, is not concerned with denunciation or showing the truth, which is already evident, but with the analysis of the relation of intersecting discourses and versions of reality. Antidetection testifies to this overexposure of reality as shown in *Morir en el Golfo* and also to the bind between the readable exposures of *lo social* in the *neopolicial* and the blurring overexposure of the same.

Antidetective novels in the context of Latin American detective fiction deconstruct and reconstruct the received structure of the model they address, without negating the model to the point of elimination, but to the point of exhaustion and mutual transformation.

Works Cited

- Auster, Paul. *The New York Trilogy*. New York: Penguin Books, 1990.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- Borges, Jorge Luis, and Adolfo Bioy Casares (H. Bustos Domecq). *Seis problemas para Don Isidro Parodi*. Buenos Aires: Sur, 1942.
- Braham, Persephone. *Crimes Against the State, Crimes Against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Durham: Duke University Press, 1998.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.

Moreiras, Alberto. "Ethics and Politics in Héctor Aguilar Camín's *Morir en el Golfo* and *La guerra de Galio*." *South Central Review* 21.3 (Fall 2004): 70-84.

Padura Fuentes, L. *Adiós Hemingway*. Bogotá: Editorial Norma, 2003.

---. *Modernidad, postmodernidad y novela policial*. Ciudad de la Habana: Ediciones Unión, 2000.

Pellón, Gustavo. "The Spanish American Novel: Recent Developments, 1975-1990." *The Cambridge History of Latin American Literature Volume 2*. Eds. Roberto Gonzáles Echevarria, Enrique Pupo-Walker. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Simpson, Amelia S. *Detective Fiction from Latin America*. Toronto: Fairleigh Dickinson University Press, 1990.

Skłodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Philadelphia: John Benjamín Publishing Company, 1991.

Spanos, William. "The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodernist Literary Imagination." *Repetitions: The Postmodern Occasion in Literature and Culture*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1987.

Taibo II, Paco Ignacio. Interview. "Ignacio Taibo II: La lógica de la terquedad o la variante mexicana de una locura." *Mester*, Vol. XXI, No. 1 (Spring, 1992): 41-50.

Tani, Stefano. *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Texas: Southern Illinois University Press, 1984.

La serie Belascoarán Shayne a través de *Muertos Incómodos*

[Víctor Pablo Santana Peraza](#)
Universidad Autónoma de Madrid

Una buena historia a cuatro manos se escribe en tres fases: primera, ordenar la información; segunda, darle una estructura inicial, colocar los puntos de apoyo, elegir el hilo conductor, seleccionar las citas de los testimonios que apoyan, ubicar los contextos; tercera, redactar por turnos, corregir cruzado. Una mala historia a cuatro manos se escribe de la misma manera.

Paco Ignacio Taibo II

Hasta la aparición de *Muertos Incómodos* (2005) como suplemento del diario mexicano *La Jornada*, la saga de novelas que inició Paco Ignacio Taibo II (1949) con *Días de Combate* (1976) parecía concluida o al menos olvidada para desgracia de los seguidores de las aventuras de Belascoarán Shayne. La novena parte de la serie, *Adiós, Madrid* (1993), parecía cerrar el ciclo y estaba alejada de la tradición que se había forjado en *Días de Combate* y afianzado en *Cosa Fácil* (1977), la segunda entrega: *Adiós, Madrid* ya no estaba situada en la Ciudad de México y por lo mismo no participaban sus compañeros de oficina, sus hermanos ni la variopinta multitud de personajes que solían repetirse.⁽¹⁾

Héctor Belascoarán Shayne, protagonista de la serie de novelas, surge, en palabras de Taibo II, de los restos: “desarraigado, fugado de la clase media, curioso hasta la locura, terco obsesivamente; repleto de un sentido del humor a la mexicana, negro, algo tristón.”(*Primavera ...* 23) A estas características podríamos agregar el distanciamiento del pasado (después de la primera parte apenas si recuerda a su ex-esposa), su desconfianza del sistema político (y por ende su odio al PRI y a sus funcionarios), su convicción de *izquierdista apolítico*, su solidaridad en el desapego (rara vez vuelve a ver a sus clientes, pero ineludiblemente toma los casos por convicción ética). Su cojera

y parche en el ojo acaso acentúan su condición de apartado. Como la mayoría de los detectives de la literatura “es soltero, un célibe. No está incluido en ninguna institución social, ni siquiera en la más microscópica, la célula básica de la familia, porque esa cualidad antiinstitucional (o no-institucional) garantiza su libertad.”(Piglia, 80) Pero Héctor Belascoarán es consciente de *no ser* como un detective de novela y muchas veces critica su propia incapacidad para la deducción rápida y acertada, además, de cómo sus casos parecen distanciados de la tradicional lógica novelesca. Se verá aquí el juego mental que hace de la condición bizarra que cree le toca en su carrera detectivesca: sus burlas de las rápidas conclusiones de Sherlock Holmes, su actuación deliberada de detective de novela o de cine, o que, a diferencia del *solitario clásico*, no desdeña los favores que sus amigos le hacen (realizar llamadas telefónicas amenazadoras, búsquedas en Internet, aventones).

Pero lo fundamental no es la felicidad que pueda causarle a sus lectores fieles, lo verdaderamente importante es que es una buena novela. Releíble, relevante. Esto se acentúa si tomamos en cuenta el panorama actual de la novela policiaca a cuatro manos, o el de la novela colectiva, sea ésta política o no. No está de más recordar que, en general, han sido lamentables los experimentos similares que se han hecho en el lapso de una década.

En materia política el Subcomandante Marcos (¿1957?) y Paco Ignacio Taibo II no vienen de los mismos orígenes aunque ambos sean de izquierda; desde la publicación de *Muertos Incómodos* el EZLN ha marcado una distancia irrestricta del PRD, partido en el que milita Taibo II si bien de manera errática y disonante (¿podría ser de otra manera?). Aún así sus coincidencias son muchas, sus puntos de encuentro políticos (como en la Convención Nacional Democrática que convocaron los zapatistas en 1994) y literarios (la afición por las obras de Eduardo Galeano y Manuel Vázquez Montalbán) existen y existirán. Si la escritura a pesar de la distancia fue una reunión de amigos es irrelevante, pero a mí me parece que sí lo fue.

En las siguientes páginas trataré de develar los guiños que Taibo II le hace a su propia obra y al Subcomandante por medio de *Muertos Incómodos*. Si la crítica ya supone una lectura sesgada (se lee desde un ángulo predeterminado con el objetivo de encontrar *algo*) aquí lo es por partida doble: supongo de antemano un sistema de correspondencias en la serie de Belascoarán Shayne y, además, creo pueden ser leídas privilegiadamente desde la novela con Marcos.

Entre las constantes que hay en las novelas, las del argumento son las más fácilmente clasificables y, también, las que su existencia no supone mayor sorpresa. La repetición de objetos y las obsesiones del detective son de mayor interés, aunque en más de una ocasión mucho más oscuras, o al menos, descifrarlas requería de mayor sapiencia. El miedo a ser envenenado con un refresco, su táctica de coerción telefónica o el hecho de que los contrainsurgentes robaran los refrigeradores de los guerrilleros, son algunos de los temas en que reincide y que, sin tener una relevancia específica, parecen las coordenadas secretas, al menos algunas de esas coordenadas, con las que se guía Taibo II en la escritura de sus novelas. En más de una ocasión, frente a estos casos, opté por no ir *más allá*, evité explicar lo inexplicable pero no pude dejar de señalar lo que me parecía evidente.

Aunque fundamentalmente traté de leer las novelas desde *Muertos Incómodos* (al menos ése era el objetivo primario), no pude evitar pensar en la serie como, permitiéndome la expresión gastada, una *caja de resonancias*. Así que también hablé de los ecos que entre ellas se establecían, aún y cuando éstos no llegaban a la última novela de la saga.

Muertos Incómodos puede tener una lectura que siga sólo las referencias culturales que se hacen los dos escritores. Otra opción es buscar las pistas, particularmente en las páginas escritas por el Subcomandante, de la crítica al *status quo* cultural, del entramado a veces vodevilesco y a veces patético que forman intelectuales y figuras del poder. También se puede estudiar como espejo, paralelo y paródico, de la realidad

política más inmediata, pero una lectura más detenida nos puede revelar sus convicciones políticas y literarias más profundas.

Esas dos, literatura y política, son el trasfondo del juego de ajedrez que supone esta escritura a cuatro manos. La sujeción a reglas preestablecidas que obliga la fórmula de dos escritores trabajando en un mismo proyecto, cuando menos orienta a elegir temáticas que suponen el otro comparte. En principio, la excentricidad implícita de escribir con otro fuerza a recurrir a esquemas básicos, pero también (y en este caso es notorio) invita a contraponer dos visiones del quehacer. Un combate irregular como todos, finalmente, la inexperiencia de Marcos en la novela policiaca, es equivalente a la de Taibo II en el panfleto. Y de allí el acercamiento único que se tiene de la saga leídas desde la óptica de *Muertos Incómodos*, la de encontrar al novelista (me refiero a Taibo II, por supuesto) en una situación límite, en una novela que se escribe sobre la marcha, mientras se publica.

Antes de detenerme en cada una de las novelas creo pertinente recordar una de las páginas finales de *Cuatro Manos*, donde dos periodistas deciden novelar juntos una conspiración de la CIA que han descubierto, aunque de algún modo saben que no lo harán. No como imagen paralela a *Muertos Incómodos* sino todo lo contrario, como la reflexión anticipada de la imposibilidad que la empresa de escribir con otro suponía. “Y aunque ahí había una novela, era una novela que el Gordo y yo nunca escribiríamos. Una maravillosa novela a cuatro manos que no sería escrita, de final incierto, cuyo centro sería esto de la información y la ética periodística, y las historias que se saben y no se saben, y una ciudad en la que llueve sin reposo, con ánimos de catástrofe.” (*Cuatro manos* 485)

1. Días de Combate

Días de Combate, está conscientemente construida como la primera parte de una saga. Los personajes centrales son presentados, se ahonda como nunca más en los orígenes de

Héctor Belascoarán Shayne (padre vasco y madre irlandesa), además de otra serie de aclaraciones que sitúan a Belascoarán en su ambiente, como el por qué de su decisión de volverse detective y su vida anterior como ingeniero.

Esta es también la novela menos politizada de la serie. Pareciera que Taibo II planeaba concentrar todo el tema político en Carlos, hermano de Héctor, pero al convertirse con el paso de las novelas en un personaje de pocas apariciones, la carga tuvo que recaer en el protagonista.

Días de Combate narra la búsqueda que hace Belascoarán de un estrangulador de mujeres (un tema más regular en el género policiaco, que los de las novelas posteriores) que actúa bajo el seudónimo de *Cerevro*. Su hermano, en el tono que mantiene durante ésta, la primera parte, le recomienda a Héctor:

Cuídate del comandante de la judicial, que en sus horas libres, las horas que le sobran de golpear estudiantes o torturar campesinos, no se dedique a estrangular mujeres. Cuídate del presidente de la república (...) No lo entregues a la policía, que ellos están en otro juego.(43)

Cuando se cuestiona sobre los conflictos internacionales actuales, acaso influido por su hermano, el detective resume sus posiciones así:

en el conflicto entre Honduras y el Salvador: neutral. En la guerra del Medio Oriente: con los palestinos. En la bronca entre los negros y la policía de Nueva York: con los negros.(25)

Esta influencia aparece constantemente en la novela. Tras discutir con él el caso del estrangulador *Cerevro*, piensa que “todo podría ser político. ¿Y por qué no? Ésta era una de las muchas ideas residuales que había dejado la conversación con Carlos.

Político. Un problema político.”(45) Aún así, desde esta novela Belascoarán tiene una pésima impresión de los priístas y los caracteriza como escoria capaz de todo. Del estrangulador, antes de saber nada, especula que podría ser alguien del aparato del

estado, aunque podría ser cualquiera “le parecía más consecuente pensar en el político priista.”(34)

Ese integrarse o desmarcarse ideológico no es exclusivamente político. Cuando Héctor lee el diario que le envía el estrangulador, desconoce las citas de Nietzsche, que es citado frecuentemente. “Tiene una extraña cultura. ¿De quién serán las citas?”(177), se pregunta Héctor. Parece que Taibo II quiere decirnos que un detective *tan* mexicano, lector de novelas policiacas y amante de la trova latinoamericana, tiene una sensibilidad irreconciliable con la del filósofo alemán.

Como en las siguientes novelas, Belascoarán piensa en lo mexicano con cierto margen de dualidad. Primero no duda de calificar de mexicana alegría, la brutalidad de la policía, pero en otra ocasión, ante la generalidad con la que uno de sus compañeros de despacho habla de los mexicanos, ahonda más:

Eran “esos mexicanos”, gente que se hacinaba en familia dentro de un cuarto de seis por tres, que veía pacientemente a su padre cohabitar con su madre y que terminaba tirándose a su hermana por proximidad de cama, que estudiaba primaria y no la terminaba por lograr pescar chamba de mecánico que justificaba cierta libertad, un lugar en la familia, el derecho a embutirse seis cervezas las mañanas de los sábados, a pensar en casarse para repetir el ciclo. ¿Eran esos mexicanos calientes de los que hablaba su vecino el plomero? (29)

También se encuentra aquí una idea a la que recurrirá en *Muertos Incómodos*. Viendo la ciudad desde una azotea, piensa que “La selva de antenas de televisión bombardeaba ondas, mensajes, comerciales.”(25) En el segundo capítulo de *Muertos Incómodos* (primero que escribe Taibo II), Belascoarán reflexiona de nuevo sobre la ciudad, en concordancia a su visión de la ciudad en la primera entrega:

Había más antenas o había menos? Había muchas más, se dijo. Muchas más antenas de televisión. (...) Pero, la verdad, lo de las antenas, lo tenía bastante claro. Había muchas más que antes, y no hay duda que formaban la cúpula de una selva. La selva de las antenas de televisión del DF.(23)

2. Cosa Fácil

Esta es una de las novelas más celebradas de Taibo II y en ella, uno de los tres casos a resolver es descubrir si Emiliano Zapata sigue vivo. La descripción física y sentimental que hace Belascoarán del caudillo del sur, no difiere mucho de la que se hace en corridos de la revolución. “La mirada triste de don Emiliano lo persiguió mientras daba vueltas por el cuarto. La mirada de Emiliano Zapata traicionado.”(22) Después, cuando sigue la pista de un hombre que piensa podría ser Zapata, un locatario de un mercado le dice que el viejo que busca “era muy amigo de Jaramillo, pero hablaba muy poco... (...) Tenía la voz ronca.”(165) Rubén Jaramillo fue el miembro del ejército de Zapata que durante más tiempo se mantuvo en activo. Hasta su asesinato en 1962, encabezó movimientos agrarios en el estado de Morelos. En cuanto a la voz ronca, la seriedad y los ojos tristes, se puede decir que son los tópicos que rodean la biografía de Emiliano Zapata.

Héctor analiza los rumores, versiones y leyendas más comunes que aseguraban que Zapata no había muerto en Chinameca, una de ellas es la “que comentaba que el caballo de Zapata nunca dio señales de reconocer el cadáver y ese caballo lo quería enormemente”(51) Y aunque tener fe en la expresión de un caballo sea de una irracionalidad rampante, esa teoría, humorísticamente o no, se repite en otros escritores, entre ellos, el Subcomandante Marcos. En la tradición de Marcos de conmemorar el aniversario luctuoso de Zapata, escribió en 2000 *El caballo de Zapata*, un relato infantil narrado desde la óptica del caballo. La construcción de las cartas del caballo de Zapata al “*Marinero*”, caballo del subcomandante, se hace a través de testimonios de compañeros de Zapata que se encuentran en *La Irrupción Zapatista* de Francisco Pineda Gómez, y una carta que envió Emiliano Zapata a Gildardo Magaña en 1911. En esta versión del caballo de Zapata, los soldados disparan a otro hombre que confunden con Zapata y él, el caballo, rescata al general arrastrándolo y dejándolo al cuidado de una comunidad indígena.

En las últimas páginas de la novela, Belascoarán dialoga con un Zapata anciano y pobre que vive en una cueva en el DF. Éste es uno de los grandes momentos de Taibo II como escritor. La reconstrucción de las peripecias del Zapata oficialmente muerto que hacen Héctor y el propio Zapata es, al menos, deslumbrante. Las conclusiones a las que llega el anciano, crean el final más lúcido de toda la obra de Taibo II. La destreza con la que se elaboró el texto, así como la relevancia dentro de lo que podríamos llamar la reescritura de la historia por parte de Taibo II, justifican la extensa cita:

–El hombre que busco salió de Morelos en el año 19 por que ya no se le quería bien.
–Algo hay de eso...El gobierno no lo quería bien.
–Luego estuvo en el 26 en Tampico con un joven de Nicaragua que se llamaba Sandino.
–General de hombres libres, el General Sandino – afirmo el viejo.
(...)
–A mediados del año 44 entró a trabajar en el Mercado Dos de Abril. Se llamaba entonces Eulalio Zaldívar. Gran amigo de Rubén Jaramillo.
–Gran amigo de un compañero, el último de los nuestros
(...)
–Usted anda buscando a Emiliano Zapata – dijo al fin.
–Así es
Durante un instante el viejo continuó fumando, como si no hubiera oído la respuesta, los ojos más allá de la cortina roja, en la noche cerrada a las espaldas del detective.
–No, Emiliano Zapata está muerto.
–¿Está seguro, mi general?
–Está muerto, yo sé lo que digo. Murió en Chinameca en 1919 asesinado por traidores Las mismas carabinas asomarían ahora... Los mismos darían la orden. El pueblo lloró entonces, para qué quiere que lllore dos veces Héctor se puso en pie.
–Lamento haberlo molestado a estas horas.
Extendió la mano que el viejo apretó ceremoniosamente
–No hay molestia cuando hay buena fe.
Héctor cruzó la cortina.
Afuera, una noche negra, sin estrellas.(221-222)

Taibo II no da su versión de los hechos para subvertir *en positivo* el destino de los personajes que le agradan, sino para repensar el pasado. La visión pesimista de un Emiliano Zapata en la miseria, confirma, esta vez no sólo en voz de Belascoarán

Shayne, el dibujo en el que Taibo II hace de la Historia (en mayúsculas) una concatenación de historias (en minúsculas) de perdedores que, no por quedarse solos, dejan de luchar, aunque desconozcan los resultados de su trabajo. En *Primavera Pospuesta* lo extrapola al ámbito literario:

Escribimos desde la sensación mutante de que nada de lo que se pone en el papel ha de alterar la historia, ni siquiera la historia personal, y sin embargo desde la clara percepción de que en medio de la selva urbana de antenas de televisión alguien nos escucha y todo está cambiando.(11)

Un comentario al margen: en la versión cinematográfica de *Cosa fácil*, además de las lagunas y la adaptación insatisfactoria, se decidió resumir el diálogo entre Zapata y Belascoarán que cierra la novela. Resulta más que misteriosa la decisión, sobre todo tomando en cuenta que Taibo II es co-guionista. Además de cierta amplificación inexplicable (la novela acaba *minutos* antes de que la película lo haga).

Cosa Fácil es también mucho más política que su antecesora, y de algún modo, marca la línea a las siguientes novelas.

Convendría recordar, por ejemplo, el momento en que Héctor, al encontrarse en una cantina a trabajadores de PEMEX (la compañía petrolera del estado), escucha que desde su mesa gritan:

–¡Qué chingue a su madre *La Quina*! –dijo un petrolero que jugaba dominó.

–¡Que la chingue! –contestaron a coro otros tres que bebían brandy en la barra.(12)

Joaquín Hernández Galicia alias “La Quina” fue hasta la llegada al poder de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), el dirigente del sindicato petrolero, pero escándalos de corrupción, y el no haber apoyado a Salinas en su campaña presidencial, lo obligaron a salir de la directiva. El tema del sindicalismo es más que relevante en esta novela en la que Belascoarán Shayne se acerca a las huelgas y conflictos de dos sindicatos, uno

independiente y el otro aliado a la patronal. Revisando el caso, piensa que “el estado había acumulado sobre sus espaldas la responsabilidad de generar violencia. El Estado o el sindicalismo charro.”(66)

Otro caso de realidad política insertada en la novela, ocurre cuando entre un cúmulo de cartas que Héctor revisa, encuentra una nota para que renueve su suscripción a *Excélsior*, que piensa no hacer “después de la mierda que se había vuelto.”(22) Como está más que documentado y lo resume bien Elena Poniatowska, en julio de 1976 “la prensa mexicana padeció el golpe más fuerte a su libertad de expresión conocido como “El golpe a *Excélsior*” (...) Desde el poder presidencial, Luis Echeverría manipuló la asamblea de cooperativistas de *Excélsior* para sacar a Julio y terminar con una línea crítica e informativa que todas las mañanas le agriaba el desayuno.”(2)

Un detalle apolítico, pero curioso: Belascoarán reinicia una amistad con un antiguo compañero de colegio, que ahora conduce un programa radiofónico de madrugada. Entre las numerosas ocasiones que Héctor escucha el programa, en determinado momento el conductor anuncia:

Ahora, para abrir fuego, una canción de Cuco Sánchez que bien podría servir de himno a este programa.(117)

Aunque el acontecimiento es meramente incidental, resulta de cierto interés ver como en la primera transmisión de Radio Insurgente, en un programa especial, el Subcomandante Marcos repite la fórmula del amigo del detective Belascoarán:

Y sabiendo que voy a ser duramente criticado por este programa, recurro a Cuco Sánchez y esta rola que bien pudiera ser el otro himno de los zapatistas. Se llama... ¿cómo se llama? No soy monedita de oro.(3)

¿Casualidad? ¿Un apego sentimental exacerbado que hace a algunos mexicanos elevar a la categoría de himno las composiciones de Cuco Sánchez? Definitivamente.(4)

Un tema que en esta novela que también nos recuerda a *Muertos Incómodos*, y en general a la obra del Subcomandante Marcos, es que Belascoarán investiga en *Cosa Fácil* el asesinato de un homosexual. Y para referirse al asesinado o a los posibles cómplices, Belascoarán Shayne habla indistintamente de *maricones* y *jotos*.

Por otra parte no sólo es público el apoyo que el EZLN ha dado a los colectivos LGTB, sino que el personaje de La Magdalena que construye Marcos, es un transexual. Aún así, siendo justos y evitando cualquier acusación infundada de homofobia de Belascoarán, Taibo II lo hace cuestionar su posición:

De repente se quedó pensando en que no sabía un carajo sobre los homosexuales. Que formaban parte de un mundo supuestamente tenebroso, del que sólo había oído medias palabras, que ni siquiera tenía idea de cómo hacían el amor los homosexuales (...) Mientras no molestaran a los normales, le importaba un cacahuete que cogieran como quisieran.
¿Y quiénes eran los normales? ¿Él, que había roto sus dos meses de abstinencia, recortada por dos o tres masturbaciones y un par de eyaculaciones nocturnas, haciendo el amor con una adolescente de brazo enyesado? (117)

Hay otro tema de relevancia en la historia del EZLN que aparece en *Cosa Fácil*: la teología de la liberación. Cuando Héctor Belascoarán encuentra a un sacerdote que tomó *la opción de los pobres*, lee en su oficina un cartel que reza: “CRISTIANOS POR EL SOCIALISMO, LA PALABRA DEL SEÑOR LIBERA O ADORMECE. ¿CÓMO VAMOS A USARLA?”(210)

Esta doctrina eclesíástica, pregonada por el brasileño Leonardo Boff y ligada a las guerrillas centroamericanas, facilitó el establecimiento de los zapatistas en las comunidades indígenas. Es innegable que la organización que los jesuitas habían establecido entre los pueblos, les permitió permanecer tanto tiempo en la clandestinidad. Sin embargo, desde 1994 Marcos ha dejado claro su ateísmo y ha hecho lo imposible por desligar al EZLN de cualquier elemento religioso. Sin embargo, aunque en menos

número de ocasiones, ha reconocido que “hay, es cierto, otra iglesia (...) que elige estar del lado de los marginados sin importar la festividad religiosa (...) esta otra iglesia camina de la mano de los pueblos indios y con ellos resiste y lucha.”(*Febrero*)
Por último quisiera comentar una estrategia de coerción que utiliza Héctor varias veces. Héctor necesita rescatar a una chica secuestrada y sólo conoce el nombre de la calle del hotel en el que la retienen, así que llama a todos dejando mensajes como este:

–Comuníqueme de inmediato con el gerente... con el encargado... entonces... ¿Bueno?... Dígales a sus amigos que tienen hasta las doce de la noche de hoy para soltar a la muchacha, si no, volaré el hotel en mil pedazos. No me ando con mamadas.(133)

En el epílogo de *Muertos Incómodos*, Belascoarán, quizá ante la impotencia de acabar con El Mal, empieza a hacer llamadas al azar. Entre ellas este mensaje que deja en una contestadora de una entidad financiera, sería el más ilustrativo:

–Oiga, les habla Jesús María Alvarado para decirles que si forma parte de su directorio un tal Morales, se anden con mucho cuidado, porque es un tipo muy nefasto, experto en fraudes financiero a la nación en los que trata de chingarse a la inmensa mayoría del personal para beneficio de los menos. Más o menos lo que ustedes hacen, pero en delictivo. O sea que muy mal rollo el tal Morales...

3. Algunas Nubes

En *Algunas Nubes*, tercera entrega de la serie de Belascoarán Shayne también encontramos similitudes importantes con *Muertos Incómodos*. En los capítulos cuarto y noveno, titulados “La historia de la Rata tal y como Héctor la sabía y otras cosas que no sabía” y “La historia del comandante Jacinto Saavedra tal como sólo él la sabía”, respectivamente, forman un recurso que está presente en otras de sus novelas y que no abandona en *Muertos Incómodos*. Consiste en hacer una pausa en la acción para que el detective ate los cabos sueltos de la historia, o para dar una introducción precisa de un personaje que ha entrado en la novela.

En “La historia de La Rata tal y como Héctor la sabía y otras cosas que no sabía”, parte de lo narrado transcurre a través de los recuerdos de Héctor que fue compañero universitario de La Rata y, como lo indica el nombre del capítulo, la segunda mitad de la historia de La Rata corresponde a cosas que no sabía. Para unir lo que sabía y no sabía, Taibo II cuenta que Belascoarán “físicamente nunca lo volvió a ver”(41) y las próximas noticias que tendría de él serían por la lectura del periódico. Para pasar a lo que no sabe, explica que “esto es lo que Héctor sabía”(41) y que, aunque daba una buena idea de las actividades de La Rata, era insuficiente. El siguiente párrafo inicia entonces así: “Héctor no sabía que”(42).

“La historia del comandante Jacinto Saavedra tal como sólo él la sabía”, es contada por el narrador omnisciente (que es el narrador de toda la novela, aunque generalmente se mantiene muy cerca de Belascoarán) y aquí se detalla el ascenso en el crimen organizado de Jacinto Saavedra. A diferencia de la historia de La Rata, el detective no conoce nada de Saavedra, aunque es éste el que más se asemeja a Morales, una de las contrapartes de Belascoarán Shayne y Elías Conteras en *Muertos Incómodos*. Los perfiles de ambos personajes son los propios de los que, haciendo trabajos de contrainsurgencia, ascendieron en la redes de las corporaciones policíacas y asesinaron a los que, engañados, se pensaban sus compañeros de lucha. Pero todavía más lejos, existen aquí, y en otras de las novelas de Taibo II, obsesiones que no son estrictamente argumentales, sino objetos y situaciones precisas que se repiten. Por ejemplo, Jacinto Saavedra y Morales tienen en común que robaron refrigeradores, Saavedra de casas de seguridad (casas utilizadas por guerrilleros como refugios o bodegas): “robó refrigeradores de casas de seguridad de la guerrilla”(92) y Morales mientras desalojaba a los damnificados del terremoto de 1985 en la ciudad de México y a guerrilleros: “unos cabrones especulando con la desgracia de la gente, y el que coordinaba la operación con la policía y con los dueños de los edificios, era un tal Morales, el señor Morales.”(133) Además en el capítulo final de la novela, Morales le confiesa a Belascoarán cómo

amasó su pequeña fortuna: “¿Sabe cómo me hice de algo de lana? De la manera más pinche, robando refrigeradores y estufas en las casas de los que secuestrábamos y luego los desaparecían (...) ¿Para qué chingaos querías una estufa si te iban a torturar tres meses y si de churro no te mataban, pues te ibas a pasar años en el bote?”(231)

4. No habrá final feliz.

En el primer capítulo de *No habrá final feliz*, cuarta parte de la serie de Belascoarán Shayne, “El gallo” Villareal, un experto en drenaje profundo que comparte la oficina con Héctor, recuerda un día en que llega a la oficina una caja de refrescos envenenada: “En dos años que llevo en esta oficina ya me tocaron dos tiroteos, una caja de refrescos envenenada, la fiesta de un kindergarden”(134). Este temor permanecerá en el detective hasta *Muertos Incómodos*. Cuando llega a la oficina de Morales y este le ofrece un refresco, así reacciona Héctor:

Héctor abrió el refresco con la base de una engrapadora que encontró sobre el refri y le dio un largo trago. Sabía a rayos. ¿Morales lo quería envenenar? Escupió el buche sobre la mesa. (...)
–¿Qué le puso a la cocacola?–Héctor pensó que le había puesto una docena de valiums. Morales no le latía para arsénico. Chance 100 gramos de polvo para matar ratas. ¿Todavía vendían eso?
–¿Qué chingaos, ay, ay, le voy a poner?
–Sabía a mierda –dijo Héctor como disculpándose por el lío que había armado.
–Estaría vieja. (230)

El sexto capítulo de la novela, “Los entremezclados retratos de los tres vecinos del detective Héctor Belascoarán Shayne”, es uno más en la tradición de Taibo II de detener la acción para profundizar en sus personajes (aunque en éste es donde lleva el juego más lejos, sin parangón con las otras novelas de la serie salvo quizás el capítulo VII de *Muertos Incómodos*, aunque éste escrito por el Subcomandante Marcos), Gilberto Gómez Letras tiene entre sus *frases afortunadas*: “Las mejores taquerías son las que tienen un dueño muy cogelón. No me preguntes por qué, son cosas que uno sabe.”(176)

Es imposible coincidir o no con Gómez Letras, pero es un argumento teórico que se repite en *Muertos Incómodos*, donde Osama Bin Laden es en realidad un taquero de Juárez que también hace películas porno:

Y medio que averiguo que Juancho era un amigo de éstos, taquero allí en Juárez, que se cansó de la mala vida y hacía unos tres años se fue de mojado para poner una carnicería en Burbank, California. (...) Pero luego se me juntan los cables y me digo: Alvarado, ¿qué sabes de Burbank? Y resulta que algo sé, porque Burbank es la capital del cine porno de Estados Unidos, un pueblucho cerca de Los Ángeles, moteles y empresas triple x, coge y coge, filma y filma, viva el capitalismo salvaje. Y junto todo y me digo: ‘¿A poco estos culeros de Bush y sus amigos están haciendo los comunicados de Bin Laden, los mensajes del demonio, en un estudio porno en Burbank, California, que hasta desierto tienen por allí? ¿A poco todo es un montaje, una fábrica de sueños de mierda, con un ex taquero mexicano llamado Juancho de personaje central?’ (29-30)

“Puras pinches fuerzas del mal sin rostro” (189), piensa Belascoarán en el capítulo VII de *No habrá final feliz*. Y en el capítulo siguiente, hablando del halconazo (5), piensa el detective que los manifestantes ese día observaban “los prodigios tecnológicos del mal”(196). El mal, la maldad y los malos son tema recurrente en *Muertos Incómodos*, en la obra de Marcos y evidentemente aparece también en las novelas de Taibo II. El capítulo VII de *Muertos Incómodos*, mencionado con anterioridad, lo dedica Marcos a unir reflexiones y definiciones del mal. Resalta la de Manuel Vázquez Montalbán, no sólo por su profundidad sino por lo acorde que parecería estar con la obra y vida de los dos autores: “(...) es imposible contemplar el mal y no reconocerlo. El Bien no existe, pero el Mal me parece o me temo que sí”(166). A la muerte del escritor catalán, hablando de la ubicuidad y compromiso que lo caracterizaban, Taibo II menciona apenas el viaje que Vázquez Montalbán hizo a la Selva Lacandona: “estaba en Cuba discutiendo la vigencia de los restos de la Revolución Cubana, (...) se metía de cabeza en la guerra de los Balcanes, viajaba a Chiapas para hablar con *Marcos*, visitaba San Petersburgo para recontar la revolución rusa”(“Manolo...”)

Pero no sólo el mal obsesiona a Héctor, además, en esta novela es donde el detective más se desconcierta, al grado de sentir su vida fuera de la lógica de las novelas policiacas: “En las buenas novelas policiacas, los pasos eran claros; hasta cuando el detective se desconcertaba, su desconcierto era claro. Nada parecido a esta situación”(204), piensa al imposibilitársele atar las dos historias, los dos casos que suelen encadenar los detectives. Al final, además de no resolver el caso, muere, y así se despide Taibo II de Héctor:

Al caer en el charco, estaba casi muerto. La mano se hundió en el agua sucia y trató de asir algo, de detener algo, de impedir que algo se fuera. Luego, quedó inmóvil. Un hombre se acercó y pateó su cara dos veces. Se subieron a los coches y se fueron.
Sobre el cadáver de Héctor Belascoarán Shayne, siguió lloviendo.(247)

5. Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia.

En la quinta parte de la serie de Belascoarán ocurrió un prodigio posible sólo en la literatura: revivió Héctor Belascoarán. ¿Cómo se trae de la muerte a un detective?, Taibo II no se siente capaz de explicarlo y en todo caso se justifica alegando que México es “un país en cuya historia abundan los regresos: Aquí regresó el Vampiro, regresó el Santo (en versión cinematográfica), regresó incluso Demetrio Vallejo desde la cárcel, regresó Benito Juárez desde Paso del Norte...”(9)

Diez años después, en *Primavera pospuesta (Una versión personal de México en los 90)*, su libro collage e inclasificable, incluye un cuestionario sin preguntas donde reflexiona sobre su labor de escritor, y revela allí más satisfactoriamente cómo y por qué tomó la decisión de matar y revivir a Belascoarán:

(...) Yo no lo maté, lo mató la lógica dramática, la progresión de los hechos en una novela. (...) Magia blanca chilanga. Le hubiera hecho caso a mi madre que me dijo: “Hijo mío, eres un pendejo, nunca debiste haberlo matado.” Pero cuando escribes una novela, la novela manda, la novela mata. No se vale hacer trampas.(22)

Respecto a *Muertos Incómodos* parecería esto irrelevante, pero Elías Contreras, el detective de Marcos, también está muerto como él mismo lo dice en el primer capítulo de la novela: “Porque ahora ya estoy finado. Yo fui miliciano cuando nos alzamos en 1994 y combatí con las tropas del Primer Regimiento de Infantería Zapatista, que comandaba el Sup Pedro, en la toma de Las Margaritas. Ahora tendría yo unos 61 años pero no los tengo porque ya estoy muerto ya.”(11)

Pero si Taibo II decide que Belascoarán revivió por un capricho de escritor, el Subcomandante ni siquiera explica cómo es que Elías Contreras está muerto y participa en la acción de la novela sin que nadie note su condición. Por su parte Taibo II enlaza el final de la novela anterior, con el principio de la nueva para, si no explicar la vuelta de Belascoarán, darle al menos una justificación estética al lector de la serie. La primera escena de *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* muestra a Héctor preguntándole a la muchacha de la cola de caballo: “¿Cuántas veces te has muerto tú?”(11); después, aún en la cama con su amante, le explica qué se siente al estar muerto, con grandes similitudes con su propia muerte en la novela anterior: “Tienes la cara metida en un charco y los labios se te llenan de agua sucia.”(12)

Hay otro detalle a notar en relación a *Muertos Incómodos* en el primer capítulo: su relación con la obra de Cortázar. En esta entrega de la serie, Belascoarán recuerda cuando su hermana lee “un texto de Cortázar sobre la estación de tren de Nueva Delhi y la sensación que le había causado la lectura (...) no había coexistencia pacífica con la parte de la sociedad que se estaba cayendo a pedazos, con esa otra parte tuya que se estaba hundiendo.”(17) En *Muertos Incómodos* Belascoarán acude a casa de Monteverde, su cliente, y se sorprende al encontrar en el suelo “muchas de sus propias lecturas: Remarque, Fast, Haefs, Ross Thomas, Neruda, Hemingway, Cortázar completito.”(32) Pero habría que matizarse la impresión que podría tenerse de la influencia de Cortázar en la obra de Taibo II, en el cuestionario al que ya se ha aludido, a las preguntas ausentes 16 y 17, responde esto: “La presencia de Cortázar: no lo sé (y

enloquecí con sus novelas cortas). La del resto de la generación del *boom*: menos. (...)

Me siento más influenciado por la generación de *no-boom*, mis contemporáneos:

Skármeta, Soriano, Scorza, Galeano, Jesús Díaz.”(*Primavera* 24)

También en esta novela habla de que se “había puesto de moda hablar del DF como ‘el monstruo’, pero el nombre ocultaba la mejor definición.”(*Regreso...45*) Ese adjetivo para el DF lo utiliza también Elías Contreras, por consejo del Subcomandante Marcos:

–Ya–, le dije, –me salgo con unos campamenteros que de por sí van a México.

–Al monstruo, acuérdate que a la Ciudad de México le decimos “el monstruo”–, me dijo el Sup. (57)

Aunque sería absurdo concluir que Marcos utiliza el término gracias a la lectura de las novelas de Taibo II, llamar “el monstruo” a la Ciudad de México no está totalmente generalizado, pero tampoco es raro encontrar a alguien haciéndolo, y el mismo Subcomandante ya lo había hecho en su discurso a su llegada a la Ciudad de México en la Marcha de 2001.

Es pública la férrea militancia de Taibo II en el izquierdista PRD y, entre las múltiples facciones de ese partido, siempre ha estado cerca del cardenismo, corriente que gira en torno de Cuauhtémoc Cárdenas, hijo del ex-presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940) y candidato a la presidencia en 1988, 1994 y 2000. La admiración (y presumiblemente la amistad) con Cárdenas, llevó a Taibo II a escribir la biografía del político michoacano. *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* es por mucho su novela más cardenista, lo que se explica por haber sido escrita en 1989, al año siguiente del fraude electoral que llevó a la presidencia a Carlos Salinas de Gortari del oficialista PRI, anulando la primera posibilidad real de la oposición de tomar la presidencia del país. Entre los destellos de anti-priísmo y cardenismo de la novela, se encuentra el acto subversivo del hermano de Héctor de lanzarse a hacer pintas callejeras como ésta: “Si los priístas quieren gobernar, por qué no empiezan por ganar las elecciones.”(19)

Recorriendo la ciudad, encontrará otras pintas similares: “Los que nacieron para mandilones, votan al PRI’, ‘¿Le prestarías tu bicicleta usada al candidato del PRI de este distrito? Entonces, ¿por qué vas a votar por él? ¡Viva Cuauhtémoc!’’, ‘Un poco de confianza, en ésta nos libramos de esa bola de rateros. Comité Cardenista distrito XI’, ‘Los vecinos de esta cuadra no permitiremos que haya fraude. ¡Basta!’”(107)

O este diálogo entre Héctor y Gilberto Gómez Letras, plomero que comparte el despacho con el detective, es también ilustrativo:

- ¿Usted ya sabe por quién va a votar?
- A güevo, por Cárdenas.
- ¿Pues no que era abstencionista?
- Eso era antes. Ahora sí, nos jodemos al PRI.
- ¿Quiénes *nos*?
- Los cardenistas. ¿Dónde ha andado, jefe?(41)

También, después de leer el currículum de Medina, un hombre que le cortó las manos al Che Guevara y que, mientras transcurre la novela, planea intercambiar cocaína por armas para la *contranicaragüense*, piensa que el infame personaje “sería apto para manejar las relaciones públicas de algún candidato del PRI a senador”.(102) Pensando en Medina y viendo una numerosa marcha se cuestiona los motivos de la misma: “La manifestación podía ser contra el PRI, podía ser una manifestación cardenista, podía ser una manifestación contra Medina y sus mierdas de amigos que querían joder a los nicas.”(121)

Conviene citar un fragmento de *Muertos Incómodos* en el que se aprecia tanto el cardenismo como el anti-priismo de Taibo II. Belascoarán habla con un taxista del excesivo gasto de gasolina de la clase media del DF, a lo que le responden:

- De que se la chingue el PRI la gasolina de Pémex, para financiar las campañas de uno de sus culeros, mejor que se la chingue el personal – remató el taxista, que sin duda llevaba años votando por Cuauhtémoc Cárdenas. (75)

6. Amorosos fantasmas

Ésta es una novela de lucha libre, o más bien, de ex-luchadores que se asesinan entre ellos fuera del ring. El funeral de uno de ellos, le permite a Taibo II hablar de música de mariachi, así, encontramos otra similitud en los gustos musicales de los dos autores.

“¿Habría el Ángel pedido el Son de la negra como música de despedida terrenal?”(172), se pregunta Héctor en el entierro. En el programa radiofónico antes citado, el Subcomandante Marcos comenta: “el Mariachi Vargas con el son de la Negra, el son de la negra no el *tzon* de la negra, porque eso quiere decir otra cosa en tzental, que me la traigan porque si no voy por ella.”(6) La broma, al menos aquí, es intraducible.

Se encuentran menos similitudes entre *Amorosos Fantasmas* y *Muertos Incómodos* que con la novela anterior de Belascoarán Shayne, debido en parte a que a partir de aquí son muy breves las novelas. *Cuatro Manos* (1990), *La bicicleta de Leonardo* (1993) y *Sombra de la Sombra* (1986), por mencionar algunas, son novelas que aparecieron alternándose a la serie y suelen ser más largas y menos esquemáticas.

Un rasgo importante a resaltar, aunque ya visto antes, incide con la conversación antes mencionada entre Héctor y un taxista en *Muertos Incómodos*. Antes de atribuirle el voto reiterado por Cárdenas, Héctor Belascoarán imagina que, por su profesión debe tener “una notable percepción psicológica”(75), mientras que en *Amorosos Fantasmas*, siguiendo la idea de que los profesionistas que tienen acceso al trato directo y continuado con la gente poseen una profunda capacidad de análisis de los seres humanos, considera a los chicharroneros como “los mejores observadores del alma humana y que sin cometer errores podrían officiar como ayudantes de San Pedro en las puertas del cielo.”(172)

Tomando en cuenta lo dicho respecto a la posible influencia de Cortázar en Taibo II, parece extraño describir ahora un momento en la novela en que prácticamente le copia un fragmento de un cuento. *Aplastamiento de las gotas*, forma parte de la sección *Material plástico* del libro *Historias de cronopios y de famas*, uno de los más

célebres del escritor argentino, y allí el narrador cuenta como desde su ventana ve caer las gotas de la lluvia:

(...) aquí contra el balcón con goterones cuajados y duros que hacen plaf y se aplastan como bofetadas uno detrás de otro, que hastío. (...) Está prendida con todas las uñas, no quiere caerse y se la ve que se agarra con los dientes mientras le crece la barriga; ya es una gotaza majestuosa, y de pronto zup, ahí va, plaf, deshecha, nada, una viscosidad en el mármol. (*Cuentos*...465)

Esto es lo escrito por Taibo II y no debería dejar lugar a ninguna duda:

Gotas gruesas, panzonas, que hacían “plof” al reventar contra la ventana, que doblaban las hojas de los árboles, que se estrellaban contra los cristales chorreando por los bordes. (*Amorosas*... 194)

Por último, una curiosidad apenas. La muchacha de la cola de caballo, la amante de Héctor que desaparece por temporadas y que no se decide, al igual que el detective, a tener una relación formal, tiene una descripción, o más bien comparación, similar en *Amorosos Fantasmas* y en *Muertos Incómodos*. En el primer caso, Héctor la recuerda viendo una fotografía donde luce así: “el pelo se le había deslizado cubriéndole un ojo, como Verónica Lake.”(218) Y en la novelas con el Subcomandante anotará que ella, “la muchacha de la cola de caballo, que ya no era una muchacha y que hacía mucho tiempo que no se peinaba de cola de caballo, sino de fleco tapando el ojo, a lo Verónica Lake.”(93)

7. Sueños de frontera

En *Sueños de frontera* Taibo II narra la huida constante de una actriz entre la frontera México-Estados Unidos. Entre otros, le dedica la novela a Ofelia Medina “de cuyas historias de la prepa (y sólo de esas) he robado en el recuerdo para contar a Natalia.”(7) Ofelia Medina es una actriz definitivamente famosa en México, aunque algo fuera del *establishment* televisivo. Además, posiblemente, la más comprometida con la causa zapatista. Y aunque aclara Taibo II que sólo se basó en el recuerdo de la adolescencia de

la actriz, algunas similitudes resultan obvias, como su relación con la televisora dominante en México:

–Tú no sabes nada de las listas negras, Héctor –dijo Natalia–. Yo me eché tres años en la lista...
–¿Qué listas negras?
–Las de Televisa, hermanito. (...) Yo estuve congelada en Televisa tres años, por los del Sindicato de Actores. Tres años en que no me daban ni un papel de sirvienta chimuela en una serie de cómicos...(51)

El personaje que, como Ofelia Medina, es una persona culta y de izquierdas, está construido con referencias a lecturas que bien podría compartir con la actriz real. Por ejemplo, cuando Héctor la ve quitarle las pistolas a unos guaruras y guardarlas, siente que es “un gesto que venía del pasado, el enorme morral donde entraban las obras escogidas de Lenin en tres tomos.”(80) También en algún momento ella hace patente su bagaje de feminismo revolucionario: “Siempre que un hombre se acuesta con una piensa que adquiere propiedad. Mira, esa mierda fue algo que aprendí en la prepa leyendo a Babel y Luxemburgo.”(88) Y le agrega opiniones literarias de la época en que debió estar en la preparatoria: “¿Te acuerdas de *Conversación en la Catedral*? ¿Te acuerdas del sonsonete de la novela.”(89) El sonsonete al que se refiere, es la repetición de la frase *¿Cuándo se jodió el Perú?*, y es natural pensar en cierta traslación a la realidad mexicana (*¿Cuándo se jodió México?*), tomando en cuenta que la frontera con Estados Unidos y los inmigrantes ilegales cruzando la línea fronteriza abren y cierran la novela. También es conveniente recordar que Taibo II ha dicho: “Vargas Llosa me apasionó en sus primeras cinco novelas”(24)

En *Sueños de Frontera*, el poeta Enrique Cortázar, amigo de Héctor (y probablemente también de Taibo II pues lo cita en otro capítulo), recita el poema *Alta Traición* de José Emilio Pacheco:

No amo a mi patria.
Su fulgor abstracto
es inasible.

Pero (aunque suena mal)
daría la vida
por diez lugares suyos,
cierta gente,
puertos, bosques, desiertos, fortalezas,
una ciudad deshecha, gris, monstruosa,
varias figuras de su historia,
montañas
–y tres o cuatro ríos.(73)

José Emilio Pacheco es un maestro para Taibo II pues fue quien lo instruyó en la novela corta, área en la que es tan reconocido como en la poesía. Pacheco está también profundamente ligado a Octavio Paz, no en concepción política (Paz fue uno de los intelectuales derechistas más importantes del siglo XX en México), pero editó junto a él, Alí Chumacero y Homero Aridjis (que curiosamente es, con diferencia, el intelectual ecologista más relevante del país) la antología poética *Poesía en Movimiento (México 1915-1966)*, que recopiló a la generación que escribió entre las fechas señaladas e influyó a los poetas posteriores.

La admiración de Taibo II también está patente en la novela, después que Héctor escucha el poema recitado por su amigo, tiene lugar el siguiente diálogo:

–Menos mal que en este país tenemos poetas así, si no, nos iba de la chingada –dijo Cortázar.
–¿Me lo repites por favor? ¿Te lo echas otra vez? –dijo Héctor y sacó del bolsillo de la chamarra un sobre viejo y una pluma para anotar las palabras mágicas del poema que contaban la patria que el detective bien quería y entendía.(61)

“En Chihuahua todo el mundo sigue amando a Pancho Villa. Ése era un esencial punto de encuentro entre el detective y la ciudad, un apasionado encuentro”(55), sentencia el narrador a la llegada del detective al aeropuerto de la ciudad norteña, y su posterior recorrido por el museo dedicado a Pancho Villa confirma la magnitud de datos que conoce Belascoarán sobre el *centauro del norte*. El detective ve que han anotado los nombres de las veinticinco esposas de Villa y, a partir de allí, se desarrolla este diálogo:

–¿Y se casó con todas, verdad? –preguntó Héctor.
–Eso se podía hacer antes, cuando la revolución, ahora con la crisis... –
contestó con tristeza el celador.
En ese mismo mostrador se vende una foto del asesinato de Villa, y el
encargado pone a prueba la sabiduría de los consumidores.
–A ver, ¿cuál es mi general?
–El que está detrás del volante –dijo Héctor sin dudarlo–. Villa venía
manejaando. El cuerpo que se ve en primer plano, caído sobre la puerta,
pertenece al coronel Trillo.
El encargado suspiró. A veces se aburría de la presencia de oleadas de
amateurs. Agradecía de vez en cuando a un profesional del villismo.(57)

Si *Cosa fácil*, la segunda entrega, podría clasificarse como la novela zapatista de la
serie, en ésta Taibo II decidió incluir sus conocimientos del villismo. Decisión que tomó
también en *Muertos Incómodos*, donde toma Héctor postura por Villa sobre Zapata:

–¿Usted seguro ha de pensar que Emiliano Zapata era mucho más
chingón que Pancho Villa? –preguntó Belascoarán para darle una medida
de aceite al compañero zapatista.
Elías Contreras no sólo lo pensaba, sino que no entendía como alguien
inteligente podía tener alguna duda. Miró a Belascoarán preguntándose
que clase de nauyaca lo había picado quitándole el seso.
Para impedir que le dijera que Villa era muchísimo mejor que Zapata, lo
que daría por muerta la relación, porque el sup le había dicho que si el
Belascoarán estaba medio pendejón, lo dejara tirado, Contreras le tendió
el sobre. (129)

Además, debe de recordarse que en el momento en que Marcos le solicita escribir la
novela a cuatro manos, Taibo II “debido a este proyecto hace a un lado por el momento
la escritura de la biografía de Pancho Villa”(Montaño). Quizá también eso lo motivó a
incluir de nuevo el detalle de las esposas de Villa, ahora en un diálogo entre Elías
Contreras y Héctor Belascoarán:

(...) Pero resulta que ya en 1926 habían violado la tumba de Villa para
robarle la cabeza, que nunca apareció y una de las viudas...
–¿Tenía más de una?
–Oficiales, tres, pero reales como 25... Pues una de las viudas, para que
no fueran a seguirle robando cachos a los restos de mi general, lo había
sacado de la tumba y lo había movido ciento veinte metros más para allá
en el mismo cementerio de Parral, (...) (129)

8. Desvanecidos difuntos

En esta novela, con mayor fuerza que en las anteriores, analiza el caos mexicano, la lectura nunca lineal de la realidad, el absurdo que en México imposibilita sacar conclusiones de las pruebas más contundentes. Contrario a la visión folclórica y condescendiente que enaltece el desbarajuste latinoamericano, la *magia* implícita en el desorden, hace que uno de los personajes, explicando las peripecias que sufre en las procuradurías ante un caso injusto, cuestione esa visión: “Y luego viene un mamón antropólogo francés y dice: ‘¡C’est merveilleux, le magique mexicaine!’ ¡Mis ovarios! ¿Dónde está lo maravilloso en que el puto de Kafka sea el papacito del poder judicial?”(122)

Para analizar mejor cómo es que las apariencias se esfuerzan en engañar, un maestro encarcelado le explica a Héctor que la sagacidad de Sherlock Holmes puede ponerse en duda. El caso es el siguiente: al entrar un hombre a su despacho, el detective Holmes adivina que es periodista, está casado con una pelirroja, dejó de fumar recientemente, es zurdo, católico, regresó de la guerra anglobóer, usa el reloj de su padre muerto y acaba de comer cerezas. Sherlock Holmes ha llegado a esta conclusión al ver los cabellos rojos que lleva el hombre sobre su saco perfectamente remendado, el reloj que no encaja bien en el chaleco y lleva en el bolsillo izquierdo, la tinta en la mano izquierda que sería con la que escribe, el hecho de que lleve tres periódicos, las manchas desteñidas en los dedos de su mano izquierda, la ansiedad de ex-fumador, la cruz que lleva en el pecho, el bronceado y la cojera que evidenciarían la llegada de la guerra y los huesos de cerezas en el pantalón.

Desconcertado, Héctor le pregunta cuál es el error del detective inglés, que el maestro explica así:

–No, pues que al pobre tipo al que le adivinaron la vida, podrían habérsela adivinado mal, y todo es truco literario: podría no estar casado con una pelirroja sino ser puto y el pelo de la melena roja pertenecer a su amante que es pintor, y las manchas son de trementina o amarillo de zinc

o no sé qué pedo, y no ser periodista sino apostador en las carreras de galgos y el que se murió no fue su papá sino su padrote, y el que le cose los puños es el pintor que se le da muy bien la pinche costura, y no comió cerezas sino pinches ciruelas, y quién chingaos sabe cómo fue a dar un hueso de cereza a la valenciana de su pantalón, y no es católico, sino ateo pero le tiene miedo a los vampiros por eso trae la pinche crucecita y, de pinche soldado, nada, y menos que acaba de llegar de la guerra boer, que la mera verdad es que está tostado por el sol del lado izquierdo de la cara porque se sienta del mismo lado siempre en los galgódromos y la cojera obedece a que se rompió la pata estando bien pedo.(136-137)

“Héctor, que no creía en las coincidencias después de 38 años de mexicano en activo”(115), cuestiona en *Desvanecidos difuntos* a su ciudad y a su país quizá con una agudeza mayor que en las entregas anteriores, y si en *No habrá final feliz* la realidad le parece inasible, esto le pasa con México (ciudad y país): “había estado perdido en el centro del DF, en el interior de su cuarto hacía una semana, oyendo historias en la radio que hablaban de un país extraño que decían que era el suyo.”(130)

Taibo II, en la nota aclaratoria que precede a la novela, anota que “aunque está inspirada en la reciente rebelión de los maestros oaxaqueños y chiapanecos, se encuentra ubicada en una inexistente región del sur-suroeste de México.”(108) Esos levantamientos forman parte de la constante de rebeliones (EZLN incluido) que se presentaron en el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), a pesar de la dura represión que caracterizó a su gobierno. Pero, más allá de esta casualidad, la ubicación geográfica, que también coincide, le permite a Belascoarán compararla con la ciudad de México, frente a un río reflexiona que eso es lo que necesitaba el DF: “Ninguna ciudad seria, importante, podía prescindir de un mar, un gran lago, un río con nombre exótico. La ciudad de México era hija de unas lagunas rellenas con muertos y templos aztecas y rerellenadas con turbios negocios urbanos y cascotes de cerros desmoronados.”(152) A estas alturas no parece novedad el anti-priísmo de Taibo II y su alienación frente al país, pero la destreza con que combina las dos obsesiones no deja de asombrar: “El país se te escapaba y se te escapa. Hubo unas elecciones fraudulentas una crisis económica

(...) Del país ciudad, el México DF que lo totalizaba todo, la ciudad mutante (...) Ese país mutante que integra los corridos de Cuco Sánchez, los chistes de Pepito, las lánguidas tardes de lluvia sin arco iris, los discursos de la modernidad priísta que ocultan los puñales de obsidiana del eterno poder.”(160-161) O, por ejemplo, en otra libre interpretación de Conan Doyle, habla del “degenerado ese que se merecía ser presidente municipal priísta”(166), una comparación parecida a la que hace de Luke Medina en *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*, a quien considera “apto para manejar las relaciones públicas de algún candidato del PRI a senador”.(102)

En *No habrá final feliz* y en especial en el de *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*, cuarta y quinta parte, Taibo II afronta el hecho de la muerte y la resurrección del Héctor. En *Desvanecidos Difuntos* vuelve al tema: “Ya había muerto así una vez antes, con el rostro hundido en un charco de agua sucia (157), esto mientras afronta de nuevo a la muerte, y un par de páginas adelante, piensa que está muerto y que “un día alguien lo descubriría o simplemente actuaría en consecuencia, apretaría el gatillo, le clavaría el puñal, le daría un refresco envenenado”(159), se ha visto que el tema del refresco envenenado es una obsesión que atraviesa la saga y acompaña a Belascoarán hasta *Muertos Incómodos*.

Taibo II, en el cuestionario sin preguntas al que más de una vez me he referido, habla de Carlos Fuentes como “una referencia obligatoria, me declaro deudor (...) de *La región más transparente*. Esa dimensión de la ciudad que logra Fuentes me habría de obsesionar primero como lector y luego como escritor”(23); así, en *Desvanecidos Difuntos*, y a su manera de incluir referencias-homenaje, la primera vez que Belascoarán se encuentra al maestro encarcelado, lo ve “con una vieja edición del Fondo de Cultura de La región más transparente (...) las páginas de Fuentes, llenas de niebla en un DF que ya no existía.”(132)

9. Adiós, Madrid

Ésta es la única aventura de Héctor Belascoarán que transcurre fuera de México. La capital española sirve de escenario para la novela que precede a *Muertos Incómodos* y es imposible no debatirse entre el placer y el desasosiego al enfrentarse a ella estudiando la obra que escribió junto a Marcos. Explicaré el caso: esta es quizá la mejor parte de la saga (salvo en un posible empate con *Cosa fácil* y *Muertos Incómodos*), pero la que reúne menos rasgos a comparar con el resto de la serie. El hecho de que el detective se encuentre fuera de su despacho en la calle Bucareli de la Ciudad de México, impide la intervención de Gilberto Gómez Letras, Carlos Vargas y Javier “El Gallo” Villarreal, sus compañeros de oficina. Es la mar interesante ver a Taibo II manejando el argot madrileño y español (que no debe extrañar tanto, pues el escritor mexicano nació en Gijón), pero resulta difícil ubicarlo dentro de la tónica general de las partes que preceden a *Adiós, Madrid*.

Aún así, no habría que dramatizar y sí reconocer que aparecen algunos rasgos ya encontrados en otras novelas, que son dignos de mencionar. Por ejemplo, en el tercer capítulo Héctor se encuentra todavía en el DF y toma clases de merengue, donde la intimidación con los demás estudiantes crece clase a clase, tanto que “habían corrido a un ayudante del maestro priísta por tratar de hacer reclutamientos chafas.”(210) La distancia de la Ciudad de México le permite repensarla, algo ya visto en *Desvanecidos Difuntos* que precede ésta. Aquí le pasa mientras recorre librerías de Madrid y trata de explicar su gusto por las novelas de ciencia ficción: “la imaginería del holocausto ecológico o nuclear lo retraía a la memoria del DF, siempre al borde de la crisis, una ciudad que emitía vibraciones de desesperanza, de riesgo.”(251) Y, por último y también en la misma línea, piensa en México al ver a una mujer que se suicida y se pregunta: “¿Por qué lo desvalido se asociaba con México? ¿Por qué no aceptaba que la muerte también era patrimonio español, y que por lo tanto podía estar en Madrid viendo

a una jovencita canadiense que se había tirado de una ventana porque tenía poco dinero?”(293)

Notas

- (1). La serie Belascoarán Shayne consta de diez entregas: *Días de Combate* (1976), *Cosa Fácil* (1977), *Algunas Nubes* (1985), *No habrá final feliz* (1981), *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1989), *Amorosos Fantasma*s (1989), *Sueños de Frontera* (1990), *Desvanecidos Difuntos* (1991), *Adiós Madrid* (1993) y *Muertos Incómodos* (2004-2005). Yo he utilizado para las primeras nueve novelas la reedición de Planeta-Booket de Octubre de 2003, y para *Muertos Incómodos* la primera edición mexicana de Joaquín Mortiz.
- (2). Homenaje a Julio Scherer, Elena Poniatowska, *La Jornada*, 1 de diciembre de 2005
- (3). Primera transmisión de Radio Insurgente, Subcomandante Marcos, 8 de agosto de 2003.
- (4). Refugio “Cuco” Sánchez (1921-2000), compuso muchas bandas sonoras del cine mexicano de los cincuenta. Sus composiciones más célebres son, como ya es obvio, referente fundamental de los mexicanos nacidos entre 1930 y 1960. El estribillo de la canción a la que se refiere el Subcomandante, dice: “No soy monedita de oro/ pa caerles bien a todos/ así nací y así soy/ sino me quieren ni modo.” No podría ser más acertada la elección como himno alterno, en un momento en que el zapatismo se había granjeado enemistades dentro de la izquierda.
- (5). Masacre perpetuada por el estado mexicano contra estudiantes el 10 de junio de 1971, tema que surge también en *Muertos Incómodos*.
- (6). Primera transmisión de Radio Insurgente, Subcomandante Marcos, 8 de agosto de 2003.

Bibliografía

- Cortázar, Julio: *Cuentos Completos I*, Alfaguara 1994
- Montaño Garfias, Ericka: *Taibo II y Marcos escriben novela a veinte dedos*, *La Jornada*, 3 de diciembre de 2004
- Pacheco, José Emilio: *Tarde o Temprano (Poemas 1958-2000)*, Fondo de Cultura Económica 2000

Piglia, Ricardo: *El último lector*, Anagrama 2005

Poniatowska, Elena: *Homenaje a Julio Scherer*, La Jornada, 1 de diciembre de 2005

Subcomandante Marcos: *Primera transmisión de Radio Insurgente*, 8 de agosto de 2003.

---. *Febrero: Puebla, la segunda estela (la resistencia y otra iglesia, la de los equivocados)*, La Jornada, 3 de febrero de 2003

---. *Memorias del caballo de Emiliano Zapata*, La Jornada 12 de abril de 2000

Subcomandante Marcos y Paco Ignacio Taibo II: *Muertos Incómodos*, Joaquín Mortiz 2005

Taibo II, Paco Ignacio: *Días de Combate*. Planeta-Booket 2003

---. *Cosa Fácil*, Planeta-Booket 2003

---. *Algunas Nubes/No habrá final feliz*, Planeta-Booket 2003

---. *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia/Amorosos Fantasmas*, Planeta-Booket 2003

---. *Sueños de Frontera/Desvanecidos Difuntos/Adiós Madrid*, Planeta-Booket 2003

---. *Cuatro Manos*, Planeta-Booket, 2004

---. *Manolo, el grafómano*, La Jornada, 19 de Octubre de 2003

---. *Primavera pospuesta: Una versión personal de México en los 90*, Joaquín Mortiz 1999

**Parallel Lives: Heterotopia and Delinquency in Piglia's
*Plata Quemada***

Gisle Selnes

University of Bergen

*You got to tell me brave captain
why are the wicked so strong
How do the angels get to sleep
when the Devil leaves his porchlight on?
Tom Waits, "Mr. Siegal"*

I.

"What is the robbing of a bank compared to the opening of a bank?" Brecht's famous rhetorical question stands as the explicit epigraph to Ricardo Piglia's thoroughly hard-boiled novel *Plata quemada* (1997), as if announcing a classical Marxist critique of capitalism. In the epilogue, the fictionalized author claims that he has based his novel on real events, and that he has tried to keep in mind "en todo este libro el registro estilístico y el 'gesto metafórico' (como lo llama Brecht) de los relatos sociales cuyo tema es la violencia ilegal" (221). How are we to read this Brechtian framing of an Argentine novel of delinquency? Perhaps surprisingly, Brecht's interest in crime fiction was mainly limited to the classical English crime novel so cherished by Borges. Why? Because this is a genre which allows for a view of reality and history as an ordered system of things and events. In itself, the traditional crime scene takes on the general appearance of a minor "catastrophe" area. It includes a series of signs, haphazardly presented so as to give the impression of chaos, or at least of chance. Through the workings of detection, however, hidden connections are revealed and organized into a perfectly intelligible pattern which points towards the "logical" solution to the enigma. Accordingly, the classical story of detection grants us a virtually immediate and rational explanation which we are normally denied with respect to large

scale catastrophes such as revolutions and wars. In such cases, we must await the retrospective perspective of history in order to be able to read the "crime" scene as a rational system of signs.

On the following pages I shall try to show how Ricardo Piglia renegotiates these generic delimitations, suggesting that *Plata quemada* is written in a script which challenges the schizophrenic flow of money and desire connecting delinquency to the capitalist machine. By doing so, I will gradually move beyond the Brechtian horizon in order to propose other theoretical emplacements with which Piglia's novel also seems to be productively engaged. The conceptualizations of space found in the work of Foucault and Deleuze/Guattari are the principal models which will inform the following reflexions on the parallel lives of *Plata quemada*.

II.

The first crime scene in *Plata quemada* could be seen as corresponding to a quasi-classical *locus delicti*. After the violent robbery of five million 1965 Argentine Pesos from a money transport, the open streets of a Buenos Aires suburb are virtually littered with signs and traces (dead bodies, firearms, vehicles) for the public eye to read. There are several witnesses to the crime, including a surviving guardian, suggestively named Spector. The impression is deceptive, however, for the opening scene does not point towards an ensuing scene of detection exposing the underlying rational schema which connects the authors of the crime to its effects. Rather, the opening scene is mirrored by a second crime scene which, although confined to a modest apartment in Montevideo, not only transcends the proportions of the former but also those of every "reasonable" literary scenario of delinquency. Here, the three *porteño* members of the gang of bank robbers—Dorda, Nene, Mereles—high on drugs and alcohol, and abandoned by their "head"—Malito—resist for more than 15 hours the massive attack of 300 heavily armed Uruguayan policemen. Outside, on the streets, a curious crowd has gathered, and the

entire operation is filmed and broadcasted. Thus the incident is turned into a veritable spectacle which culminates in the robbers burning the booty of their crime and throwing it from the transom in the kitchen.

Firearms are only the most conventional of the weapons used by the police during the siege. They also employ toxic gases, inflammable liquids, grenades, tears gas, and various intelligence devices. In the words of the Police Captain: "Esto es una guerra – declaró Silva—. Hay que tener en cuenta los mandamientos de la guerra" (179). In other words, the final crime scene transcends the traditional "logical" schemes of crime fiction, even in the *noir* or hard-boiled genre. It amounts to a veritable catastrophe resembling those "real" historical events referred to by Brecht in his essay, events which can only be properly analyzed, if ever, from the vantage point of retrospection. This is a quality which the novel suggestively dramatizes by placing an "archaeological" or "archival" framework around the main plot line: the text is interspersed with references to, and selected quotes from, juridical documents and press coverings of the events, which, the author insists in the epilogue, actually occurred on the very locations where he situates his fictional reconstruction. As Edgardo H. Berg has observed, there are undeniable Foucauldian resonances in such a methodology ("Asesinos" 97).

This is not the only way in which *Plata quemada* transgresses the frontiers of classical crime scenes. Something seems to happen with the very notion of space, especially in the second half of the novel, a feature which might also be accounted for by recurring to Foucault—and his notion of "heterotopia." Heterotopias are places

qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels que l'on peut trouver au l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables ("Des espaces autres" 1574-75).

From being, in the first place, moderately "heterotopic," due to its numerous and mutually incommunicated dwellers, the apartment in which the robbers barricade themselves is gradually turned into a scene or cell connected with virtually every emplacement of the surrounding social space. But this is not simply a question of multiple representation. A kind of precarious circuit, with frequent loops and unpredictable interferences, crystallizes around this heterotopic place. Not only is the apartment being bugged. The intercom system is also tapped by a radio operator who strives to isolate the conversation taking place in the apartment from the polyphonic interference of "other" voices; to identify the speakers; and to read their next move. In addition, the robbers use the intercom system as a weapon to demoralize the besieging forces. This aberrant "intelligent" network is redoubled by the brute, mechanic perforation of ceiling and walls effectuated from adjoining apartments by police and firemen, in order to inject gases, throw bombs, or gain new angles for their snipers. Moreover, on the floor in the fortified apartment stands a TV-set through which the delinquents may follow the activities outside. In this way they are able to orchestrate their own movements so that they may have the desired effect, be it for tactical or merely spectacular reasons.

Thus the enclosed "cell" opens up to the surrounding emplacements in which it resembles a self-consuming war-machine more than a crime scene. The very logic of this escalating process, by which excessive, spectacular violence breeds an equally excessive and equally spectacular wave of counter-violence, is clearly seen if we juxtapose the following two passages. The first one refers to the visible signs of the police's attempt to storm the apartment: "La puerta de entrada a la vivienda colgaba, como una enseña petrificada de la muerte, sobre sus goznes inferiores y había en ella mil perforaciones de bala" (212). The next passage informs us that the besieged robbers "habían hecho las marquitas, con el cortapluma, en el marco de la puerta, cada mierda que caía" (206). When, finally, the machinations of this mutual desire for

destruction have worked their effect, the entire apartment is transformed into a catastrophe zone: "Era como si además en la vivienda hubiera entrado una casa de demoliciones y de la obra muerta de la casa no hubiera quedado nada: solamente estaban en pie las paredes maestras" (213). All the particular reference points, every individual singularity, are thus effaced. What remains is only the coordinates connecting the apartment with the architectural structure of the edifice.

Arguably, this radical "deconstruction" reveals an intimate complicity between the (excessive) endeavour to *correct* the desperate resistance of the confined and marginalized subjects—by rendering manifest the harsh consequences of their transgressions—and previous manoeuvrings to discipline their minds and bodies. As Foucault has shown in *Surveiller et punir*, the inscription of a rigid pattern of behaviour in "correctible" subjects has replaced the supposedly surpassed mode of "spectacular" castigation. However, there actually seems to be a very thin line separating the operations through which the delinquent/inmate's body is marked with a normalizing scripture from the obsolete practice of dismembering and exposing the very same body. What takes place is, in both cases, an effacement of already-inscribed marks: a reduction of the organism to an empty substance or surface, soon to be inscribed with other signs, or itself converted into a sign of neutralized delinquency. Transferred to the "catastrophic" crime scene of *Plata quemada*, a parallel reciprocity apparently prevails between the act of displaying the force of law through an accumulation of corrective/exhibitory signs, on the one hand, and the violent disfiguring of this manifest scene of writing, on the other. Thus, paradoxically enough, the crime scene turned into a ruinous war zone seems to be the strictly logical end result of the narrated events.

III.

Piglia's novel also traces the *lieux* which unites this final catastrophic heterotopia to other places which are heterotopic in a more precise sense. I am thinking of that kind of

institutionalized space which Foucault calls "heterotopias of deviation" (1576). These are the modern replacements of ancient "crisis heterotopias"—viz "des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise" (1575-76)—which comprise institutions designed to house those whose behaviour is considered deviant with regard to the average or to a required norm. The most obvious examples of such places are of course those which Foucault analyses in his books, such as asylums, psychiatric hospitals, prisons, etc.

Plata quemada's last chapter consists of a series of analepses centered around the by then only surviving delinquent, Dorda (El Gaucho), as "objeto de interés para los médicos, los psiquiatras" (212) from his early adolescence on. However, in a gesture reminiscent of the parallel lives narrated in Hernández' *Martín Fierro*, it also includes other figures with similar destinies. One of these destinies is that of the quasi-mythical figure of Anselmo, who serves as a modern incarnation of the archetypal *matrero*, and whose crime record El Gaucho Dorda initially seems to copy. Another such figure is Nene, whom Dorda had first met in a reformatory and who later became his friend and lover, thus appearing as a contemporary equivalent to Fierro's companion, Cruz. Through these analogous destinies the novel provides a narrative context for the fragments of medical and psychiatric language which are inserted at various stages of the text's unfolding. In a crucial metaphor, the words from this "scientific" discourse appear as *sewn* onto Dorda's soul; "[c]osidas, las palabras, con hilo engrasado, un tatuaje que llevaba adentro" (208). The surface of his own inner realm is thus covered up with a "superscript" which effectively buries previous layers of inscription, the result being self-alienation and oblivion. As the narrator says with respect to Dorda's memories at the age of twelve or thirteen: "hasta ahí le llegaban los recuerdos, después, como si le hubieran borrado lo que llevaba adentro y se quedó fijo en aquel tiempo, sólo se acordaba de cuando era chico y después nada" (210). The parallelism

between such an obliteration of memory traces and the effacement of every individual feature on the final crime/war scene may be worth noting.

One might perhaps maintain that the disciplinary procedures "fail" to produce the "desired" effect. However, the novel seems to suggest, in a very Foucauldian fashion, that their purpose is not primarily to "correct" but to *fabricate* a category of delinquents which may serve as a screen for the free unfolding of institutionalized crime and violence. Instead of correcting the individuals under their jurisdiction, the heterotopias of deviation function as a kind of factory producing subnormal subjects which understand their own selves in terms of the categories established by juridical and psychiatric discourses. Also, these subjects adapt their psychic apparatus and their bodies to the value system inherent in these normalizing protocols, thus adding the "pleasure" of humiliation to their own "deviant" or "degenerated" desire. Instead of functioning as desiring machines—to use Deleuze and Guattari's concept (*L'Anti-Oedipe*)—they are turned into machines of abomination and destruction. And when they are successfully linked in larger series, synchronizing their drives and impulses, it seems as if they manage to transgress the frontiers of heterotopic space: instead of acting randomly and self-destructively through internalized despise, they now actually *answer* the force of law with an extremely concentrated and almost equally forceful counter-attack.

As though by dint of a short circuited dialectic—something in between a spiralling profusion of power and a relapse into the arresting logic of desperate abomination—these desiring machines gone awry take on the general appearance of very primitive war machines, fuelled by hatred and drugs. They evince no tactical sophistication whatsoever; their only purpose is to create a massive wave of counter-violence. Instead of connecting to the desire of other organisms, or to the "body politic," in a complementing fashion, these war machines, totally out of control, reproduce the machinations of institutionalized violence. It is as though the infamous practices alluded

to by the untranslatable phrase "darles máquina," repeated throughout Piglia's novel, is transferred from one heterotopic place to another. In their new and violently "parodic" frame, they are no longer directed towards an enclosed delinquent but distributed, impartially, to the crowd of policemen, journalists, firemen, and other bystanders outside the besieged apartment. Not only does this apply to the use of physical violence. The primitive war machines also work *verbally*, reproducing the obscene discourse of sexually aggressive and homophobic insults which have rained over their own head and bodies during interrogating/torturing *máquinas*, redirecting them towards their former executors (or any other addressee, for that matter). "Hablaban así," the narrator comments after one particularly rude harangue; "eran más sucios y más despiadados para hablar que esos canas curtidos en inventar insultos que relajaban a los presos hasta convertirlos en muñecos sin forma" (168). Heterotopic space is thus turned inside out; the final war/crime scene appears as an inversion of the above mentioned heterotopias of deviation.

IV.

There is, however, another logic of space which supplements, and redirects, this heterotopic explosion. Apparently by sheer impulse or intuition, the marginalized and rebellious members of the body of delinquents seek to break out of their confinement, not by a massive frontal attack, but by various lines of escape which might be seen as communicating with different structures of emplacement, or quite simply with other forms of *being*. These alternative scenarios are situated "beyond" or "underneath" the heterotopias which gradually yet systematically have turned desiring machines into war machines; most significantly, they appear in a space constructed according to parameters which radically contradict the delinquents' predicament as entrapped in the crime/war scene.

With such an optics, the act of burning/sacrifying money could be seen as a ritual in which these "other" lines of flight are somehow represented. The general import of this ritual is dramatized through the reactions of the bystanders who unanimously condemn the purposeless destruction as blasphemous. Furthermore, the sacrifice is given a "philosophical" interpretation by the Uruguayan philosopher Washington Andrade, who sees it as an innocent *potlach* "realizado en una sociedad que ha olvidado ese rito, un acto absoluto y gratuito en sí, un gesto de puro gasto y de puro derroche que en otras sociedades ha sido considerado un sacrificio que se ofrece a los dioses" (174)—since money represents, in our society, an infinitely and unquestionably valuable "good" whose sacrifice is worthy of the gods. One immediately thinks of Bataille's concept of *dépense* (of which Andrade's interpretation could be seen as a paraphrase): here we witness a very precise example of the "general economy" which structures pre-modern society around the sphere of the sacred. This archaic logic, repeated in the age of capitalism, traces a trajectory along which the circulation of capital is "symbolically" brought to an end—not by physical barriers or anything of that kind, but—through a *pas delà* which leaves nothing but a spectral economy of ashes. If this is so, could one not say that a certain *directionality* informs the "monetary holocaust," tracing a possible line of flight from the *restricted* economy of which the institutionalized places of disciplinarian/normalization are manifest symptoms? Underneath these modern heterotopias of deviation—archeologically, as it were—thus emerge the "crisis heterotopias" as the ruins of an economy by now relegated to the realm not of the hetero-, but of the *u*-topic.

There is a phantasmatic aspect to this excessive expense, a wish-fulfillment appearing in an unfixed state: as displacement, unfolding, elevation, bifurcation, growth, metamorphosis. An interior line of flight thus opens up, as the endless possibilities of becoming—a process of anticipation, as it were: to escape by abandoning oneself to a flux towards other forms and other places. In *Plata quemada*, a "rhizomatic" structure

seems to crystallize, a structure which reads like a combination of Deleuze/Guattari's *mineur* scenarios (*Kafka*) and the interfering systems in Julio Cortázar's work. It is probably most fully expressed in the following passage of free indirect discourse on Dorda's interior world: "Abajo de la tierra, bajo los adoquines, estaban las cloacas, los caños maestros que corrían como pasillos clandestinos y desembocaban en el río. Escapar por los sótanos, cavar un túnel con las manos, salir por los pasadizos hasta el desagüe, subir por la escalera de fierro, levantar la tapa y salir al aire libre" (200). Of course, this is a movement which, like the ritual recuperation of the sacred place, is essentially "utopic": it does not have a place of its own, it does not lead anywhere. That is also why it could be conceived of as an alternative to the all-too-localizable heterotopias of deviation.

It would appear that the most probable outcome of such an interior escape-line is the violent negation of its "poetics of becoming," whose most radical version would be death. However, to varying degrees the final deaths and detentions actually seem to represent an "escape" of sorts. Mereles' death from a police bullet reads like a continuous displacement which ends in a surreptitious elevation: "Había entrado en la cocina para buscar un ángulo de tiro y murió sin darse cuenta, como si el movimiento de ir hacia la luz lo hubiera sacado del mundo" (195). A similar upward movement, though in a slowed-down dimension, structures the scene in which Nene expires in Dorda's arms. Nene lifts his head just a little and slips a word into the ear of his companion and lover ("dijo algo que nadie pudo oír, una frase de amor, seguramente, dicha a medias o no dicha tal vez pero sentida por el Gaucho [197]); a simile in which the agonizing Nene is compared to Jesus Christ underscores the figural import of this event.

When the same simile is used, later, to refer to Dorda, it is attributed to the journalist Emilio Renzi: "Un Cristo, anotó el chico de *El Mundo*, el chivo expiatorio, el idiota que sufre el dolor de todos" (217). Now it achieves a slightly different meaning, since the ascending word (*logos*) is highly inappropriate to characterize the

schizophrenic and speechless Dorda, constantly tormented by inner voices. Rather, Dorda's line of flight is horizontal and murmuring. When he is brought out from the building by two *camilleros*, wounded but alive, and with a sardonic smile on his lips, he is seized, insulted, and badly beaten by the crowd: "Entre cuatro y cinco policías lo golpearon con sus armas y sus cámaras, el pistolero herido era un baño de sangre viva y palpitante todavía, que parecía sonreír y murmurar" (218). This image of a polymorphic, suffering yet blissful body might of course seem uncanny and even morally repulsive. However, to me at least it illustrates in an exemplary manner how the utterly hopeless situation in which the delinquent finds himself necessitates an equally desperate line of flight. How does Dorda find his way through this massive maze of bodies? By connecting onto their free-floating aggression, by receiving their destructive energy as a passive, absorbing machine. The strategy works surprisingly well: "No me han matado y no van a poder matarme. Sintió el gusto de la sangre en los labios y el dolor de un diente roto y por los ojos nublados veía la blancura de la tarde" (220). This is truly a creative way of "becoming-animal": "becoming-victim"—not in the sentimental sense but—in the *ironic*—hence the smile—sense of "becoming-scapegoat." The novel ends with the image of an escape which, notwithstanding its ominous destination, actually seems promising when read in conjunction with the smiling scapegoat: "La sirena de la ambulancia se alejó y se perdió al doblar la esquina de Herrera y la calle quedó por fin vacía" (ib.).

V.

However, this final chapter is followed by an epilogue in which the "author" reveals that his novel is in fact a true story and enumerates the many sources which he has had at hand. He also makes known his own tangential involvement with the course of events: a meeting, on the train from Buenos Aires to Bolivia, with Mereles' fleeing girlfriend. As has been noted by Josué Gutiérrez González, among others, the only sound way to read

this epilogue is to regard it as part and parcel of the novel's fictional apparatus. We then find that the final scene is actually mirrored by another scene which serves as a kind of "bridge" between the narrated events and the novel as *writing*:

Me parece que ese sueño [i.e., the story] empieza con una imagen. Me gustaría terminar este libro con el recuerdo de esa imagen, es decir con el recuerdo de la muchacha que se va en el tren a Bolivia y asoma su cara por la ventanilla y me mira seria, sin un gesto de saludo, quieta, mientras yo la veo alejarse, parado en el andén de la estación vacía (227).

The shared emptiness of the two endings suggests a blank space soon to be filled in with written marks, like the bodies enclosed in the novel's heterotopic spaces. Yet one cannot fail to notice a crucial difference between the parallel scenes: the presence of the narratorial/authorial figure in the latter, as a first mark of inscription. From this point of departure emerges a series of textual frames each of which offers a fragment from, or a particular perspective on, the episodes and characters which make up Piglia's novel. Allegedly, every episode can be traced back to a specific document (or other source); where no such documentation exists, the narrator/author asserts, "he preferido omitir los acontecimientos" (222). The result is a weblike structure of voices which could perhaps be described as a deterritorialized panopticon, a structure whose literary genealogy has been deftly traced by D. A. Miller in *The Novel and the Police*. There is also a sombre parallel between the cacophony of voices which flow through the novel and those which resound inside the head of the schizophrenic Dorda, a parallel which reflects the pressure of surveillance and punishment on the human psyche as well as the vertiginous circulations of the capitalist machine.

In an Argentine context, the complicity between crime and literature has been studied by Aníbal González in his *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. *Plata quemada* relates in a suggestively ambiguous manner to the tradition established by González. It seems to fit perfectly into a series of works which stretches from Sarmiento's politico-novelistic biography of Facundo Quiroga—through

Borges' *twice-told tales* and other journalistic experiments—and beyond. Piglia's earlier involvement with Sarmiento and Borges is well known; and traces of this affection is easily detectable in *Plata quemada*. The train episode narrated in the second half of the epilogue is only one such textual trace, pointing towards the borderline incident in the "Advertencia del autor" with which *Facundo* opens. Also, the reappearance of Emilio Renzi, the curly-haired and glass-wearing *cronista* of El Mundo, as an embedded image of the authorial narrator, echoes the "myopic, atheist and very timid" editor of the *Yidische Zaitung* who plays a minor (yet probably crucial) role in Borges' "La muerte y la brújula." To these intertexts should perhaps be added the *gauchesco* genre (on which both Sarmiento and Borges draw heavily) as one that combines politics, delinquency, and pseudo-oral "journalism"; as has already been noted, echoes from the *Martín Fierro* resonate on several levels throughout Piglia's novel. The list could no doubt be enlarged virtually ad infinitum. Sandra Garbano has suggested—to cite just one further example—that *Plata quemada* could be read as a tribute to Roberto Arlt, an author equally famous for his journalistic columns as for his novels of delinquency.

Yet at the same time Piglia's use of the journalist/crime matrix alters its traditional function as a morally denouncing and/or aesthetically entertaining discourse. *Plata quemada* could be read, among other things, as a parody of journalism in the age of sensationalism and public opinion. The parallelism between the police and the press is only one such topic, perhaps epitomized in the figure of Lucía Passero (cf. Clayton 48); another, the absurd communication machine constructed on the crime/war scene whose components and functions turn out to be highly confused. (Yet the ensuing short-circuits only seem to propel the insane flow of information.) Metacommentaries regarding the unreliability of witnesses also abound. On a more textual level, the narrative technique of Piglia's novel mimics the documentary film in its sometimes

ostentatious collage of testimonies; whereas many characteristic turns of phrase, such as "hoy (por ayer)," point towards the chronicle/news report genre.

According to the epilogue, the articles signed "E.R." hold a privileged place among the journalistic sources involved in the writing of the novel. These initials obviously refer to Emilio Renzi. As a framing device, this attribution complicates the workings of Piglia's narrative machine to a considerable degree. Renzi, who is visible both behind the scenes and as a character in the story, is everything but an innocent narratorial figure. When on one occasion he interviews Captain Silva, Renzi appears as a self-conscious aspirant to the status of hard-boiled detective-*cum*-journalist. Besides, it is all too clear that his understanding of the situation is essentially a literary construct. Earlier in the novel we find him searching the dictionary for the meaning of *hubris*, after which episode several sequences establish striking parallels between the Argentine delinquents and the heroes of Greek tragedy. These formal and thematic parallelisms (such as the blind power of *fate*, the extreme *pathos* of certain scenes, and the moralizing function of the *chorus*), which on a cursory reading might seem to redeem the story from the narrow perspective of journalism, are severely destabilized when we realize that they can actually be traced back to the very same limited journalistic horizon. Perhaps we should read these ironies as symptomatic of what is going on in *Plata quemada*: a writing more intimately aligned with Dorda's schizophrenic voices than with Renzi's "dramatic" or "tragic" interpretive schema.

VI.

I opened these reflexions on *Plata quemada* by calling attention to the framing references to Brecht in the novel's epilogue and epigraph. However, embedded in the novel's text another epigraphic space opens up suggesting a different view of the capitalist world/machine, a view which is more attuned to the scenarios which have been mapped above. I am referring to the quotes which are given from two songs, "Parallel lives" and "Brave Captain," allegedly to be found on a hit single from the mid

60s. It is attributed to the apocryphal pop group Head and Body. But in fact all quotes from both songs belong to Tom Waits' "Mr. Siegal," released on the album *Heartattack & Vine*. What Tom Waits seems to be doing is roughly parallel to the strategy adopted by Piglia in *Plata quemada*. He "connects" with a parallel universe of crime and violence, at whose center appears the figure of "Bugsy" Siegel, American mid-war gangster boss. In Tom Wait's song, Mr. Siegal serves as an imaginary point of contact with a destabilized world of drugs and delinquency. Ricardo Piglia, for his part, repeats this gesture. He identifies with his *porteño* delinquents, sees the world *sub specie delicti*, and "signs" his borrowing with the twice repeated verses from "Parallel lives"/"Mr. Siegal": "if I can find a book of matches, / I'm goin' to burn this hotel down."

The imaginary beat of Head and Body's "Brave Captain" and "Parallel Lives" seem to be inscribed as an *accompagnement* to the unfolding of *Plata quemada*'s story line. These apocryphal tunes function as a fictionalized soundtrack of sorts, echoing the story of Malito, "head," and the "parallel lives" of the three members of his narcotized "body" without organs—as well as of their enemy, the notoriously "brave Captain" Silva. When Malito vanishes without a trace, the head as controlling mechanism is (metaphorically speaking) cut off, thus leaving behind an acefalic organism, trapped within a cage. Perhaps *Plata quemada* should be read as a reenactment of the endeavour to escape from this entrapment. How? This is a text which attaches itself to every source it can find, repeats every voice it hears, delights in false attributions, connects with the plot line of its own story, destratifies its improvised hierarchies of interpretation, and ends by dissolving the provisional architecture of its own narrative apparatus. *Qua* writing, Piglia's novel challenges the stochastic flow of money and desire which absorbs the delinquent into the capitalist machine. By this move, *Plata quemada* also supplements the impasse of schizophrenia as a clinical phenomenon (embodied in Dorda) with a deterritorializing "schizophrenic" line of flight.

Works Cited

Bataille, Georges. *La Part maudite précédé de "La Notion de dépense."* Paris: Editions de Minuit, 2000.

Berg, Edgardo H. "Asesinos por naturaleza: sobre *Plata quemada* de Ricardo Piglia. *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 13 (2001); 95-109

Brecht, Bertholt. "Über die Populartät der Kriminalroman." *Schriften zur Litteratur.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1967

Clayton, Michelle: "*Plata quemada.*" [*Ricardo Piglia: Conversación en Princeton.*] *PLAS Cuadernos* 2 (1998); 45-52

Deleuze, Gilles and Félix Guattari: *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie.* Paris: Editions de Minuit, 1972

Deleuze, Gilles and Félix Guattari: *Kafka – pour une littérature mineure.* Paris: Editions de Minuit, 1975

González, Aníbal. *Journalism and the Development of Spanish American Narrative.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993

Foucault, Michel. "Des espaces autres." *Dits et écrits II, 1976-1988.* Paris: Gallimard, 2001

Foucault, Michel. *Surveiller et punir: naissance de la prison.* Paris: Gallimard, 1993

Garbano, Sandra. "Homenaje a Roberto Arlt: Crimen, falsificación y violencia en *Plata quemada.*" *Hispanica* 96 (2003); 85-90

Gutiérrez González, Josué. "Notas para un mapa de voces en *Plata quemada.*" *La palabra y el hombre* [Universidad Veracruzana de México] 125 (2003); 115-126

Miller, D. A. *The Novel and the Police.* Berkeley: University of California Press, 1988

Piglia, Ricardo. *Plata quemada* [1997]. Barcelona: Anagrama, 2000

Waits, Tom. *Heartattack and Vine.* Elektra Entertainment, 1980

**La inaccesibilidad del pasado y el dialogismo como su alternativa:
*La muerte del Decano, de Gonzalo Torrente Ballester***

Eun Hee Seo

Universidad Complutense de Madrid

Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999, Ferrol, España) obtuvo sus primeros premios literarios –“Premio de la Crítica” y premio “Ciudad de Barcelona”- en 1972 con su novela *La saga/fuga de J.B.* La tardía atención de la crítica española finalmente lo descubrió como un novelista que podría ser considerado uno de los escritores representantes de su época. Dicha novela, y otras dos que la siguieron (*Fragmentos de Apocalipsis* en 1977, y *El jardín de jacintos cortados* en 1980) se convirtieron en las mejor recibidas, entre sus otras obras. Con este éxito sumado a la producción televisiva de su trilogía *Los gozos y las sombras* (publicado en 1962 el último volumen *La pascua triste*) veinte años después de su completa publicación, el escritor consiguió apropiadas condiciones anímicas y económicas para un desarrollo artístico más activo.

Sin embargo, antes de ello, en 1962 fue expulsado de su plaza de profesor y se le negaron todas sus colaboraciones periodísticas y radiofónicas, como represalia por haber firmado un manifiesto pidiendo claridad informativa con respecto a la situación de los mineros asturianos en huelga en ese entonces (1). En un momento de dicha crisis, el escritor gallego tuvo que subsistir traduciendo novelas policiales, según afirma Carmen Becerra (Becerra, 2005: 11). Es de suponer que esta experiencia, si consideramos el caso de que el novelista todavía no hubiera asimilado los códigos de aquel género (aunque lo contrario es más probable, visto su bagaje cultural), le habrá servido como ocasión para penetrar en ellos. Es manifiesto que en casi todas sus obras Torrente Ballester se mostró partidario de juegos intelectuales para mentes ágiles, unos juegos basados en complicadas tramas e imaginación. De forma parecida, al menos parcialmente, la literatura policial debe su popularidad a su faceta lúdica, que a menudo convierte el texto en un campo del reto de inteligencia entre el autor y el lector. Desde este punto, es desde donde consideraremos que dicho género se comenzó a relacionar con el novelista: juego/reto entre el emisor y el receptor del mensaje textual (Gramsci, 1982: 15) que, por tanto, es una comunicación, aproximadamente un diálogo. Decimos aproximadamente porque una típica novela

policial puede dejar participar al lector en su proceso, pero en general su desenlace es un monólogo del detective donde el razonamiento del lector no tiene cabida. Aunque más tarde veremos cómo nuestro escritor sale de esta frontera genérica a abrir diálogos en su pleno sentido (2).

Por otro lado, hay un rasgo más de la literatura policial por el que su conveniencia metódica para nuestro autor se engrandece: las historias del detective, con raras excepciones, tratan de saber exactamente lo que ocurrió en un tiempo y espacio concreto. Es decir, tratan de reconstruir un determinado pasado, averiguar una diminuta parcela de la historia. Y para una gran parte de la labor literaria torrentina aquella actividad es el objeto: averiguar en qué proceso se reconstruye el pasado.

No obstante, esta fundamental similitud enseguida se torna ambigua, porque para el novelista el pasado, al mismo tiempo que ser reconstruido, se construye: se crea en el presente. Se refiere a este constante tema cuando Ángel G. Coureiro llama “metaficción historiográfica” (término de Linda Hutcheon) a los textos como *Fragmentos de Apocalipsis* o *La saga/fuga de J.B.* (Coureiro, 2001: 18). Al autor le gustaba, entre varias técnicas preferidas suyas, mezclar datos históricos reales con fantasías creadas por sí mismo, lo cual a algunos críticos coetáneos les pareció que era manipular la “verdadera” historia (Becerra, 2005: 35). Aunque hoy día muy difícilmente se oírían semejantes opiniones, dado que el siglo pasado recibió al nuestro dejándose influir por el perspectivismo y el proceso de descentralización en todos los terrenos culturales, oscureciendo cada vez más el ideal de la verdad universal. En este ambiente se ha destacado una nueva posición al reflexionar sobre la historia, y la escogen algunos estudiosos de Torrente Ballester para explicar su visión de ésta: la verdad/historia como creación del sistema de valores (en muchos casos, el del poder político), y la inevitable pluralidad de la verdad. Becerra encuentra esta tendencia del autor en palabras de Celia Fernández Prieto, quien ve tanto al concepto de verdad como al de verosimilitud como construcciones culturales y, por consiguiente, apunta que la naturaleza de la historia es “historiografía, escritura” que nos hace hablar “en plural, de verdades parciales” (Becerra, 2005: 36). De modo paralelo, según Coureiro, nuestro autor considera la realidad como producto (“una creación, una construcción”) del lenguaje que no existía antes de la operación de éste (2001: 22), visión que recuerda a Hayden White: “el pasado no es algo cerrado (es decir, no es tal “pasado”) sino algo permanentemente abierto, heterogéneo, indecible en el sentido de que acepta conti

nuamente nuevas interpretaciones: no una Historia totalizadora, sino múltiples, renovadas historias” (Coureiro, 2001: 19). Creado por las palabras del presente, el pasado debe ser múltiple como indica White, pues las palabras siempre llegan de plurales perspectivas, querámoslo o no (3). Pero aquí debemos subrayar que en Torrente Ballester esta pluralidad no alude al relativismo puro y estéril, sino a una positiva actitud para acercarse máximamente al imposible pasado verdadero, como averiguaremos enseguida.

De la presuposición de que la historia es una construcción se deduce su estado bajo el peligro de falsificación. El autor gallego explora este tema con obsesión cuyo origen, sugiere Becerra, viene de su propia experiencia vital. A la altura de 1936, como todos otros intelectuales de aquella época, se vio obligado a tomar una posición política y eligió el falangismo. Posteriormente, se concienció de su misma ingenuidad y esta decepción, con el tiempo, lo llevó a formar tal visión de la historia, donde reside una constante probabilidad de engaño (Becerra, 2005: 78). De esta manera, la ironía hacia los manipuladores del pasado también forma parte importante de su temática.

Visto desde aquella postura sobre la historia, por ende, el género policial obtiene un sentido más amplio. T. Todorov afirma, en su *Introducción a la literatura fantástica*, la indispensable presencia de múltiples respuestas falsas de las que dispone la novela policial. Según el erudito ruso, aquellas soluciones fáciles son “a primera vista tentadoras, que sin embargo, resultan falsas”, mientras que “hay una solución absolutamente inverosímil, a la cual sólo se llegará al final, y que resultará ser la única verdadera” (Todorov, 1982: 60). Torrente Ballester aprovechó esta costumbre y puso de relieve la otra cara de dicha estructura detectivesca: en la búsqueda del pasado se encuentran tantas versiones de la verdad que siempre hay posibilidad de equivocarse en la elección, pues en la realidad no tenemos índice de una verdad suprema, como el detective-protagonista de susodicho género. Excepto los poderes que se autorizan al oficializar su versión, de los cuales Torrente Ballester nunca olvida hacer referencias mordaces en su narrativa.

El autor, a través de un argumento inspirado en el policial, investiga cómo mostrar esta incertidumbre del pasado y propone una actitud para manejarla en *La muerte del Decano*. Es una novela que enseña aquella investigación de forma clara y compacta, a pesar de la indiferencia que esta obra ha recibido de la crítica. De hecho, asegura Ángel Basanta, parece reconocerse que la literatura torrentina, después de la trilogía fantástica, no volvió a estar a tan elevado nivel. Aunque Basanta añade que “de la larga decena de novelas

publicadas ahora merecen recordarse algunas” (2001: 93), entre las que él considera mercedoras no se encuentra aquella novela. José F. Colmeiro, por su parte, la califica de “deseccionante en comparación al resto de su trayectoria novelística” (1994: 229). Incluso, en la página web oficial dedicada al escritor, se presenta esta obra como incursión de novela policíaca desarrollada, sencillamente, “de una manera un tanto extraña” (4). Quizá sea natural esperar de un escritor las mismas cualidades y tendencias que otras veces le hicieron ser estimado, pero tampoco se puede olvidar el hecho de que cada texto merece la oportunidad de analizarse con seriedad y detenimiento. Y consideramos que *La muerte del Decano*, tras ser tratado y valorado sin prejuicios, muestra notable originalidad estética, aparte de su filosofía ética que necesita dicha originalidad para expresarse. Y los dos son méritos conseguidos a base de singular aplicación (o contra-aplicación) de usos del género policial.

La novela se divide en dos partes compuestas de trece capítulos. En la primera parte se narra la inverosímil muerte del Decano y el proceso de su investigación; la segunda se ocupa de los acontecimientos ocurridos alrededor del juicio de este caso hasta que éste se cierra. A primera vista, esta descripción del argumento parece encajar en los dos subgéneros policiales: la primera parte a la novela-enigma, y la segunda a la novela negra (Colmeiro, 1994: 53-64), respectivamente. No obstante, nuestro texto tiene dos características que la distinguen de ambos subgéneros de forma fundamental. En primer lugar, diferente de la novela-enigma, *La muerte del Decano* carece de una voz autoritativa, del detective, que ofrezca una irrefutable explicación de lo ocurrido. Es más, tal explicación del pasado se manifiesta imposible en la obra de Torrente Ballester, tan tajantemente que esta manifestación se hace uno de los temas de la novela. En segundo lugar, en contra del subgénero negro, su estructura no consiste en acciones; casi todos los “acontecimientos” son verbales, es decir, son intercambios de juicios expresados en palabras, que se producen entre distintas conciencias. A tal dirección se orienta nuestro autor, acompañando al género policial pero contradiciéndolo al mismo tiempo, por lo cual plantea verlo con ojos desacostumbrados. Considero esta actitud lúdica torrentina como dialogar con el género y ampliarlo, si un diálogo tiene la función de abrir y enriquecer tanto al hablante como al oyente, como asegura Bajtín (1989: 97).

Significativos son algunos aspectos del primer capítulo, el más extenso de todos, ocupando cuarenta de las doscientas seis páginas totales. En tanto espacio narrativo se describ

en las últimas horas de la vida del Decano. Este hecho también se encuentra fuera del marco policial normal, porque la más típica costumbre de aquella categoría literaria es empezar la historia después del crimen, en otras palabras, desde el final del pasado que se debe reconstruir. Desde luego hay excepciones de esta tradición, pero la estrategia que escoge el transgresor novelista tiene un diferente fin: en el primer capítulo el lector ya está bien informado, para no decir aclarado, de quién es el agente de la muerte del Decano. El efecto resultado por ello, con matiz de la teoría del teatro épico brechtiano, es mover la atención del lector del final de la historia al curso para llegar a él (5). La meta de la narración, pues, no es la admiración catártica del lector, sino su observación de la forma en que los personajes (re)construyen lo ocurrido.

Pero, sobre todo, el primer capítulo está allí en calidad del pasado inaccesible. Sólo el lector atestigua, siguiendo las acciones del Decano, que éste está tramando un plan -cuyo motivo preciso se desconoce- para morir e incluir en este asunto a Enrique, su profesor auxiliar y sucesor académico, quien se convertirá en el único presunto agente de su asesinato. También del lector es el punto de vista único, exceptuando al del narrador, desde el que se puede sintetizar las respectivas ópticas del fraile, el bedel, Enrique y el director de la residencia, las cuatro personas que hablaron con el Decano el día de su muerte. Únicamente por esta síntesis se puede percibir las contradicciones realizadas entre lo que dice y lo que hace el Decano. El lector, con todos aquellos datos que posee sobre la inocencia de Enrique y las manipulaciones de la realidad de su maestro, datos de los que otros personajes carecen o dudan la veracidad, puede medir la certeza de los juicios producidos en los siguientes capítulos. El autor, pues, le requiere al lector juzgar el panorama de razonamientos y posturas desde aquella situación privilegiada.

Relacionado con tal voluntad del hacedor del texto, entonces, parece un tanto desconcertante el contenido del último capítulo de la novela. De hecho, éste aparece en su lugar con fin de contrapesar el primero: tras el triunfo que consiguió el bando del acusado en el Juzgado, en la conversación entre éste y su mujer, Francisca, se desvela que Enrique escondía suficientes motivos e intención de matar al Decano. Este punto es una de las claves para entender la pluralidad de la verdad que propone esta obra. El lector, que ha revisado el transcurso del asunto con su conocimiento establecido desde el primer capítulo, se enfrenta con nuevos datos sobre la pareja, los cuales no se han tomado en cuenta al formarse la interpretación del lector sobre la historia. La “ingenuidad” (*Decano*, 197: de esta

forma localizaremos las citas de *La muerte del Decano* en adelante) de Enrique fue el móvil definitivo que condujo al Fiscal a retirar la acusación; pero ahora la ingenuidad misma se pone en duda, aunque el ahora liberado no cometiera el asesinato real; queda equivocada, entonces, la unanimidad de diversos personajes al declarar que el profesor auxiliar es “incapaz de matar un mosquito” (*Decano*, 73). Se anuncia, de este modo, que la aparente omnisciencia o versión más completa de un pasado enseguida resulta incompleta; necesita, en su esencia, otra versión compensatoria. Por ello, la verdad es plural, nuevas interpretaciones del mismo pasado continúan naciendo y dialogando entre sí. Al descubrirse al lector en el final, el narrador prolonga el control que ejercía en la instancia de la historia hacia la del discurso (6), es decir, el tiempo-espacio donde el lector tiene contacto con el texto. De este modo, la última duda se dirige directamente al raciocinio del lector. El inquietante autor así lo devuelve al mundo real y le hace sospechar la incertidumbre de su conocimiento sobre su entorno.

Dentro de la historia, el sujeto que maneja la ambigüedad del pasado es el Decano. Es profesor de historia de prestigio internacional y decano de su facultad. Unas horas antes de su muerte, confiesa a Enrique su deseo secreto: dedicarse a la novela histórica. Su pasión por esta historiografía literaria también se manifestaba en clases, según un alumno suyo indica al Juez, lo cual evidencia que aquel deseo no es un tema improvisado, sino que se ha compaginado con el plan de la muerte -organizado desde el fin del curso pasado y llevado a cabo en invierno- y, ciertamente, está vinculado con aquel plan desde su origen. Conviene recordar el hecho de que las novelas históricas son unas distintas interpretaciones del mismo pasado, y que su fin definitivo no es encontrar la verdad. El Decano dice a su discípulo, el cual queda sorprendido ante la decisión de aquél:

Nadie alcanzará jamás la verdad. En el fondo, nadie espera hallarla [...]. Si hablo de que usted y yo volveremos a encontrarnos, es porque espero de su pensamiento la misma perfección a que aspiro con mis novelas. Hoy sabemos que Hegel no alcanzó la verdad; sin embargo, tanto usted como yo admiramos su sistema. ¿Por qué no analizamos las razones de su admiración? Pues eso mismo que hallamos en el pensamiento no verdadero de Hegel es lo que, en el mejor de los casos, alcanzaremos, usted por su camino, yo por el mío (*Decano*, 42).

La “perfección” del “pensamiento no verdadero” es el fin que el juego de la muerte del Decano comparte con las novelas históricas, finalmente descartadas al elegir el primero,

que consiste en desarrollar no-verdades perfectas en la realidad. Este personaje ha preparado aparatos en función del *pharmakon* derridiano, para confundir a los investigadores de su muerte con intencionada ambivalencia. Y, efectivamente, aquellos motivos se aceptan y se usan para apoyar al mismo tiempo dos hipótesis opuestas: la del suicidio del Decano y la del asesinato de Enrique. Uno de ellos son los dos cigarros encontrados en el cenicero de la escena. El uno está con ceniza intacta, el otro con la ceniza sacudida varias veces. El lector que lleva la ventaja de leer el primer capítulo sabe que fueron preparados con escrúpulo por el Decano, con fin de provocar múltiples interpretaciones. Naturalmente hay dos maneras de atribuir los dos cigarros al Decano y Enrique, y cada manera sirve y no sirve al mismo tiempo para las dos hipótesis, creando cuatro versiones del pasado. Igualmente ambiguo es el caso de los celos como motivo del asunto: el comentario del muerto sobre su amor por Francisca que oyó su amigo, el Padre Fulgencio, en el anuncio de aquél de que presentía su propia muerte aquella noche, supone la existencia de celos de ambos hombres. El Comisario y el Fiscal los consideran móvil que conduce al marido hacia el crimen, mientras que el Juez y el abogado Losada los ven propios de la trama del Decano. En la conversación entre Francisca y el abogado se puntualiza esta ambigüedad:

- ¿Y ese amor que el Decano que decía sentir por usted?
- Usted mismo ha demostrado que mentía.
- Que yo lo haya demostrado no quiere decir que no sea cierto. Del mismo modo para ellos, a nosotros nos sirve de causa o motivo (*Decano*, 157).

Otra intención ambivalente del oscuro personaje se descubre en su envío de unos documentos a Madrid, bajo condición legal de no abrirse hasta los veinte años de su muerte. El Padre comunica al Juez que, según dijo el Decano antes de morir, dichos papeles son notas y proyectos de su obra en proceso. La existencia de ellos respalda su versión de la retorcida relación entre la pareja académica, el plagio y la envidia del discípulo hacia una insuperable figura. Sin embargo, abiertos por petición del abogado, son tan sólo viejos periódicos; la explicación del Decano resulta ser mentira y, por tanto, la relación descrita por él como el móvil de su venidera muerte pierde sentido. En este hecho, el abogado ve otro elemento que avala la manipulación por parte del ahora ausente. De manera semejante, la piedad que éste expresó al fraile franciscano sobre la dura situación económica de Francisca es, paralelamente, falsa: ella misma la desmiente, tiene dinero. El Decano de

bía saber que estas mentiras serían refutadas en el curso de la investigación y, desde entonces, no ayudarían a atribuir la culpabilidad a Enrique, sino que lo contradecirían a sí mismo. Y justamente ello ha sido su intención, lo cual produce la complejidad de esta novela. El inteligente doctor Losada sospecha: “El Decano no era idiota. Este asunto se caracteriza por su confusión. ¿No habrá sido el propio Decano quien lo proyectó así? ¿No estaremos obediéndole?” (*Decano*, 153). Así, la intención del Decano resulta ser distinta de la del delincuente de la mayoría de novelas policiales; cuando los otros le obedecen, no los engaña ni desvía del verdadero proceso del crimen, sino que les demuestra lo inalcanzable del único pasado y la pluralidad de sus (re)construcciones.

Fuera del ludismo del Decano, hay otro elemento que hace el pasado aún más inaccesible: los intereses del poder. La falsificación política se repite apareciendo por el espectro temático torrentino de la historia como construcción verbal. Aunque este aspecto no recibe la principal atención de esta novela, salta a la vista la ironía hacia el apoyo del poder a la interpretación más beneficiosa. El Rector, al ser comunicado que Enrique puede ser el sujeto de la muerte del Decano, muestra incredulidad y, a la vez, “fingida consternación” (*Decano*, 73). Considerada la consistente neutralidad del narrador, el modificador “fingida” enfatiza la voluntad de crítica del autor por este personaje. La razón del fingimiento se revela cuando él convoca una reunión con otros decanos de su universidad. La conversación entre éstos es banal y no lleva pesame alguno ante la muerte de su compañero. Cuando el Rector recibe una llamada del Comisario para informar de la acusación en el Juzgado contra Enrique, este hecho no lo consterna sino que lo relaja y llena de voluntad de colaborar con la policía: un suicidio “siempre es un engorro” (*Decano*, 88) para la Universidad, así que se prefiere la versión del asesinato. No hay necesidad de molestarse pensando en otras posibilidades o sentir por “el auxiliar ése” que “casi no forma parte de la familia universitaria” (*Decano*, 89). La sátira en estas páginas se hace más agria, recordando que el propio autor vivió una parecida experiencia por intereses de su universidad. Por tanto, la intervención política en el momento de escribir la historia debe ser rechazada y criticada, insiste Torrente Ballester, porque suelen producir injusticia y víctimas.

El proceso de la (re)construcción del pasado se deja influir también por subjetividad de cada individuo que participa en ese proceso. Los elementos subjetivos son intuición, conjetura o fe, cuyo uso lo disimula intencionalmente el razonamiento del género policial

(7). Cada uno, el Juez y el abogado, cuando dos hipótesis contradictorias contienen la misma medida de razón, se sincera:

Cuadra todo tan bien con todos los detalles, son tantas las razones que se acumulan contra don Enrique, que me parecen excesivas [...]. No tengo razones, sino algo tan deleznable como una intuición. Pero, a pesar de las pruebas, estoy convencido de que se trata de un suicidio (*Decano*, 97).

Todo depende de que se crea o no en la sinceridad del acusado. [...] los magistrados y, con toda seguridad, el Fiscal, se han dejado llevar por el valor objetivo de las pruebas. Si son tan concluyentes, ¿para qué meterse en un berenjenal de interpretaciones? (*Decano*, 156)

Otra vez parece inevitable la existencia de la subjetividad en el razonamiento cuando el fraile transmite las palabras del Decano a los otros (*Decano*, 95) o cuando Francisca describe la actitud de Enrique después de su última visita al Decano (*Decano*, 115), pues lo hacen dando unas imágenes alteradas por recuerdos equivocados e impresiones posteriores. Esta incertidumbre de sus historias sólo la capta el lector, como el único testigo directo de aquellos acontecimientos. Las palabras del Padre llegan a favorecer el argumento de la policía, mientras que las de Francisca apoyan a la obediencia absoluta de su marido o al muerto: la primera suposición es errónea a los ojos del lector por toda la obra; la segunda resulta muy dudosa en el final.

En breve, la deliberada ambigüedad de los trucos del Decano es el principal exponente de la inaccesibilidad del pasado y la pluralidad de su representación en el presente. También se ha visto cómo a ellas les contribuyen la intervención de los intereses políticos y las decisiones e impresiones subjetivas. De ahí que, por aquellos “factores humanos, demasiado humanos” (*Decano*, 195), la escritura del pasado no escape de su esencial ambivalencia y del peligro de manipulación e injusticia subyacente en ella. Este problema no tiene solución perfecta, tal cosa es imposible; pero el escritor nos pide “releer y meditar la causa” (*Decano*, 194) como el Fiscal, para disminuir el maleficio de la manipulación, en este caso para evitar la inculpación de Enrique. El último discurso de aquél en el Juzgado en el capítulo doce es el clímax y desenlace de esta novela, quien al principio daba absoluta certeza a la teoría de la policía y ahora muestra un cambio radical:

Yo no digo que el sistema racional en que se basaba mi acusación sea falso; digo solamente que el sistema contrario, es decir, la declaración del A

cusado, puede ser verdadero. ¿Por cuál de los dos inclinarme? El uno me solicita por su rigor; el otro, por su sinceridad. Ambos pueden también ser falsos, y en ese caso... Yo no soy el llamado a declarar la inocencia del Acusado, pero retiro mis cargos contra él por falta de fe en las pruebas que podría aducir. No sé si el difunto, al que todos hemos llamado el Decano, fue asesinado o no. Los indicios no son suficientes para probarlo, o, al menos, a mí no me lo parecen (*Decano*, 198-9).

Al terminar “este discurso insólito en una persona de un Fiscal” (*Decano*, 196) que reconoce el mismo grado de racionalidad de dos versiones opuestas, Francisca está hablando con su marido “por encima del bicornio de un Guardia Civil” (*Decano*, 199): es un momento simbólico del triunfo del diálogo sobre una autoritaria verdad que suele constituir la historia oficializada por el poder político. El triunfo del diálogo, porque el abogado Losada consiguió persuadir al Fiscal con sus palabras; mediante ellas le hizo sentir la necesidad de la imaginación para llegar a un punto más cercano de la inalcanzable verdad y a la máxima justicia. Es más, cuando el caso todavía estaba en la fase de investigación, también era la razón abierta y los diálogos que con todos los personajes mantuvo el Juez que se resistían a descartar aquella hipótesis menos perjudicial. Para Torrente Ballester, el dialogismo es una táctica para reconocer y coexistir con el imposible pasado y la verdad plural. Desde ahora veremos cómo el autor lo expresa.

La mayor parte de esta novela consiste en palabras enunciadas por y entre personajes, y el narrador pone todos ellos en discurso directo sin resumir. Una forma narrativa apropiada para enseñar el funcionamiento del diálogo, aún más cuando se trata de unos escenarios como procedimientos jurídicos donde se engrandece el valor de la palabra (8). El narrador no hace caso a rasgos físicos de los personajes, excepto al dar algunas escasas descripciones de su atmósfera general o de detalles característicos del vestido, que confirman la imagen que las palabras dan de sus enunciadores. Los personajes, entonces, se convierten en sus palabras; o, más bien, en la conciencia de la que sus palabras nacen. Si el narrador no arregla a su manera aquellas palabras sino que se limita a presentarlas tal como son, es para minimizar la manipulación de las conciencias de los personajes por parte de la palabra del narrador. La “democracia del texto” (Alicia Redondo, 1995: 33) o la polifonía bajtiniana es el principio central de esta novela. En *Problemas de la poética de Dostoievski*, la observación que hace el gran dialogista sobre las figuras del escritor ruso nos acuerda de las torrentinas: “A Dostoievski le interesa el héroe no como un fenómeno

o de la realidad que posea rasgos típicos-sociales y caracterológicamente individuales, definidos y firmes, ni como una imagen determinada, compuesta de atributos objetivos [...] que en su conjunto contestarán la pregunta: “¿quién es?”. No; el héroe le interesa en tanto que es *un punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo*, como una posición plena de sentido que valore la actitud del hombre hacia sí mismo y hacia la realidad circundante” (cursiva del autor, 1980: 73). Bajtín puntualiza que esta posición de Dostoievski con respecto a sus personajes fue una “posición seriamente planteada y sostenidamente realizada de dialogismo” para defender “la independencia, la libertad interior, el carácter inconcluso y falto de solución del héroe” (1986: 97). Se puede decir lo mismo sobre la posición de nuestro autor hacia los suyos, si con la palabra “héroe” significamos la realidad dialógicamente captada y comprendida por múltiples conciencias de tantos “héroes” (9).

Entonces, parece natural que en *La muerte del Decano* no exista una voz infalible del detective sino varias voces con igual derecho (10). El compartimiento del protagonismo es habitual en la literatura de Torrente Ballester (Becerra, 2001: 205), y en esta novela también se observa que los personajes más insignificantes, tales como el bedel del Decano o el alumno del albornoz rojo, conservan sus palabras y perspectiva intactas. Excepto en la cantidad y frecuencia de la enunciación, la voz de aquellos no muestra diferencia de la de otros personajes en su peso en el texto. Todas las palabras son igualmente estimadas por el narrador y el lector, aunque en este trabajo sólo trataremos los cuatro personajes que aportan los principales razonamientos de la obra: el Comisario, el Juez, el abogado o doctor Losada y el Fiscal, porque precisamente por ellos se aclaran la función y el sentido del dialogismo que estructura el argumento de esta novela. El lector no llega a saber sus nombres propios; son representaciones matizadas un tanto alegóricamente, hablan y actúan de forma que no traicionan el marco de sus oficios, con el apoyo del estilo realista de la obra. Pero ello es una de las estrategias del autor para enfatizar la inverosimilitud de la trama del Decano y la del último discurso del Fiscal. La primera es de la creatividad del juego que provoca el dialogismo de la obra; la segunda es el producto de aquel dialogismo.

En la primera parte de la novela se destaca el contraste entre el Comisario y el Juez, portavoces respectivos de la actitud monológica y la actitud dialógica. El Comisario, que elabora la suposición del asesinato y acusa a Enrique, se dibuja sometido a la autoridad; cr

ee en la versión del homicidio porque ha “leído novelas policíacas que [...] están escritas por gente enterada, con más medios [...] y, sobre todo, con más experiencia en cierta clase de crímenes” (*Decano*, 63). Manifiestamente, este comentario no es fruto de deducción sino de su inclinación obediente a lo convencional, lo preestablecido: piensa dentro de la lógica del poder. Es más, lo preestablecido abarca prejuicios ideológicos, según los cuales él quiere reconstruir lo sucedido, haciendo caso omiso a las voces que niegan la veracidad de aquellos. Esta sordez mental se pone de relieve, sobre todo, cuando insiste en llamar “rojo” al Decano aunque la gente lo contradice (*Decano*, 58-9), y cuando es comunicado de la posibilidad de los celos de Enrique y los fija como el móvil del crimen (*Decano*, 133). Torrente Ballester una vez escribió: “[El] artista [...] puede siempre dar cuenta de su tiempo en lo que éste tenga de singular o característico: a condición, de no deformarlo, de no pintarlo con el color de un cristal político o religioso determinado [...] sin ideología, sin prejuicios” (1980: 212). Si un artista y un científico se dedican igualmente al trabajo de interpretar la realidad, y el autor lo afirmó (11), aquella opinión se puede aplicar fácilmente a los investigadores de esta novela. Desde este punto de vista, el Comisario es un ejemplo de mal intérprete; cerrado en su argumento y sus prejuicios, no quiere ni sabe salir de allí. (12) Tal postura monológica del Comisario lo aleja de los acontecimientos que atestiguó el lector, inevitablemente vinculada con su imponente arrogancia en el trato con los demás. Cuando no se admite que la presencia del otro tiene valor equitativo a la mía no hay ninguna comprensión, como señaló Sergi Karcevskij (*apud* Holquist, 1990: 25). Una de las premisas epistemológicas de la filosofía bajtiniana es que el uno no puede estar en el único espacio que el otro ocupa en el acontecimiento de la existencia (13), pero el Comisario no lo sabe y gusta de cubrir el máximo espacio (*Decano*, 120-2).

El Juez, siendo el opositor dialógico e imaginativo del Comisario, primero se marca por su predilección por mantenerse abierto y escuchar a los otros. En todas las conversaciones con el Comisario o con otros personajes, el Juez sigue mostrándose respetuoso y atento, contrariamente al menosprecio de su rival hacia su alrededor. Un ejemplo obvio es cuando nos dice el texto: “El Comisario saltó por encima del cadáver; el Juez se limitó a rodearlo por la parte de la cabeza” (*Decano*, 62). Incluso tras la llegada de la acusación a la Audiencia y la finalización de su tarea él asiste al Juzgado, acompañando a Francisco y deseando ver demostrada la inocencia de Enrique. Su segundo rasgo destacable es la

voluntad de no dejar caer su raciocinio en soluciones fáciles y prejudiciales, faceta que se muestra en una conversación entre los dos adversarios:

-El Decano era un rojo conocido. No podemos descartar ese detalle. Una cosa sería si le mató uno de los suyos, otra si le mató uno de los nuestros. -¿Los nuestros? ¿Quiénes son los nuestros? Para mí no hay más que delincuentes o inocentes. El matiz político no hace al caso (*Decano*, 72).

En tercer lugar, el Juez es capaz de abarcar posibilidades contrapuestas; no ignora el valor de la tesis del Comisario. Es más, cita una reunión que hasta puede ser insólita para los procedimientos jurídicos en cuestión, en la que le da a conocer al Comisario el testimonio del fraile que se opone a la versión del Juez y abona la de su opositor (*Decano*, 122). En el mismo sentido reconoce la fragilidad de sus “ideas prendidas con alfileres” que “los hechos [...] contradicen” (*Decano*, 98), pero su intención no es dejarlas justificadas y completas, sino abiertas y vigentes sólo hasta tal punto en que se encuentran. Cabe decir que todos estos rasgos hallados en el carácter del Juez se originan en otro rasgo o capacidad más fundamental: usar la imaginación. Para la epistemología dialógica aquella facultad es una parte imprescindible, ya que la única manera de que yo comprenda el mundo es sumar lo que tú percibes del mundo desde tu única perspectiva a mi propia percepción desde mi también única perspectiva (14). Sólo el acto de imaginar hace posible la suma de las dos distintas percepciones -si son dos versiones contrapuestas como ahora, de la más elevada imaginación es simultanear las dos no excluyendo ninguna- y, finalmente, amplía la comprensión. Entonces, parece natural que una persona imaginativa tienda a ponerse en lugar del otro, como el Juez cuando intenta persuadir al fraile:

-Imagine usted que don Enrique es inocente.
-Me cuesta trabajo imaginarlo.
-Haga un esfuerzo. Veinte años de prisión le habrán destrozado, habrán hecho de él un pingajo humano. Saldrá de la cárcel con deseos de venganza [...] (*Decano*, 100)

En la segunda parte de la obra, los diálogos se realizan alrededor de la rivalidad y el compañerismo entre el abogado y el Fiscal. El abogado, sucesor de la teoría y postura del Juez, también tiene en cuenta que las dos hipótesis son legítimas, “de la misma medida” (*Decano*, 146). El hecho de que nadie sea capaz de llegar al único pasado verdadero le hace creer en la importancia de la imaginación y criticar a los que carecen de ella -“unas

mentes maduras y poco imaginativas” (*Decano*, 155)-. Efectivamente, es su mejor arma al razonar, pues mediante ella persigue la lógica del Decano (*Decano*, 172-92), orientándose a la dirección que el autor éticamente defiende y el lector considera precisa (aunque, como ya hemos visto, la novela prepara un fin invertido sólo para el lector). Es con fundamento en esta imaginación que el abogado habla con el Fiscal. Si el Juez ha conseguido juntar varios puntos de vista a través de sus incansables conversaciones, el Defensor transmite a su oponente, en una persuasión imaginativa, el significado ganado en la síntesis del Juez y enriquecido por sus propios esfuerzos a saber más. El capítulo once es la escena donde tiene lugar la reunión privada entre el Fiscal y el abogado a petición del primero. El segundo desdobra aquí sus deducciones ante el otro a quien encontramos persuadido en el siguiente capítulo. El abogado, en actitud parecida a la del Juez, no pretende constituir una justificación cerrada para su tesis -“Mi razonamiento no busca un fin premeditado. Razono en voz alta” (*Decano*, 178)- sino hacerle al Fiscal usar su imaginación, aceptar el hecho de que ambas tesis llevan la misma racionalidad e inestabilidad simultáneamente (*Decano*, 188).

El esfuerzo tan epistemológica y éticamente dialógico del abogado como el del Juez desemboca en la conversión de su oyente, el Fiscal, aunque ello ha sido realizado por la inteligencia y voluntad de entender por parte de éste. Su actitud es definida como “altiva” (*Decano*, 144) por el narrador en su apariencia en el Juzgado, pero a su vez se muestra abierto con el joven doctor Losada. Lo es sobre todo cuando personalmente le pide explicación de su argumento al abogado al que considera “señorito que ha leído mucho, pero que carece de la menor práctica forense” (*Decano*, 175) y, no obstante permanecer atento hasta el final de la larga conversación del capítulo once. Aun criticado por el joven por falta de imaginación (*Decano*, 172), en compensación el Fiscal tiene suficiente flexibilidad intelectual para ser convencido, si es preciso según su lealtad a la Justicia (*Decano*, 196). Y detrás de esta Justicia rigurosamente anunciada se desvela la huella de otro tipo de justicia: la que se genera de la comprensión/compasión por el otro, que Bajtín ha topado en la boca de un personaje de *El idiota*: “Usted carece de ternura: sólo posee justicia, por tanto es injusto” (Bajtín, 1986: 92). En el mismo sentido, a la comprensión del Juez hacia Enrique vista arriba se suma la razón humanizada del abogado: “¿Qué podría añadir a un proceso cerrado, acaso por la muerte, una declaración póstuma? [...] ¿Es usted capaz de imaginar el estado de ánimo de esta mujer, que recibe de viuda la rehabilitación de un hombre que no puede resucitar? Y aunque supongamos, que ya es mucho suponer, que mi defendido viviera todavía, ¿cuál sería su situación?” (*Decano*, 179). Y finalmente, el Fiscal

da su primer paso a la naciente simpatía -que le hace sonreír a la mujer del acusado al dirigir su último discurso (*Decano*, 196)- cuando el abogado llama al acusado “nuestro amigo”:

-¿Nuestro? ¿Por qué nuestro?

-Mío, desde luego, aunque poco haya hablado con él... De usted... ¿no se siente ya un poco amigo? El Fiscal no contestó. Echó una larga bocanada de humo que le cubrió el rostro un instante... (*Decano*, 192)

En virtud de las funciones recíprocas entre estas conciencias que hemos visto se realiza la máxima justicia posible en el texto: el retiro de los cargos del Fiscal y la absolución de Enrique. La verdad queda indecible, pero aparte de ello los personajes pueden intentar la búsqueda de la mejor solución, mediante el razonamiento y la actitud abiertos que constituyen el dialogismo. Por esta razón, Gonzalo Torrente Ballester proclama la importancia del último en la moral del lector (15), examinándolo en el difícil juego de elegir su propia perspectiva al finalizar la novela. Y lo hace usando y desusando las costumbres del género policial, dándole así otro fin y otro proceso que contribuyen a ensanchar la posibilidad estética y filosófica de dicho género.

Notas

(1) Citado en <http://www.gonzalotorrenteballester.com/bio.html>.

(2) Todo texto literario es definible como sistema de comunicación, según el clásico modelo planteado por Roman Jakobson. Pero en este trabajo trataré, en un sentido más positivo, el aspecto dialógico que la intención de nuestro autor produce. Y al usarse la palabra “diálogo” siempre se tomará en consideración lo que con ella significó Mijail. M. Bajtín, como habrá sido previsto por los que conocen las obras del maestro. Sobre todo la percepción dialógica del mundo y el diálogo como medio de comunicación son dos dimensiones de este tema que observaremos con respecto a nuestra novela.

(3) En *El texto histórico como artefacto literario* (2003): “El pasado tiene que ver con nuestros muertos y a ellos no podemos recordarlos con actitud aséptica, científica” (9), dice el historiador, “hay una relatividad expugnable en toda representación de los fenómenos históricos” (189). Como se ve aquí, su base teórica acepta la dimensión poético-expresiva del escrito histórico y la esencial opacidad del discurso, factores que bien explican la inaccesibilidad del pasado y la multiplicidad interpretativa de Historia.

(4) Citado en <http://www.gonzalotorrenteballester.com/bio.html>.

(5) Además de esta técnica, las escenas que tienen lugar en el juzgado se asocian con el frecuente uso de aquél del dramaturgo alemán por su semejante efecto. *El círculo de tiza caucásico*, entre otras obras de teatro suyas, finaliza con este recurso provocando al

espectador hacia una actitud crítica ante la lógica y los razonamientos de los personajes. No parece casual que Torrente Ballester eligiera trucos representativos de Brecht: los dos artistas tienen el fin común de releer la historia y hacer al lector/ público juzgarla con razón. (Selden, 1987: 59); sobre dicho aspecto del teatro épico, véase Walter Benjamin, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III* (1975).

(6) Para una sencilla aclaración del concepto historia/discurso, correspondientes a términos franceses *recit raconté/ recit racontant*, véase Alicia Redondo Goicoechea, *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual* (1995: 23-4).

(7) Hasta los detectives ficticios más célebres no son libres de la intervención del subjetivismo, aunque lo aceptamos con mutismo para el gozo de la lectura. Curiosamente, la científica verosimilitud del meticuloso examen que caracteriza la novela policial clásica, en cuya línea figuran Poe, Doyle y Christie entre otros, no resiste casi nunca un análisis profundo. Las “inducciones” o “deducciones” del detective serían intuiciones, conjeturas y suposiciones (Colmeiro, 1994: 66). Por ejemplo, el concepto que Charles Sanders Peirce llama “abducción”, es decir, formación de hipótesis intuitiva, es justamente la mejor herramienta de Sherlock Holmes, según Thomas A. Sebeok. (Gubern, 2002: 224-5). Sobre la lógica de la novela policial dentro del terreno imaginario y el pacto entre escritor-lector, véase el artículo de Thomas Narcejac, *La novela criminal* (1982: 49-80).

(8) Las palabras, sobre todo en la esfera de la ética y del derecho, constituye “un aspecto esencial del hombre ético, jurídico y político”, señala Bajtín. Para él “todas las categorías principales de opinión y de valoración ética y jurídica, se refieren al hablante como tal: la conciencia (la “voz de la conciencia”, “palabra interior”), el arrepentimiento (el reconocimiento libre por el hombre mismo), la verdad, la mentira [...]”. De esta manera, el filósofo del diálogo considera que, en dichas circunstancias, la conciencia del hombre son sus propias palabras (1989: 166).

(9) En el dialogismo de Bajtín es posible, porque: “A dialogic world is one in which I can never have my own way completely, and therefore I find myself plunged into constant interaction with others -and with myself” (Holquist, 1990: 39).

(10) Ángel Luis Mota Chamón, llamando héroe y antihéroe respectivamente al detective-protagonista de la novela policial clásica (o novela-enigma) y al de la novela negra, apunta cuáles son sus fines y herramientas: el primero busca la verdad que es orden y armonía de la sociedad, acudiendo al razonamiento; el desorden y la fatalidad humana son la verdad que descubre el segundo con su arma de coraje (1996: 93). A diferencia de ellos, las voces plurales de nuestra novela encuentran más de una versión de lo sucedido, y su método es el diálogo sostenido por razón imaginativo. Con la autorreflexividad sobre el género policial, la postura del autor se matiza como si ignorara ingenuamente el pacto de dicho género, traicionando así a los lectores que esperan típica diversión. En este punto, el escritor otra vez invierte la convención genérica.

(11) “Si los médicos y los sociólogos intentan decir su palabra y definir el fenómeno, el escritor, dramaturgo o novelista, tiene también su cuarto a espadas que echar, y no el más baladí, pues poniendo a vivir los hombres se sacan a relucir aspectos de lo real que el c

concepto difícil de la ciencia no aprehende tan fácilmente: narrar y describir puede ser más importante que definir e investigar” (Torrente Ballester, 1980: 212). El Decano hace un comentario semejante a Enrique (*Decano*, 41-2).

(12) “I cannot be in the unique place you occupy in the event of existence” (Holquist, 1990: 24).

(13) “The aspect of the situation that you see, but I do not, is what Bakhtin calls your “surplus of seeing” [...]. By adding the surplus that has been “given” to you to the surplus that has been “given” to me I can build up an image that includes the whole of me and the room [...]: in other words, I am able to “conceive” or construct a whole out of the different situations we are in together.” (Holquist, 1990: 36-7).

(14) Quizá en este sentido el autor dedica esta obra a sus nietos y a su biznieta (*Decano*, 5).

Bibliografía

Bajtín, Mijail M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1986.

---, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.

Basanta, Ángel. “Historia, mito y literatura en las novelas de Gonzalo Torrente Ballester”, *Con Torrente en Ferrol... Un poco después*, eds. José Antonio Ponte Far y José Antonio Fernández Roca. Universidade da Coruña, 2001.

Becerra, Carmen. *La historia de la ficción. La narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Ediciones del Orto, 2005.

---. “La mujer en la obra de Gonzalo Torrente Ballester”, *Con Torrente en Ferrol... Un poco después*, eds. José Antonio Ponte Far y José Antonio Fernández Roca. Universidade da Coruña, 2001.

Benjamin, Walter. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1975.

Colmeiro, José F. *La novela negra española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994.

Coureiro, Ángel G.. “Torrente Ballester y las ficciones de la historia”, en *Con Torrente en Ferrol... Un poco después*, eds. José Antonio Ponte Far y José Antonio Fernández Roca. Universidade da Coruña, 2001.

Fernández Prieto, Celia. *Historia y novela: Poética de la novela histórica*. Navarra: Eunsa, 1998.

Gramsci, Antonio *et alii*. *La novela criminal*, ed. Roman Gubern. Barcelona: Tusquets, 1982.

Gubern, Roman. *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama, 2002.

Holquist, Michael. *Dialogism. Bakhtin and his world*. New York: Routledge, 1990.

Mota Chamón, Ángel Luis. *La novela negra española: ambientes y personajes*, tesis doctoral inédita. Madrid: UCM, Facultad de Filología, Departamento de Filología a Española II, 1996.

Redondo Goicoechea, Alicia. *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*. Madrid: Siglo XX, 1995.

Selden, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel, 1987.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Buenos Aires, 1982.

Torrente Ballester, Gonzalo. "Realidad y literatura", *Tiempo de Historia*, noviembre 1980, núm. 72.

---. *La muerte del Decano*. Barcelona: Planeta, 1992.

White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós, 2003.

Belascoarán y Heredia: detectives postcoloniales

[Patricia Varas](#)
Willamette University

El escritor mexicano Paco Ignacio Taibo II acuñó el término neopolicial para referirse a un género policiaco nuevo que se distancia de la novela negra tradicional. Esta se caracteriza por reforzar la legalidad de un sistema sostenido por aparatos represores, por estar centrada en la solución de un enigma y por ser escrita para divertir. El neopoliciaco, según Paco Ignacio Taibo II, en cambio se caracteriza por “la obsesión por las ciudades; una incidencia recurrente temática de los problemas del Estado como generador del crimen, la corrupción, la arbitrariedad política” (Argüelles 14). De esta manera el nuevo policiaco al mismo tiempo que se mantiene firmemente enraizado en la literatura popular que llega a un vasto público, rompe con esquemas tradicionales del género y hace una denuncia social.

Este elemento de crítica social es central en las novelas del detective Heredia del chileno Ramón Díaz Eterovic y del detective Héctor Belascoarán Shayne del mexicano Paco Ignacio Taibo II. Su esfuerzo por denunciar la corrupción del gobierno y del Estado va acompañado de un fuerte deseo por rescatar episodios históricos específicos de sus respectivos países para oponerse al silencio y al olvido del pasado. En *No habrá final feliz* (1989) (1) de Taibo II y *El ojo del alma* (2001) (2) de Díaz Eterovic los casos llevan a los detectives a tratar con eventos reclusos en la memoria amnésica de sus países. Belascoarán Shayne debe encarar a un grupo paramilitar creado para reprimir el movimiento estudiantil, los Halcones, responsable de la Masacre de Corpus Cristi de 1971. Mientras que Heredia se ve obligado a enfrentar recuerdos de su vida universitaria durante la dictadura de Pinochet cuando un excompañero de la universidad y político de renombre de la izquierda desaparece misteriosamente.

Como resultado de este afán denunciatorio y de meditar sobre el pasado para desentrañar el crimen, en ambas novelas los detectives concluyen que el enemigo es el sistema y que la búsqueda del orden y de la justicia es un acto fallido. Taibo II y Díaz Eterovic se sirven del formato policial para rescatar el pasado y hacer literatura realista (Franken Kurzen 14), al mismo tiempo que sus detectives sostienen una posición antiheroica. Sin embargo, esta posición antiheroica no consiste en darse por vencido, sino más bien en tomar conciencia del monstruoso tamaño de “las fuerzas del mal”— como las llama Belascoarán Shayne—y de la necesidad de buscar refuerzos en la colectividad, ya que “el detective nunca conseguirá atrapar y castigar [al culpable]. Tal convicción bloquea cualquier posibilidad de salvación a través del individuo” (Balibrea-Enríquez 50). Por esto, para comprender el mensaje social de las novelas ya mencionadas debemos analizar las posturas culturales e ideológicas de los detectives. Sólo de esta manera el discurso denunciatorio del neopolicial podrá ser interpretado cabalmente.

Tanto Belascoarán como Heredia comparten las características de lo que Ed Christian llama el detective postcolonial:

post-colonial detectives are always indigenous to or settlers in the countries where they work; they are usually marginalized in some way, which affects their ability to work at their full potential; they are always central and sympathetic characters; and their creators’ interest usually lies in an exploration of how these detectives’ approaches to criminal investigation are influenced by their cultural attitudes. (2)

Ambos son de las ciudades en donde viven y por donde deambulan como buenos flâneurs, México D.F. y Santiago; se mueven por elección propia en ámbitos marginados; son personajes atractivos por su ingenio, honestidad y búsqueda de la justicia; y comparten una actitud cultural que se puede llamar desencanto.

El neopoliciaco se caracteriza por ser un género urbano por excelencia. Tanto Belascoarán como Heredia son habitantes de grandes ciudades latinoamericanas, las

cuales no tienen secretos para ellos. La relación entre Belascoarán y el D.F. es una de amor-odio: “[el D.F.] es ese puercoespín lleno de púas y suaves pliegues. Carajo, estaba enamorado del DF. Otro amor imposible a la lista. Una ciudad para querer, para querer locamente. En arrebatos” (142). Es una ciudad dominada por el caos que conoce al dedillo, por la que se mueve sin titubeos. Su entusiasmo nunca decae; al contrario, cada salida del detective “callejero,” como lo llama su vecino el Gallo, es descrita con una mirada llena de pasión y jovialidad:

la violencia del metro acabó por despejar la borrachera del detective y transformarla en un sordo dolor de cabeza. [...]. Héctor quedó con los pies en el aire, prensado entre dos oficinistas y un jugador de fútbol americano que perdió su casco y su bolsa en el caos. (161)

El narrador termina el episodio de desorden urbano remarcando, “otra vez el encanto de la ciudad lo perseguía en medio del dolor de cabeza y el mal sabor de boca” (161).

Esta violencia y exceso caótico hacen que el D.F. se carnavalice en más de una descripción donde el vernáculo soez y chilango se convierte en el lenguaje apropiado para comunicar la experiencia: “como en la ciudad de México todo espectáculo gratuito adquiere instantáneamente espectadores, no bien hubo trepado la rama totalmente, cuando dos estudiantes de secundaria [...], se colocaron bajo el detective” para apostar “a que se parte la madre” (218). Héctor “escupió hacia el siniestro pronosticador” que respondió: “Orale güey, era broma” (218). El caos que genera lo grotesco es el estado normal de la gran ciudad y Belascoarán Shayne—haciendo eco de una postura bakhtiniana--lo asume como la única manera popular contestataria que le queda al pueblo de defenderse y cuestionar el poder: “[the grotesque] discloses the potentiality of an entirely different world, of another order, another way of life. It leads man out of the confines of the apparent (false) unity, of the indisputable and stable” (Bakhtin 48). Esta respuesta tiene una función apelativa que resulta en el humor y la solidaridad del lector, quien inevitablemente se identifica con la lucha popular y la de Belascoarán que son

una, pues como asevera el detective: “en tres años no había perdido el sentido del humor, la actitud burlona ante sí mismo. Había aceptado que lo honesto era el caos, el desconcierto, el miedo, la sorpresa” (189).

Para Heredia su relación con Santiago es quizá menos ambigua que la de Belascoarán. Sus paseos por la ciudad son de un ritmo más lento que los de Héctor, quien a veces parece estar motivado por la pura acción. Heredia colecciona libros, postales antiguas, le gusta visitar mercados de pulgas y detenerse, huronear, regatear: “a menudo me gusta ir a esa feria persa [del mercado del Barrio Franklin] y dejar que las horas transcurran [...]” (99). Heredia conoce bien los “boliches, picadas, comederos, boites y restaurantes que puede encontrar en la calle San Diego, de la Alameda hasta Matta” (67) y asegura a un entrevistado que “yo colecciono bares” (67). El detective chileno escoge deambular por las zonas desgastadas y olvidadas de la ciudad: “los rincones de la noche santiaguina ya no tenían la placidez de antaño y en los rostros que se cruzaban en mi camino, veía más amenazas que posibilidades de compartir una hora de amistad” (91). El paso reflexivo de Heredia le permite meditar y pasear por la realidad de Chile, comentar y mezclar pensamientos que como un fluir de conciencia son reflejados por la estructura misma de la novela de brevísimos capítulos que exigen la argucia del lector para no perder el hilo narrativo:

me dije que amaba Santiago; cada uno de sus rincones desde Plaza Italia al poniente, sus calles semidesiertas a las dos de la madrugada y la promesa de una navaja en el vientre de los solitarios; los bares que prolongan la Alameda con sus luces, murmullos y promesas de encuentros inesperados. (36)

La relación entre los detectives y la ciudad está basada en un acercamiento realista, donde las relaciones humanas están dictadas por variables de clase, sexo e ideología, entre otras. La ciudad en el neopolicial no es un ambiente más que sirve de trasfondo para las aventuras detectivescas, sino que es un personaje clave con el cual interactúa el detective para resolver el crimen.

Ambos detectives están marcados por una marginalización que han elegido ellos mismos, la cual se ve directamente reflejada por el barrio en que viven y donde tienen sus oficinas. Stavans nos recuerda que Belascoarán Shayne “tuvo una educación universitaria, una hermosa casa, esposa y un salario de \$22,000 pesos al mes como ingeniero. Pero lo sacrificó todo” (134). Heredia, por su parte, sabe que para sus excompañeros de la universidad que se han dedicado a participar en la competición capitalista por un bienestar marcado por el consumerismo, el dinero o el poder, es un perdedor, un hombre sin iniciativa ni grandes aspiraciones. Pero Heredia ha seguido una vida consecuente con sus ideas, no se ha vendido a ningún postor y no ha perdido su libertad.

Ambos detectives han dejado sus comodidades materiales y prometedores futuros para ser libres, investigadores independientes que no deben nada a nadie. Esto les da un aire de soledad y autenticidad que a veces se puede confundir con gazmoñería, como le recuerda Osorio a Heredia: “no pierdes la capacidad de decir a la gente las cosas que no quiere oír. En la universidad lo hacías como un juego, pero ahora te has vuelto amargo” (158-159). Esta posición marginal es una convención de la novela negra que “often provides the basis for an exploration of social and moral problems” (Thompson 45). Sin embargo, en el neopoliciaco esta postura individualista determinada por la soledad es parte de una denuncia social más amplia. En el caso de Belascoarán sus opciones lo han llevado a una soledad existencial que dicta sus relaciones humanas. En el plano amoroso el detective sabe “que ya no voy a poder sostener relaciones estables con nadie” (144); en cuanto a sus hermanos hay un amor incondicional que los ata, pero la relación está marcada por habituales silencios parte del “reducto mafioso de solidaridad familiar” (149); finalmente, sus amistades son sólidas y todas parten de sus aventuras de los últimos tres años, con quienes le une “una forma de tomar distancia sobre el país y separarse de la parte más jodida de la patria” (149).

Heredia también vive la soledad a fondo. Sus amistades son aún menos que las de Héctor y no tiene familia ya que es huérfano. El ha amado con pasión a Griseta, quien es un personaje constante en las novelas del chileno; pero Heredia tampoco puede mantener relaciones amorosas duraderas: “la soledad es un negocio que siempre da utilidades: Horas tristes, camas frías, un espejo para mí solo, silencio en abundancia [...]” (199). Heredia cuenta, sin embargo, con un amigo especial con quien conversa y al que retorna a su apartamento, su gato, Simenon. Simenon actúa como la conciencia del detective, es su “expresión estética y surrealista” (García-Corales 86). Simenon se atreve a confrontar a Heredia, a decirle las cosas como son, sin dorarle la píldora, siendo caústico en sus consejos: “tu caparazón recubre un corazón de flan. Tú y esa muchacha no tenían futuro” (198). Esta soledad existencial pone a Heredia (y extrapolaríamos a Belascoarán) en una posición de espectador, “de agente moral” como señala Díaz Eterovic en una entrevista con García-Corales (192).

En el nuevo género policial el crimen no es una abstracción, una fantasía de la imaginación del autor; es un problema social, no analítico. Jon Thompson en su lectura de Poe señala que la valorización del intelecto en Dupin indica el poder del individuo sobre la colectividad y crea la figura del detective que preside sobre “an urban agglomeration that ceases to have any affective force whatsoever” (57). Stavans asegura que los detectives neopoliciacos “no están interesados en ponerle orden al caos, una obligación que queda para Lord Wimsey, Hercules Poirot o Armando Zosaya” (140). Esta actitud introduce un rompimiento enorme con el detectivesco clásico, el cual se fundamenta en el raciocinio, en el poder del conocimiento. Los detectives clásicos son superiores a la policía o a los otros personajes porque tienen las llaves del enigma, y todos dependen de él para descifrarlo. En Héctor y Heredia su soledad existencial, la cual es típica del detective duro del *hard boiled* que enfrenta los peligros sin temor a ser emocionalmente chantajeado por estar libre de ataduras sentimentales, y sus

limitaciones para encontrar y castigar al culpable son una postura antiheroica y antiintelectual.

Nuestros detectives se caracterizan en ambas novelas por encontrarse confundidos ante el crimen. Belascoarán Shayne transcurre casi toda la novela tratando de comprender los asesinatos y su papel en ellos: “ahí estaba el problema, en que no lograba hilvanar la aparente claridad con nada” (151), para concluir reflexivamente, “en las buenas novelas policiacas, los pasos eran claros; hasta cuando el detective se desconcertaba, su desconcierto era claro” (204). Finalmente, como resultado de su inhabilidad de descrifrar el enigma a tiempo, que concluye siendo un malentendido trágico y fatal, termina acribillado a balazos.

En el caso de Heredia, sigue una serie de pistas falsas que confirman que la desaparición de Traverso, un político del Partido, “continuaba siendo un enigma” (115) y sólo al final de la novela logra desenredar el problema. Este caso al principio no le interesa porque lo puede llevar a recorrer “los viejos dolores” (57) y porque está dominado por la política y Heredia afirma “no quiero entrar en el juego” (19). Heredia funciona con la intuición más que con la razón y por eso piensa, “tuve una intuición que de inmediato consideré errática: en la desaparición de Traverso no existían huellas porque no había crimen que resolver” (116). Como Héctor, Heredia se encuentra perplejo, un estado nada satisfactorio para un detective: “nada a que asirse, como si cada uno de mis pasos estuviera destinado al fracaso, [...]” (115) e incluso en un momento de frustración está listo a “arrojar la toalla” y a abandonar la investigación (171).

La soledad existencial de nuestros detectives como postura antiheroica se complementa con su contrario: la solidaridad.⁽³⁾

Belascoarán y Heredia necesitan el apoyo de los otros, de sus amigos, socios, familiares y amantes, de la comunidad entera para entender lo que pasa y encontrar una solución.

Como indican García-Corales y Pino del neopoliciaco:

el detective solitario ahora se convierte en buscador de una verdad, sale del cuarto cerrado y se reconoce en cierto modo como parte solidaria de los grupos subordinados de la sociedad. Trabaja en los lindes de la justicia que no es tal. La verdad y el crimen revelados en la investigación se transforman en una verdad histórica y política. (48)

Una vez que Héctor y Heredia se dedican a sus casos se encuentran completamente comprometidos porque les llevan a lidiar con su pasado personal y el de su país. Aunque el resultado de sus pesquisas no resulta en que el criminal sea castigado porque es parte de un sistema complejo y corrupto, la búsqueda detectivesca lleva a los detectives a conocerse mejor a sí mismos, a revisar el pasado, a hacerse preguntas y a obtener respuestas sobre una justicia que tarda en llegar.

Sostiene Cánovas que la novela detectivesca chilena es “el modo privilegiado de la Generación del 80 para rescatar el pasado” (41). Efectivamente, Heredia en *El ojo del alma* se embarca a revivir su vida estudiantil durante 1974 justo después del golpe. Su conciencia de cómo el pasado lo determina queda clara desde el comienzo de la novela: “el pasado, mi pasado y todo lo que me rodeaba, estaba impreso en mí, como una segunda huella digital, y nada de lo que hiciera en el futuro podía estar desligado de ese tiempo” (35). El detective se ve con antiguos compañeros, recuerda los errores y horrores de vivir una juventud determinada por la carencia de democracia y el temor: “miedo, mucho miedo, y la inocencia cortada de raíz” (27). De su viaje por el pasado Heredia concluirá que ha sido honesto consigo mismo, que no lamenta su activismo político y su decisión de cortar su carrera de derecho y abandonar la universidad. Si bien al final resuelve la desaparición de Traverso hay una respuesta más profunda que alcanza sin habérselo propuesto: descubrir la verdad de quién traicionó a Pablito Durán. Heredia resume conmovedoramente el legado de la dictadura a su generación:

estábamos condenados a mirar hacia el pasado, inconclusos y temerosos; a preguntarnos una y otra vez, si el fracaso correspondía al curso normal de la vida o era el resultado de sobrevivir a ese tiempo doloroso que nos había obligado a mantener una doble identidad, a sobrellevar las

máscaras impuestas por el claudestínaje o por el temor a reconocer el horror invocado [...] (182)

El nombre de Pablo Durán aparece y reaparece a través de la novela, convirtiéndose en un fantasma que acompaña obsesivamente a Heredia y que representa el trauma de la dictadura. Pablito el compañero desaparecido, cuyo error fue ser honesto y no tener miedo, cae debido a la traición de un soplón. Por años Heredia ha llevado este vacío consigo y reconoce que fue el motivo por el que decidió abandonar la Facultad. El detective al darle un nombre y una conclusión a su búsqueda individualiza el dolor de los chilenos, resultado de los años de la dictadura. Díaz Eterovic simbólicamente le da una cara a los desaparecidos, quienes en Pablito Durán dejan de ser una abstracción o un número aberrante. Comprendemos de esta manera concreta la magnitud del dolor de perder a un amigo y las consecuencias enormes que tuvo en un grupo de jóvenes idealistas la desaparición de un compañero, quien en la novela es Pablito Durán. Al encontrar a Traverso Heredia descubre que él fue el soplón y haciendo ecos del cuento de Borges “Tema del traidor y del héroe” averiguamos que Traverso era un “cuadro” del partido “un solitario químicamente puro, al que muchos de sus compañeros respetan” (30) al mismo tiempo que fue un agente de la CIA, un infiltrado. Belascoarán también se remonta a los tiempos de su juventud universitaria durante la investigación del grupo paramilitar, los Halcones. Como señala Nichols “en todas sus investigaciones, el detective mexicano encuentra restos del pasado que no solamente revelan la interpenetración del pasado y el presente, sino que también ilustran su deseo de reivindicar la historia” (96). Héctor recuerda los días de su activismo estudiantil, del “(movimiento con mayúsculas, el punto de partida, el no va más de nuestras vidas y nuestros nacimientos, nuestra referencia como humanos frente al país y la vida toda)” (197). Su lenguaje chilango, sus posturas culturales, su humor negro, lo marcan como un habitante del D.F. pero “además de ser un personaje cultural representativo... es un participante activo en la historiografía mexicana” (Bertin 3). Su obstinación por

comprender el por qué de los asesinatos lo lleva a vislumbrar la posibilidad de una conspiración mayor: los Halcones “están vivos y los van a volver a usar” (226). Como con Heredia, el crimen es una excusa para indagar el pasado y establecer sus trágicas conexiones con el presente del cual se concluye que “no habrá final feliz.”

Después de todo, el orden no se equipara necesariamente con lo justo ni la verdad en una sociedad dominada por la corrupción. Belascoarán “percibía al Estado como el gran castillo de la bruja de Blancanieves, del que salían no sólo los Halcones, sino también los diplomas de ingeniero y la programación de Televisa” (222). El neopoliciaco no convalida los aparatos represores del Estado, al contrario de lo que sostiene el detectivesco clásico: “crime in these stories is perceived as an outside evil which threatens to penetrate the otherwise peaceful an orderly society” (Craig-Odders 29).

Hay una diferencia importante entre las actitudes de nuestros detectives y su búsqueda. Belascoarán acepta el caos y la violencia del D.F. y los asume como parte de su vivir cotidiano. El sistema, el PRI y el Estado postrevolucionario son enemigos demasiado poderosos. El detective mexicano resume su sentir sobre el orden en el gran D.F., “la única posibilidad de sobrevivir era aceptar el caos y hacerse uno con él en silencio” (142). Mientras que Heredia cree en la posibilidad de unir las piezas del rompecabezas—ayudado por un milagro o su intuición—y encontrar una solución al problema, “una investigación policiaca no es diferente al armado de un rompecabezas” (59). Héctor es más pesimista, comprende la inmensidad del monstruo con que debe combatir y esto lo hace más irónico y con un sentido de humor negro; mientras que en Heredia prevalece el sentimiento de una inocencia perdida y una fuerte nostalgia por ella.⁽⁴⁾ Aunque bien puede ser que la *sang froid* de Héctor no sea más que una postura, sirve para enfatizar el absurdo de su situación: buscar justicia en un antro de corrupción, el D.F. Es más, Belascoarán usa la violencia sin temor a la muerte, corriendo el riesgo de su deshumanización: “eso había aprendido en dos días, que la vida de los pistoleros de las fuerzas del mal le valía madres. Que se morían, sucios, botaban mucha sangre,

pero no se lloraba por ellos” (207). Las novelas de Heredia, como indica Franken Curzen, son una estilización del género negro que “se caracteriza más por sus sentimientos, emociones y acciones que por sus raciocinios” (16). El detective chileno tiene una fe en su actividad detectivesca que lo aleja de la ironía preponderante en las aventuras de Belascoarán.

La búsqueda de la justicia y de la verdad remite a una creencia en la posibilidad de que éstas existan; ambos detectives reconocen que su móvil principal es la curiosidad y el deseo de justicia. Hay un maniqueísmo que dicta el actuar del detective, como dice Belascoarán: él es el bueno contra las fuerzas del mal (189). Este elemento quijotesco se remonta al código de honor de la novela negra, en la cual el detective se mueve entre el hampa pero mantiene una pureza de intenciones: resolver el crimen. La herencia de la novela negra norteamericana en el neopoliciaco latinoamericano vincula esta motivación con lo social (Giardinelli 1: 27). Esta característica vital permite que el género sirva para “recrear la realidad de los países latinoamericanos donde el crimen y la política han constituido una ecuación trágicamente perfecta” (García Corales y Pino 53).

Héctor y Heredia son hombres de acción, están lejos del *armchair detective*. No tienen interés en el dinero ni el poder y como otros detectives del género tienen “una moral propia, casi atípica para esa sociedad, y aunque no pretende erigirse como un modelo moral, su ética se convierte en un valor ideal” (Giardinelli 1: 33). La ideología particular que une a Héctor y Heredia es una actitud postcolonial —el desencanto— que se resume en esta frase de Heredia, “engañarse a sí mismo es la peor estafa que uno puede cometer” (82).

Según Weber el desencanto es el resultado del proceso de racionalización o secularización que reemplaza a las interpretaciones mágicas del mundo. La ciencia adquiere el valor supremo y el ser humano se encuentra más solo que nunca (428), desencantado/alienado. Esta racionalización, producto de un desarrollo capitalista, se

transforma en una modernidad (o modernidades) que en América Latina no produjo igualdad social ni democratización política.⁽⁵⁾ Como asevera Yúdice, “[...] en América Latina no se impuso la modernidad según el modelo weberiano” (118). Podríamos decir que como consecuencia de esto, nuestros detectives viven el desencanto doblemente, como promesa no cumplida y como aberración histórica importada.

Tanto Héctor como Heredia son testigos de grandes cambios impulsados por la modernidad en sus barrios, ciudades y amistades. Heredia, por un lado, nos describe los cambios urbanos: “la ciudad se transfiguraba. A diario podía ver máquinas que destruían las casas antiguas, horadaban la tierra y comenzaban a levantar las construcciones [...]” (183). Por otro lado, a través de las vidas de los vecinos de Belascoarán se presentan los cambios humanos. Ninguno de ellos logró alcanzar lo prometido ya sea en el ámbito de la educación, del trabajo o de la reforma social y por eso los tres se abstuvieron de votar en las últimas elecciones como prueba de su inconformismo y desconfianza en el sistema. El Gallo sostiene que “conmigo el sistema se apendjó. [...] Y sin embargo, algo me dieron: miedo al país, al poder, al sistema” (181).

Heredia y Belascoarán viven el desencanto plenamente. Heredia hace más de una alusión a este estado, el cual en su caso está relacionado a su juventud universitaria bajo la dictadura. El fracaso de la democracia marcó a los jóvenes de su generación y por esto cada uno de sus compañeros vive su pérdida de la inocencia traicionando sus sueños a su manera. Incluso Campbell, su amigo periodista, con tono cansado le confía a Heredia mientras comen y beben: “ya no quedan oportunidades para gente como nosotros, Heredia. Estamos viejos y escépticos, condenados a ver pasar la historia por nuestro lado” (89).

Héctor con su apariencia dura de quien acepta “que bastaba de verdades claras, de consejos de cocina para la vida” (189) se deja llevar por la memoria y recuerda el Movimiento estudiantil, la euforia de sentir el poder de los estudiantes que en grandes

números llenaban las calles gritando “Viva Che Guevara” (197). En sus recuerdos, tanto el chileno como el mexicano reviven momentos de gran alegría y entusiasmo junto al gran miedo de la represión. Belascoarán cuenta cómo terminó esa marcha en “una tarde de terror, más de 40 muertos” (198).

El desencanto del presente, sin embargo, da paso a la rabia, que sirve a los detectives como impulso motor para sus aventuras, sus hallazgos que pueden terminar en pérdidas. Y aunque a veces se sienten abandonados por las utopías no se dan por vencidos. Dice Heredia al respecto: “lo importante es reconocer que ha llegado la hora de arrojar por la borda el desencanto” (90). Hay que crear esperanza y ésta no se encontrará en un proyecto convencional político. El sueño en sí perdura, el anhelo de justicia y de una sociedad mejor para todos; lo que ha cambiado es la manera de lograrlo. Ese cambio indica el fin de certidumbres pasadas y una apertura a lo que Bartra llama “un periodo de incoherencia” (Ferman 49).

En *No habrá final feliz* y *El ojo del alma*, los detectives resuelven sus casos, pero sin agarrar ni castigar a los culpables. En el caso de Belascoarán, muere venciendo “el miedo a no saber, el miedo a morir a lo pendejo” (232) para ser revivido más tarde en otra novela ha pedido de los lectores. Heredia conduce a los gringos de la CIA hacia el escondite de Traverso, quien no logra escapar. Pero no hay manera de esclarecer esta muerte lo que lleva al policía Zelada a decir, “me encabrona que se burlen de la ley, Heredia” para que el detective le responda, “no es la primera ni la última vez” (241). El orden no ha llegado a un sistema donde su legitimidad no está presupuesta.

Padura Fuentes, el escritor cubano y creador del detective Mario Conde, acota como “característica importante” del neopolicial “la renuncia a crear grandes héroes. Los policías, investigadores, detectives, como se les llame, son por lo general gente frustrada, jodida, y no tienen nada de triunfadores” (60). En la búsqueda de la verdad ambos detectives se caracterizan por su testarudez, por una sed de justicia que los lleva a preocuparse por los débiles, a buscar respuestas y, como dice Heredia, a “meterse en

las patas de los caballos” (242). Paco Ignacio Taibo II sostiene en una entrevista con Nichols que: “yo escribo historias de derrotados pero de derrotados que no se rinden” (221).

Podemos concluir sobre nuestros detectives postcoloniales en el neopoliciaco latinoamericano que aman a su ciudad; que optan por una posición marginal desde la cual pueden observar con cierta objetividad y desapego el mundo que les rodea y llevar a cabo su crítica y lucha contra el sistema; que son personajes solitarios y solidarios, amados por sus contados amigos y múltiples lectores; y que adoptan el desencanto como postura postcolonial para problematizar el presente, recuperar la historia con la memoria y continuar con una dirección ética que llama a la lucha por la justicia. Lo que parece un código de honor caduco y quijotesco, no es más que una manera de ver y vivir la realidad latinoamericana. Como asevera Ramón Díaz Eterovic: “creemos que todavía se pueden rescatar valores que mantienen en pie a la persona tales como el amor, la solidaridad y el jugarse por el otro” (Reflexiones, 194). (6)

Notas

(1). Todas las citas de *No habrá final feliz* provienen de la misma edición, México: Editorial Planeta Mexicana, 2003.

(2). Todas las citas de *El ojo del alma* provienen de la misma edición, Santiago: LOM, 2001.

(3). No debemos de olvidar que en *Cosa fácil* de Taibo II el interlocutor de radio y amigo de Héctor, el Cuervo Valdivia, tiene como consigna de su programa “solos pero solidarios” (86).

(4). Ver el artículo de Guillermo García-Corales donde aplica los conceptos de Julia Kristeva, “Nostalgia y melancolía en la novela detectivesca del Chile de los noventa,” *Revista Iberoamericana* 65.186 (1999): 81-87.

(5). Ver mi artículo “Modernidades ecuatorianas: ira, desencanto y esperanza,” *Kipus* 12 (2000-2001): 91-10.

(6). Quiero agradecer a mi colega Robert Dash, ávido lector de policiacos, que me presentó a Heredia y a los alumnos de mi clase de “Topics in Latin American Literature: Detective Fiction,” cuyos comentarios y lecturas han sido inapreciables.

Bibliografía

Argüelles, Juan Domingo. “Entrevista con Paco Ignacio Taibo II. El policiaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad”. *Tierra adentro* 49 (1990): 13-15.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. (trad. Hélène Iswolski). Cambridge: M.I.T. 1968.

Balibrea-Enríquez, M. Paz. “Paco Ignacio Taibo II y la reconstrucción del espacio cultural mexicano.” *Confluencia* 12.1 (1996): 38-56.

Bertin, Leah. “El poscolonial en sumo grado”. Ensayo sin publicar, 2006.

Cánovas, Rodrigo. *La novela chilena. Nuevas generaciones*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.

Christian, Ed. “Introducing the Post-Colonial Detective: Putting Marginality to Work.” In *The Post-Colonial Detective*. Ed. Ed Christian. London: Palgrave, 2001.

Craig-Odders, Renee W. *The Detective Novel in Post-Franco Spain*. New Orleans: UP of the South, 1999.

Díaz Eterovic, Ramón. *El ojo del alma*. Santiago: LOM, 2001.

---. “Ramón Díaz Eterovic: reflexiones sobre la narrativa chilena de los noventa.” Por Guillermo García-Corales. *Confluencia* 10.2 (1995): 190-195.

Ferman, Claudia. *Política y postmodernidad. Hacia una lectura de la antimodernidad en Latinoamérica*. North Miami: Iberian Studies Institute, North-South Center, University of Miami, 1993.

Franken Kurzen, Clemens. “Ramón Díaz Eterovic como representante de la novela negra chilena.” *Revista Signos* 33.48 (2000): 13-19.

García-Corales, Guillermo y Mirian Pino. Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea. Las novelas de Heredia. Santiago: Mosquito Comunicaciones, 2002.

García-Corales, Guillermo. "Nostalgia y melancolía en la novela detectivesca del Chile de los noventa." Revista Iberoamericana 65.186 (1999): 81-87.

Giardinelli, Mempo. El género negro. 2 vols. México: Dirección de Difusión Cultural, 1984.

Nichols, William J. "Nostalgia, novela negra y la recuperación del pasado en Paco Ignacio Taibo II." Revista de Literatura Mexicana Contemporánea 6.13 (2000): 96-103.

Padura Fuentes, Leonardo. "Entrevista." Por Armando Epple. Hispanamérica 24.71 (1995):49-66.

Stavans, Ilán. Antihéroes: México y su novela policial. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1993.

Taibo, Paco Ignacio II. Cosa fácil. México: Planeta, 2003.

---. No habrá final feliz. México: Planeta, 2003.

---. "A quemarropa con Manuel Vázquez Montalbán y Paco Ignacio Taibo II." Por William J. Nichols. Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies 2 (1998): 197- 231.

Thompson, Jon. Fiction, Crime, and Empire. Clues to Modernity and Postmodernism. Urbana: University of Illinois P, 1993.

Varas, Patricia. "Modernidades ecuatorianas: ira, desencanto y esperanza." Kipus 12 (2000-2001): 91-10.

Yúdice, George. "¿Puede hablarse de postmodernismo en América Latina?" Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 15 (1989): 105-128.

Weber, Max. Economía y sociedad. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

ENSAYOS/ESSAYS

Literature in the margins: a new canon for the XXI century? (1)

[Ana Maria Amar Sanchez](#)
University of California, Irvine

The second half of the XX century has been a time noted for the appropriation of images and conventions specific to mass culture. Indeed, it has proven to be the completion of a process of expansion of popular forms initiated more than two hundred years ago. Culture can no longer be thought of as a totalizing system but rather a series of discourses in conflict, battling to attain legitimacy as privileged forms of representation. Among them, mass culture has been one of the most evident agents of crisis and destabilization for the categories used to think about art; it has effected fundamental changes in the very notion of art by exposing a multiplicity of aesthetic possibilities. In addition, the fall of avant-garde utopias coincided with the break of the opposition between consumerism and experimentation; in other words, the distinction between popular genres, taken as “pleasing and unproblematic,” and art. After the experimental neo-vanguardist texts of the sixties one of the possible options became the reworking of a tradition that struggles to gain space in Latin American culture and has produced a continuous game of contact with and distance from those vanguards usually taken as the tradition's antithesis. In fact, the presence and development of popular forms in Latin America have been a constant component of its literary history. One may almost claim that this history is defined by its permanent interface with extra-literary discourses, especially with popular genres almost always considered subliterate. These have influenced the “erudite” forms, provoking modifications and changes to the canon: a great many Latin American narratives dramatize in their construction the ambiguity and tension inherent in the convergence between “high” and “low” genres. Their fusion and insertion into the literary system have yielded new definitions,

expanded frontiers and generated changes in the conception of literature itself: the paradigmatic example is the disavowal and later canonization of authors such as Manuel Puig or Luis Rafael Sánchez.

This antagonistic play with tradition brings to mind the debate surrounding yet another dichotomy that sets the avant-garde against mass culture: these two terms, used as keys to many studies about camp and pop, constitute an exemplary summary of one of the classic methods used to read the differences between “high” and “low.” It may be precisely here where the present historical axis is evinced, when it is no longer possible to confront the codes of mass culture with the avant-garde. We must remember that Vattimo, in “The Death or Decline of Art,” indicates how historical avant-gardes are taken as point of departure to verify “a wider phenomenon of the ‘explosion’ of aesthetics beyond the institutional limits which are assigned to [them].”(2) A decisive factor herein is the impact of technology as spelled out by Walter Benjamin in his famous essay “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.”(3) In other words, the media of technology enacted a radical modification of artistic practices which became more pronounced during the sixties, when certain expressions, such as pop art, underscored the weakening of the oppositional force and seized the revulsive capability and political intent inherent in the avant-garde. We are dealing then with a cultural phenomenon wherein the vanguardist gesture may be read *through* a process of mediative assimilation.

If critics agree that the avant-garde is no longer possible today, the aesthetics which since the sixties have turned to technological media and popular forms seem most able to bridge the gap between “high, experimental and politicized art” and “mass, consumerist and alienated” forms. And at the end of the XX century, when the contact between artistic forms and mass culture begins to be considered as part of a tradition, one may think of their interface as a space of dissolution for certain dichotomies, or of

fusion, confrontation and debate of certain others; that is to say, a political space *par excellence*.

In every case, the contact with popular forms always implies a transformation, a distortion of the codes used; elements are subverted while genres, discursive and aesthetic practices, and levels of language merge. Texts engage in a contradictory movement: they approach mass culture and include it, but at the same time, establish a guarded distance from it. This link with “low” forms is sustained in the ambiguity of a relationship I have defined as simultaneous “*seduction and betrayal*.” there is a tendency to erase hierarchies and appropriate from the “low” only to reinstitute differences that distinguish the texts from those “margins.” Indeed, accepting that one is dealing with a literature that explores those “lesser” forms presupposes in some way the tacit recognition of a “center”, a “higher” culture from which all contact is performed. This movement of appropriation produces a mobility of frontiers which are yet never erased; in every case we are dealing with a narrative that belongs to the literary system, out of which it is written—and read. As such, it enters into a permanent relationship with the canon in a search to replace it and occupy its space. “Low” or “lesser” forms constitute those practices that have not yet been incorporated into literature or are situated at its limits. They imply a changeable relationship, charged with tension, in which various modes of convergence can coexist. If a process of disqualification and exclusion has predominated, rejecting and omitting popular and mass forms from canonized culture, the literature considered here has also opened up a much more fluctuating space: The use of these forms always implies, in spite of restored distances, an acknowledgment and entrance into the system, functioning as a key space for the *negotiation* between cultures.

The *literature* that has searched its margins for new alternatives reproduces and quotes texts and genres belonging to mass culture, known for its “redundancy”; however, in its new emplacement, this redundancy generates something quite distinct from the simple

comforting, alienating, and repetitive pleasure attributed to popular forms. The aesthetics of modernity have been very severe with those products of mass culture that provoke an alienation derived from their serial form. For instance, a police novel or a cowboy movie are both considered examples of preestablished models and, therefore, cannot even be judged as art. Far from “artistic creation,” they maintain a preordained schema and are, in Adorno’s words, the products of a “cultural industry.” Mass forms, formulas and repetition are associated with pleasure, and their escapism leads fatally into depolitization. If good literature is commonly defined by its capacity to break the codes to which it is subjected, then popular genres may never be able to share its space. Postmodern aesthetics propose, in turn, a reworking of the idea of repetition through the transformation of formulas and genres. The use of seriality in these stories generates other contracts with the reader which are in play between a recognition—“the regressive pleasure in the return of the expected”(4) with its consequent solution reduced to clichés—and a difference, the variation which deviates, transforms and distances itself from the formula.

This distance which operates, for example, between Luis Rafael Sánchez’s narratives and the same mass forms on which they draw, opens other alternatives of reading. Umberto Eco reminds us that both repetition and pleasure have been condemned by avant-garde aesthetics, especially by the neo-vanguardist movements of the sixties, which associate difficulty with the break from alienation, and entertainment with alienating comfort. However, with the beginning of pop art, when the differences between experimental art and mass art dissolve, the aesthetics of modernity make room for postmodernity, and a new perspective rises from which to consider enjoyment and consolation: consumerism and provocation are no longer irreducible oppositions. In *Postscript to The Name of the Rose* Eco revalues the concept of entertainment and recovers popular forms, adopting a “postmodern attitude” for the use of mass culture as “quotation”: “[...] quotation could be *less escapist* than the plot quoted.”(5) This is the

point of inflexion from which one may think of a literature that appeals to consoling formulas while exercising on them a certain kind of conversion. A new contract with the reader is instituted which challenges him to simultaneously acknowledge the familiar and the innovations where difference lies.

The *calculated* use of quotes reflects a work of approximation and distancing, a contact which always involves a transformation; it is therefore a metalinguistic game in which quoting always recognizes an affinity while at the same time institutes a difference. The ironic distance implies a calculated metareflexive gaze, such as the gaze of Almodóvar's viewer who revels in the boleros and the camp in his movies with the knowledge that they respond to a quotation of codes; he or she neither "takes them seriously" nor disqualifies them. The link these texts propose is no longer resolved or explained by the notion of "consoling pleasure;" an appeal is made to the attraction of formulas, but other uses are elaborated: The self-conscious quote becomes a system of remittances to codes that do not assume any value judgment. Distant then from "high culture's" scandalized disavowal but without the seriousness or innocence of mediated forms, a new alternative is designed to confront the mechanisms governing these narratives: they all appeal to the charm of formulas and seduce with the promise of a known pleasure, but postpone and deceive that promise by always transforming their codes at a key juncture. The space that engenders the reader's frustrated expectation is the site of difference between the texts and the mediated forms. A story like *Kiss of the Spider Woman* by Manuel Puig demonstrates that one may exploit the potential charm of formulas without complying with them, establishing a simultaneous "amorous and unfaithful" relationship with popular forms: these are integrated but only to mark their difference, which is the difference of *the other culture*. And it is in that space, which constructs a difference between expectation and deception, where a political reading becomes possible.

The narratives which particularly interest me belong to a period of time strongly dominated by mass media, when authors such as Manuel Puig or Luis Rafael Sánchez, and their use of mediated culture, were already becoming canonical. They initiated the development in Latin America, over the last thirty years, of a certain narrative that has assumed their tradition and sought to consolidate a dominion within the literary system; as a result of a close contact with a culture considered “low” or “lesser,” this narrative is the object of uncomfortable recognition. However, it is necessary to remember that popular forms have always been present in “high” culture; a reader of the classics will also read in them “low” genres and languages the literary canon has already incorporated and appropriated. These “low” forms have been seminal in the formation of the XX Century Latin American novel and sustain a great part of the production by authors who may be considered responsible for opening the system or provoking its crisis, such as Roberto Arlt, Jorge Amado and Manuel Puig. In other words, popular culture formulas will work against their grain to modify the existing literary system, creating a battle against convention and opening the door to new forms.

I think of this production as a universe in which—beyond the most obvious differences—nets have been cast and true constellations have been formed which connect Caribbean narratives with others in the Southern Cone or in Mexico. The texts are interconnected with similar strategies of interaction with mass culture. To look at the threads that bind them together implies thinking about these texts in *one* of the possible directions in which they may be read, playing with the fabric they themselves have woven, trying to listen to the dialogue they sustain.

Perhaps one of the most notable networks in Latin American literature in the last thirty years is organized around the exploitation of camp and pop aesthetics. The stories by authors such as Luis Zapata or Ana Lydia Vega have become almost canonical and as such exercise an “authority” which invalidates any notion of marginality; the margin, the “low”, now inhabits the center. It could be said that these aesthetics provide the axis

for the articulation of the texts: they turn to camp to construct a narrative that inverts its signs and questions all accusations of frivolity and depoliticization. It is thus a narrative which becomes political precisely through its use of “depoliticized” forms. This gesture of inclusion of vulgarity can most clearly represent the constant challenge proposed to “high literature” as well as the permanent contest to occupy its space. (6)

We are therefore witnessing the formation of a new canon; camp and pop have been particularly exemplary in this process because, while operating from a space “high” culture has greatly resisted (as it resists any manifestation considered in “bad taste”), they came to be dominating forms. Mass culture or consumerist formulas are quoted in these texts as metaphors for an aesthetic whose margins are always in dispute within an already exclusionary system. This self-representative exercise is also a sign of the new space conquered by this narrative. Self-reflection, where a quote refers to its own code, is only possible when the code can already be recognized as canonical and when a broad collection of texts can be read taking it as their point of departure.

The process of consolidation of this “new canon” achieves its completion in the narrative collected under the controversial and polemical but highly effective name of *McOndo group*. The stories of Alberto Fuguet (*Mala onda; Por favor, rebobinar*), (7) Sergio Gómez (*Adiós Carlos Marx, nos vemos en el cielo*), Edmundo Paz Soldán (*Sueños digitales*), or their anthologies (*McOndo; Cuentos con walkman*) offer aesthetics that best consolidate mass culture into the literary system. These narratives seem to bring to a close a long tradition of struggle, appropriation and resistance and can be seen as the product of a time when the presence of mass media has been effectively “institutionalized.” They are the culmination, at the turn of the century, of that long history of links with mass culture. Indeed, their wager on mediation serves as an attack strategy intended to open margins in order to gain ground and position themselves as canonical, to the extent that they have been accused of a total fusion with mass media that threatens to render them “unliterary.” However, I believe that they

revisit and use numerous literary lines: they are the indisputable heirs of an imaginary which belongs to Puig, not in its precise contents, but certainly in the gesture that seeks, in a fin de siècle equivalent, the material with which to form new representations of the world. US films from the 1940's, serials, radio theater, and middle class cultural clichés form the system upon which Puig's narratives are assembled. Pop culture, rock, movies from the 1980's and other audiovisual forms, and bourgeois rituals of the 1990's perform the same function as the cultural imaginary of the "McOndo" texts.

A short story by Fuguet, "Más estrellas que en el cielo"⁽⁸⁾ included in the anthology *Se habla español*,⁽⁹⁾ indicates to what extent this process has been developed and accentuated. Subtitled "cortometraje,"⁽¹⁰⁾ its opening scene at the bar of an American cafeteria remits us to many movies, but, most significantly, to Edward Hopper's oeuvre and his painting "Nighthawks," a title that seems highly pertinent to the short story.

With its artificial light and characters that evoke the film noir of the forties, the painting in turn seems to reproduce the scene of a movie. And in fact, the text stages this relationship with "an encounter" between Edward Hopper, Tim Burton and David Hockney: ⁽¹¹⁾ film, painting, and painting which remits to film reproduce an "image" of literature.

"Cortometraje" reminds us of those texts which Puig subtitled "serials" or "police novels" and which are invaded by Hollywood's imaginary of the 1940's. In Fuguet, however, a change has been enacted which suggests transformations in the convergence with mass culture, a diverse appropriation or better yet, an intentional fusion with it.

The story is not constructed with film techniques and images used as quotes or pastiche; the intended fusion demands a reader who can simultaneously bring diverse codes up to date. Dialogues and descriptions remit to images produced by other images: but the names no longer evoke the illusion generated by Rita Hayworth or Marlene Dietrich in the love stories of *Kiss of the Spider Woman*. Fiction has merged with an apparent cinematographic form (are we reading a script? the narrative of a filming?) which remits

us again to literature and painting simultaneously. The artifice—a pure remittance to codes that characterizes pop and is the basis for all literature associated with mass culture—is exposed here as it is in Hopper’s or Lichtenstein’s paintings, where our first gaze is directed to a quote of another culture reproduced within its frame. Reality has become impossible, or is perhaps the filming we “see” or the script we read. The scene can only “copy” known images. It is thus stated by the story: “Throughout the whole city lamps illuminate the sky. Like the Twentieth Century Fox logo. Identical. Traced” (“Por toda la ciudad hay focos que iluminan el firmamento. Es como el logo de Twentieth Century Fox. Idéntico. Calcado”).⁽¹²⁾ This is how the text functions, it “traces” scenes, reprints them and constructs a narrative where “the real” does not evoke a code, but rather *IS* the code. The only reality is the film, the painting, the script. We no longer have a fiction that quotes film, but a fiction that intends to blend with it: the reading of the story therefore involves the superimposition of images from the world of painting and scenes from movies like the one which opens *The Assassins*, which is based, in its turn, on a story by Hemingway bearing the same title.

Scenes that reproduce other scenes; we are at the heart of a literature that presents itself as artifice and quote but whose procedures specifically remit not only to the mediative, but to “erudite” forms such as the *nouveau roman*. The narrator’s indications: “Beyond, *out of focus*, I see the disco shop” or “*beyond the frame*” (“Veo más allá, *fuera de foco*, la disquería;” “*fuera de cuadro*”) ⁽¹³⁾ echo the game in the narratives of Pacheco, Leñero or Elizondo of the seventies where the planes of “truth” and “fiction” are blurred. A phrase like “Jennifer López picks up our plates” (Jennifer López nos recoge los platos”),⁽¹⁴⁾ remits us both to now canonical modes of description and definition which, in Ana Lydia Vega or Luis Zapata, appeal to comparisons with mass culture, and to the games of *mise en abîme* characteristic of experimental novels. Couldn’t it effectually be Jennifer López acting the script we are “reading?;” might it be: “Scene six, take one. Extreme close-up inside Denny’s at night”

“escena seis, toma uno. Cafetería Denny’s Interior/Noche. Primerísimo plano”) (15) whose filming, painting or living we are witnessing?

Puig’s novels raised the problem of how to write literature incorporating cinematographic dialogues and myths; Fuguet’s story proposes a writing to translate images or constitute itself from images that are themselves already a translation and intersection of various mass and literary codes. We do recognize in Fuguet the same gesture of his predecessors: the quote of the mediative form constructs the narration. However, this gesture seems so canonized that the narrative displaces its focus to those artistic forms that have already assimilated and incorporated the products of that imaginary as in Hopper’s or Hockney’s painting or Burton’s film. This is how the text transforms into disenchantment the fascination Puig’s or Zapata’s protagonists had for the aura of film stars. Fuguet’s characters, failures of the system, reinstate “from within” the script, the scene, or the movie, the impossibility of mediative illusion, the desolation of defeat: as a result, the narrator discovers that the wager on Hollywood and American mediative culture has been futile because “there are no more stars in heaven” (“no hay más estrellas en el cielo”) as is proven before the words “The End” (“Fin”). Unlike their predecessors, “McOndo” texts seem absolutely assembled *through* media culture; the “excess” in the challenging gesture to construe narratives *with* mediation is the only apparent point of cultural reference. The texts are a display of codes and signs from that culture and they themselves become a code, a sign—“McOndo”—that defies other literary forms already considered canonical (especially magic realism).(16) However, the narratives are also a compendium of erudite quotes and remittances to “high literature:” *Sueños digitales*,(17) by Paz Soldán, is a science fiction narrative with echoes of Philip K. Dick but also a postmodern electronic version” of *The Invention of Morel* (18) by Adolfo Bioy Casares, that in turn remits us to a short story apparently as distant as “The Vampire”(19) by Horacio Quiroga, published in the collection *Más allá* in 1935.

Sueños digitales explores every possibility of image reproduction; all of reality is, or is confused with, photography, television screens, computers, electronic games. The characters are involved with images in one way or another. This is when ambiguity and the confusion between the real and the artificial become exasperating; everything turns out to be simulacrum, montage, digital life and “magenta.” The expression “to digitalize reality”(20) could summarize the narrative and, in its turn, connect it to *The Invention of Morel*. The protagonist of *Sueños digitales* works by inserting and erasing the story of characters and scenes, accomplishing for others what the narrator of *The Invention of Morel* attains himself towards the end of his story: to form part of history and create a montage equivalent to the one that incites his admiration in films. Morel’s machine, an archive of images and producer of artificial phantoms in Bioy Casares’s narrative, finds its postmodern version in *Sueños digitales*’s computer, and Morel’s phrase, “My companions and I are illusions; we are a new kind of photograph,”(21) becomes the point of intersection for the three narratives, is valid for all three and reminds us of the phantom in “The Vampire,” a “hallucination in motion.” New types of photographs, forms “derived” from film, new modes of manipulation; these three stories revolve around three unattainable women: Nikki, with the nomenclature of a photographic camera and within whom everything is “possibly false,” is a replica in *Sueños digitales* of the character of Faustine in *The Invention of Morel*, a pale and unattainable shadow, double of the ghostly actress in “The Vampire.” The feminine shadow sets in motion the narrative and the always suicidal actions of the protagonists.

In each case, there is a quest to entrap the real, modify it, produce it or reproduce it from a machine, and the artificial is selected as the most perfect form of life. We are again at the heart of the debate about the media. Those machines that kill as they offer immortality (at least a certain kind of immortality), extensions of film or computers coded as science fiction, are the forms of a mediative culture that vampirize the real. It is not by chance that the title of Quiroga’s story is reiterated with Lestat,(22) the name

of the computer in *Sueños digitales*. Vampirism, furthermore, enters into a reflexive relationship; the manipulator or inventor will always end up swallowed, erased by his machine. Therefore, life is the price one must pay for the illusion of immortality. To reproduce, manipulate, falsify, preserve: it is interesting how these texts, especially Paz Soldán's novel, where it is most explicit, dramatize the central polemic of mass media. In *Sueños digitales*, these forms of transience *par excellence*, responsible for the loss of historic memory, state their essence as they exhibit their reverse: the possibility of erasing, by digitalizing images, the sinister past of a dictator easily identifiable. However, they are also the only possibility (as archive of negatives) to reconstruct the past in a future without hope, where, as in Bioy Casares and Quiroga, real life has been killed and replaced by images.

As *The Invention of Morel* before it, *Sueños digitales* summons in one space, in the reproduction of images, a utopian project which is also a totalitarian distopia (let us remember another novel by Bioy Casares, *A Plan for Escape*, with its island-prisons, one of which has a castle, an obvious Kafkaesque quote reiterated in the citadel where the protagonist works). Digital beings, dreams or chimeras, become nightmares and follow the same course of the "artificial phantoms" in the previous texts. Death is always the only exit awaiting the protagonists trapped by the images. If in Bioy Casares entering the ghostly story conjures a form of immortality, in *Sueños digitales* suicide (which inverts the end of *The Invention of Morel* by erasing images before people) moves one step further into a distopic resolution. No illusion survives, and if there is any possibility for memory to endure, it can only be found in the archive of negatives. It is interesting to observe the distance that mediates between the protagonist, who during childhood "used to cut magazine photographs" ("[se] pasaba recortando fotos de revistas"), making collages he labeled "sad photomontage" ("tristes fotomontajes")⁽²³⁾ and Toto, the character of Manuel Puig's *Betrayed by Rita Hayworth*, for whom the

same activity represents the entrance into the imaginary and, consequently, into cinematographic illusion.

Sueños digitales, therefore, builds on an “erudite” tradition that questions from early on the presence (and effect) of the media, is disturbed by its “fatal results,” and attributes few alternatives for “salvation” to its capacity for historic memory. Crossed by lines which intersect cyberpunk literature and an impeccably “high and erudite” science fiction, it thus seems to contradict the “anti-literary” accusation which befalls the McOndo group.

McOndo’s stories have been seen as exemplary “postmodern” representations of mass culture and, as such, as depoliticized narratives whose only interest lies in their consumerism. However, the texts implicitly define the historic crossroads in which they take place: those hostile spaces of *Por favor, rebobinar* or *Sueños digitales*, the solitary individualism of subjects with their gaze fixed on the screen or listening to music isolated in their walkmans, design the landscape that lies beyond catastrophe. In the era following Latin American military dictatorships nothing is left to find or hope for. All utopian possibilities have been abolished: we are dealing with a world where individuals are powerless spectators. It is here where the stories advance another reading; the representations of these “empty” spaces, replaced by a mediated culture in the formation of experience, construct a figure which may be read as the political evaluation of an era. Isolation and refuge in virtual culture provide an escape from a dangerous world where it is no longer possible for anyone to see his or her reflection in the gaze of others. (24) In these narratives, the television screen or computer games (such as the images manipulated by the protagonist in *Sueños digitales*) allow us to “digitalize” reality and forget history but they also cancel all alternatives for escape. McOndo stories may be read then as a hopeless and highly politicized representation of life in a space demolished by dictatorship. Through these texts, the media reproduce the contradictory role that has been assigned to them in debates: they are havens which

secure the evasion of thought while simultaneously eliciting—and justly so—a reading of alienation. We may then consider this narrative as the result of a double strategy: on the one hand, it inherits the tradition that thinks of the link to mass culture as tension, appropriation and difference. At the same time, at the end of the century these texts can no longer confirm any distance from a culture that has invaded everything and is the access road to experience; this *rapprochement* has eliminated all possible hopes in mass culture. At this juncture, the world is a solitary space, undifferentiated and dangerous, where the only possible speakers are virtual and where mediative signs have become the last refuge to which one may retreat. Read from an Adornian perspective, these stories, which engage in apparent and deceitful depoliticization, are assimilated into the production of mass culture; however, they also conceal another reading whereby, with different strategies, they place themselves within that literary tradition that has politicized the stories *through* mass culture.

In the “McOndo” narrative, therefore, we witness the culmination at the end of the millennium of a network of affiliations, a textual chain reiterated throughout the century with gestures and strategies, appropriations and differences from mass and popular forms: an unsteady equilibrium underwritten by the attraction and desire to exploit their possibilities, but also by the need to secure distances. This game of complex ambiguities constantly restores the distinctions between “high” and “low” cultures; it exposes the impossibility of absolute fusion, the dismissal of hierarchies, and reminds us that all readings of cultural difference—including this reading—imply a gaze from another space. But at the same time, and this is where its fascination and political signification lie, the game can only be articulated *with* and *through* these unprestigious forms, incorporated in order to change and destabilize the frontiers of the cultural map. As the new century begins, these narratives propose themselves as a new canon whose greatest seduction is its constant questioning of every attempt at becoming fixed, of being confined within already defined spaces. With the unending pleasure of unstable

equilibrium with which they enter the XXI Century, they occupy a dominant space and remind us that literature always defies what has already been consolidated and accepted as sacred and indisputable.

Notes

(1). Translated from Spanish by professor María de Lourdes Dávila. This essay may be taken as an addendum to my book *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas (Games of Seduction and Betrayal. Literature and Mass Culture)* [Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000]. The works by Fuguet and Paz Soldán considered here were published months later and would have been an excellent epilogue and confirmation of my hypothesis in the last section, dedicated to the group McOndo.

(2). G. Vattimo, *The end of Modernity. Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*, translated by Jon R. Snyder, Cambridge: Polity Press, 1988, 53.

(3). W. Benjamin, *Illuminations*, New York: Schocken Books, 1969, 217-251.

(4). U. Eco, "Le Lacrime del Corsaro Nero," *Il Superuomo di Massa*, Milan: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno Etas SpA., 1998, 12 (translated from Italian for this essay).

(5). U. Eco, *Postscript to The Name of the Rose*, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1984, 65. Italics added

(6). This tension is very evident in Luis Zapata's novels. *El vampiro de la Colonia Roma (The Vampire of the Roma Colony)*, for example, postulates itself as a "border" narrative; its genre margins—in its dual meaning—install the narrative in a constant game of remittances between the center/canon and margin/countercanon.

(7). Alberto Fuguet, *Bad Vibes, Please, Rewind*; Sergio Gómez, *Good-bye Carl Marx, We'll See Each Other in Heaven*; Edmundo Paz Soldán, *Digital Dreams*. Anthologies: *McOndo*; *Stories with Walkman*.

(8). "More Stars than in Heaven."

(9). Alberto Fuguet and Edmundo Paz Soldán (comp.), *Se habla español [Spanish Spoken Here]* Miami: Alfaguara, 2000.

(10). "Shorts."

(11). "We are in a Denny's with aesthetic pretensions. Edward Hopper meets David Hockney with a twist of Tim Burton to add some flavor" ("Estamos en un Denny's con

pretensiones estéticas. Edward Hopper meets David Hockney con un twist de Tim Burton para darle sabor”), 113.

(12). “Más estrellas,” op. cit., 113.

(13). “Más estrellas,” op. cit., 115-116. Italics added.

(14). “Más estrellas,” op. cit., 119.

(15). “Más estrellas,” op. cit., 119.

(16). In the prologue to *McOndo*, which may be taken as the group’s manifesto, the authors specifically situate themselves against and beyond magic realism, an aesthetic already accepted as canonical for Latin American literature, especially in the U.S.

(17). Edmundo Paz Soldán, *Sueños digitales [Digital Dreams]*, La Paz: Alfaguara, 2000.

(18). Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Madrid: Alianza, 1991. Translated into English in *The Invention of Morel and Other Stories (From La trama celeste)*, Austin: University of Texas Press, 1964.

(19). Horacio Quiroga, *Más allá [Beyond]* in *Cuentos completos [Complete Short Stories]*, Volume II, Ed. Carlos Dámaso Martínez, Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

(20). The image is defined as the “digital impact in the stagnant waters of truth” (el impacto digital en las aguas estancadas de la realidad;” 68) and the manipulation of images is a constant at “the hour of digital dreams” (“la hora de los sueños digitales;”238).

(21). Bioy Casares, A., *The Invention of Morel*, op. cit., 65.

(22). Character of Anne Rice’s vampire novels. It first appears in *Interview with the Vampire* and becomes the protagonist narrator of *The Vampire Lestat*.

(23). “I used to spend all my time cutting photographs from magazines, I loved making collages [...] A sad photomontage. It doesn't compare [to digital images]” (Me la pasaba recortando fotos de revistas y me encantaba hacer collages [...] Un triste fotomontaje. Ni para comparar [con las imágenes digitales]”), 18-19.

(24). “[...] both looked at Pixel crouched over a forest of deeply saturated colors on the computer screen. They came closer; Pixel gabbled in a foreign tongue [...] Sebastian tried to get closer and lose himself in an embrace. However, motionless, he could not move one step, while his eyes wandered toward the lifeless computer screen.” (“Ambos observaron a Pixel agazapado sobre un bosque de colores supersaturados en la pantalla del computador. Se acercaron; Pixel farfullaba en una lengua extraña [...] Sebastián quiso acercarse y perderse en un abrazo. Sin embargo, no pudo mover un paso, y se quedó inmóvil, desviando los ojos hacia la pantalla apagada del computador.”) *Sueños digitales*, 225-228.

Works Cited

- Amar Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969.
- Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Madrid: Alianza, 1991.
- Eco, Umberto. "Le Lacrime del Corsaro Nero," *Il Superuomo di Massa*. Milan: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno Etas SpA., 1998.
- . *Postscript to The Name of the Rose*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1984.
- Fuguet, Alberto. *Mala onda*. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- . *Por favor, rebobinar*. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.
- . "Más estrellas que en el cielo." Alberto Fuguet and Edmundo Paz Soldán, eds. *Se habla español*. Miami: Alfaguara, 2000.
- and Sergio Gómez, eds. *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996.
- . *Cuentos con walkman*. Santiago: Planeta, 1993.
- Gómez, Sergio. *Adiós Carlos Marx, nos vemos en el cielo*. Santiago: Planeta, 1993.
- Paz Soldán, Edmundo. *Sueños digitales*. La Paz: Alfaguara, 2000.
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- . *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- Quiroga, Horacio. "Más allá," *Cuentos completos*. Volume II, Ed. Carlos Dámaso Martínez, Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- Vattimo, Gianni. "The Death or Decline of Art," *The end of Modernity. Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*. translated by Jon R. Snyder, Cambridge: Polity Press, 1988.
- Zapata, Luis. *El vampiro de la Colonia Roma*. México: Grijalbo, 1979.

**Otherness as Dystopia: Space, Marginality and Post-National Imagination in
Fernando
Vallejo's *La virgen de los sicarios***

[Sandro R. Barros](#)
University of Michigan

The objective revisionism of the Colombian Establishment elaborated by Fernando Vallejo through his homonymous character in *La virgen de los sicarios* could be argued as a literary project in which the city comes to represent a point of departure for the novel's odious re-imagination of the national present. The disposition of the character of Fernando as a hateful entity whose corrosive criticism of the homeland re-emphasizes Colombia's stereotypical image as a site dominated by violence and social decay may be regarded, however, as a concealed declaration of affection.⁽¹⁾ Ultimately, the narrator's obsession with the national space reveals an apparent demonstration of concern and frustration derived from his disillusioned re-encounter with the city of his youth. Nevertheless, as subjective or transcendently poetic as Fernando's caustic prose may be when revising the *status quo* of the nation, the disparaging attacks against the Establishment take place precisely in the protagonist's reconsideration of the Colombian urban milieu. In *La virgen*, Medellín is depicted as the locale upon which the past is enunciated as a utopia and the present, Medallo, as Vallejo's onomatopoeic irony suggests, is eventually confronted and consummated as a dystopic reality. The authorial alter-ego's fixation with the national space, clearly manifested in the numerous accounts of the *sicariato* violence and the corruption of the ecclesiastical and political bodies, is intrinsically denotative of a textual gesture in which the narrator's (dis)affection for that which is contained within the urban realm serves as a sustained mirrored image of the Colombian nation as a whole.⁽²⁾

Indeed, the notion of the city representing the entirety of the nation corresponds to an abstraction insofar as the urban reality conveys a type of “fictional knowledge” that inherently proposes one’s gaze upon its dense fabric as a type of totalizing experience (de Certeau 127).⁽³⁾ More than an ideal of cosmopolitanism, the universe contained in “one” space, the city signifies a discursive authority, for in the very realization of its “optical” knowledge, the very imaginary totalizations produced by the gaze of its singularities, lies the key to its self-authentication, its ability to define the state of things in the illusion of plenitude.

A powerful act of imagination in itself, the city, more specifically the lettered city, has traditionally submitted to its referentiality the very process of thought, the very formation of centric and peripheral modes of national being.⁽⁴⁾ By reverting the perspective of the lettered city’s account to the marginal gaze, the perambulations of Vallejo’s protagonists through the chaotic space of Medellín suggest that the sanctioning aspect of the urban discourse be turned against itself in the definition of national identities. The act of re-imagining Medellín – and by default the nation – vis-à-vis the periphery implies the appropriation of the city’s totalizing discourse. Thus falling prey to an outsider viewpoint, the conceptualization of the urban realm as a utopian ideal of civility, or conglomeration of differences “in agreement” is dismantled in *La virgen*’s narrative in favor of the complete annihilation of its future. The city is not only denounced as a failed project of communal existence but it is also shown to be a space where its apparent diversity is ultimately exclusivist in principle.

If counter-utopian literature has commonly expressed a disenchanting pessimism towards the present by fictionalizing its condition in the remoteness of a future account (Kaplan 200), what the reader comes to realize in *La virgen* is that the author is actually pursuing the opposite of such a tenet.⁽⁵⁾ In Vallejo’s text, the perception of the city as a degenerate likelihood is replaced by the actuality of Medellín’s present, which

consequentially places the novel in a singular position regarding the very status of dystopic narratives as prophetic visions.

As Néstor Canclini affirms, cities are not merely a physical phenomenon, a way in which individuals occupy a certain space. Cities also constitute locales with an inherited patrimony comprised of elements such as legends, histories, images and films that speak about and on behalf of their existence (*Imaginarios urbanos*, 93). Hence, the city itself can be considered a text to be arbitrarily interpreted, translated and recounted.

Personified as a malignant agent capable of easily disposing of its inhabitants, treating citizenship itself as a commodity, Medellín is (re)presented in *La virgen* as a Dantesque inferno where the marginal body is constantly depicted as a nomadic existence, spiritually exiled in its own space of origin.⁽⁶⁾ Throughout Fernando's and his *sicario* companions' pilgrimages, "Metrallo" is criticized for its ejection of those individuals who do not conform to concentric and pre-established models of citizenry imposed by the lettered city. The disenfranchised *sicarios* are portrayed as homeless entities, rejected by the very place that has been customarily imagined as fostering difference (Bridge and Watson 11).⁽⁷⁾ Fernando's visit to Medellín's morgue in search of his second lover Wílmар vouches for the novel's denouncement of the city's dehumanization of marginal bodies. When seeing the multitude of nameless cadavers, victims of the random violence that has taken over the urban space of Medellín, the narrator comes to realize how analogous his experience is to that of a visit to a local butcher shop:

Los que sí están refrigerados son los N.N., o no identificados, que van a una cava o frigorífico desnudos, colgados de unos ganchos como reses por tres meses, al cabo de los cuales, si nadie los reclama, el Estado los entierra por su cuenta. El Estado, esto es, Colombia, la caritativa. (120)

This ironic description of the nation "charitably" disposing of the unidentified bodies of its citizens emphasizes the extent of its disengagement as a political institution. The

corpses that Fernando observes, hanging like pieces of meat in the morgue's refrigerator, are symbolically suggestive of the Establishment's treatment of *sicarios* as bestial entities. Moreover, the narrative shift from the first person to the third in this episode underscores the level of depersonalization with which Vallejo intends to characterize the senseless purpose of life in the urban context of Medellín. When referring to himself in the third person, the narrator reports:

Si en un principio, de entrada, el hombre invisible pensó, por su color translúcido, que los cadáveres de la sala de necropsias estaban refrigerados, después descubrió que no. No. Era la transparencia de la muerte. (119)

The proposition of the body as a disposable commodity is advanced at both the physical and metaphysical levels. While Vallejo's narrator's sarcastic irony criticizes the urban locale as an abject space for the *sicario* existence, the author seeks to textually transcend its reality by formulating a discourse that reveals the idiosyncrasies and contradictions of the city as a poetic unreality. One example of this mode of discursive representation can be found in the narrator's arrival at one of Medellín's *comunas*. Upon reaching the top of a hill, Fernando and Alexis encounter a sign posted by local residents with the inscription "se prohíbe arrojar cadáveres" (46). Upon noticing the presence of a dead body amidst a pile of garbage nearby, the narrator, in his customary sardonic tone, notes the paradox present at the transgression of the authority implied by the posted message: "¿Se prohíbe? ¿Y esos gallinazos qué? ¿Que era entonces ese ir y venir de aves negras, brincando, aleteando, picoteándose, patراسiándose para sacarle mejor las tripas al muerto?" (46).⁽⁸⁾ There is a conscious intent here of manifesting Medellín as the epitome of a transcendental reality. The very presence of the sign's inscription "it is forbidden to throw cadavers" presupposes a paradoxical account, since the image of a body lying by its side contrasts with the value of the message contained in the writing. Also, Fernando's explanation of the decomposing body being eaten by

vultures implies a transgression of the inscription's authority, which fundamentally underscores not only the *comuna* as a legislative organization distinct from the lettered city but also shows that Fernando's and Alexis' "surreal" experience corresponds, in fact, to the very quotidian reality of the *sicario* in his locale of origin. As the narrator affirms: "Surrealistas estúpidos! Pasaron por este mundo castos y puros sin entender nada de nada, ni de la vida ni del surrealismo. El pobre surrealismo se estrella en añicos contra la realidad de Colombia" (118).

What Fernando signifies by suggesting the Colombian reality to be a surrealist paradigm is not necessarily the contemplation of the nation as an unreality but rather an ironic proposition that asserts the *sicario* space as an unknown territory. In other words, in the commentaries that emphasize the nation's extraordinary nature, Fernando ultimately reaffirms the place from which his discourse is effectively formulated. Indeed, Fernando's observations throughout *La virgen's* narrative are particularly keen on drawing attention to the geographical separations existing between the *sicario* marginal sphere and the lettered city. The narrator-protagonist's assertion of Medellín as the combination of two cities under a single name indicates the scrutiny of the urban spatiality as the severance of two distinct universes: "Podríamos decir, para simplificar las cosas, que bajo un solo nombre Medellín son dos ciudades; la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba, en las montañas, rodeándola. El abrazo de Judas" (82).

However, in this explicit separation advocated by the narrator, the influx of bodies, that is, the dislocation of the marginal subject from the peripheral *comuna* to the lettered city – and the opposite – is purportedly unequal, for it is common to observe the *sicarios* infiltrating the space of the lettered city but not the contrary. Fernando's explanation of the *sicariato's* journey from the "espacio de arriba" to the "espacio de abajo" gives emphasis to the very impertinence of this class in defying the imaginary borders of the city. Simultaneously, the author underscores the *sicario* presence as a

foreign body within the confinements of the urban milieu. Hence, the *comuna* is constantly emphasized as a space of isolation where the city itself disposes of its byproduct, namely the poverty and violence attributed to the *sicariato* culture:

La ciudad de abajo nunca sube a la ciudad de arriba pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a vagar, a robar, a atracar, a matar. Quiero decir, bajan los que quedan vivos, porque a la mayoría, allá arriba, allá mismo, tan cerquita de las nubes y del cielo, antes de que alcancen a bajar en su propio matadero los matan. (82)

Exposed as an infectious locus, the *sicarios'* *comuna* is apprehended as a space of containment of poverty whose growth threatens the very existence of the utopian ideal of the city. As Fernando recounts, the situation of warfare between rival groups of *sicarios* is ultimately transferred beyond their original domain; it invades the lettered city in its most quotidian occurrences:

Se estaban dando plomo a loco estos dos combos por cuestiones “territoriales,” como decían antes los biólogos y como dicen ahora los sociólogos. Dos bandas de la comuna noriental, que como su nombre indica está en el Norte, agarradas de la greña en Sabaneta, que está en el Sur, en el otro extremo? Sabaneta goza de extraterritorialidad, amigos, y aquí no me vengan a dirimir sus querellas de barrio: esto es mar abierto para todos los tiburones. (50-51)

As *La virgen's* narrator asserts, the genesis of the *sicariato's* Medellín, the “Medellín de arriba,” must be understood as a site of marginalization instigated by the very agency of its counterpart, the “Medellín de abajo.” This becomes patently obvious when Fernando briefly accounts for the so-called “La violencia” period in Colombian history – roughly from 1948 to 1958 – in which the political dispute between the Liberal and Conservative parties led the country into a perennial state of insurrection and criminality.⁽⁹⁾ In one of his customary digressions, Fernando retells the *comunas* as a developing occurrence whose foundations are settled in the country's historical territorial disputes:

Cuánto hace que se murieron los viejos, que se mataron de jóvenes, unos con otros a machete ... A machete, con los que trajeron del campo cuando llegaron huyendo dizque de “la violencia” y fundaron estas comunas sobre terrenos ajenos, robándose los como barrios piratas o de invasión (83).

As can be noted, the *sicariato* existence is reviewed in conjunction with the historical nation. The inclusion of the *sicario* as a subject who evolves out of the conflict of Medellín’s marginality suggests that violence be appreciated as one of the many facets that make up the nation’s identity. As Vallejo explains the story of the two Medellín’s, the author places in evidence a message of abandonment and exclusion that leads the reader to reflect on the responsibilities of the lettered city for the situation one encounters in the “city above:”

Y que hace Medellín por Metrallo? Nada, canchas de fútbol en terraplanes elevados, excavados en la montaña, con muy bonita vista (nosotros), panorámica, para que jueguen fútbol todo el día y se acuesten cansados y ya no piensen en matar ni en la cópula. (84-85)

Within a critical reflection that stresses the urban utopia as an elusive concept, Vallejo ratifies Medellín as a legendary city. The author articulates the urban spatiality as a fabulous myth apprehended as the “sum of all signs”, as Roland Barthes would have it (144), a global representation of the nation in a degenerative state. Thus, the re-appropriation of the topos of violence and its re-incidence throughout the novel revise the Colombian context as an emblematic territory whose first cognitive identification communicates social chaos and violence as a type of inherent identity. As Vallejo introduces human brutality as an everyday account, at times appealing to its current “banality” to reaffirm the city’s dystopic quality, Medellín becomes suggestively uttered, in Bakhtinian terms, as a chronotope of the contemporary Third World city, a space marked by poverty, hybridity and heterogeneity in disparate and unequal levels.(10) The author’s negative reiteration of Medellín as a collapsed urban project reveals a subversive mode of celebrating Colombian nationality that

appropriates the very process through which the nation has been traditionally imagined. Nevertheless, instead of focusing on the positive attributes that express a cohesive form of national identity and solidarity – as Benedict Anderson has suggested regarding the consolidation of the European bourgeoisie – Vallejo’s narrative repossesses a national cultural imagery that is essentially negative (Anderson 145).⁽¹¹⁾ This becomes evident, for instance, when the author links Medellín and its *sicariato* culture to the figure of Pablo Escobar, a name that has come to be understood as a synonym for Colombia and the drug traffic underworld:

Con la muerte del presunto traficante, aquí [Medellín] la profesión de sicario se acabó ... Sin trabajo fijo, se dispersaron por la ciudad y se pusieron a secuestrar, a atracar, a robar. Y sicario que trabaja por su cuenta y riesgo ya no es sicario: es libre empresa, la iniciativa privada. Otra institución nuestra que se nos va. El naufragio de Colombia, en esta pérdida de nuestra identidad ya no nos va quedando nada. (34)

Vallejo’s reinstatement of the *sicario* as a subverted type of entrepreneurship contributes to the sustaining of Medellín’s identity as a site of social corruptibility, while proposing, rather ironically, that the *sicariato* lifestyle be recognized as a profession. Furthermore, Vallejo’s implication of the *sicariato* activities in conjunction with Escobar suggests the young assassins’ representation be contextually inserted in an economic model that purports the nation’s drug-related activities as a degenerate type of Third World capitalism. However, Vallejo’s ironic critical appreciation of the *sicariato*’s engagement in society’s marginal economies does not lose sight of the fact that their line of work constitutes a last resort, since this social class is unable to engage in licit forms of capitalism as a means to ensure its own survival:

Muerto el gran contratador de sicarios [Pablo Escobar], mi pobre Alexis de quedó sin trabajó. Fue entonces cuando lo conocí. Por eso los acontecimientos nacionales están ligados a los personales, y las pobres, ramplonas vidas de los humildes tramadas con las de los grandes. (61)

If on the one hand Fernando affirms in the aforementioned fragment that national events are connected to personal and individual circumstances, on the other hand the narrator is particularly keen on stressing the arbitrariness with which the historical nation remembers and forgets its own past and sense of identity.⁽¹²⁾ Fernando's critical stance on the collective imaginary of the nation predicates his exilic Self to be someone whose memory of the past is capable of acting as a supplementary force of historical representation: "Señor procurador: Yo soy la memoria de Colombia y su conciencia y después de mi no sigue nada" (21).

The former exiled narrator reveals himself as an entity that, through his apparent distance from the nation's reality, is able to better confront the true nature of its progress; his life-account is advanced as a corrective measure that elevates remembrance to a condition of authenticity where history is concerned. In Fernando's contrast between the present of the nation and his memories, the disfigured now becomes an event of historical proportions, for ultimately the narrator recognizes the past and its conventional narratives to be relative commonalities:

La fugacidad de la vida humana a mi no me inquieta; me inquieta la fugacidad de la muerte: esta prisa que tienen aquí para olvidar. El muerto más importante lo borra un partido de fútbol. Así, de partido en partido se está liquidando la memoria. (39)

As can be noted in the aforementioned excerpt, *La virgen's* narrative trivializes the national past inasmuch as it reinforces its corruptibility in the present. Vallejo's scrutiny of Medellín's modernity sees globalization as a type of ideological violence in which existence is relinquished in favor of trans-national capital demands. The author also revises the contemporary global nation as a locus where the disavowal of traditional identities constitutes a mandate within the circumstances promoted by the economic initiatives of the new world order. Earlier in the narrative, Fernando criticizes the origin of the *sicarios'* names and unprivileged individuals alike, thus manifesting

internationalism as a paradigm after which local identities are negotiated. Observing that the *sicarios*' names are in their vast majority foreign, especially Anglo-American based, the narrator states:

Con eso de que les dio a los pobres por ponerles a los hijos nombres de ricos, extravagantes, extranjeros: Tayson Alexander, por ejemplo, o Fáber o Eder o Wilfer o Rommel o Yeison o que sé yo ... Es lo único que les pueden dar para arrancar en esta mísera vida a sus niños, un vano, un necio nombre extranjero o inventado, de relumbrón. (8-9)

A postmodern sense of hybridization can be contemplated influencing the formation of one of the most basic forms of identity articulation, that is, one's given name (Canclini, 263-322). The Anglo-American patrimony, whether or not expressed in the hybridization of proper names or material commodities, is purported in the novel as a distinguishable referential by which global identities are devised, for it is in the consumption of the so-called First World cultural production that the symbolic value of particular influences is asserted.⁽¹³⁾ The transnational postmodern context that embraces Medellín is thus implicated as an "in-between"(Bhabba, 59-60) stage in which archaism – represented by Fernando's memory and his self-assertion as the representative of a particular past tradition – and modernity – implied by the *sicario*'s incorporation into the contemporary "worldly" context of Medellín – converge in the author's conscious representation of the reality of globalization in Latin America. The signs of contemporary consumerism are vehemently criticized in Vallejo's revision of Medellín as the narrator Fernando comments about their effects on the behavioral attitudes of his *sicario* companions: "Impulsado por su vacío existencial Alexis agarra en el televisor cualquier cosa: telenovelas, partidos de fútbol, conjuntos de rock, una puta declarando, el presidente" (33). While the *sicarios*' wishes for material possessions are communicated to the reader as an "existential emptiness," Vallejo does not conceal those symbols that have come to constitute the enunciation of a global condition where

market ideals and individual aspirations are manifested as a single interdependent desire:

Con su letra atravesada y mi bolígrafo escribí: Que quería unos tenis marca Reebok y unos jeans Paco Ravanne. Camisas Ocean Pacific y ropa interior Calvin Klein. Una moto Honda, un jeep Mazda, un equipo de sonido laser y una nevera para la mamá: uno de esos refrigeradores marca Whirlpool que soltaban chorros de cubitos de hielo abriéndoles simplemente una llave. (91)

The textual affirmation of the current global context in *La virgen* denounces the present neo-liberal ideology as a corrosive force that is capable of consuming itself insofar as it promotes human existence as a synonym of consumption. In Fernando's commentary cited above, Vallejo reveals a critical appreciation of the Colombian reality that exposes the paradoxical idiosyncrasies of the new world order: the marginalized subject is revealed as an agent that licitly or illicitly participates in the nation's economy while simultaneously being exposed as a type of "disposable" entity whose struggle for survival and sense of identity is caught between the entrance and exit from the peripheral city, the "buying" and the rejection of the models of identity proposed by the metropolis (Bernal 65-6).

Since the *sicarios* of Vallejo's novel are portrayed as having the same aspirations as those individuals belonging to higher social classes, the equality of their humanity is disclosed, which essentially constitutes the text's most subversive theme: the proclamation of the Other's "sameness." In other words, in spite of the clear demarcation of the *sicario*'s excluded existence on the peripheries of society, the marginalized Other is normatively proposed as an agent capable of contesting with the cultural Establishment on the very terms of its exclusion. It suffices to mention here the emergence of the *sicario* as a "profession" whose conduct obeys, in principle, the same contractual and capital logic of legitimate types of businesses.

Thus the *sicariato*'s status as an underprivileged class comes to be revised in Vallejo's novel as a paradox where the agency of poverty is concerned, for the reader sees through Fernando's narrative that the *sicarios*' line of work constitutes, in fact, an entrepreneurial initiative that is capable of challenging the lettered city's "common sense;" and it does so by defying the Establishment's own rules either in terms of cultural integrity and tradition – as the *sicariato*'s veneration for the Virgin of Sabaneta is able to confirm – or in terms of the very models of economy the nation adopts. Vallejo's revision of poverty through the *sicarios*' perspective, more than constituting a paradox of action and alienation, social marginality and visibility, is cogitated as an element of the Colombian identity whose self-regenerative condition is seen as a tradition: "La pobreza se autogenera multiplicada por dichas cifras y después, cuando agarra fuerza, se propaga como un incendio en progresión geométrica" (68).

The authorial message of poverty as a tradition within the historical nation is particularly noticeable in one of *La virgen*'s accounts in which Fernando encounters Alexis' mother after the *sicario*'s death. When the narrator sees his former companion's mother, he is instantly reminded of a poor old maid who used to serve at his home:

Pensé en ... una sirvienta de mi casa, que me la recordaba.
Evidentemente, aquella lejana mujer, que por la edad podría haber sido mi madre, no era la que tenía enfrente, que podía ser mi hija ... ¿Sería que por sobre el abismo del tiempo se repetían las personas, los destinos? (86).

Pondering the possibility of Alexis' mother to be related to his old servant, the narrator acknowledges misery as an atemporal circumstance, a social facet of the nation that unequivocally masks individuality under the stigma of destitution. Furthermore, when stating that the "abyss of time" repeats destinies as well as the presence of individuals in one's life, Fernando also implicates memory as a corrupted way of accounting for the past. And it is precisely in the recognition of the past as an imperfect and aleatory construction that the author asserts the story of his partially autobiographical protagonist

as a type of historicity, seeking to destabilize traditional historical discourses on the premises of the novel's ambiguity as fiction and one's subjectivity in the account of history. This tenet is particularly evident in one of Fernando's many digressions in which he reports on his attendance at the funeral of an old acquaintance by the name of El Ñato. As the narrative goes, when receiving the news of his acquaintance's death, Fernando reacts with perplexity for, as he remembered, El Ñato had been dead for thirty years, murdered in the exact same conditions of which he was now being informed: "Me despedí ... a la vez inquieto por la perspectiva insidiosa de que El Ñato, y en general al ser humano ... lo pudieron matar dos veces" (107). Upon arriving at the funeral, the narrator realizes that the defunct was, indeed, the person he judged to be deceased decades ago, which leads him to inquire: "¿No sería que la realidad de Medellín se enloqueció y se estaba repitiendo?" (109).

Fernando's depiction of reality repeating itself could be reviewed either as a poetic instance or as a rhetorical principle of relating the past as a deficient memorial construct. (14) In either case, what prevails in Vallejo's text is the obsessive accountability of the present based on the introspective subjectivity of the narrator's recollections. Through Fernando's perspective, the historical nation is contemplated in its undoing, consequentially revealing *La virgen's* discourse as a type of criticism directed towards the paradigms of post-modern ideology.

Yet, in its dystopic review of the present of the nation from a marginal viewpoint, Vallejo's narrative does not invoke any form of marginal resistance or promote solutions for the de-marginalization of the *sicariato* existence. In effect, the *sicarios'* reality is promoted as a self-destructive and self-regenerative condition that is pessimistically articulated as one of the symptoms of the nation in its very fundamental disintegration. *La virgen's* contextual utterance of Medellín as a space in decay recognizes the current global milieu as the erasure of humanist principles. In this sense, Vallejo ironically postulates "inexistence" as the rationale for the twenty-first

century: “Pobres seres inocentes, sacados sin motivo de la nada y lanzados en el vértigo del tiempo. Por unos necios, enloquecidos instantes nada más” (121). Fernando’s last words “y que te vaya bien, que te pise un carro / o que te estripe un tren” (121) underscores such a nihilist principle of expressing the contemporary culture, which further emphasizes *La virgen*’s critical revision of the nation as a frail and elusive concept.⁽¹⁵⁾ The postmodern logic of centric annihilation thus defeats historical indoctrination, which inevitably purports humanity as an existence adrift: “Bueno parcero, aquí nos separamos, hasta aquí me acompaña usted, por su lado, su camino que yo me sigo en cualquiera de estos buses para donde vaya, para donde sea” (121).

Notes

(1). Indeed, the topos of violence appears as a commonality in the contemporary realm of Colombia’s literary production. For example, a search on Colombian fictional literature in the *MLA Bibliography* yields 32 articles that directly deal with the thematic of social violence. Laura Restrepo, Fernando Vallejo, Gabriel García Márquez, Alonso Salazar, among others, are but a few of the contemporary authors whose works are directly concerned with the historical significance of violence in the Colombian social milieu.

(2). For the role of the city in the collective imaginary of the nation, see De Certeau, “Walking the city” esp. 127.

(3). Vallejo’s discourse presents a “panoramic” narrative of the city, suggesting the narrator as a “voyeur” of the urban reality, according to De Certeau’s understanding of the term: “Las comunas son, como he dicho, tremendas ... casas y casas y casas, feas, feas, feas, encaramadas obscenamente las unas sobre las otras, ensordeciéndose con sus radios, día y noche, noche y día a ver cuál puede más, tronando en cada casa, en cada cuarto, desgañitándose en vellenatos y partidos de fútbol, música, salsa y rock, sin parar la carraca” (56).

(4). The reference here to the “lettered city” departs from Benedict Anderson’s analysis on the emergence of print capitalism and its role in the shaping of national identities. Anderson argues that 19th century print capitalism constituted a type of discursive power that diffusely asserted that which was to be included or excluded in the process of imagining the modern nation. See *Imagined Communities*, esp. 45.

(5). As Carter Kaplan observes: “Dystopia uses fiction to portray institutions based on intellectual mythology and essays prophecy and prognostication” (200).

(6). For an analysis of *La virgen* as a parodic version of Dante’s *Inferno* see L’Hoeste, *La virgen de los sicarios o las visiones dantescas de Fernando Vallejo* 757-67.

(7). As Bridge and Watson note on the characteristics of the city as a site of diverse imaginary projections: “Clearly for people living outside of conventional norms, such as gays or single women, or for those seeking to break the bonds of earlier ties, the city can represent a space of liberation ... [it] operate[s] as a site of fantasy. So also subjectivities are constructed in the spaces (both formal and intersitial, imagined and real) of the city and certain kinds of feelings or a sense of self are made possible, and we remember these as emerging in a particular site” (11).

(8). In this passage, the narrator also underscores the notion of the city as a malignant collective upon stating that the agent responsible for the dead body was, in actuality, Medellín: “Dije arriba que no sabía quién mató al vivo, pero sí sé: un asesino omnipresente de psiquis tenebrosa y de incontables cabezas: Medellín, también conocido por los alias de Medallo y de Metrallo lo mató” (46).

(9). For a historical analysis of bipartisan conflicts and violence in Colombian politics see Rojas, *Civilization and Violence*.

(10). Mikhail Bakhtin characterizes chronotope as “the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature” (*The Dialogic Imagination*, 84). This idea seems to somewhat coincide with Barthes’ conceptualization of myths, which are essentially “a sum of signs, a global sign, the final term of a first semiological chain” (*Mythologies*, 114).

(11). See Anderson 83-112.

(12). For the conditionality of history as a discourse of power that is intrinsically subjected to the memorial account of “the memory of the hero or of the victim”, see Walcott 371.

(13). In *Consumers and Citizens*, Canclini observes that culture has become “a process of multinational assemblage, a flexible articulation of parts, a montage of features that any citizen in any country, of whatever religion or ideology, can read and use” (17-8). Although Canclini’s remarks on the current global symbolic economy are insightful, it is necessary not to lose sight of an inherited sense of ambivalence towards cultural authenticity and “inferiority” that still lingers on the Latin American culture as a consequence of its postcolonial past, which certainly exerts a strong influence in the shaping of identities where the use of the so-called First World culture (in particular the United States) as a referential is concerned.

(14). As Fernando affirms elsewhere in the narrative: “El tiempo barre con todo y las costumbres. Así, de cambio en cambio, paso a paso, van perdiendo las sociedades la cohesión, la identidad, y quedan hechas unas colchas deshilachadas de retazos” (30).

(15). For a reading of Vallejo’s novel as a parody of Nietzschean nihilism, see Serra, “*La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo: testimonio paródico y discurso nietzscheano” 65-76.

Works Cited

Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. New York: Verso, 1991.

Bahktin, M.M. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Trans. Anette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.

Bernal, Álvaro. “Cultura urbana e identidad sexual en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo: el desarraigo de un intelectual ante la realidad desesperanzadora de su nación”. *Brújula* 1.1 (2002): 63-72.

Bhabha, Hommi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 2003.

Bridge, Garry and Sophie Watson. *A Companion to the City*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 2000.

Canclini, Néstor García. *Consumers and Citizens*. Trans. George Yúdice. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

---. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo, 1989.

---. *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Adebá, 1999.

De Certeau, Michel. “Walking the City”. *The Cultural Studies Reader*. Ed. Simon During. New York: Routledge, 1993.

Kaplan, Carter. “The Advent of Literary Dystopia”. *Extrapolation* 40.3 (1999):200-13.

L’Hoeste, Héctor D. “*La virgen de los sicarios* o las visiones dantescas de Fernando Vallejo”. *Hispania* 83.4 (2000): 757-67.

Rojas, Cristina. *Civilization and Violence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

Serra, Ana. “*La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo: testimonio paródico y discurso nietzscheano”. *Chasqui* 32.2 (2003): 65-76.

Walcott, Derek. “The Muse of History”. *The Post-Colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft et. al. New York: Routledge, 1995.

Palabras y desconyuntamientos en la narrativa de Fernando Vallejo

Jacinto Fombona

¿No resulta superfluo escribir más de una novela?

Friedrich Schlegel (del aforismo 89)

Este trabajo es una aproximación a la obra de Fernando Vallejo tomando como punto de partida la novela *El desbarrancadero* de 2001; novela que en 2003 le mereció el premio Rómulo Gallegos y que en 2005 sirvió como referencia a la controversia en torno a la siguiente edición del premio.⁽¹⁾

Para quien haya intentado desglosar y analizar lo más fríamente posible cualquier obra de Vallejo le será familiar la serie de problemas conceptuales que estallan con su narrativa. Desde la primera persona del narrador homosexual y misógino irredento cuyo nombre coincide con el del autor y abona una confusión constante, pasando por la repetición de episodios y relatos de una vida que se atrinchera como objeto del narrar, hasta la diatriba incesante que descalabra todo atisbo de estructura o construcción social e ideológica en estos textos y el patetismo sentimentaloides con que se recargan ciertas escenas y el lenguaje que sostiene este descalabramiento, la obra de Vallejo es un descolocar continuo que en última instancia, si la hubiere, conduce a preguntarse si existe alguna clave que pueda descifrarlo sin acabar en un espacio crítico plagado de matices del tipo “sí, pero...” que siempre apuntan a otras aperturas y otras contradicciones. La obra de Vallejo ensambla o incluso fuerza la aparición de aporías en negaciones continuas. La obra fuerza una especie de asíndeton al eliminar las conjunciones creando conflictos que apuntan a un silencio en síncope. La narración crea momentos de intensidad extrema, síncope y síncope, que sin ser necesariamente patológicos permiten que se acumulen razonamientos arrastrando la narración a un final

del tipo “no se diga más” como en el viaje hacia la noche del otro Fernando con quien Vallejo es fácil de comparar, el Ferdinand de las novelas de Céline.⁽²⁾ Una vía posible a la novelística de Vallejo resulta al preguntarse si es posible una gramática del afecto y el desafecto asociados a la filiación como ejes o contraseñas por donde discurre la narración de la caída al desbarrancadero. La posibilidad de una gramática no es un ejercicio arbitrario, baste recordar que Fernando, esta vez como personaje narrador en *La virgen de los sicarios*, se describe como el último gramático de Colombia. La posibilidad de una gramática sirve para preguntarse por la “corrección” implícita en esta descripción, y en *El desbarrancadero* aparecen señas, guiños casi, a cuestiones sintácticas y la propiedad gramatical. No es difícil observar que la gramática establece igualmente una conexión hacia el “idioma altisonante y fluido” del primer José Arcadio en *Cien años de soledad* donde puede estar una clave de filiación y desfiliación de la narrativa de Vallejo. Que sea latín lo que hablaba José Arcadio remite a la gramática castellana que Nebrija publica en 1492, pues ésta aparece precisamente por la necesidad de la enseñanza del latín, y con la meta explícita de subsanar la falta de una gramática propia del castellano que no permitía explicar la lengua clásica de manera sistemática a estudiantes carentes de la conceptualización y estructuración de la lengua que la gramática busca establecer. Una cuestión importante en el intento de entender la narrativa de Vallejo, y en particular *El desbarrancadero*, aparece en la relación que puede establecerse con la novela de García Márquez como referencia obligada e hipertrofiada en la literatura colombiana.

En la portada de la primera edición de *El desbarrancadero* aparece una foto en sepia de dos niños que la ficha bibliográfica identifica como “Fernando Vallejo (a la derecha) y su hermano Darío”, más aún, la leyenda añade que es una “foto tomada por su tío Argemiro”. Más entrada la narración, la primera aparición de la madre (o “la Loca”) es un comentario que les hace desde el piso de arriba y que de modo oblicuo remite a la foto de la portada, “¡Qué gusto me da ver a los dos hermanitos juntos y que se quieran!”

(24). El comentario de la madre es para Fernando un “saludo indirecto” de parte del personaje que encauza (como el río de Medellín) todo el antagonismo hacia la mujer-madre que él confiesa en comentarios como metralla. Esta es la misma actitud que en comentarios similares aparece a lo largo de la narrativa de Vallejo a través de su personaje Fernando. Entre otros ejemplos cabe destacar, como hace Adriana Astutti, la descripción de la madre de Silva en el primer párrafo de *Almas en pena, chapolas negras* (1995) y la manera en que ella se refiere, en una auto-victimización devastadora: “Vean ustedes la situación en que nos ha dejado ese zoquete”, al suicidio de su hijo. Es en *Almas en pena* donde Vallejo mediante el narrador expresa una visión de la vida que aparece una y otra vez en su obra. En este mundo, las palabras, como los hombres y los perros, viven y mueren; pero “hay una cosa vaga, indefinible, inasible, que se llama el espíritu” que Vallejo, en una versión renovada de Diógenes el cínico, busca y sólo pocas veces halla entre los hombres y sus naciones (7-8).

En *El desbarrancadero*, la foto de la portada permanece como una fantasmagoría de la relación entre los hermanos y reaparece como referencia, como parte de la trama cuando los personajes se sientan a ver un álbum de fotos y Fernando nota una entre las “Marchitas fotos, descoloridas fotos de lo que un día fuimos en el amanecer del mundo” (173). De nuevo, al comentario de la foto le sigue un comentario sobre el río y los “veinte hijos” que parió la madre para hacer de la casa más que un manicomio un infierno: “Una Colombia en chiquito” (175).

La descripción que hace el narrador de la foto que ve con su hermano Darío corresponde a aquella en la portada. El narrador describe la foto de

dos niños como de cuatro o cinco años:

—Nosotros.

Él de bucles rubios con un abrigo, yo detrás de él con una camisa a rayas abrazándolo. (173).

Y también, más adelante y de cierto modo jugando o reinsertando literalmente la información de la ficha en la narración (o al revés): “Queda una foto de él conmigo, de niños, que mi tío Argemiro tomó” (200). El cariño de dos hermanos capturado en el instante de una fotografía en la portada encapsula una narración en potencia, la de los personajes en la foto, e incluso la inviste del aura benjaminiana para sostenerla como hecho estético. La narración en la novela se hace, se enmarca y se describe en una existencia aluvional, agónica si se quiere, en el desbarrancadero hacia la muerte. Al recapitular el gesto que se abre con el libro la memoria da paso a la nostalgia como reacción patológica ante la ansiedad del regreso a casa. El narrador, como en las otras novelas de Vallejo, ya no vive en Medellín y siempre está de regreso a una Colombia distinta, un lugar que no es lo que recuerda e intenta recuperar contando. En *El desbarrancadero*, el infierno de la casa se vuelca sobre el gesto de los dos niños en la portada. La narrativa de Vallejo va encapsulando universos, cada uno un infierno que repite o refleja el anterior, todos y cada uno “Una Colombia en chiquito”. El gesto en la fotografía se convierte en la fijación de un instante que recaba una vida pasada y regresa a un infierno presente; pero no necesariamente un infierno cristiano, acá el gesto de lo que se quiere y se necesita habitual se petrifica en una fotografía, habitual como en el Hades clásico. La foto, como afirma Agamben, exige un nombre, exige nombrar sus sujetos fotografiados capturados en un gesto repetido, eternamente apuntando al recuerdo de una existencia y que devuelven una mirada interpelando y requiriendo una humanidad necesariamente entrelazada a la memoria y al mismísimo gesto de nombrarla (Agamben 27-28).

La fotografía como elemento imbricado a la figura de la madre reaparece al final de *El desbarrancadero*, esta vez como un mecanismo para intervenir en la memoria y borrar la madre, la Loca:

Por lo pronto, de mi álbum de fotos, de daguerrotipos, la voy cortando con unas tijeras de donde aparece: está en los bautizos, en las primeras

comuniones, en las bodas, en los entierros, ubicua como Dios Padre o como Balzac. En los bautizos quería ser la bautizada en las primeras comuniones, la comulgante; en las bodas, la novia; y en los entierros, ¡la muerta! Me ha quedado un álbum de fotos mutiladas, una verdadera masacre de recuerdos tijereteados. (211-212)

Si el personaje de Fernando es una fórmula de anti-filiación la madre es el operando necesario para ponerla en juego, quizás la incógnita que busca despejar la fórmula. Estamos ante una fórmula para descalabrar la cómoda relación entre el pensamiento y lo vivido que, en una gesticulación constante del yo que se narra, llama continuamente la atención al dictado de Foucault en “¿Qué es un autor?”: “la traza del autor está sólo en la singularidad de su ausencia”, acá el yo narrador representa una ausencia cuya traza es imborrable, la madre. La agresión a la foto es un gesto de desfiliación que remite por una parte a la transparencia con la que otro medio de representación, la fotografía, impone su veracidad. Hacer desaparecer la imagen de la foto deja un recuerdo mutilado, “tijereteado” como afirma Fernando, un rostro en particular que no está nunca borrado del todo, pues queda su traza. Resta siempre un vacío más profundo que la mirada misma del sujeto fotografiado interpelando y señalando. Hay que notar que la agresión a la madre es consistentemente una agresión a la madre como autora de la existencia y la voz que es capaz de narrar(se) y reproducir(se) en tercera persona. Las fotos resultan siempre otra reproducción que en la narración de Fernando, con ecos borgesianos, es la mayor falta de la humanidad.

En cuanto a la filiación con una biografía, con una realidad personal y familiar, poco importa que lo que dicen los créditos de la foto sea o no cierto, que ésta sea o no una foto familiar u otra forma de enlace a lo autobiográfico. Es una preocupación estéril preguntarse si la foto es un engaño o un juego donde la función de la ficción se imbrica con la percepción de lo real mediante una incorporación de los créditos al texto y sus rupturas. El objeto, el libro como aparato de representación que funciona para capturar el tiempo, la memoria y las muertes produce palabras que si no quedan, permiten la

posibilidad de que pasen más lentamente a través del largo lamento que es la prosa ininterrumpida de *El desbarrancadero*.

Nostalgia por el tiempo, por otro ritmo de vida.

A Fernando, en una vena democrática como nostálgico, la nostalgia lo ataca como un mal del expatriado. El personaje que narra está siempre de regreso en Colombia y de una manera u otra enfrentado a las memorias colectivas y personales de un pasado que solo son trazas de mundos idos. Fernando cuenta desde su afuera, desde la nostalgia de un espacio complejo donde el afecto se entremezcla con los cambios políticos y sociales en una realidad donde lo único que puede introducir es el respiro ahogado de un síncope, una pérdida del aliento para recuperarlo en borbotones. Síncopes son las diatribas en contra de la familia, la madre, la iglesia, los políticos, y son síncopes también sus encuentros con muchachos (la otra cara del síncope), el respirar en el vacío de la pequeña muerte. El personaje nostálgico gesticula en síncopes; pero esta nostalgia no lo es tanto por un mundo apolíneo como afirman ciertas lecturas de Vallejo que intentan imponer un polo apolíneo/dionisiaco en las historias que cuenta Fernando donde el pasado es un mundo ordenado y el presente un caos de violencia.⁽³⁾ La violencia es recurrente, lo abarca todo, está presente en todo recuerdo familiar, más de una vez repite Fernando la expresión de la abuela “acaban hasta con el nido de la perra” para referirse a la locura en la familia como grupo y, por extensión, al país entero. La violencia es la variable fundamental de una fórmula a través de la cual Fernando dice, por donde discurre su decir. En la fórmula hay una tríada de modulaciones que alternan entre la iracundia, los apetitos (deseo) y lo racional. Por ello Fernando no es un personaje que viva en una alternancia entre el caos y el orden, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, en el mejor de los casos resulta ser un personaje que en las trazas del deseo cabalga el borde entre los dos mundos.

Fernando, el personaje de Vallejo, viaja. Su narración en primera persona ocurre siempre en un tipo de regreso del exilio, a Medellín en *La virgen de los sicarios*, a casa en *El desbarrancadero*, al valle en *Mi hermano el alcalde* o bien, sencillamente en regresos a Colombia como en sus excavaciones biográficas sobre Jacobo Barba Jacob o José Asunción Silva escritas también en primera persona. El viajar del personaje vive de una sed de recordar, de capturar recuerdos antes de que los borre la muerte, por ello es que *La Rambla paralela* está narrada en la tercera persona: ya la muerte alcanzó al personaje. Una clave de la narración ininterrumpida en la prosa sin rupturas de *El desbarrancadero* está justamente en esa sed de recordar, la sed de remembranzas donde la memoria enfrentada al recuerdo en borbotones no puede permitirse la ruptura de un fin de capítulo, ni siquiera la pausa ni el respiro de un aparte largo. En *El desbarrancadero*, la historia que Fernando cuenta en primera persona va ininterrumpida, sin respiro, encauzada como el río de Medellín, arrastrando su mierda, por una portada y contraportada color sepia del antaño de los recuerdos; pero también el color del presente, el de las aguas.

Ocurre en la narrativa de Vallejo la apertura de un espacio intersticial donde la parodia, o incluso la posibilidad de lo paródico, está siempre en suspenso, interrumpida, en la *parabasis* que abre el paso a una conversación y toma la forma de ésta. Estamos frente a una conversación que, como afirma Agamben, desenmascara la imposibilidad del lenguaje novelesco. Por eso el párrafo final de *El desbarrancadero* parece enlazarse a otro episodio de la literatura colombiana como contraseña,

En ese instante entendí que se acababan de cortar mis últimos vínculos con los vivos. El taxi se iba alejando, alejando, alejando, dejándolo atrás todo, un pasado perdido, una vida gastada, un país en pedazos, un mundo loco, sin que se pudiera ver adelante nada, ni a los lados nada, ni atrás nada y yendo hacia nada, hacia el sin sentido, y sobre el paisaje invisible y lo que se llama el alma, el corazón, llorando: llorando gruesas lágrimas la lluvia. (213)

Pues al primer José Arcadio en *Cien años de soledad*,

Pietro Crespi lo encontró en el corredor, llorando con el llantito sin gracia de los viejos, llorando por Prudencio Aguilar, por Melquíades, por los padres de Rebeca, por su papá y su mamá, por todos los que podía recordar y entonces estaban solos en la muerte.

Cuando amarran al primer José Arcadio, que gritaba “como un endemoniado en un idioma altisonante y fluido pero completamente incomprendible”,⁽⁴⁾ al castaño del patio lo dejan “ladrando en lengua extraña y echando espumarajos verdes por la boca” (174). Es bien conocido el desenlace de esta historia de Macondo, la lengua incomprendible de José Arcadio Buendía es descifrable pues, “*Hoc est simplicisimus*” (179), era latín. Además, José Arcadio, a pesar de su sensatez o gracias a ella, reconoce su locura, se sabe estar loco. En la escritura de Fernando Vallejo a través de su personaje Fernando, de manera más peripatética, no solamente resuenan los gritos de endemoniado y los espumarajos verdes del patriarca de Macondo, Vallejo parece escribir precisamente alrededor del lamento que repite José Arcadio, “la máquina del tiempo se ha descompuesto” (173). Los comentarios de Fernando son una locuaz y verbosa locura sembrada de muertos y de interpelaciones a la memoria que además señala y “contraseñala” lugares comunes del habla diaria.

Hay mucho en esta novela de Vallejo que funciona como una madeja en la que se teje y se pone en juego todo tipo de conexiones discursivas. Entre ellas el discurso biomédico sobre el sida, la enfermedad y el dolor físico, y sus construcciones de la certeza. En esto, la enfermedad “de maricas” e innombrable para el discurso burgués, establece la visión novelesca de una historia que cuenta una vida entera, que expone, como afirma Benjamin en “El narrador”, la experiencia de la novela como la experiencia de una muerte ajena (§ XV).⁽⁵⁾ Para Fernando, el narrador, la muerte en casa de su hermano Darío y la de su padre marcan la presencia constante del lenguaje al historiar los espacios o al hablar de ellos como lugares vividos y dolidos más allá de lo representable, rememorables.

En el discurso al recibir el premio Rómulo Gallegos, Vallejo afirma:

El dolor es un estado de conciencia, un fenómeno mental y como tal nunca puede ser observado en los demás, se trate de seres humanos o de animales. Cada quien sabe cuándo lo siente, pero nadie se puede meter en el cerebro ajeno para saber si lo está sintiendo el prójimo. Que los demás lo sienten lo deducimos de los signos externos: retorcimientos, contorsiones faciales, pupilas dilatadas, transpiración, pulso agitado, caída de la presión sanguínea, quejas, alaridos, gritos. Pues estos signos externos los observamos tanto en el hombre como en los mamíferos y en las aves.

El dolor es así, según Vallejo, una observación, una lectura en el Otro de la que no podemos decir nada con certeza sino aproximarnos con lo que deducimos de signos del cuerpo. Al ser una lectura en el otro el dolor también corresponde a una parte irreducible de la alteridad. No hay manera de absorber, clasificar y así negar la diferencia y la alteridad al reconocer el dolor del Otro. Por ello, el espacio del dolor, sus gestos y sus lecturas, se enraiza en una primera afirmación que acepta y “quiere”, como dice la madre desde la ventana, al Otro.

El desbarrancadero, mediante la historia de un regreso a casa (en realidad la historia de una serie de regresos) narra los últimos días de Darío agonizante y los cuidados y cuitas de Fernando. Si *La virgen de los sicarios* es una novela en la ciudad desbaratada, la *civitas* en desbandada, el espacio de *El desbarrancadero* es el del *domus* desnucleado, la casa desbaratándose. La casa ha permanecido en la familia mientras Medellín se poblaba de edificaciones marcadas por el famoso narco-ladrillo, para Fernando ello es la expresión de una economía aberrante en la cual las casas dan paso a edificios de apartamentos repitiendo o expresando el crecimiento descocado de la humanidad. El vínculo entre la ciudad que crece y la vida en familia aparece en *El desbarrancadero* en la narración de un recuerdo, la visita con el padre a uno de los edificios y la vista desde el balcón de un apartamento de la casa de la familia. El crecimiento urbano en la explosión de edificios se expresa en una escena casi chaplinesca en el baño del apartamento de Darío en Bogotá. La ciudad, el espacio urbano ha sufrido añadidos que resultan en espacios absurdos que “Los pobres jamás

compran” (16). Lo absurdo de la sobreoferta de espacios en una economía que no puede justificarlos, aparece en un baño con un escalón a la entrada, un inodoro imposible y una regadera de a gotas que en toda ocasión o intento de uso daña al cuerpo y produce dolor físico.

El baño no tenía foco, o mejor dicho foco sí, pero fundido, y cuánto hace que se acabó el papel higiénico. Desde los tiempos de Maricastaña y el maricón Gaviria. Y ojo al que se sentara en ese inodoro: se golpeaba las rodillas contra la pared. Ya quisiera ver yo a Su Santidad Wojtyla sentado ahí. O bajo la regadera, un chorrillo frío, frío, frío que caía gota a gota a tres centímetros del ángulo que formaban las otras dos paredes, heladas. El golpe no era ya sólo en las rodillas sino también en los codos cuando uno se trataba de enjabonar. (14-15)

Así, si el daño comenzaba al entrar y tropezarse con el escalón, la agresión al cuerpo continúa con el inevitable golpe en las rodillas al sentarse en la poceta, el helarse al intentar bañarse, golpearse de nuevo en los codos al tratar de enjabonarse y por supuesto irse de bruces al salir. Los golpes al cuerpo ocurren en sus articulaciones, codos y rodillas, durante un episodio si se quiere chaplinesco y que va a irradiar desde la casa a la ciudad y a todo el país como una clave posible de lectura: la desarticulación, el desconyuntamiento del cuerpo, del hogar, del país.

Sí, pero... esa es precisamente una de las funciones características de toda novela. La novela, en principio, tramita la narrativa en espacios donde las estructuras que sostienen lo social, la ciudad, la guerra, la violencia, la familia, el viaje, encajan unas en otras, se articulan en un discurso que busca ser consecuente en hacerlas interiores e interiorizables. El papel de la novela es descorder el velo que la naturalización e internalización de este discurso implica y mostrar una realidad otra, cambiada y fuera de sí. *El desbarrancadero*, en un tono confesional que Fernando deja ver como una conversación con un siquiatra, narra una historia personal usando como hilo narrativo la muerte del hermano, Darío, y los últimos días de ambos en su casa en Medellín. El sida no es la única enfermedad en la novela, de hecho la novela relata la muerte del padre y, como en *La virgen de los sicarios*, la de un perro de la calle agonizante. En ambos casos mediante un fármaco, el Eutanal, para la eutanasia.

La discusión entre los médicos y Fernando sobre el diagnóstico del padre (cirrosis o hepatoma) reproduce la función mágica del decir y el nombrar que se vuelca sobre la función discursiva de la enfermedad, su diagnóstico y su posible curación. Aunque la cura resulte un imposible en el caso de Darío. Así, si el sida es un conjunto de infecciones oportunistas, los médicos también son, con ecos de prosa barroca, una retahíla de “compinches” del sepulturero en su ignorancia (99). A la pregunta ¿Cómo puede contarse o narrarse la enfermedad que ni siquiera se atreven a nombrar?, la enfermedad que Fernando describe en un remedo de conversación que concluye con las mariconerías de papas y presidentes, como:

esa enfermedad, hombre, de maricas que es la moda, del modelito que hoy se estila y que los pone a andar por las calles como cadáveres, como fantasmas translúcidos impulsados por la luz que mueva a las mariposas. ¿Y que se llama cómo? Ah, yo no sé. (10)

Sin embargo tiene nombre, ya no el "SIDA" con sus siglas en mayúsculas y entre comillas como lugar de encuentro y conflicto de discursos, sino sida con minúscula, sustantivado como uno más, un objeto más de los que matan en el economato de la muerte que es la ciudad moderna, en el matadero que para Fernando es Colombia. En la consunción del cuerpo del hermano por las diferentes expresiones del síndrome, el narrador reconstruye e increpa su función doméstica y domeñadora de una locura diabólica por desordenadora y anti goda (conservadora). ¿Qué puede ser la enfermedad sino una lista de los remedios, fármacos que increpan al silencio y que repiten la construcción y las batallas discursivas del sida?

Por si tenía criptococosis le daba fluconazol; por si tenía histoplasmosis le daba itraconazol; por si tenía neumonía le daba trimetoprim sulfametoxazol. Y si no tenía criptococosis ni histoplasmosis ni neumonía, qué carajos, lo que no mata engorda. Si a Darío lo iban a matar los médicos o el hijueputa sida, ¡que lo matara yo! Total, a mí era al único que me dolía (173).

La enfermedad con la que Fernando batalla también ataca la memoria misma, quizás el arte mismo de novelar, y, en un giro devastador, hace desaparecer el momento de

mayor importancia en la relación entre Fernando y Darío, un muchacho que Fernando una vez le presentara, que le “regalara” a Darío. La memoria del cuento simplemente se desdibuja entre un montón de muchachos y repeticiones cuando Darío responde a la pregunta de Fernando, “—¿Sí, te acordás, Darío, del Andresito que te regalé en Bogotá cuando nos reconciliamos y te contagié el vicio de los muchachos?” con un simple “¿—Cuál?” que resulta del olvido causado por el “citomegalovirus” (175).

Hay un punto importante en relación a la homosexualidad que en las novelas de Vallejo simplemente acaece como quien encuentra un muchacho en la calle. Hasta cierto punto el homosexual en la concepción moderna como sujeto, que Foucault describe como la creación y aparición de un personaje a través de una patología y una expresión del “biopoder”, aparece cuestionada en la obra de Vallejo. Fernando y Darío son, según su propia descripción, reincidentes, si se quiere “viciosos”, sodomitas en el mejor de los casos, pero no personajes clínicos que puedan trazarse en su patología. Acá funciona nuevamente la fórmula de desfiliación con una contraseña, el yo del narrador desestima un discurso patológico y hasta “patologizante” que lo encasilla en una categoría que continuamente señala como demasiado poblada (¡allí están papas y presidentes!). La homosexualidad aparece en estos textos como un matiz más de un narrador en primera persona que relata un mundo donde el acto de la escritura es el retrato mismo de la soledad, un elemento más entre los muchos que obcecan al narrador desengañado de mitos, y que se regocija o reconforta al exponerlos.

Para dar con claves de la escritura en Vallejo habría que acudir a un texto fundamental de su obra. Me refiero a su gramática del lenguaje literario, *Logoi*, su primer libro publicado en 1983. Baste recordar que en *La virgen de los sicarios* Fernando es el último gramático vivo de Colombia. LOGOI, palabras, son las armas del personaje gramático en su paso por Medellín; armas que despliega en su enfrentamiento constante con una muerte siempre y ya escrita, probablemente ni siquiera, a lo Céline, a crédito.

En *Logoi*, al hablar de la metáfora, Vallejo habla de la etimología de la palabra angustia, el filo, el borde del acantilado o desfiladero. En *El desbarrancadero* Fernando habla desde más allá de la angustia, desde el fondo mismo del estiercolero en que se le convirtió Medellín y con ella (o él) Colombia y su casa. Más que ser para la muerte en un *dasein* que la narración de Fernando recobra en la imagen de la abuela leyéndole, bajo protesta, a Heidegger, la narración hace patente un ser con la muerte que descoca la memoria misma vuelta una lista de muertos y un inescapable quehacer de la muerte. La muerte se instala en casa. Fernando la ve y la increpa, pero dice saberse respetado por ella, él tiene las palabras. En *Logoi* a partir de dos aguas de la lengua, la hablada y la escrita Vallejo construye un diccionario del uso de la segunda, del lenguaje literario, a la manera del proyecto imposible de Miguel Antonio Caro y describe, con ejemplos en cuatro o cinco idiomas, lo que entiende como una matriz de formas y usos donde cualquier autor encuentra lo necesario para su montaje, su texto literario. La literatura es eso para Vallejo, un uso de la lengua en el que un autor demuestra su destreza en el presentar y manejar un lenguaje vivo, escrito. No es la novedad que se entiende imposible, es el saber hacer con la lengua lo que permite y da cabida a la creación literaria. Incluso, los elementos del lenguaje que han notado varios estudios sobre Vallejo también aparecen en la conclusión de *Logoi*, parte esencial del tablado literario responde a su propio enriquecimiento, a su evolución en su articulación con la lengua hablada. Sin embargo, concentrarse en la oralidad y su función en la obra de Vallejo pasa de alto lo que tal vez sea la tesis fundamental de *Logoi* y la poética que Vallejo propone. Muy borgesiano a veces y muy parejero en otras, el mundo de Vallejo es un mundo de reescrituras y guiños literarios. No sólo en la literatura en castellano desde el *Quijote* cuando muy a lo Cervantes el narrador indica que un relato de *El desbarrancadero* ya lo había contado en *Los días azules*, o cuando muy de la picaresca de Quevedo describe la casa de la familia como la casa del hambre, o cuando en otro momento aparece como un personaje de Rulfo o Faulkner hablando muerto, desde la

muerte. En *El desbarrancadero* toman su turno una instancia tras otra del quehacer de la palabra literaria desde el comienzo mismo de la literatura que Vallejo asigna a los griegos.

En *Logoi* Vallejo afirma que ya toda la literatura está en la *Ilíada*. En *El desbarrancadero* la narración de la vida y la muerte de todos aparece cuando Fernando se enfrenta a una realidad nuda, patente en su crudeza, el sida que mata a Darío de consunción, que hace de los insultos, las diatribas y provocaciones que infiere, que lanza el personaje a todo (o casi todo pues hay quien se salva) cuanto lo rodea puedan leerse como equivalentes a las alabanzas, adulaciones y plegarias que articulan toda tragedia griega, ayes incluídos. De hecho la plegaria de gratitud al Espíritu Santo está entre los planes de curación que plantea Fernando. Y la dicotomía entre la bios y la zoé que para alguien como Agamben desemboca en las normativas de la biopolítica que rigen la contemporaneidad pueden entenderse en el discurrir de Fernando sobre la buena muerte, la farmacopea y la Sociedad Protectora de Animales. En los versos de *Antígona*:

Muchas son las cosas terribles;
pero más terribles que el hombre,
no lo es ninguna. (232ss)

puede encontrarse, coincidiendo con Vallejo, el germen de la humanidad plaga que es el blanco continuo de la diatriba de Fernando y de su misoginia antiparturienta que tanto ha llamado la atención a la crítica y que Vallejo el polémico se ocupa de azucar. En una carta a los muchachos de Colombia, por ejemplo, que aparece en una colección cursilísima que sólo las alcaldías de nuestros países pueden o se atreven a publicar, Vallejo les recomienda de plano “No se reproduzcan”. De modo que si la casa se descoyunta el punto cero de lo doméstico también tiene que caer, desmadrarse. No sólo la ciudad y el país están marcados por la hijeputez, todos son hijeputas, la madre misma de Darío y Fernando es la Loca paridora de una veintena de hijos coronados por

el maraco o benjamín. El hermano menor, el Gran Huevón, Cristoloco y personajes como Castro, presidentes de Colombia y México y el papa Wojtyla son blancos de la diatriba constante que despliega el narrador de la novela.

El desmadre no es insólito ni mucho menos gratuito, es completamente consecuente con la lógica de la rabia que impone la narrativa y dentro de ésta también explica el papel doméstico del hijo mayor, Fernando, a cargo de “limpiarles el culo” a sus hermanos una vez que la Loca se desentiende de cualquier otro cuidado que no fuese parir.

Eliminar la madre, claro está, no puede ser un acto inocente, al desmadrar al personaje aparece una articulación necesaria, la madre y el matriarcado con el que se podría aventurar un ataque al machismo y la tríada puta/virgen/madre en el que se mueve la valoración de la mujer y que articula la violencia de la sociedad hispana en su contra (Astutti); pero ello es otro hacer patente de la narrativa que no tiene más asideros que la respuesta tras una lectura cuya clave es la provocación desde una primera persona inagotable.

La cuestión de la primera persona es una estrategia que enraiza la obra de Vallejo en una modernidad literaria quizás algo ajena al castellano y sus pruritos autobiográficos. Por ello su efectividad.

El yo de Fernando tiene ecos del Marcel proustiano, pero es con el personaje de Céline, precisamente Ferdinand a partir de *Mort à credit* (1936), con el que podría establecerse mayores paralelos. Proust aparece con frecuencia en las citas y ejemplos de formas literarias en *Logoi*. Las coincidencias entre la obra de Céline y la de Vallejo van más allá de la narrativa en primera persona por un personaje con el mismo nombre de su autor (en Céline, por cierto, Ferdinand pasará a ser Céline en sus últimas novelas). La escatología y el insulto, la polémica y precisamente la facilidad para retratar la oralidad ofrecen un yo enmierdado muy cercano al Fernando que habla, desde el primer párrafo de *El desbarrancadero*, de la “mierda, mierda y más mierda” de Medellín. Estamos ante un “yo” profiriendo insultos que necesariamente requieren del lector para reproducir la

violencia de su tono, que como una onomatopeya reclama ir más allá del signo y producir el ruido de la misma voz, del vocifer (Godard). La injuria tanto en Vallejo como en Céline no es nunca un elemento inerte, ésta es siempre choques violentos en el texto; pero al contrario de Céline son pocas las veces que Vallejo recurre a la elipsis, su estilo no se atropella en silencios cuyo efecto es recargar el querer decir del texto. La escritura de Vallejo recurre a la diatriba y produce una logomaquia donde el personaje se exhibe en su decir y su saber decir, no en balde es un gramático. Atropellar el discurso con silencios a la manera de Céline no corresponde a la palabra dicha (por usar una aposición) pues ésta tiene que fluir y agujonear desde el desbarrancadero donde está. Es la palabra agujoneante, la palabra que traspasa, la palabra que hace el decir y la lógica del decir de Vallejo en su multitud de historias, quizás tan sólo una como se pregunta Schlegel; pero una que reafirma continuamente el arte de la letra.

Notas

(1). La polémica sobre el Premio Rómulo Gallegos comenzó con un artículo en *El País* de Madrid donde Gustavo Guerrero llamaba la atención sobre la monotonía ideológica, casi monolítica, del jurado que le otorgó el premio al andaluz Isaac Rosa por su novela *El vano ayer*. Como dice Guerrero: “Por primera vez desde su creación, los cinco jurados del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos constituían así un solo bloque político y representaban la garantía de una adhesión sin reservas a la ideología revolucionaria.” La polémica se extendió por varios meses en una serie de artículos en *El Nacional* de Caracas con intervenciones de distinto calibre. Hay que señalar que el artículo de Guerrero no atacaba la decisión de premiar *El vano ayer* (cuestión que Rosa no entendió), sino la pérdida de un espacio plural de la cultura hispana en manos de la aplanadora autoritaria del actual régimen personalista venezolano. Contemplamos un espacio perdido para la cultura (oficial o no) donde – anteriormente – alguien como Fernando Vallejo podía resultar favorecido por una decisión controvertida pero válida.

(2). En una entrevista, Vallejo dice no haber leído nada de Céline hasta después de publicar sus novelas. Vallejo explica esta afinidad con Céline a partir del contraste entre el lenguaje hablado que Céline lleva a sus obras, y la lengua escrita. Contraste que en francés es más pronunciado que en español. Al respecto afirma: Yo no he leído a Mishima ni lo pienso leer. De Céline, y después de que empezaron a hablar del parecido en Francia, leí el *Viaje al final de la noche*, del que apenas tenía noticia, del que sabía algo vagamente. No sé qué pensar. Céline fue satanizado en Francia, acusado de colaboracionismo con los nazis. Cuando murió, a los franceses no

les quedó más remedio que desenterrarlo, porque empezaron a verse en su espejo, porque Céline decía cosas muy profundas de Francia, porque empezaron a verse en él. El francés es muy distinto al español. Ha habido un abismo entre su variedad oral y la escrita. En español hay una diferencia, pero no tan marcada. Los franceses escribían un lenguaje literario, artificial. Céline usó un lenguaje basado en el coloquio, algo absolutamente revolucionario. Eso no se puede dar entre nosotros, porque no hemos tenido ese problema. En español, el gran lenguaje es el literario, distorsionado por el habla (“La entrevista” con Antonio Ortuño en *Punto G* en <http://www.puntog.com.mx/2003/20030124/ENB240103.htm>).

(3). Asociado a la filología implícita en la gramática y a los comentarios y actitudes de Fernando hacia partes del mundo que lo rodea Ana Serra ha tratado de establecer una vena dionisiaca que en ocasiones añora la vida apolínea del pueblo pequeño en que al personaje le tocó crecer proponiendo un “discurso nietzscheano” en la narrativa de Vallejo. Por válido que pueda resultar una división del mundo de Fernando en un pasado apolíneo y un presente dionisiaco la lectura de Serra es una simplificación excesiva del mundo del personaje. La destrucción puntual de elementos significantes que ocurre en *La virgen de los sicarios* puede verse como una puesta en escena del juego dionisiaco y apolíneo, pero no queda claro que el olvido del ser que Serra cita de *El origen de la tragedia* (69) sea el eje de la historia de Fernando.

(4). Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*. Uso la edición plagada de gazapos de Jacques Joret, Madrid: Cátedra, 1991.

(5). Uso para la referencia a “El narrador” el número del apartado en el texto. La palabra alemana *Erzähler*, narrador, en el ensayo de Benjamin se acerca más al significado de “cuentero” o “echador de cuentos” como lo indica la traducción al inglés como *storyteller*.

Obras citadas

Abad Falicione, Héctor. “El odiador amable” en *El malpensante* sf. http://www.elmalpensante.com/30_resena_libros.asp

Agamben, Giorgio. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino (Turín): Guido Einaudi, 1995.

---. *Profanazione*. Roma: nottetempo, 2005.

Astutti, Adriana. “‘Odiar la patria y aborrecer la madre’: Fernando Vallejo” en *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria* 11: diciembre de 2003, 107-119.

Benjamin, Walter. “Der Erzähler en Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows,” en *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 2,

Frankfurt/M. 1977, pp. 438-465. Traducción al castellano, “El narrador” por Roberto Blatt en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid: Taurus, 1991.

Bessa, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Río de Janeiro: Record, 1997.

Isola, Laura. “De paseo a la muerte: una recorrida textual por *La virgen de los sicarios*” en *La fugitiva contemporaneidad: narrativa latinoamericana 1990-2000*, Cecilia Manzoni, editora. Buenos Aires: Rodríguez Peña, 2003.

Jáuregui, Carlos y Juana Suárez. “Profilaxis, traducción y ética: la humanidad ‘desechable’ en *Rodrigo D. no futuro*, *La vendedora de rosas* y *La virgen de los sicarios*” en *Revista Iberoamericana* LXVIII:199, Abril-Junio 2002, 367-392.

John Narváez. “Sobre *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo” en *Letralia: Tierra de Letras*. Cagua, Venezuela: VIII:105 (19/1/2004). <http://letralia.com/105/ensayo03.htm>

Serra, Ana. “La escritura de la violencia. *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, testimonio paródico y discurso nietzscheano” en *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*. 32.2 (Noviembre 2003): 65-76.

Vallejo, Fernando. *Logoi: Una gramática del lenguaje literario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

--- . *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Santillana, 1995.

--- . *El desbarrancadero*. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.

--- . “A los muchachos de Colombia” en *El amor y la palabra. Encuentro iberoamericano de escritores*. Bogotá: Casa de Poesía Silva, 2001.

--- . “Discurso para recibir el premio Rómulo Gallegos” Caracas 2 de agosto de 2003 en http://www.analitica.com/bitbliblioteca/fernando_vallejo/discurso_romulo_gallegos.asp

Vásquez, Juan Gabriel. “Lamierda y la gramática” en *Revista de Cultura Lateral* marzo 2002 n° 87
<http://www.lateral-ed.es/revista/foco/087fvallejo.htm>

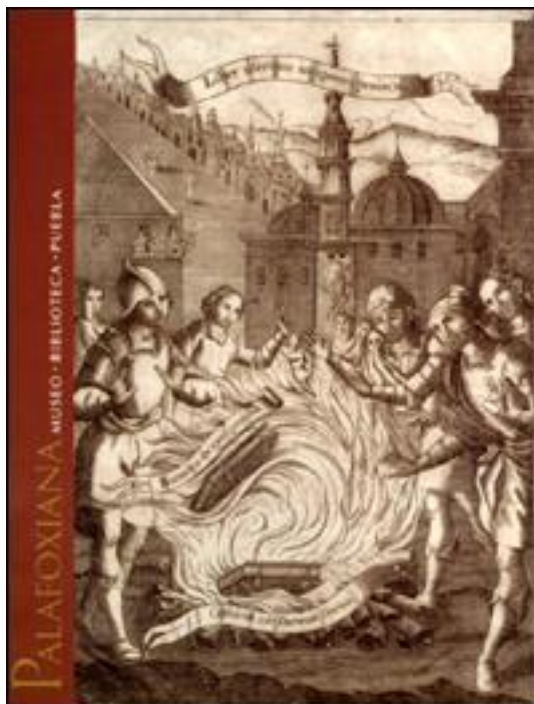
Villoro, Juan. “Literatura e infierno” entrevista a Fernando Vallejo en *Babelia Digital* 6 de enero 2002.
<http://www.trazegnies.arrakis.es/fvallejo.html>

**Asunto detectivesco:
libros prohibidos y formación del canon en el México colonial**

[Gladys Ilarregui](#)

University of Delaware

Pocos asuntos tan intrigantes y cuidadosamente controlados como la llegada del libro a Nueva España, en medio del clima político y religioso de la nueva colonia (siglo XVI). Allí tomó lugar una red de ideologías dominantes, regímenes morales y discursos atravesados por lo mundano y lo sacro dentro de esa confluencia experimental entre lo amerindio y lo europeo y en pleno desarrollo de los nuevos imaginarios sociales en Mesoamérica. El control a nivel simbólico e interpretativo transformó a la página impresa y a las imprentas en el blanco para que las regulaciones inquisitoriales ejercieran estricta vigilancia sobre los materiales legibles, que pasaban del plano público al plano privado de la lectura y la interpretación. Por lo mismo, los treinta y cuatro libros prohibidos desde sus cajuelas transparentes en la exhibición de la Biblioteca Palafoxiana (México), nos remontan a una historia compleja de los saberes, las ciencias, las filosofías en su trayecto burocrático y caótico hasta el lector novohispano. La tensión de esas páginas como modelos referenciales de un mundo pugnando por otro enfoque fuera de lo eclesiástico, se hace evidente antes las amputaciones físicas que esos libros sufrieron, en el centro mismo de sus mejores reflexiones o en sus conjuntos gráficos acompañando la palabra escrita. Museólogos, diseñadores gráficos, gente de la alta tecnología para el acondicionamiento climático, becarios y expertos paleográficos intervinieron para originar esta exhibición del acervo palafoxiano, que conmueve por lo que dice de los controles de esa época. El repaso de esos ejemplares damnificados, la voz de sus autores, el trabajo amputado de esos imaginarios resurgió como un rescate único en la instalación: “Libros prohibidos, censura y expurgo” (Puebla, 2004) (1).



Desde las transparencias de esas vitrinas varios siglos después, cualquier estudioso de lo colonial reflexiona ante la autoridad de los censores que rayaron esos textos, cruzando las palabras o los cuerpos para evitar el contacto con conocimientos nuevos, con astronomías y teologías o manuales que pudieran sobrepasar el nivel de información autorizado por la iglesia. Sin embargo, ese discurso oficial no llegó a ocultar la pasión del hombre renacentista por cuestionar el universo y representarlo con un inmenso registro de posibilidades desde los clásicos antiguos hasta la frescura de los trabajos de ficción, transparentando una realidad cada día más complicada con la llegada de la imprenta, cuya tecnología dinamizó el comercio exterior libresco y “democratizó” la producción y distribución literaria. Este artículo pues, se localiza cronológicamente en el escenario del México colonial del siglo XVI -siglo dominado por las metáforas de la luz- examinando particularmente la formación canónica a partir de la omnipotencia religiosa y cultural ejercida por el escolasticismo ibérico, cuya “*intelligentsia*” controló dos públicos: el de los europeos emigrados y el de los indígenas (sujetos en devenir, en perpetuo debate) y sobre todo el contenido de dos literaturas: la transatlántica renacentista y la local indígena.

En ese espacio se desplegó como en pocos momentos históricos el problema de la construcción de una autoridad discursiva de posguerra (post-Tenochtitlán) en una geografía y una pluralidad tribal que fueron un desborde extraordinario para cualquier estrategia de la unificación política y religiosa colonial. Mesoamérica bautizada y convertida necesitó un microtiempo diferente para diferentes etapas de evangelización y apoderamiento cultural, de hecho hubo una nahuatlización de los indígenas antes que pudieran acceder al español y al latín de los frailes (de ahí lo importante de retener el conjunto de tiempos paralelos que se desarrollaban en la primera fase de integración cultural) mientras Europa extendía sus nociones más íntimas, el origen de sus problemáticas, en esos libros transatlánticos.

A partir del siglo XIV se reconoce el nacimiento tímido del escritor en lengua vernácula, fundando en ese acto personal su diferencia con el copista. En el siglo XVI con las bibliotecas marítimas, acaso anárquicas, ingresa la fascinación de un juego de lecturas que pueden transgredir esa autoridad monolítica adjudicada al texto bíblico. Pero hay que recordar que es la religión la primera causa de la llegada de una literatura transatlántica, que con el impulso incansable de una generación ibérica evangelizadora pondría todo su deseo en rescatar de la idolatría y por vías de los libros a esa otra generación de indígenas que necesitaban ser cristianizados (¿desculturalizados?). Fernando Ainsa considera en “Los signos imaginarios del encuentro y la invención de la utopía” que las órdenes religiosas llegaron al territorio americano con el deseo de recrear un paraíso perdido, bajo la implantación de un efectivo programa cristiano, programa que dependió sobre todo de libros catequísticos:

el sueño de reforma social, de mejor situación personal y colectiva (en el sentido de la eliminación idolátrica) se articula una estructura racional de proyectos e investigaciones que permitan implementar el cristianismo y sus efectos positivos (10).

Dado que la nostalgia religiosa debía ser estructurada dentro de un modelo histórico vigente, el punto más importante para los frailes misioneros fue evitar las contradicciones a nivel ideológico, de ahí que los libros cristianos presentaban un

repertorio de reglas morales y una memoria de rituales que debía prevalecer aún a costa de la drástica desaparición de las literaturas mesoamericanas y de las obras europeas que pudieran despertar algún tipo de desviación espiritual. Estas políticas, se vieron respaldadas cuando el Concilio de Trento (1564) promulgó el *Index Librorum Prohibitorum*, a partir del cual España elaboraría sus propios índices de libros prohibidos, regularizando la censura ya aplicada por la iglesia, que para entonces había enviado a la hoguera de Paris por orden de la Inquisición las páginas de la *Divina Comedia* (1318), *Moriae Encomium* de Erasmo se prohibió en las Universidades de Paris, Lovaina, Oxford y Cambridge (1512), y las obras de Lutero pasaron por el fuego en la Roma de 1521 por orden del Papa León X. Estos índices (o la burocracia de lo censurado y lo prohibido) se dividían en tres secciones: 1) la que registraba las obras de herejes, 2) se controlaban las obras de autores católicos, 3) las de los autores anónimos. La circulación de libros y el escenario de su prohibición respondía a la misma obsesión de identidad que se planteó con la unidad religiosa de España expulsando a los musulmanes y a los judíos, verificando con el secuestro de ejemplares que se mantendría una misma visión mesiánica del cristianismo y por lo tanto haciendo del lector novohispano, un lector controlado a través de la hoguera y/o el acceso parcial a los textos prohibidos.



La labor de expurgación en la segunda mitad del siglo estuvo a cargo de Benito Arias Montano (1570). Montano controló los contenidos textuales considerados peligrosos mutilando párrafos, capítulos e imágenes que pudieran considerarse contra la moral. Esta acción física sobre los libros, efectivamente fracturó los contenidos totales o parciales de páginas o capítulos enteros, al mismo tiempo produjo un efecto positivo impidiendo la excesiva destrucción de obras, y preservando esos textos a pesar del castigo textual que les fuera infligido. Si casi toda la antigüedad se nos presenta en fragmentos, la vida intelectual de Nueva España resiste la misma característica, sus bibliotecas son incompletas, aciertan a dejarnos entrever que algunos autores piensan, viven y sienten de una manera diferente. Perforan lo monolítico de un saber sacro con otras preguntas, que obviamente no pueden ser abiertas al público que recoge esos libros cuidadosamente leídos y manchados. La iglesia adoptó una serie de criterios para determinar que una obra se expurgase, por ejemplo: la aparición en el texto de oraciones heréticas, las palabras profanas, las palabras de significado u origen dudoso, los párrafos o cláusulas que tuvieran idea de superstición, hechicería o adivinación, las imágenes del cuerpo humano que mostraran partes descubiertas, los escritos o capítulos que ofendieran los ritos eclesiásticos, las oraciones o ritos que hablaran de ceremonias

contrarias a los sacramentos. Hechas estas correcciones la portada del libro llevaba la leyenda: *auctor damnatus* (autor condenado) y junto al título del libro la leyenda: *prohibita cum expurgatorio permissa* (obra prohibida con el permiso del expurgatorio), es decir, ya corregida. Dentro de este clima de prohibición, la canonización de la literatura colonial sacra presentó problemas únicos. ¿Cómo controlar la lectura privada, su rica imaginaria, por oposición a una lectura cuyos referentes estuvieran controlados dentro del catolicismo dominante? ¿De qué manera operar con estos textos con los indígenas cristianos a los que se había sustituido ya la experiencia subjetiva por el léxico cristiano? En el plano desbordante de la administración jurídica e ideológica: ¿cómo lograr que la temporalidad del colonizador se mantuviera fija, perfectamente imitada por el nativo sin los desvíos de una lectura secularizada? La inspección de las naves que llegaban de Sevilla (en esa conjunción nave/libro que marcó la dinámica literaria en el XVI) evidencia que los viajeros europeos habían encontrado su gran pasatiempo: las novelas de caballería. Y que, como Irving Leonard lo recuerda en su libro: *Los libros del conquistador*, Nueva España se vio sumergida en la más rigurosa y cautelosa agenda libresca religiosa, al mismo tiempo que el humor, la fantasía, lo imposible y lo deseable, llegaba por vías de la literatura popular (2). La confrontación a nivel de ideologías fue inevitable, porque fuera del discurso religioso se abría la porosidad de un discurso alternativo más próximo a los viajeros que podían recrear esa larga travesía hasta las colonias americanas, matando el tiempo con historias que los representaban. De este modo, una vez que el “caballo de madera”, “el pájaro sucio” o el “rocín” (como se apodaba al cabeceo del barco en el mar) comenzaba a hacer estragos con la población embarcada, entre cajas, barricas y cofres, muchos emigrantes preferían distraerse con la lectura de un libro “de aventuras”. Entre las arrobas de vino, las fanegas de frijoles y garbanzos, las arrobas de pescado seco y cebollas, con una población compuesta de comerciantes ambiciosos, empleados y funcionarios oficiales, la lectura funcionó como un pasatiempo a contrapartida del mar mismo y de las rutinas de navegación soportadas durante varios meses. Los barcos comenzaron a ser el alojamiento predilecto del gusto popular como lo apunta la Inquisición cuando en una visita a la flota de Diego Maldonado encuentra entre los ejemplares prohibidos a: “*Amadís, El caballero del Febo, Oliveros de Castilla, Orlando*

Furioso, etc". Las autoridades religiosas informan a la Corona de este problema, y de allí se desprende el famoso decreto real, con un pliego de instrucciones de la reina, entregado a la Casa de Contratación de Sevilla el 4 de abril de 1531:

Yo he seydo ynformada que se pasan a las yndias muchos libros de Romance de ystorias vanas y de profanidad como son el amadis y otros desta calidad y por que este es mal exercicio para los yndios e cosa en que no es bien que se ocupen ni lean, por ende yo vos mando que de aquí adelante no consyntays ni deys lugar a persona alguna pasar a las yndias libros ningunos de ystorias y cosas profanas salvo tocante a la Religion xpiana e de virtud en que se exerciten y ocupen los dhos yndios e los otros pobladores de las dichas yndias por que a otra cosa no se ha de dar lugar. Fecha en ocaña a quatro dias del mes de abril de mill e quinientos y trynta y un años, yo la Reyna. (81)

Nicolás Rosa en su artículo: "Lecturas impropias", hace algunas incursiones únicas dentro de la posicionalidad del sujeto lector frente al mundo, desde una mirada que sostiene la página pero también atraviesa los contenidos:

¿Cuál es el ojo que sostiene la mirada de la lectura? ¿Cuál es el recorrido del ojo en las páginas que leemos? ¿Cómo nos miran las páginas de los libros que leemos? El camino del ojo por la página es incierto: leemos por razones de tradición alfabética de izquierda a derecha, pero sabemos que la escritura jeroglífica, la escritura del protogriego, la del hebreo, nos obligan a desviar el ojo, y por ende la mirada, de derecha a izquierda, y pasarnos por la página, hacer un barrido, para intentar descifrar los signos allí escritos. (84)

Por primera vez la mirada del ojo se extiende a textos que no están organizados bajo una moral monolítica, cuya geografía invita al riesgo no a la pasividad, conjugando el espíritu de desplazamiento que ya se origina en los mismos lectores embarcados y en busca de esos paraísos y esas novedades descriptos en esa ficción. Son los textos que – como hemos visto repetidas veces - alientan la moral de las primeras excursiones al Nuevo Mundo, repiten el sueño de transformación social a través del discurso de narraciones que abren un mundo caracterizado por lo desconocido y desbordante. Con certeza podemos decir que dos canones coexistieron en Nueva España paralelamente: el de los religiosos emigrados, canon sacro/culto, que llevaba la marca de la modernidad renacentista con las traducciones de los clásicos y la literatura de prestigio (cincuenta autores clásicos de la Antigüedad fueron editados en España en el siglo XVI) y el de los españoles emigrados (canon popular) con su prolífico circuito de lectores y escritores entre los que se encontraba Cervantes Saavedra, que llegaría a México el mismo año de su publicación en 1605. Ambos moviéndose en espirales activas de circulación de

materiales y elaborando un corpus sustancial reactivado por vías marítimas. Esa fricción canónica hizo que ni el uno ni el otro pudieran hallar un centro o zona de co-existencia, con la particularidad de que ambos grupos de producción literaria, habían marginalizado el repertorio gestual y jeroglífico de la memoria indígena mesoamericana, encontrándose el uno como el otro en pleno auge, despachando desde Sevilla las cajas con las obras del infinito decoro o de la imaginación desopilante y expansionista. Los grupos reproductores de esas escrituras en uno u otro ángulo del espectro: los imprenteros europeos, contribuyeron a replegar a la literatura nativa por el desconocimiento que de ella tenían o por considerarla como los frailes una cuestión demoníaca que podía significarles problemas comerciales, poniendo en peligro la carga que de por sí presentaba problemas fuera de la cultura ideológicamente preservada por el clero.

Sobre la literatura nativa hemos estudiado a través de León Portilla, Mignolo, Johansson (3), la variedad riquísima de la expresión mesoamericana, su carácter mimético, celebratorio y los diferentes aspectos de la oralidad narrativa. Noe Jitrik comenta al respecto:

Si los europeos creían que las palabras eran instrumentales e indispensables para dar cuenta de la discursividad llamada literaria, en estas tierras las imágenes podían hacerlo puesto que, la noción misma de grafema no existía o difería de la europea: hay un universo de códigos – ahorraré la exaltación de esos documentos- que no sólo narran o explican o ponderan sino que indican que existía una plena conciencia de literaturidad, para usar una palabra que parece exponer claramente un rico campo semántico.

Pero no se trata de profetizar “en retro”, ni de volver a lamentar lo que históricamente no pasó, establecer este juicio de existencia sirve, tan sólo, para entender que la lectura que hicieron los europeos de esas extrañas manifestaciones fue de “texto arrasado”, lo que llevo a imaginar que se trataba literariamente de “tierra de nadie” en la que, como en otros aspectos, se trataba de iniciar implantaciones”. (*Canónica, regulatoria y transgresiva*, 37)

Por lo tanto el escenario no estaría completo al señalar únicamente los dos polos europeos de discursividad literaria, sino también puntualizando que el amplio *corpus* del saber indígena que se mutiló, quemó, prohibió pasando lentamente después de la Conquista a un estado de transmutación todavía más peligroso (como desestabilizador de su epistemología original), cuando los religiosos toman la oralidad indígena y sus formas épicas del teatro o la poesía nahua para reconvertirlas al aprendizaje cristiano y sus símbolos claves. La oficialidad novohispana copió y adulteró

esa matriz indígena para llevar al mesoamericano a la oficialidad de su literatura sacra: el catecismo, los himnos a la virgen, la Biblia. Esas “implantaciones” a las que se refiere Jitrik, tomaron además espacios institucionales: iglesias, conventos, colegios y sirvieron para reforzar un conjunto de normas vinculadas con un programa religioso y para dejar íntegro el canon oficial. Serge Gruzinski en su trabajo: *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, invita a analizar la colonización del ojo, en una sociedad colonial cuya urbanización y mestizaje requirió una política agresiva a través de la teología icónica para lograr la devoción ferviente de los indios novohispanos, impactados por milagros, apariciones, y otros signos de lo divino que se traducen en tapices, esculturas, crucifijos, y rememoración pictográfica en los libros religiosos ilustrados. Tan intenso resultó este programa, que la impresión de la Biblia y de la literatura religiosa en las colonias formaron parte del “boom editorial” de la Europa católica, superando la demanda de textos litúrgicos a la capacidad de impresión de libros en la Península, a tal punto que Felipe II en 1564 recurre a la imprenta flamenca de Plantin-Moretus (llamado en España, Cristóbal Plantino) de Amberes, para la edición de nuevos misales y catecismos conforme a los cánones tridentinos de 1564.

Nuevamente conviene recordar que las ideologías que acompañaron la gestación colonial fueron en un mismo sujeto conflictivas. Tal es el caso de Fray Juan Zumárraga que se debatía entre las funciones de inquisidor desde su llegada a Nueva España, al mismo tiempo que defendía a los indígenas. Simultáneamente quemaba sus manuscritos a pesar de las solicitudes de Fray Bernardino de Sahagún y otros misioneros que deseaban estudiar los libros y las pinturas realizadas por los nativos. En 1533-34 Zumárraga el inquisidor – que apoyó tenazmente a Bartolomé de las Casas denunciando los abusos y crímenes de los conquistadores- fundó la primera imprenta americana en 1538. A través del virrey Antonio de Mendoza y con un impresor en Sevilla, el alemán Juan Croemberg, Zumárraga logra que éste enviase una imprenta a México y a uno de sus oficiales para operarla. Así comienza a surgir un cuerpo editorial dentro del continente sin los inconvenientes y las demoras del transporte en navíos, no pocas veces afectado por la piratería marítima. Esto acelera la reproducción de los volúmenes sacros en páginas en papel grueso, con filigranas o marcas de agua con tipo gótico o

semigótico, páginas adornadas con viñetas y grabados en madera. La catequización fue lo que dominó a esa nueva tecnología, con impresionante persistencia pues el mismo Zumárraga, gestor de este proyecto, era un hombre intolerante ante las cuestiones ideológicas indianas y termina quemando vivo en la Plaza Mayor el 30 de noviembre de 1539 a don Carlos Ometochtzin, señor de Texcoco acusado de rendir culto a Tláloc. Este repudio a lo nativo una vez más centra el discurso inquisidor como base de esa experiencia de relación entre las dos culturas porque si bien es cierto que los misioneros acceden a las fórmulas celebratorias prehispánicas y las utilizan para su beneficio evangélico. No deja de ser menos cierto que el indígena reconvierte muchas de estas nociones y se reafirma a través de ellas en lo que era el antiguo mundo religioso con iniciaciones chamánicas y experiencias alucinatorias, desplegando otra vez el plano de una divinidad circular. La quema de Ometochtzin, por idolátrico, se corresponde con el caso del segundo impresor mexicano Pedro Ocharte quien en 1574 fue encarcelado y torturado por otra acusación inquisitorial. Como señala Irving Leonard hay que recordar el poder inmenso de la iglesia operando en muchas ocasiones en conflicto directo con el estado: el arzobispo y el virrey no necesariamente convergían en la manera de llevar los asuntos de la colonia, aunque casi siempre la iglesia triunfara en estas gestiones:

El poder y la riqueza de la Iglesia habían ido en aumento desde la conquista, y sus jefes, que por lo general duraban en sus cargos más tiempo que los virreyes, resistían invariablemente y con éxito la intervención de las autoridades seculares en sus negocios. La iglesia estaba haciéndose de vastas propiedades, a tal extremo que Felipe II ordenó a Enríquez en 1576 que le rindiera una detallada información sobre las fincas controladas por el clero, y que prohibiera a éste toda nueva adquisición. No podía esperarse que semejante comisión sirviera para mejorar las relaciones entre el ala secular y el ala eclesiástica del gobierno. (166).

Al tener en cuenta estos factores podemos comprender mejor las contradicciones dentro de una misma personalidad misionera. Una intersección de poderes jugaba un papel primordial para asegurar en el territorio conquistado la incuestionabilidad católica, regulando a través de la maquinaria inquisitorial los potenciales peligros de libros que proyectaran un lado más secular y acaso más renacentista del que la iglesia de ese

momento (bajo el modelo medieval) pudiera admitir. Y aún todo esto no cierra otra arista, desde donde se podría medir las contradicciones y conflictos de la época, porque debe pensarse que las órdenes religiosas sufrían entre ellas rivalidades que condujeron a no pocos juicios y debates dentro del marco cultural que se buscaba construir en Nueva España. El brillante programa religioso no pudo impedir la competencia humana entre las órdenes que difundían el uso de la escritura y la lectura alfabética, y sin embargo sus propios intereses se veían confrontados en el plano de lo local colonial, y en respuesta directa con sus superiores en España.

Por ello los libros y las escrituras (sagradas y seculares) fueron el centro de un drama humano profundo, en la medida que diferentes poderes necesitaban diferentes contactos con el indígena subyugado, y con las familias de colonizadores que debían recapturar la España que se dejaba atrás. Un trabajo fundamental cubriendo el drama libresco de ese momento, es el emitido por el Archivo General de La Nación en México: *Libros y libreros del siglo XVI*, cuyo director Luis González Obregón muestra en sus seiscientas páginas, las tribulaciones que debían pasar los que llevaban a cabo el comercio de libros en Nueva España. No se trató nunca de un simple trámite de comercio exterior a las colonias, sino que todo lo que implicaba palabra impresa llevaba consigo el signo de una ideología y por lo tanto los cargamentos estaban sujetos a la sospecha. Los testimonios, las traducciones, las audiencias, los juicios inquisitoriales formaron parte del gran despliegue burocrático para ejercer ese control. La documentación inquisitorial mantuvo su fidelidad al dato, creando listas de cajas de libros o memorias de cajas “caxas”, como en el caso del registro del cargamento de Benito Boyer, de donde aquí reproduzco el listado parcial de una de las cajas, aparecido en el estudio de Obregón:

CAXA No. 4

- 2 Biblias de Vatablo de las grandes. Becerro.
1. Opa. Bernardi, 4o Venecia. Becerro.
- 1 Refranes del Comendador Griego. 12o badana
- 2 Obras de Garcilazo y Mena. 12o badana
- 1 Oraciones espirituales de Fray Luis. 12o badana
- 2 Content Mondí. 12o badana

- 1 Cuestión y Cárcel de Amor. 12o badana
- 2 Agricultura. Fo.badana
- 1 Conclusiones de Santo Tomás. 8o badana

(p. 265)

En forma transatlántica, resulta muy interesante observar la complejidad de estos tráficós de libros y las intersecciones de lectura que se dieron sin un circuito “puro” de transferencia entre libros y lectores, las mujeres españolas fueron las primeras transgresoras de esa censura creada por la Iglesia. Hay un registro, el de Santa Teresa de Jesús (1515-1582) que en el segundo capítulo de sus datos biográficos confiesa su pasión por las novelas de caballería según nos comenta Irving Leonard, Teresa de Jesús confiesa:

Yo comencé a quedarme en la costumbre de leerlos [los libros de caballería] ...y parecíame no era malo, con gastar muchas horas del día y de la noche en tan vano ejercicio, aunque escondida de mi padre. Era tan en extremo lo que en esto me embebía, que si no tenía libro nuevo, no me parece tenía contento (33).

Leonard señala además que *Don Cristóbal de España* una novela de caballería fue escrita por una mujer, Beatriz Bernal publicada por primera vez en 1545. Esta escritora del Valladolid del siglo XVI, resulta ser realmente “osada” si comprendemos la poca importancia que se le daba el enseñar a leer y escribir a las doncellas, las únicas por otra parte que podían esperar este privilegio ya que las mujeres pobres estaban condenadas al analfabetismo al igual que los hombres. Esta escritora se conoce en parte por el reclamo que hace su hija, Juana de Gatos, para reimprimir la obra de la madre, unos cuarenta años después de ser escrita. Por inferencia, no sería extraño pensar que algunas emigradas españolas en el México colonial transgredieran las prohibiciones de sus padres y maridos, secuestrando y leyendo a escondidas una literatura popular desbordante para la sencilla vida de colonia novohispana. Georges Baudot recuerda en: *La vida cotidiana en la América española en tiempos de Felipe II. Siglo XVI* que el flujo de mujeres españolas haciendo el viaje americano fue alentado desde la Corona:

La proporción de mujeres españolas que partían hacia América no dejó de aumentar a lo largo de todo el siglo XVI. De alrededor del 5,6% de los viajeros en el período 1493-1519, pasan a ser el 6,3 % de los viajeros en 1520-1539 y el 16,4% entre 1540 y 1559 (20)

Si la sensibilidad femenina pudo tener contacto con esas narrativas populares no lo tenemos registrado, pero cabe la posibilidad de que esto fuera algo posible. Por otra parte, el auge de las ficciones aventureras fue tan rotundo en el siglo XVI en México que la casa de Cromberger en Sevilla, produjo muchas ediciones de obras pequeñas (¿libros de bolsillo?) siempre intentando cubrir las demandas del mercado americano en materia de libros de caballería y comenzando a ofrecer traducciones de obras originalmente escritas en francés. No solamente las novelas de aventuras sino también de carácter sentimental atrajeron a los colonos como la obra *Selva de aventuras* reeditada una cantidad de veces durante ese período. Jacques Lafaye (4), a propósito del auge de la narrativa de caballerías y la analfabetización del siglo XVI, comenta:

Se sabe que los analfabetos formaban coro en torno de un lector que leía de pie y en alta voz un capítulo tras otros, día tras día. Los conquistadores de América llevaron estos libros, que todavía no se decían “de evasión”, en sus barcos y sus mochilas. El *boom* editorial (a escala del tiempo) de la literatura de fantasía: novela, teatro y en menor grado poesía, no se explicaría si no fuera por la extensión del “público lector” más allá del mundo restringido de reverendos, maestros y letrados. (61)

La literatura popular encontró un espacio que estaba fuera de la religión e instaló en América las primeras bases para una formación de futuros escritores novohispanos, trayendo en los barcos una parte de la sed del siglo europeo por romper con lo local, con un lenguaje que no tenía que ver con la teología, la filosofía o la ciencia, y cuyas ediciones podían comprender aquellos que no eran “latinos”, es decir, los que comprendían el latín, que movía la mayor parte de la diplomacia pontificia, y cuya jerga litúrgica era manejada por una audiencia privilegiada y reducida.

He propuesto que existían dos cánones paralelos: un canon culto y un canon popular con una marginalidad sustentada por la literatura indígena destruida o prohibida (5) hasta que el siglo XVII produjo una formulación que podríamos llamar contra canónica por vías de los escritores criollos, rememorando el pasado de la nobleza indígena. Es muy importante, sin embargo, dentro del canon culto abrir una inclusión, y se trata de los libros cuya influencia del Renacimiento italiano fue muy visible en la Península y que formaron parte de la valiosa exportación a México. Así los clásicos profanos de la

antigüedad grecolatina viajaron en los barcos como parte del caudal prestigioso de la audiencia culta: Homero, Plutarco, Virgilio, Cicerón, Ovidio, Marco Aurelio, Terencio y el popularísimo Ariosto todos entraron a la nueva colonia. Y otro tanto lo hicieron poetas, dramaturgos y místicos, algunos de los cuales formaron parte de la mejor herencia española circulando a pesar del Santo Oficio, en pleno diálogo con la sensibilidad de los lectores emigrados y aculturados, quienes veían en el modelo clásico un conjunto ideal de saberes y de curiosidades.

Las literaturas indígenas oralizadas en México a diferencia de los códices quemados o exportados para la venta a coleccionistas europeos, sufrieron a su vez dos procesos alternativos: la cancelación drástica o la adulteración al Occidente, pero en una segunda fase el rescate etnográfico (Sahagún) y la producción letrada de la memoria indígena esta vez en castellano, reinstalaron parcialmente el esplendor de ese cuerpo de conocimientos y prácticas simbólicas. Las estrategias de producción literaria criolla fueron muy diferentes a las del conjunto literario pre-contacto y el orden de esa memoria respondía a otras cancelaciones (por ejemplo, la vida fuera de los grupos de poder en Mesamérica quedó editorializada desde un montaje de la clase guerrera y poderosa con la traducción de nahuatlitos cultos). Jitrik piensa que cuando se produce una formulación contra canónica respaldada o no por un poder, se produce una domesticación de sus efectos y un reforzamiento del orden, en forma renovada. Lo que los mexicanos hoy sostienen de la polución de sus publicaciones: “ publicar para controlar”, el libro puede responder a otro enmascaramiento, a un simulacro de la marginalidad, intentando recuperar vestigios de una vida prehispánica, encubriéndola, sin embargo, en los mecanismos reguladores de ese texto (hasta cierto punto Sahagún y su maravilloso *Códice Florentino*, responden a estas características).

En medio de un mundo oceánico transportador de imaginarios, de una vida de la lectura regulada por el Santo Oficio, en el tráfico y la intersección de esos materiales expurgados o confrontados con la iglesia, en pleno territorio novohispano se estaba produciendo una escritura, por parte del grupo secular emigrado. Dice Jitrik al respecto:

En los primeros textos que se escriben, ya sea en lo que se ha convenido en llamar el descubrimiento y la conquista, ya sea inmediatamente después, tienen el carácter impresionista del testimonio epistolar- sólo

indirectamente canónico o por lo menos de una convencionalidad laxa que tolera cierta espontaneidad- o de la crónica del acontecimiento recién ocurrido. Esto quiere decir ante todo que la retórica, como gramática del canon, como ordenadora en géneros de la producción de escritura, no sólo no operaba sino que carecía, sobre todo, de sentido. Se presenta de este modo un paralelismo entre la confusión de las primeras miradas y el modo turbulento de la escritura, como si en su espacio propio, liberada a sus propias fuerzas, la escritura hubiera debido responder a lo que estaba sucediendo.” (34)

Pasada esa primera etapa y en plena regulación colonial, Jitrik piensa que comienza un estadio de “relaciones ambiguas” con la literatura peninsular culta, que es lo que se refleja posteriormente en los autores criollos. Con lo cual, volviendo a las metáforas de la luz de la teología implantada, en esa transparencia que quiso presentar el canon, ocurrieron procesos de repliegue, de mestizaje, de convulsión a nivel de la lectura y de la escritura colonial, sosteniendo dos geografías y tal vez una tercera – desde el plano religioso- ese *locus* imaginario, ideal para el cual se crea un programa de implantaciones simbólicas religiosas. El hecho más importante – a mi parecer- al observar la representación de la hoguera de la instalación de la Biblioteca Palafoxiana, no fue enfrentar lo inevitable, sino comprender que históricamente las prohibiciones abren paso a otros caminos paralelos para la producción imaginaria y que, las ideas tachadas, borradas, agredidas culturalmente encuentran nuevas páginas y nuevos libros, en el mismo estado de lo colonial y su capacidad de multiplicar fantasías y obsesiones, desde el principio de las cartas marítimas al rey hasta una producción elaborada con fines estéticos propios y en otra fase de desarrollo y asentamiento colonial.

Notas

(1). La exposición temporal de “Libros prohibidos: censura y expurgo en la Biblioteca Palafoxiana” se llevó a cabo entre Julio 2003-Enero 2004 en Puebla, México. Alejandro Eliseo Montiel Bonilla, Subsecretario de Cultura, fue el coordinador del proyecto. En el acervo palafoxiano se encuentran autores de renombre que fueron censurados durante el siglo XVI, tales como Erasmo Desiderio de Róterdam, Nicolás Maquiavelo, Miguel de Cervantes censurado por la inquisición portuguesa y Michel de Nostradamus cuya *Centuria astrológica*, fue censurada por considerarse supersticiosa. Las imágenes que acompañan este texto pertenecen al catálogo que la Biblioteca preparó, en el marco de excelencia que caracterizó ese trabajo de equipo para exhibir las amputaciones textuales de esas obras coloniales.

(2). Un referente clásico hoy es la obra : *Los libros del conquistador* de Irving Leonard, a fin de poder comprender el complejo intercambio de la redacción real con las colonias en el tráfico de libros populares y cómo éstos fueron instrumentales en los relatos de testigos de primera vista en la colonia, al mismo tiempo que constituyeron un espejo donde el lector podía identificarse con el héroe narrado. Leonard analiza paso a paso el espacio simbólico del conquistador español y sus referentes en las obras de ficción favoritas que lo acompañaron en la exploración del Nuevo Mundo, desde ese punto central para el comercio libresco que fue Sevilla.

(3). León Portilla y Walter Mignolo han creado insuperables estudios para acercarse a la complejidad de las literaturas indígenas colonizadas. Johansson como discípulo de Portilla ha desarrollado también estos temas recientemente. Mignolo en su libro *The Darker Side of the Renaissance* presenta un maravilloso despliegue de la materialidad de la escritura en las culturas indígenas. El repaso del legado de los materiales de códices de permite a través de las iconografías retomar el contexto social, religioso y educativo de esas poblaciones amerindias.

(4). En *Albores de la Imprenta. El libro en España y Portugal y sus posesiones de ultramar (siglos XVI y XVII)*, Jacques Lafaye ha recogido un maravilloso historial de la imprenta europea, las condiciones financieras de esos establecimientos, la relación entre el impresor- el autor- el librero. Desde el origen de esos textos caligrafiados que a veces se tardaba hasta dos años en copiar, Lafaye investiga el negocio editorial surgiente en torno a los receptores de esos trabajos y nos introduce a las dificultades por falta o mala calidad del papel, de los copistas, y la importancia que representó para la Iglesia la creación de la imprenta, que se correspondió con un programa cristiano pragmático en las colonias. Por ese control libresco sabemos que, poco antes de morir el siglo XVI en 1573 se hizo un inventario de los libros en la biblioteca del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, bajo la ordenanza del papa Gregorio XIII con un decreto de expurgación de los libros sospechosos de heterodoxia. Gracias a esa ordenanza, se sabe que la biblioteca tenía 227 títulos, 225 en latín (privilegiando la lectura de las elites aculturadas) y 20 en español. De Santiago de Tlatelolco sale impreso en 1579 la *Retórica cristiana* de Diego Valdés, primera obra de autor criollo que fuera exportada de América a Europa.

(5). La formulación de este trabajo surgió a propósito de un encuentro organizado por Sara Castro-Klarén en John Hopkins University en Junio 2004 investigando las formaciones canónicas desde la colonia hasta nuestros días en la literatura latinoamericana. Ese valioso foro sirvió para investigar algunas cuestiones que no había originalmente surgido en mi trabajo. La tesis aquí expuesta en cuanto a las formulaciones canónicas de la colonia mexicana se nutre sin duda de las conversaciones con mis colegas de la Benemérita Universidad de Puebla y con los mismos bibliotecarios palafoxianos, que fueron siempre diligentes, profundos e interesantes en sus comentarios a partir de este capítulo de las prohibiciones que hicieron de los libros objetos detectivescos e inquietantes. En un contracanon personal, he incluido críticos latinoamericanos contemporáneos necesarios para rever algunas cuestiones canónicas, o los pliegues de la escritura y la lectura en cualquier época después de la implantación alfabética del siglo XVI.

Obras consultadas

- Ainsa, Fernando. *Del canon a la periferia: encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2002.
- . "Los signos imaginarios del encuentro y la invención de la utopía". *Utopias of the New World*. Anna Housková and Martin Procházka, editors. Praga: Institute for Czech and World Literature, 1992.
- Baudot, Georges. *La vida cotidiana en la América española en tiempos de Felipe II. Siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- . *México y los albores del discurso colonial*. México: Ed. Patria, 1996.
- González Obregón, Luis. *Libros y libreros en el siglo XVI*. México: Archivo General de la Nación, 1914.
- Gorak, Jan, ed. *Canon vs. Culture*. New York: Garland, 2001.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Jitrik, Noé. "Canónica. Regulatoria y Transgresiva". *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Susana Cella, editora. Buenos Aires: Losada, 1998. 19-41.
- . *The Noé Jitrik reader: selected essays on Latin America Literature*. Durham: Duke University Press, 2005.
- Lafaye, Jacques. *Albores de la imprenta. El libro de España y Portugal y sus posesiones de ultramar (siglos XV y XVI)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Leonard, Irving A. *Los libros del conquistador*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Mignolo, Walter. *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality & Colonization*. Ann Arbor: The University of Michigan P., 1995.
- Rosa, Nicolás. *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1997.

Fracaso y triunfo en *Los vigilantes* de Diamela Eltit

Cecilia Ojeda

Northern Arizona University

La alegoría no es más que un espejo que traslada lo que es con lo que no es, y está toda su elegancia en que salga parecida tanto la copia en la tabla, que el que está mirando a una piense que está viendo a entrambas.

Pedro Calderón de la Barca

Como *Lumpérica* (1983), una novela cuya escritura “se sumerge . . . en tres cruces: mujer, lumpen, América” (Brito citada en Avelar 232), *Los vigilantes* (1994) es una obra cuya matriz se nutre de lo americano, lo marginal y lo femenino para resistir y confrontar el orden patriarcal y político en Chile y Latinoamérica. El cuerpo femenino minuciosamente explorado política, orgánica, y eróticamente a través de sus movimientos, poses, sangre, heridas, cortes, y golpes, en la primera novela de Diamela Eltit, se metamorfosea y metaforiza en *Los vigilantes* de tal modo que las pulsaciones de lo humano, se convierten en una red de metáforas de la violenta historia latinoamericana.

La quinta novela de Eltit (1) está construida sobre la base de un procedimiento alegórico por medio del que se crea un sistema de metáforas que representa un pensamiento complejo y experiencias históricas reales. Dicho procedimiento se utiliza como un instrumento cognoscitivo y político sobre los márgenes destituidos del continente latinoamericano.

En forma similar a textos alegóricos medievales y barrocos como el *Roman de la Rose* de Jean de Meung (1240?-1305?), *El laberinto de fortuna* de Juan de Mena (1411-1456), *La comedieta de Ponça* del marqués de Santillana (1398-1458), o los autos sacramentales de Calderón de la Barca (1600-1681), *Los vigilantes* es una novela cuyos personajes son materializaciones de abstracciones, de sistemas de pensamiento. La diferencia con dichas alegorías es que en la novela de la escritora chilena lo que se materializa no son categorías filosóficas como “entendimiento, razón, libre albedrío, memoria, voluntad” (Peña 9), sino en forma muy precisa, la sujeción y contención despiadada de los marginados latinoamericanos por parte de los detentadores del poder. Eltit desarrolla una estrategia narrativa basada en el procedimiento alegórico para dar visibilidad a la historia de los marginados por medio de figuras humanas. Por ello quien

lee la novela identifica las voces ficcionales como “la madre,” “el hijo,” “el padre ausente,” “la madre del padre ausente,” “los vecinos,” etc. Pero estas voces son figuras alegóricas cuyas acciones pueden leerse en dos sentidos, uno literal y el otro figurado. Como las figuras de los autos sacramentales calderonianos, los personajes de *Los vigilantes* son “como criaturas perfectamente configuradas en su doble condición de seres a un tiempo abstractos y concretos” (Peña 12). Ni la narradora ni las otras voces ficcionales son totalmente “humanas” en el sentido lato de la palabra.

El procedimiento de la alegoría le permite a Eltit componer, al decir de Calderón, “un espejo que traslada/ lo que es con lo que no es.” El talento con que la novela está escrita permite que combinando la lectura tradicional con la alegórica, surja tanto la historia de lo que “no es,” la ficción familiar, como la historia de “lo que es,” la sujeción de los marginados en Latinoamérica. De esta forma la lectura alegórica produce la duplicación de lo que acontece y “*que el que está mirando a una piense que está viendo a entrambas.*” Tanto la historia literal del acoso de la madre y el hijo por parte del padre y sus aliados, como el relato alegórico, coexisten desde las primeras líneas del texto. Esta coexistencia deriva de la compleja naturaleza del nivel de la enunciación, por cuanto según la lectura que de éste se desarrolle es posible construir dos (o más) historias que se intersectan, como un contrapunto de subtextos. *Los vigilantes*, como *Lumpérica*, y *Por la patria* (1986), entre otras novelas de Eltit, tienen, como indicara Roland Barthes en *S/Z*, un carácter ‘scriptible’ ya que le presentan a cada lector la oportunidad de compartir el placer del texto participando en el juego de re-crear la obra que tiene frente a sí.(2)

Las citas que ilustran lo ‘scriptible’ de la novela, ponen en evidencia un principio básico de la escritura de Diamela Eltit que ella ha resumido como una “ambigüedad . . . coherente” (Morales 43). Por un lado, podemos identificar la voz que las emite como la de una mujer angustiada que apela a alguien para que comprenda sus acciones. Por otro, es posible imputarle las mismas oraciones a una criatura que es a un tiempo abstracta y concreta, la conciencia adolorida de un continente subyugado que ha tomado forma en una mujer. Las palabras con que se interpela al “tú” acusatorio y censor resultan inteligibles desde ambas construcciones ficcionales.

Si yo no los acogía, el fin para ellos era cuestión de horas. No vi en sus cuerpos esa deliberada insurrección a la que te refieres, sólo reparé en el frío. (84)

Dime pues, que no harás efectiva tu amenaza, si lo afirmas, haré de mi la figura occidental que siempre has deseado. (85)

Me dices que me puse fuera de la ley, y lo que no me dices es que me pusiste al alcance de tu ley. (86)

Pienso, no hago sino pensar en cuántos desamparados estuvieron en mi casa. (89)

Dirás, encontrando una razón para tu inquina, que yo me hice con ellos una desamparada y entonces te horrorizarás y me negarás y maldecirás la hora en que cruzamos nuestras vidas. (95)

Lo citado expresa alegóricamente la conciencia histórica de la América mestiza e indígena, la América subyugada por “lo Occidental,” cuyo avance fue posible por la violenta colonización del otro. Al mismo tiempo, se leen como expresiones de una mujer que se solidariza con los desamparados y se siente forzada a defender sus acciones frente a alguien que las reprueba y condena duramente. La complejidad de la novela posibilita ambas lecturas.

La voz de Latinoamérica colonizada plantea la firmeza de su alianza con los desamparados, que como “ella,” están a la merced de la ley de un, “tú” interlocutor visible e invisible, que no está en ningún lugar preciso pero que se multiplica exponencialmente en el espacio y el tiempo. Su omnipresente ausencia se hace palpable por decretos y órdenes que van dominando y moldeando el comportamiento de todos en una ciudad marcada por la acechancia y la violencia. Es válido considerar a ese interlocutor como la modernidad, en su sentido más amplio, abstracto y concreto a la vez, fuente de imaginarios eurocéntricos, de materialidades históricas como la ley, las instituciones legislativas, las cárceles, las instituciones educativas, el Estado. Es ése el interlocutor abstracto y concreto que se personifica en el “tú,” a quien la conciencia de América indígena lumpen, personificada en la mujer-madre- abandonada, apela incansablemente. El “tú” es, en el contexto de Latinoamérica “la misma embestida del desarrollo económico capitalista [que] genera . . . una sociedad brutalmente alienada y atomizada, desgarrada por una insensible explotación económica y una fría indiferencia social, que destruye todos los valores culturales o políticos que ella misma ha hecho posible” (Anderson).

Las demás construcciones ficcionales de la alegoría son el “hijo-larva,” “la madre” que escribe cartas, la “suegra” y los “vecinos,” como “opuestas fuerzas fundacionales de la realidad hispanoamericana” (Samaniego). El substrato en que se dirime la tensión entre estas fuerzas corresponde al del lenguaje. En el espejo alegórico de *Los vigilantes* lo que se impugna es el lenguaje y sus instrumentos conceptuales, como mecanismos colonizadores y depredadores que han fundamentado una construcción excluyente de la

realidad. El lenguaje es lo europeo-occidental que la novela impugna por medio de la alegoría de una “mujer” y sus “cartas.” La novela evoca lo señalado por Roberto Fernández Retamar, refiriéndose a los comentarios de George Lamming sobre el legado del lenguaje que Próspero le diera a Calibán en *La tempestad* de Shakespeare:

Próspero (dice Lamming) ha dado a Calibán el lenguaje; y con él una historia no manifiesta de consecuencias, una historia de futuras intenciones. Este don del lenguaje no quería decir el inglés en particular, sino habla y concepto como un medio, un método, una necesaria avenida hacia áreas de sí mismo que no podían ser alcanzadas de otra manera. Es este medio, hazaña entera de Próspero, lo que hace a Calibán consciente de posibilidades. Por tanto, todo el futuro de Calibán -pues futuro es el nombre mismo de las posibilidades- debe derivar del experimento de Próspero, lo que es también su riesgo. Dado que no hay punto de partida extraordinario que explote todas las premisas de Próspero, Calibán y su futuro pertenecen ahora a Próspero [. . .] Próspero vive con la absoluta certeza de que el Lenguaje, que es su don a Calibán, es la prisión misma en la cual los logros de Calibán serán realizados y restringidos.[26]

La referencia a las posibilidades futuras de Calibán que, según Lamming, Próspero le habría dado por el “don del lenguaje,” adquiere trágicas resonancias en la novela de Eltit. En ella se nos revela cómo la dádiva, el lenguaje, es la prisión de la protagonista, en su doble dimensión abstracta y concreta, tal como lo fuera para el esclavo Calibán. La famosa maldición de éste a Próspero, su “benefactor,” expresa el ultraje por la pérdida incluso de la posibilidad de una esperanza. La magnitud de la crueldad de esta condena es vasta si consideramos que el lenguaje en vez de mecanismo de sujeción debía ser, como planteaba Lamming, “una necesaria avenida hacia áreas de sí mismo que no podían ser alcanzadas de otra manera.” El lenguaje, en cambio, resulta ser un instrumento de auto-enajenación que le ha cerrado esas avenidas a estos personajes. Eltit ha indicado respecto a la creación de *Los vigilantes* que “Es también una novela que la pensé muy políticamente, en términos de liberar la diferencia de escritura, la diferencia de sujeto, los órdenes, los lugares sociales, los roles. Quise . . . llegar sobre todo a la escritura, a la escritura también como riesgo y como desalajo” (Morales 127).

La posibilidad de hacer dos (o más) lecturas del texto y construir con ellas dos historias paralelas pero distintas en su magnitud y alcance (la una familiar, la otra continental), permite discernir otros aspectos de la complejidad de la novela. *Los vigilantes* no solamente admite la re-creación de historias de magnitudes diferentes, sino también la de historias opuestas que se resisten mutuamente. Gracias al desarrollo de una lectura

alegórica, es posible distinguir dos historias contrarias: la de una derrota,⁽³⁾ y la de un triunfo.

En *Los vigilantes* se presenta una escena doméstica malsana y violenta, que ha sido descrita como la del “amor entre madre e hijo a la sombra de un padre ausente cómplice del orden político” (Avelar 242). Diversos estudios literarios han examinado en detalle la escena edípica central a la trama y sus connotaciones políticas en el contexto de la época post-dictatorial en Chile. Dichos estudios plantean cómo “Por el hijo sabemos que la madre está siempre pensando en su relación con el padre” (Lagos 133), cómo éste, el padre, “no acepta negociar sino que exige la victoria total” (Lagos 134), logrando la destrucción de ambos, madre e hijo, a través de un juicio en el que ella es primero acusada y luego culpable. La narración de su derrota, es uno de los relatos posibles de co-construir a partir del texto ‘scriptible.’

La historia de la derrota es la de una mujer que pierde terreno al irse debilitando la fuerza argumentativa con que confronta al “tú.” Debido a su progresivo agotamiento tanto físico como mental, ella desarrolla un comportamiento paranoico creciente por sentirse vigilada día y noche por los que la rodean. Dicha vigilancia, constituye un eje de sentido central en la novela, que crea una atmósfera opresiva y amenazante imposible de escapar. El “tú” y sus aliados la mantienen vigilada y en vigilia, en permanente acechanza. Como indica Robert Neustadt: “In the absence of a dominant authority figure overseeing his subjects, the society of *Los vigilantes* functions as a mechanism of self-supervision” (65).

La narración nos ofrece abundante evidencia para construir la historia de un desastre narrado por una de sus víctimas, la mujer que va perdiendo el control sobre su vida. La ferocidad del acoso liderado por el “tú,” el padre del hijo, la obliga a escribir sin descanso, para tratar de razonar con el que la ataca y amenaza. Una y otra vez intenta, sin éxito, explicar y explicarse ante ese impenetrable y monolítico “tú,” sin lograr convencerlo de su estado de extrema necesidad y angustia, de su desolación y miedo, de su hambre y frío. Sola con el misterioso y fatigoso hijo-larva, la mujer intenta inútilmente dar sentido a lo que pasa tanto dentro como fuera de su casa. Al no entender el por qué de la hostilidad palpable de quienes la rodean, la voz narrativa se va trastornando lentamente hasta que llega el momento en que renuncia a entender y a ser entendida.

Como señal primaria de este progresivo desquiciamiento, estaría la paulatina comprensión respecto a las misteriosas actividades del hijo-larva, antes impenetrables para ella. Ocupado en el ordenamiento de múltiples vasijas, este hijo se arrastra babeando por los diferentes rincones de la casa, y periódicamente rompe su silencio con

intempestivos estallidos de risa, que son causa de permanente aflicción y desazón para ella. Así al principio del capítulo “Amanece” la mujer le señala a su interlocutor: “Lo único que me desgasta y me desagrada son las formas en que tu hijo lleva adelante sus juegos” (55). Ese desgaste proviene de sus permanentes esfuerzos por alcanzar una medida de entendimiento de ese hijo al que ama, pero con quien no puede realmente comunicarse.

Ya casi al final de la novela, sin embargo, los comentarios de la madre cambian, dejando en evidencia cómo los juegos del hijo se han transformado frente a sus ojos en algo muy distinto:

La criatura y yo terminamos de ordenar las vasijas a lo largo de toda la casa. Hemos logrado una distribución que nos parece prodigiosa y que jamás podría haber sido concebida de una manera tan perfecta. Cruzamos indemnes las fronteras del juego para internarnos en el camino de una sobrevivencia escrita, desesperada y estética . . . Jamás podrán derribar la simetría en la que conseguimos concentrar nuestras defensas. He resuelto, al fin, la encrucijada aritmética de la ley que todo el tiempo me planteaba el juego de la criatura (115-16).

Su comentario refleja la progresiva lucidez respecto del ordenamiento de las vasijas, y otros juegos del hijo. Dicha declarada lucidez frente a algo cuyo significado queda siempre en la ambigüedad para quien lee, puede interpretarse como una señal segura de su trastorno psíquico. Su voluntaria participación en los extraños juegos permite ser decodificada como el paso de la sensatez a la locura, como lo hace Miriam Rivera-Hokanson, cuando indica que la protagonista es, “una madre paranoica, que definitivamente [se] apoya en la escritura para salvaguardarse” (65). La mujer vigilada en proceso de trastornarse, escribe innumerables cartas, desde el espacio confinado de su casa para tratar de defenderse de la hostilidad que la rodea, con su hijo, sintiéndose cada vez más segura de entender lo que éste hace.

El desastre que ella percibe en el espacio de la ciudad, la mueve de modo alternativo, a replegarse y abrirse, siempre con gran riesgo, hacia esa ciudad que “se desforma y se desforma como si hubiese sido dinamitada” (100). El impulso a replegarse, sin embargo, nunca la desconecta completamente de los sucesos en la ciudad, los cuales la angustian de modo incesante a lo largo de todo el texto. Es por ello que afirmaciones como: “La postulación de un residuo de interioridad y afecto [de la madre hacia el hijo] no traducido en la exterioridad de la escritura, es la otra faz del proceso de privatización y confinamiento que progresivamente gana espacio en la ficción de Eltit” (Avelar 243), resultan sólo parcialmente correctas. Lo que aquí planteo es que dicha privatización y

confinamiento es sólo aparente. El que “la madre” escriba dentro de su casa, encerrada y cercada, no implica necesariamente un proceso de privatización. Más que privatización lo que comprobamos es la *interiorización* del lenguaje y de sus instrumentos conceptuales en sentido vygotskiano. Es, así que *Los vigilantes* expone el modo en que los signos operan como mecanismo de opresión, denunciando las maniobras con que el poder hegemónico impone sus esquemas conceptuales.

Este proceso de *interiorización* la va enajenando en cuanto ella ha hecho suyos los signos que se utilizan para la regulación social del comportamiento. El “tú” nunca aparece, porque no necesita hacerlo para controlarla y dominarla, en la medida en que ella funciona usando los signos (la escritura) que les son comunes a ella y a ese “tú.” La naturaleza destructiva de dicha internalización en sentido vygotskiano reside en su insidiosa capacidad de moldear hasta el comportamiento privado, según normas cuyo rasgo central es la dureza y crueldad hacia los desposeídos, y cuyo objetivo es controlar y dominar todo y a todos. En el uso constante que ella hace del lenguaje, incluso cuando se escabulle de las miradas vigilantes, está la evidencia de dicha insidia. Su carácter de trampa y su poder para re-producirse exponencialmente por el “dominio y control [. . .] de aquellos signos que se utilizan para la regulación social del comportamiento” (Díaz 147), obedecen al hecho de que esos signos provienen del “tú” fantasmático, cuyo control se manifiesta con cada carta que la propia mano de la mujer escribe.

El dominio y el control de los signos de la madre se revela, entonces, como un hecho completamente ilusorio. Cada carta, cada letra que ella escribe, constituye desde esta perspectiva, evidencia de la sujeción que la oprime. La construcción ficcional, el personaje, no domina ni controla el lenguaje, sino que al utilizarlo aumenta exponencialmente el poder del “tú” para regular su comportamiento. El planteamiento que “Su indiscutible capacidad para argumentar es excepcional” (Lagos 129), no resulta suficiente para entender que ese argumentar es prueba del hecho de que ella ha caído en la confabulación del poder hegemónico. El carácter de trampa reside en la ilusión de que el suyo es un uso “espontáneo” del lenguaje. He ahí la clave para entender las carcajadas periódicas del hijo que se ríe cada vez que ve a la madre enfrascada en su escritura porque él, a diferencia de ella, entiende la dinámica tramposa en que su madre se ve obligada a participar.

La batalla epistolar por la cual ella cuestiona las crueles normas del “tú”, y el consiguiente reconocimiento de la ineficacia de ese enfrentamiento para detener el asedio, la llevan a concluir que: “Simplemente escribí para ver cómo fracasaban mis palabras” (110). Sus posibilidades de ganar la confrontación han sido nulas desde el comienzo. El escape final de la casa con su hijo, para romper el cerco de la vigilancia,

constituiría la señal decisiva de una capitulación frente a los poderes hegemónicos que imperan en la ciudad. Su salida y desmoronamiento final se traducen en una total derrota de sus esfuerzos por resistir a los habitantes de la ciudad y al “tú” hegemónico que los domina. Ésta es una de las dos historias que *Los vigilantes* permite construir, la historia de un fracaso.

La lectura alegórica que propongo ilumina la presencia de otra historia hasta ahora inexplorada, que no es la de una derrota, sino la de un triunfo. El carácter metafórico del conflicto familiar, convierte a *Los vigilantes* en una historia de resistencia y toma de conciencia de la subalternidad creada por el lenguaje dominante. Esta lectura alegórica permite discernir mejor cómo la “mujer” resiste los mecanismos controladores del logocentrismo y la modernidad occidental. Lo que sugiero es leer *Los vigilantes* como la alegoría de un enorme esfuerzo crítico mediante el cual el personaje central, la voz central, reconoce la destructividad de su propio proceso de interiorización y los mecanismos por el que sus perseguidores regulan su comportamiento. Mediante su extraordinario esfuerzo la “mujer” alcanza a entender cómo el lenguaje que ha usado incesantemente es su propio agente enajenante. El triunfo que se narra en la novela es el de alcanzar de modo intuitivo y doloroso el saber que el lenguaje interiorizado, y usado delirantemente, es la causa de su permanente desmedro.

Esta historia de resistencia y triunfo se desarrolla por medio de la alegoría del acercamiento entre la “madre” y su “hijo,” quienes resisten exitosamente la hostilidad de la que son víctimas. En la compleja relación entre ambos se cifra la segunda historia de la novela, una historia que deconstruye el proceso de interiorización del lenguaje que la ha sometido. Es así que la lectura alegórica del mismo relato de acoso familiar por parte del padre contra su esposa e hijo, consigue exponer lo siguiente: el modo en que el lenguaje dominante opera como mecanismo de opresión, la progresiva toma de conciencia de la “mujer” respecto a su propia sujeción por el lenguaje, y, lo principal: su decisión de abandonar el lenguaje que la ha enajenado en busca de otros signos para entender la realidad.

Los capítulos “BAAM” y “BRRRR,” que enmarcan el discurso de la “mujer” son narrados por el “hijo-larva,” desde la materialidad orgánica de su cuerpo, el ritmo de sus movimientos, sus pulsaciones y deseos, descritos en cuidadoso detalle. La clave que permite descifrar la historia del triunfo es precisamente la figura alegórica del “hijo.” Lo que representa esta figura no es “el” lenguaje, sino la resistencia contra el lenguaje y el deseo por fundar otro lenguaje. Desde esta perspectiva es una figura comparable a la de Coya/Coa de la novela *Por la patria* (1986), “a personification of language itself” (Tierney-Tello 82). Pero mientras Coya resiste a las hordas militares rehusando el “plan

de un raptó del habla” (246) por medio de las torsiones de sintaxis y de sentido con las que su discurso deliberadamente transgrede el habla de sus enemigos, el “hijo” en *Los vigilantes* construye su resistencia de otro modo.

Su discurso comunica claramente que su silencio no es señal de afasia, sino de una negativa total a usar el lenguaje del “padre.” A través de su monólogo interior o de la conciencia, el “hijo,” paradójicamente nos revela que aún sin habla (causa de su estado larvario), es capaz de pensar, sentir y de actuar libremente. El “hijo” conoce el lenguaje de la madre, lo entiende y por ello puede leerle los pensamientos a ella. La enunciación del contenido de su conciencia se enfoca predominantemente en el lenguaje propio y en la relación de su madre con el lenguaje. Su discurso obsesionado por la escritura de ella comienza así: “Mamá escribe. Mamá es la única que escribe” (13).

Dicha actividad lo hiere, es para él una amenaza y un obstáculo que resiente profundamente: “Mamá me da la espalda para meterse en esas páginas de mentira. Mamá tiene la espalda torcida por sus páginas. Por sus páginas. Las palabras que escribe la fuerzan y la modifican. Yo quiero ser la única letra de mamá” (17). La actitud y el silencio del “hijo” lo convierten en un cuerpo indócil, un cuerpo que aunque hostilizado como el de la madre, logra resistir de manera más efectiva que ella los embates del “tú” simplemente por su negativa a dejarse atrapar por el lenguaje.

En el silencio del “hijo-larva” roto por sus carcajadas, el babear con que cubre partes de la casa, las vasijas, la tierra y el cuerpo maternal, reside un significado alegórico central de la novela: el de una subversión aún más radical que la de la “madre.” Mientras “ella” se enfrenta al “tú” presentándole argumento tras argumento en cada una de sus cartas, el hijo carente del lenguaje, desde su silencio, va escenificando una más profunda transgresión hacia el mismo poder hegemónico: su deseo por un nuevo lenguaje. Los movimientos, la risa, la baba, son elementos metafóricos que se contraponen y resisten el *logos* del padre y la escritura de la madre. Dichas imágenes metafóricas apuntan a dos problemáticas centrales en la narrativa de Eltit: la identidad y el lenguaje.

Para entender el sitio central que ocupa la problemática de la identidad en la narrativa de Eltit (4), hay que recordar que el contexto político e histórico de su obra fue inicialmente el régimen militar chileno. Eltit se enfrentó desde los márgenes más contestatarios del arte a una intensa represión política que convirtió a la nación en un universo concentracionario dividido violentamente entre los partidarios (los chilenos) y los no-partidarios (los no-chilenos) de la dictadura. El aparato represivo militar les asignó a los ciudadanos identidades ideológicas fijas para facilitar su tarea exterminadora. Los familiares de las víctimas directas, los detenidos-desaparecidos, salían a las calles a inquirir, fotos en manos, por la suerte de sus seres queridos. Artistas

como Eugenio Dittborn crearon obras como “Fosa común” (1977) en las que se “graficaba un trazo de unión solidaria con [. . .] los detenidos-desaparecidos al decirles que sabía de las confiscaciones de identidad practicadas desde el Estado y al hacer saber de la impunidad de su dispositivo que borraba la traza del des-trozo en ausencia de nombres y firmas” (Richard 21). Eltit reaccionó a través de su quehacer literario contra ambos mecanismos represivos, el de la imposición punitiva de identidades ideológicas, y el de la borratura de identidades practicada contra los desaparecidos.

En *Vaca sagrada*, por ejemplo, Eltit crea la metáfora del flujo menstrual de la voz narrativa, como un signo de “subversiva fluidez” (Ojeda 317), de su identidad. Una identidad que se desborda continuamente tanto al nivel del enunciado como de la enunciación para resistir “las maniqueas nociones de identidad del discurso de la dictadura y los modos de representación institucionalizados” (Ojeda 319-20) de la ciudadanía chilena. La baba que el “hijo” disemina por la casa, y el cuerpo de su “madre,” es una metáfora similar a la del flujo menstrual de *Vaca sagrada*, por cuanto su naturaleza líquida permite dar una imagen plástica del desborde de los límites del cuerpo, de la identidad. El acto sostenido del babear, de dejar que los fluidos de su cuerpo fluyan libremente traspasando sus límites, alegoriza su resistencia ante la voluntad de los poderes hegemónicos de encerrarlo en una identidad fija. Cada uno de sus fluidos y su cuerpo mismo constituye una resistencia contra la imposición de límites identitarios, de “moldes y calces identificatorios que garantizan la reproductibilidad del orden, normando la pose. . . . como modelo de integración disciplinaria” (Richard 21). En contraste con la “madre” asediada, cuya identidad ha sido tachada de transgresora y culpable y fijada por las miradas y las palabras de los otros, sin importar ni lo que “ella” haga ni lo que diga o escriba, el “hijo” en su estado larvario y mudo puede sustraerse a la dinámica de aprisionamiento de las identidades. La identidad del “hijo” es una cifra desconocida para quienes lo rodean por sus características físicas y por su negativa a usar el lenguaje.

Cada una de las acciones del “hijo” alegórico representa un deseo político y transgresor. Por un lado, del deseo de hallar una manera de romper las asfixiantes categorías identitarias impuestas por el orden dictatorial, consolidadas más tarde en la etapa post-dictatorial, y, por otro, del deseo de encontrar signos alternativos con que construir estructuras conceptuales para entender la realidad, y aproximarse a ella.

Así, la lectura alegórica permite dar otros significados al resentimiento del “hijo-larva” contra el padre ausente, que sin negar la escena edípica construida por una lectura tradicional, la enriquece y complica. Descubrimos por consiguiente cómo la novela plantea metafóricamente la problemática filosófica y política respecto de la imposición

de un lenguaje y de sus instrumentos conceptuales sobre todo un continente. El rechazo explícito del “hijo” surge de su certeza de que la escritura constante de su madre, – instigada por las cartas del “padre”- la doblega y somete sin darle respiro. “El que le escribe no está a la vista. Mamá ha desarrollado un odio por su ausencia en el centro de su pensamiento. Lo sé porque yo le leo los pensamientos a mamá” (20). La imagen de la espalda maternal encorvada que el “hijo” menciona una y otra vez, con resentimiento e ira, comunican la idea de que la mano que escribe, está atrapada por el lenguaje, y por la dinámica que el interlocutor epistolar le ha impuesto. Mientras que el lenguaje del “padre” la doblega y atrapa forzándola a defenderse, el “hijo-deseo-de-otro-lenguaje” se escapa de la prisión lingüística hecha por una red de palabras que su “madre” recibe y produce sin parar. La comprensión de que “el hijo” es el deseo de otro lenguaje, da inteligibilidad a cada uno de sus pensamientos, actos, y sus carcajadas. En lugar de manifestaciones de trastorno físico y mental, éstas pueden ser decodificadas, en cambio, como expresiones de su reconocimiento de que “la madre” (el continente latinoamericano subyugado) vive sometida a los paradigmas culturales de la modernidad de Occidente, y no tiene otro remedio que usar los mismos instrumentos lingüísticos que la han colonizado.

“Amanece,” el capítulo enmarcado por “BAAM” y “BRRRR,” se compone de las cartas que “la mujer” escribe incesantemente. Dichas cartas proveen información sobre su relación con el “padre” ausente, pero además son importantes pues revelan la compleja relación entre “madre” e “hijo” como una metáfora de la progresiva toma de conciencia por parte de “ella” de la subalternidad creada por el lenguaje de los opresores.

“Mamá quiere que nos volvamos felices en las letras que escribe y por eso se toma tanto trabajo su espalda. Su espalda. Cuando yo hable impediré que mamá escriba. Ella no escribe lo que desea” (17). El deseo del “hijo,” representado por su anhelo de acercamiento al cuerpo materno, es que su “madre” deje de escribir, de utilizar un lenguaje que “él” deliberadamente rehúsa, a sabiendas del riesgo de hacerlo. ¿Cuál riesgo? El riesgo de que, como ella, su “comprensión de la realidad (y no la realidad misma, como postulara Wittgenstein)” (Zavadvivker 2), multiplique, a través del uso del lenguaje, las categorías tramposas del *logos* del “padre.” La negativa del “hijo” es pues, una negativa radicalmente política y filosófica, que lleva hasta sus últimas consecuencias el saber que:

Dado que sólo somos capaces de percibir y pensar en forma lineal y sucesiva, y que el lenguaje no nos permite condensar de un modo simultáneo la multiplicidad de aristas que reviste la realidad; todo concepto resulta de la selección y priorización de un rasgo único de la

realidad en desmedro de los demás, con lo cual podemos considerar al concepto como la puerta de acceso a una visión reductiva del mundo.
(Zavadivker 2)

A medida que avanza el relato, los comentarios maternos respecto a las conductas de su “hijo” revelan un cambio de tono y de actitud. De extraños e incomprensibles los juegos y movimientos van adquiriendo para “ella” un sentido que al principio no tenían. Ella indica, “Él realiza con su cuerpo una operación científica en donde se conjugan las más intrincadas paradojas. Porque dime, ¿no piensas acaso, al igual que tu hijo, que el cuerpo es el reducto de la ceremonia?” (52)

Al final de *Los vigilantes* la “madre,” consigue entender los juegos de su “hijo.” Ellos adquieren para “ella” un significado y transparencia antes imposibles de obtener. Así indica cómo, “Tu hijo vaga pensando en nuestra salvación a través de sus vasijas y me pide que descifre la bella geometría en que se mueve” (108). Este comentario lleno de orgullo refleja su sorprendente e importante descubrimiento de que “el hijo,” a diferencia de ella, es un ser libre, a quien ni la vigilancia, ni las amenazas pueden alterar ni amedrentar. Por fin “ella” se da cuenta de que el motivo por el cual su “hijo,” “parece hoy ausente de la amenaza de una doble condena. Amanece junto a sus vasijas y me mira y se ríe y empieza a fundir con sus objetos” (104), es el hecho de que no está sometido al lenguaje que a “ella” la aprisiona. La admiración por la “bella geometría” expresa una toma de conciencia respecto a las consecuencias liberadoras de la negativa a someterse al *logos* masculino, y también del logro de nuevas estructuras (“geometrías” conceptuales con las que ordenar las vasijas metafóricas (o construir lingüísticamente la realidad).

Absorta en su tarea epistolar, la “madre” distanciada pero pendiente del “hijo” se esfuerza en responder a las demandas que le impone la escritura. El descuido por su “hijo” hace peligrar la vida de éste periódicamente por la falta de alimento y de calor que “ella” no le suministra. La situación del “hijo” se vuelve crítica constantemente y así éste señala: “Hambre. El hambre me provoca la saliva. La saliva corre buscando un poco de comida. Pero mamá ha olvidado la comida y pretende tironearme los pocos pelos que tengo” (18).

A medida que el acoso contra ellos aumenta, en las cartas se multiplican los comentarios sobre el “hijo,” en cuya conducta se percibe la expresión de una lógica fundamentalmente distinta de la lógica acosadora del “padre” y sus aliados. Lo que la “madre” consigue entender es que, precisamente por su estado “larval,” el hijo goza de una libertad imposible para “ella.” Descubre, por tanto, la posibilidad de una paradójica salida de su prisión.

Se ha retirado mi temor y estoy serena mirando la figura encendida de tu hijo quien lucha por defendernos de toda la miseria y la vileza que nos tiene enclaustrados en el interior de la casa. Miro a tu hijo y me convengo que nada podría separarnos pues fuimos construyendo nuestra libertad cuando nos alejamos de tus órdenes y burlamos tu hiriente crueldad. (111-12)

La lectura alegórica del último capítulo, “BRRRR,” permite reconocer en los actos, gestos, y movimientos de ambas figuras el relato de su esfuerzo enorme por liberarse. Su salida de la fría casa y el abandono por parte de la “madre” de la escritura que la ha absorbido, se lee desde esta perspectiva, no como una capitulación, sino como el quiebre decisivo de las cadenas lingüísticas que la han aprisionado. Aunque el tono de la narración se hace más desesperado y urgente, por el riesgo al que se exponen “la madre” y “el hijo” en la intemperie que ahora ocupan, sus movimientos adquieren un propósito que antes no tenían. Todas sus energías y esfuerzos se concentran en acercarse “hacia las hogueras para no ser aniquilados por el frío” (124). Su casi agonizante viaje hacia el espacio del calor, donde están las hogueras, se transforma en metáfora de su deseo y necesidad por alcanzar un refugio y una salida hacia un espacio cualitativamente distinto del abandonado. En plena intemperie y a punto de sucumbir por el desgaste enorme de fuerzas, ellos alcanzan su refugio cuando “el hijo” indica, “Las miradas que nos vigilaban apabullantes y sarcásticas no pueden ya alcanzarnos. Alcanzarnos. Mamá y yo nos acercamos extasiados mientras yo olvido mi hambre por su cuerpo, mi deseo de fundir mi carne con la suya” (129-130). Esa unión de ambos cuerpos, el de Latinoamérica-mujer-lumpen, y el del cuerpo larval del deseo-de otro-lenguaje, representa de modo alegórico, su victoria. Siguiendo el precepto calderoniano “*que traslada/ lo que es con lo que no es*” es posible por consiguiente, leer este último capítulo, como el consciente y heroico rechazo del *logos* paterno por parte de “la madre” instada por el ejemplo de su “hijo.” Despojada de la palabra “árida e inútil” (121), la “madre” se desmorona, carente del lenguaje con que se ha pseudo-apuntalado a sí misma hasta esos momentos. Ese desmoronamiento, es, al mismo tiempo, efecto de un acto de pura voluntad por el que rehúsa conscientemente, como su “hijo,” el uso del instrumento de su propia sujeción. Es por ese abandono consciente del *logos*, que su condición se va asemejando a la de su “hijo-larva.” Ahora es ella la que ríe, babea, se arrastra y busca el cuerpo del hijo, en un completo reverso de las escenas iniciales de la novela. En estas últimas escenas de *Los vigilantes* podemos reconocer “una nueva gestación [en que] los cuerpos de los hijos vuelven a estar presentes en los cuerpos de las madres” (Lorenzano 146). Son escenas

alegóricas cuyo carácter subversivamente político reside en el hecho de que, como indicara Hebe de Bonafini, una de las fundadoras del movimiento de las Madres de la Plaza de Mayo, “Nuestros hijos nos parieron a nosotras” (citado en Lorenzano 146). Es el “hijo” de ella, quien la pare y le permite volver a nacer despojada del lenguaje. La voz ficcional alegórica del “hijo” indica, “Mamá y yo babeamos juntos el hambre” (128), para comunicarnos su decisión de ocupar la precaria región situada más allá de las normas hegemónicas del “tú.” La salida a la intemperie, para alcanzar el fuego es la metáfora que representa su último esfuerzo, exitoso, por despojarse del “don del lenguaje” que la ha subyugado. Sin ese lenguaje, “ella” ha expulsado de si misma las huellas del cuerpo del padre monolítico, eligiendo a su “hijo” como el único sostén con que puede avanzar por un territorio abierto, donde, por fin, fundidos el uno con el otro, enfrentan juntos el dolor del nacimiento de un nuevo lenguaje en su aullido final para celebrar la liberación de la vigilancia del padre.

Notas

(1). *Los vigilantes* ha sido precedida por *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *Vaca sagrada* (1991). Posteriormente a la novela que aquí nos ocupa, Eltit ha publicado *Los trabajadores de la muerte* (1998) y *Mano de obra* (2002).

(2). Roland Barthes distinguió entre textos “scriptible” y “lisible” en su estudio *S/Z* de 1970. Mientras el texto “lisible” ofrece la posibilidad de recreación mediante una lectura eminentemente pasiva, el texto “scriptible,” en cambio, invita a ser leído de una forma creativa y activa. El carácter de dicha lectura activa produce, de acuerdo con Barthes, el placer del texto.

(3). *Los vigilantes* es una de las novelas que Idelber Avelar analiza en su libro *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*.

(4). Comenzando con *Lumpérica*, novela escrita y publicada en plena época de la dictadura pinochetista (1973-1990) hasta el presente.

Obras citadas

Anderson, Perry. “Modernidad y revolución.” *El debate modernidad-posmodernidad*. Ed. Nicolás Casullo. Buenos Aires: El cielo por Asalto, 1993. *La Cátedra*. Cátedra de Informática y Relaciones Sociales Universidad de Buenos Aires Argentina. 3 de marzo 2006. <<http://www.hipersociologia.org.ar/catedra/material/anderson.html>>.

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.

Brito, Eugenia. *Campos minados: Literatura postgolpe en Chile*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1990.

Díaz, R.M.; Neal, C.J.; Amaya-Williams, M. (1990). "Social origins of self-regulation." *Vygotski and education*. Ed. L. Moll Cambridge: Cambridge University Press, 147.

Eltit, Diamela. *Los vigilantes*. Santiago: Sudamericana, 1994.

---. *Por la patria*. Santiago: Ediciones del Ornitorrinco, 1986.

Fernández Retamar, Roberto. "Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América." 7 de marzo 2006. *literatura.us*. 3 de marzo 2006.
<<http://www.literatura.us/roberto/caliban2.html>>

Lagos, María Inés. "Lenguaje, género y poder en *Los vigilantes* de Diamela Eltit." *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. Ed. M. I. Lagos. Santiago: Universidad de Chile, 2000, 129-47.

Lértora, Juan Carlos. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993.

Lorenzano, Sandra. "Cuerpos que se escriben: por un erotismo político." *Texto crítico*. 1998: 143-158.

Morales, Leonidas. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.

Neustadt, Robert. *(Con)Fusing Signs and Postmodern Positions*. New York: Garland Publishing, Inc. 1999.

Ojeda, Cecilia. "Eltit cita a Artaud: el desborde de la(s) identidade(s) en *Vaca sagrada*." *Revista de Estudios Hispánicos* 36 (2002): 311-28.

Peña, Margarita. *Alegoría y auto sacramental*. México: UNAM, 1975.

Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994.

Rivera-Hokanson, Miriam. "Discurso transgresor y estrategias epistolares en *Los vigilantes* de Diamela Eltit." *Cincinnati Romance Review*, 24 (2005): 62-72.

Samaniego, José Luis. "Discurso entrega Premio José Nuez a Diamela Eltit." *Taller de Letras*, No. 24, 1996. 3 de marzo 2006 <<http://www.letras.s5.com/eltit170802.htm>>

Tierney-Tello, Mary Beth. *Allegories of Transgression and Transformation. Experimental Fiction by Women Writing Under Dictatorship*. Albany: SUNY Press, 1996.

Zavadivker, María Natalia. "La metáfora como recurso epistémico." *A Parte Rei. Revista de Filosofía*. 16 de septiembre 2004. Asociación de Televisión Educativa Iberoamericana 2 marzo 2006 <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/zava40.pdf>>.

**Cultura y posmodernidad:
la recepción de *El eterno femenino* de Rosario Castellanos**

[Steven L. Torres](#)

University of Nebraska at Omaha

El presente trabajo ofrece un estudio de la recepción de *El eterno femenino*, uno de los aspectos que menos atención crítica ha recibido. Lo estudiaremos a partir de sus características culturales y posmodernas, a fin de poder formular una descripción aproximada de su lector/espectador virtual, así como del tipo de público que más fácilmente se pueda sentir atraído hacia la obra.

El propósito de este estudio adquiere mayor relevancia aún al tener en cuenta las aseveraciones de la autora misma. Según Raúl Ortiz, Castellanos expresó en repetidas ocasiones su “deseo porque su obra de teatro llegara a todo público a fin de que pobres y ricos, cultos e ignorantes, hombres y mujeres--todos sin excepción--cobraran conciencia de las situaciones” que se plantean en la obra (el subrayado es mío) (Castellanos 16). Se trata, pues, de verificar a través de este trabajo la medida en que la descripción del lector/espectador virtual puede llegar a coincidir con este amplio público al cual pretende llegar la escritora.

Por otra parte, conviene también añadir que no son muchos los estudios realizados hasta el momento que tratan lo que podría denominarse la “estética posmoderna” del drama, si bien hay algunas excepciones notables--v.g. el artículo de Rebecca Byron: “Joking around with Mexican History: Parody in Ibarguengoitia, Castellanos and Sainz”. Byron ya ha identificado algunas de las características posmodernas de la obra, y las ha relacionado especialmente con el tema de la identidad mexicana. Entre dichas cualidades, figuran principalmente el uso de la ironía, la parodia y la metaficción historiográfica. Por su parte, Sharon Sieber ha estudiado la deconstrucción del género como arquetipo. No sería difícil prolongar esta creciente lista de características posmodernas, señalando asimismo la combinación de la alta cultura con la cultura

popular y de masas, la autorreferencialidad, la combinación de ficción y realidad, la inversión de jerarquías tradicionales, el final abierto e irresuelto, el cuestionamiento de la coherencia de la subjetividad, el hecho de no privilegiar ningún modelo de comportamiento femenino, así como la ruptura con la linealidad aristotélica, extensión ésta de la tradición moderna.

Sin duda estas características conllevan consecuencias a nivel estético, cultural e ideológico, y permiten la caracterización del lector/espectador virtual. Según Gerald Prince, citado por Marchese y Forradellas, el lector virtual es el que supone el escritor “según determinadas expectativas, categorías culturales y de gusto, consonancias ideológicas, etc.” (277). Puesto que los tres actos que componen *El eterno femenino* manifiestan diferencias significativas, será necesario examinar cada uno de ellos independientemente a fin de establecer las diferencias en cuanto a su recepción. El primer acto presupone que el lector/espectador posee cierta familiaridad con la cultura popular y de masas en México. Conviene, pues, hacer un breve recuento de algunas de las principales intervenciones de dicha variante cultural, tanto al nivel explícito y actancial dentro de la diégesis como al nivel implícito, intertextual y paródico. Con este fin, los siguientes párrafos harán referencia al texto, y posteriormente se profundizará en el análisis.

Lupita ha ido a la peluquería para hacerse un peinado, puesto que está a punto de casarse. Ella es la primera cliente que hace uso de una nueva máquina que hace soñar a las mujeres mientras mantienen la cabeza dentro del secador. El dispositivo inductor de sueños se convierte en el actante que hace verosímil la siguiente yuxtaposición de planos espaciales y temporales (Bundgard 13). La joven desea soñar sobre su futuro. A continuación, se representa el sueño de Lupita a través de una serie de escenas o viñetas cómicas estilo vodevil en las que se resaltan los momentos más importantes de su vida futura, llegando hasta su vejez. Dicho sueño se convierte en pesadilla en la medida en que confronta a Lupita, desmitificando su realidad, todo por causa de una falla técnica

en el dispositivo (13). La trama, telenovelesca e inverosímil por sus casualidades y comportamientos extremos, muestra simultáneamente una crítica y deuda (intertextual y paródica) hacia la cultura popular y de masas, cuestionando sus valores y sus representaciones desde dentro, gracias especialmente a la exageración y a la ironía. Lupita se casa con un torero, arquetipo hispano por antonomasia del hombre valiente, fuerte y viril. Sin embargo, a diferencia de las heroínas de la novela rosa, la joven nunca llega a “domesticar” a su hombre fuerte. Su marido es un machista y la engaña. Lupita, mujer celosa, mata a su marido y a la amante de éste, acto que el espectador no descubre a través de los personajes mismos, sino a través de la dramatización de la cultura popular y de masas: primero, el espectador oye un corrido en el que se relata y justifica la violenta venganza de la esposa, a la vez que se proyecta una película muda sobre el telón de fondo para ilustrar lo cantado. Después, un voceador grita los titulares de periódico que recogen la noticia sensacionalista. Lupita sale por la televisión, impunemente “glamorosa, sofisticada y triunfante”, siendo entrevistada por un locutor durante una escena en la que se parodia los programas televisivos de entrevista (Castellanos 52). Poco después, se descubre que la vida de la protagonista ha sido incluso llevada al cine. En la última escena, Lupita, ya una mujer mayor, es sorprendida en su casa misma por “una horda de camarógrafos, mariachis, animadores, etc.”. La intromisión se debe al deseo de anunciar en directo (a través de los medios de comunicación) que la señora acaba de ganar una rifa hecha para celebrar el Día de las Madres. Sin duda el primer acto presenta una visión irónica, distanciada y crítica de la cultura popular y de masas, visión a la que deberá poder acomodarse el lector/espectador, especialmente aquél que disfrute de ésta. Valga recordar cómo el agente de ventas del aparato de inducción de sueños intenta avisarle a la dueña de la peluquería de lo que podría pasarles a sus clientes durante la hora que pasan con la cabeza en el secador, al no poder “ni oír el radio, ni ver la televisión”, “ni leer” (Castellanos, 26). El peligro

consiste en que se pongan a pensar. Según el agente, es importante que las clientes se diviertan para evitarlo, siendo éste el propósito—irónicamente subvertido—de su dispositivo inductor. Queda claro, pues, que desde el comienzo mismo de la obra, la cultura masiva (radio, televisión, lectura) es presentada como un instrumento hegemónico y homologador, que a su vez desvía la atención de los problemas reales y materiales de las personas (especialmente las mujeres), evitando así toda tendencia crítica. Sin duda éste es uno de los propósitos que cumple la cultura masiva desde la perspectiva capitalista y patriarcal metonímicamente representada por el agente de ventas, quien afirma: “El mismo refrán lo dice: piensa mal y acertarás. El pensamiento es, en sí mismo, un mal. Hay que evitarlo” (28). Así pues, mientras que los estudios culturales más optimistas de los últimos años reivindican un público mayoritario compuesto de “astutos agentes políticos, siempre dispuestos a reinscribir o transculturar o resistir los mandatos del discurso del poder”, el drama de Castellanos presenta una caracterización significativamente menos optimista (Fernández 135).

Por otra parte, el primer acto también resalta la complicidad existente entre la sociedad de consumo y los medios de comunicación masivos de la sociedad capitalista. Dichos medios muestran en la obra una mayor preocupación por la venta de productos (y por el cobro de cada mención publicitaria) que por la veracidad de sus premisas o por la validez y ética del contenido presentado. Al nivel del lector/espectador empírico, es de suponer que este tipo de caracterización de los medios, ya casi un tópico, resuene entre un amplio sector de la población mexicana. Tampoco sobra recordar que la crítica de dicha complicidad tiene una contrapartida metafórica y visual al final del primer acto. En la escena final, Lupita, ya avanzada en edad, descubre que ha ganado toda una serie de productos típicos de aquellos que la publicidad suele orientar hacia el mercado femenino: perfumes, latas con sopas, salsas, mermeladas, etc. La señora no tendrá más remedio que pedir socorro al verse literalmente ahogada entre los productos que le ofrecen los patrocinadores de los medios masivos, puesto que “se descargan encima de

ella licuadoras, lavadoras, estufas, pasteles que forman una pirámide que la sepulta” (69).

El primer acto problematiza también la creación de necesidades artificiales a través de los medios masivos, especialmente en lo concerniente a las apariencias externas. Lupita lee “una revista para mujeres” con “tubos en la cabeza” y con la “cara embarrada de crema rejuvenecedora”, justamente después de haber intentado limpiar los muebles para mantenerlos “presentables” (46). No sorprende, pues, que la dueña de la peluquería y el agente de ventas rechacen la posibilidad de hacer los peinados “más sencillos, más rápidos, más baratos”, puesto que esto perjudicaría “los intereses de la iniciativa privada” (28).

Hasta cierto punto, la obra de Castellanos ofrece una perspectiva cultural similar a la de Althusser, quien consideraba que la cultura de masas funciona como correa de transmisión de la ideología y como vehículo para su reproducción (154). En el párrafo anterior se advierte un ejemplo de ello, puesto que la misma ideología que contiene la revista para mujeres es la que interpela a Lupita como sujeto (libre), para que ésta se someta libremente a toda una serie de mandamientos: mantener los muebles de un cierto modo, cuidar su cara con crema para verse joven, estilizar su pelo con tubos para estar a la moda, aceptando así (libremente) su sujeción (Althusser 182).

Asimismo, el drama llama la atención sobre la falta de modelos femeninos de comportamiento deseables desde una perspectiva feminista dentro de la cultura popular y de masas. Por una parte, los medios de comunicación perpetúan aquellos modelos más tradicionales y conservadores de comportamiento femenino, entre éstos, el “arquetipo de la mujer mexicana: sufrida, abnegada, devota” (52). Los medios también reafirman prejuicios sobre la importancia de la maternidad y la identidad nacional, como los que propaga el animador, según el cual: “las madres mexicanas son mejores... que las que no son madres o que las que, siéndolo, no son mexicanas” (97). Por otra parte, las canciones, los periódicos, la televisión, y el cine dramatizados reproducen los casos de

comportamiento femenino más sensacionalistas y menos viables en la práctica, como el de la mujer que asesina al marido adúltero y a su amante, haciéndose famosa después por su venganza.

Frente a la visión althusseriana y pesimista de los medios de comunicación como aparato ideológico (reflejada en la presente obra), Tony Bennett advierte que también existe otro tipo de cultura popular y masiva que logra subvertir los discursos ideológicos dominantes de clase, nación, sexismo y demás (250). Ejemplo de ello en el cine, la televisión y el teatro, sería el tipo de actuaciones que representa el grupo Monty Python. Al igual que el grupo inglés, Castellanos emplea el humor, la hipérbole, la irracionalidad, la ironía, la parodia, y lo grotesco (basta pensar en la discusión sobre la mancha roja en el vestido de boda de Lupita), para distanciar al público, no sólo de los personajes, sino también de aquellos aspectos de la ideología dominante que la obra pretende denunciar. Estas técnicas de distanciamiento contribuyen a la desnaturalización de lo cotidiano, a hacer visible lo invisible, a llamar la atención sobre aquello que se da por sentado. En definitiva, son técnicas que ayudan a crear extrañamiento, con el mismo propósito ulterior expresado por Brecht de concientizar al público y posiblemente llevarlo a la acción. En este caso, será el espectador quien decida qué tipo de acción es la más apropiada.

También, al igual que Monty Python y Brecht, Castellanos emplea una sucesión de viñetas contrastantes, a veces con música, las cuales son especialmente cómicas en este primer acto. Éstas entroncan con una larga tradición popular de vodevil, *music hall*, género chico y demás. La obra presupone un lector/espectador virtual a quien le guste este género y a quien también le guste el humor basado en la ironía y en las técnicas de distanciamiento descritas anteriormente.

Asimismo, el primer acto presupone un lector/espectador virtual que posea una mínima apertura hacia la experimentación teatral. Dicho receptor debe ser capaz de adaptarse a los rápidos y sucesivos saltos temporales y espaciales entre escenas y al diametral

cambio de personalidad que experimenta la protagonista durante un tiempo de representación relativamente corto, puesto que la joven Lupita más o menos sumisa y tradicional de las primeras escenas no se asemeja ni física ni psicológicamente a la Lupita mayor. Ideológicamente, este primer acto también presupone un lector/espectador que entienda y comparta la visión que ofrece la obra en cuanto a la cultura popular y de masas y en cuanto a la crítica de las nociones mencionadas de índole patriarcal, nacionalista, tradicional y capitalista. Sin duda el uso del humor y de la exageración ayudan a paliar los efectos de esta perspectiva progresista entre quienes no la comparten plenamente. No resultaría del todo descabellado suponer que este primer acto pueda conectar con un amplio sector de la población mexicana, especialmente gracias al humor y a la presencia de referentes cotidianos.

También conviene añadir que Castellanos logra reconciliar las posturas de Althusser y Bennett, compartiendo el pesimismo del primero, pero empleando las técnicas distanciadoras del segundo para concebir una alternativa a la cultura popular y de masas dominante, una alternativa capaz simultáneamente de desafiar el status quo y de alcanzar un amplio público.

En el segundo acto, Lupita, recién despertada del primer sueño, vuelve a quedarse dormida. En esta ocasión, sueña que se pasea por una feria. Alentada por un merolico, la joven paga por tener acceso al interior de una carpa donde se da un espectáculo. Aquí asiste a la representación de lo que Eva considera “la verdadera historia de la pérdida del Paraíso” (Castellanos 74). A continuación se representa una parodia con tintes satíricos de la historia de Adán y Eva. Lupita acude después a un museo de cera en el que se encuentran “representadas de la manera más convencional posible” la Malinche, sor Juana Inés de la Cruz, doña Josefa Ortiz de Domínguez, la Emperatriz Carlota, Rosario de la Peña y la Adelita (85). Las cinco figuras históricas cobran vida, y cada una representa una escena importante de su vida, combinando ficción y realidad.

Parte de la ironía de este segundo acto radica en su función, la cual consiste, entre otras cosas, en subvertir los propósitos conservadores enunciados explícitamente por el merolico antes de la representación de feria: enseñar a las hijas a ser dóciles, presentar “un espectáculo recomendado por las autoridades, tanto eclesiásticas como civiles”, divertir enseñando “los sagrados principios morales”, hacer “patria” a la vez que se preservan las “sacrosantas tradiciones” de las que se nutre la idiosincrasia mexicana, y ofrecer protección “contra las ideas exóticas” (72-73).

La parodia del texto bíblico requiere un lector/espectador virtual capaz de adaptarse a un nivel discursivo más elevado que el que se dio en el primer acto. El humor en este caso ya no depende estrictamente de los referentes de la cultura de masas (a no ser que se considere como tal la historia bíblica de Adán y Eva). También se presupone aquí cierto capital cultural humanístico por parte del público, así como una disposición liberal en materia religiosa.

Eva considera que la historia verdadera de la pérdida del Paraíso es la que ella cuenta, mientras que la otra es una “versión para retrasados mentales que ha usurpado la verdad” (74). Por su parte, la serpiente asegura que la historia de la costilla de Adán no es más que una fábula (la ironía de que una serpiente parlante califique dicha historia de “fábula” no hace sino poner de relieve la falta de verosimilitud del relato original). El mismo Adán afirma que es Dios quien está hecho a su imagen y semejanza (aquí la noción de un dios antropomórfico inventado por el ser humano), mientras que para Eva, Dios es “vanidoso”, “egoísta y cicatero” (76, 81). Obviamente, todo ello presupone un lector/espectador que no se ofenda ante semejantes aseveraciones, ni por la sátira bíblica en sí misma, la cual Lupita no duda en calificar de “blasfemia” y “calumnia” (85). Sin duda Castellanos es consciente de que su adaptación no será del agrado de todo mexicano.

La parodia también pone de manifiesto la ideología patriarcal y autoritaria inherente al texto original. Dios es caracterizado ahora como un ser arbitrario, que no se digna en

justificar sus órdenes, mientras que Eva, a diferencia del relato bíblico, es una mujer contestataria, desafiante, fuerte y ambiciosa, que no se subordina ni a los deseos de Dios (religión) ni a los de Adán (marido). Aquí, como en el resto del segundo acto, se exige un público abierto a un feminismo más militante que el del primero.

Por otra parte, la parodia hace uso de un lenguaje y unos conceptos que pertenecen claramente al “presente” (la obra se publicó en 1975). La serpiente afirma ser “un exiliado político” que tuvo que escapar por estar “en desacuerdo con el régimen”, ya que “la tiranía no tolera la crítica” (79). Por su parte, Eva arguye a favor del “progreso” y del “cambio”, puesto que tiene planes para su futuro, como el de poder renovar su vestuario con hojas de diferentes colores para diferentes épocas del año (84). Dichos anacronismos chocan con las expectativas del espectador, generando una doble codificación que, entre otras cosas, pone de relieve la antigüedad y caducidad del relato tradicional y su hermenéutica. Todo ello contribuye a desnaturalizar y desdoxificar el texto bíblico original—empleando aquí la palabra “doxa” en el sentido que le atribuye Roland Barthes de opinión pública y consenso (47).

También en este acto se da una parodia en la cual participa sor Juana Inés de la Cruz. La escritora se ofrece a relatar un incidente que le sucedió a los 15 años y en el cual estuvo a punto de romper su aislamiento, aunque al final todo se volviera “agua de borrajas, comedia de enredo” (99). A continuación, se oscurece el escenario, y se representa una pequeña “comedia de enredo”, con versos octosílabos de rima asonante a-a incluidos (99). Castellanos muestra aquí su virtuosismo poético y su familiaridad con el teatro del siglo XVII, respetando muchas de sus convenciones, no sólo en cuanto a la trama, sino también su lenguaje (vocabulario, cultismos, expresiones, etc.), y sus licencias poéticas (repeticiones anafóricas, construcciones paralelísticas, el uso de hipérbaton, símiles, metáforas, etc.).

Por otra parte, la obra presupone un lector/espectador que no se ofenda ante la insinuación representada de las posibles tendencias lésbicas reprimidas de la joven sor

Juana (106-107). La religiosa se viste de hombre y duda entre entregarse a Celia (quien se encuentra delante de ella con brazos abiertos) y huir de ella. Según las acotaciones, el imán que atrae a las dos “debe ser sugerido muy delicadamente” (107).

La representación de sor Juana es una de las cinco en las cuales participan mujeres famosas de la historia de México. Rebecca Byron ya ha relacionado estos cinco personajes con la metaficción historiográfica, concepto que Linda Hutcheon resume como “fictionalized history with a parodic twist” “historia ficcionalizada con un giro paródico” (*Politics* 53). En este sentido, la obra trata de cuestionar la versión oficial de la historia, cosa que incluso los personajes mismos llegan a hacer de modo explícito al final del segundo acto:

SOR JUANA: Pero los libros de historia dicen que la Revolución triunfó.
ADELITA (Señalando a Lupita): Si hubiera triunfado ¿estaría esta muchacha aquí? ¿Existirían aún muchachas como ella, con padres como los de ella, con novios como el de ella, con vida como la de ella? (136-137)

Para Hutcheon, la posmodernidad revela un deseo de entender la cultura presente como producto de representaciones previas (*Politics* 58). Éste parece ser el deseo de Castellanos, para quien la representación histórica de las mujeres tiene mucho que ver con su situación presente. Es por ello que la escritora emplea la ironía y la parodia a través de diferentes viñetas a fin de cuestionar la historia oficial, desmitificándola y rehuyendo los estereotipos femeninos al presentar mujeres fuertes, inteligentes (casi siempre más que los hombres que las acompañan) e incluso ambiciosas. Esta representación alternativa de la historia suscita toda una serie de preguntas de tipo epistemológico sobre la naturaleza de nuestro conocimiento histórico, no sólo en cuanto a la filtración de los hechos que pasan a la historia, sino también en cuanto a quién los selecciona e interpreta (*Politics* 71). Al subvertir la representación tradicional de estas

cinco mujeres, el segundo acto pone de manifiesto el influjo masculino y patriarcal en la creación del discurso histórico, o dicho de otro modo, reclama la diferencia entre “History” (la Historia) y “his story” (la historia de él) (*Poetics* 158). La doble codificación presupone un lector/espectador que conozca a priori la historia oficial de cada una de estas mujeres, y que a la vez esté capacitado para entender el propósito de la representación alternativa que ofrece la obra--la cual, como ya se ha visto, es algo más que una mera “invención” degradante y ridiculizante, como piensa la Lupita burguesa del final del tercer acto (183). Como suele suceder con numerosas obras posmodernas, la parodia aquí subvierte a la vez que refuerza la importancia social y cultural del objeto parodiado. En el diálogo entre la Malinche y Hernán Cortés, se advierte la problematización posmoderna de la relación entre el hecho histórico basado en la interpretación y selección (el hecho histórico como constructo), y los eventos que de hecho tuvieron lugar (*Politics* 57, 79). En la versión de Castellanos, no es Cortés quien quema sus naves, sino un “marinero que se puso a fumar en la bodega del barco y se quedó dormido” (88). La Malinche asegura que el fumador desapareció con los barcos, y que “ese hombre podía haber sido un testigo inoportuno” (89). Acto seguido, le sugiere a Cortés que haga correr el rumor de que fue él quien quemó las naves para eliminar la posibilidad de una retirada a Cuba, puesto que en su ejército se hayan “muchos cobardes y uno que otro traidor que quería volver” (89). La ausencia de testigos oculares facilita la construcción/invención de nuevos “hechos” (aquellos que ha difundido la historia oficial, presentados dentro de la diégesis como invención) a partir de los eventos que realmente sucedieron (la quema de las naves).

Juan José Pulido Jiménez ha señalado asimismo la inversión irónica de los papeles tradicionales desempeñados por el hombre y la mujer en éste y otros pasajes, siendo la

mujer “la que encarna la razón, la capacidad de análisis, mientras que el hombre queda estancado en su instinto primario” (485). No sobra añadir que dicha inversión de papeles va acompañada también de una inversión en la perspectiva histórica (de la masculina a la femenina), siendo ésta la que posibilita en parte la derivación de nuevos “hechos” a partir de eventos reales (Hutcheon 57).

Otra parodia literaria incluida dentro de estas viñetas históricas es la que identifica Kirsten Nigro en el diálogo de Maximiliano y Carlota, a saber, la parodia de *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli (143). Nigro advierte la similitud que exhiben ambos textos en cuanto a los temas de discusión, el tono, el lenguaje y las frases (143). Según la estudiosa, la diferencia entre ambas versiones radica en la caracterización de Carlota. En la versión de Castellanos, la emperatriz termina olvidándose de Maximiliano, desmitificando así la visión de Carlota que presenta el drama de Usigli (143).

Esta intertextualidad literaria se relaciona estrechamente con el siguiente punto, a saber, que el segundo acto no se puede reducir a un mero caso de metaficción historiográfica. Lo que está en juego aquí no sólo es la historia de México, sino también su religión, su literatura, su teatro, e incluso la interpretación de los eventos biográficos de sus literatos (v.g. la relación entre Rosario de la Peña y Manuel Acuña, la sexualidad de sor Juana). En definitiva, el segundo acto problematiza la función de toda la cultura oficial y “legítima” de México, incluyendo la alta cultura o cultura de élites, a la vez que cuestiona particularmente la representación de la mujer.

Quizás lo mismo que Stephanie Sieburth ha concluido en cuanto a la crisis de identidad que se vislumbra en la obra de ciertos escritores españoles se pueda afirmar sobre la crisis de la identidad femenina en el drama de Castellanos, a saber: la percepción de la tradición como algo que ya no es viable (Castellanos rechaza la cultura oficial y reconocida del pasado), así como la imposibilidad de encontrar en el presente los valores para reemplazarla (Castellanos también rechaza la cultura popular y masiva de su momento) (233). Éste es el motivo por el cual, al final de la obra, la Señora 4 rechaza

la adaptación y modernización de las tradiciones, así como la imitación de los modelos extranjeros de comportamiento femenino, asegurándoles a sus amigas que: “No basta siquiera descubrir lo que somos. Hay que inventarnos” (Castellanos 194). Sin duda esta exhortación se dirige también hacia el público, el cual deberá inventar las soluciones que el drama abierto nunca llega a proponer.

Castellanos muestra aquí cómo la cultura en México ya no constituye un ámbito de consenso, sino que más bien se ha convertido en un terreno de conflicto, o dicho de otro modo, la cultura ha pasado de formar parte de la solución a formar parte del problema (Eagleton 38). Mientras que el nacionalismo vuelve su mirada nostálgica hacia un pasado (generalmente ficticio) para avanzar hacia un futuro imaginario (86), Castellanos recurre a una estrategia similar, solo que en su caso se trata de desafiar el discurso nacionalista mexicano: reinventa el pasado irónicamente con el propósito de reclamar un futuro mejor para la mujer en México.

Por otra parte, en cuanto a la intertextualidad, no sobra añadir que tanto en el segundo acto como en el tercero se advierten numerosas referencias intertextuales explícitas pertenecientes a diversos ámbitos de la alta cultura, no sólo de México, sino también de otros países: el literario (referencias a Goethe, a las brujas de *Macbeth* de Shakespeare, a la comedia griega *Lisístrata*), el musical (*Tristán e Isolde* de Wagner), o incluso el filosófico y político (*El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* de Engels, la mala fe en el sentido sartriano).

Otros intertextos, como ya se ha visto, aparecen más camuflados, por lo que nadie se sentirá excluido al no reconocerlos. Valga como ejemplo el que aparece en el siguiente fragmento del primer corrido al final de la obra:

Te voy a dar la receta,
dijo a Eva la serpiente,
y también otros secretos
para seducir imbéciles

y para ganar amigos

e influir sobre la gente. (Castellanos 200)

Las dos últimas líneas se refieren al famoso libro de autoayuda de Dale Carnegie (*How to win friends and influence people*), cuyo verdadero propósito, según se infiere a partir del texto, es enseñar a “seducir imbéciles”. Una vez más, se advierte aquí el rechazo de la cultura masiva del presente. Tampoco la cultura popular ofrece grandes soluciones a juzgar por los refranes y dichos que aparecen a través de la obra, v.g.: la mujer es “el reposo del guerrero” (190), “matrimonio y mortaja (...) del cielo baja” (186), “al que quiera azul celeste, que le cueste” (26), “hay que sufrir para merecer” (26), etc.

El tercer acto pone de relieve las limitadas opciones que se les presentan a las mujeres solteras de clase media en México, especialmente en los entornos urbanos. Después de un apagón eléctrico, el peinado de Lupita ya no tiene arreglo. La joven decide probarse una serie de pelucas con la intención de encontrar una que le sirva para su boda. Los nombres y estilos de cada una le sugieren diferentes papeles sociales a través de diversas escenas: profesora, secretaria, enfermera, prostituta, amante de un hombre casado, periodista y mujer de la alta burguesía.

Pulido Jiménez ya ha indicado que “todos los papeles están caricaturizados, exagerados, como corresponde al tono satírico del libro” (488). Sin duda ello contribuye a que el público se mantenga distanciado hasta el final. Ahora bien, a diferencia del primer acto, o incluso del segundo, conviene añadir que el humor casi desaparece en estas últimas viñetas contrastantes, aproximándose más en este sentido al teatro experimental que al vodevil. A lo largo de este tercer acto, Lupita cambia abrupta y constantemente de personalidad, nivel cultural, y registro socio-lingüístico, según corresponde al papel que representa, (sea éste el de prostituta o el de burguesa). Al margen de que la heteroglosia produzca cierto efecto polifónico, lo que logran estas escenas finales no es sólo resaltar las opciones disponibles para la mujer soltera, sino también cuestionar de un modo muy posmoderno la coherencia de la subjetividad, al representar un sujeto inestable y

cambiante (Politics 109). La obra ofrece aquí una visión constructivista de la identidad a través de los cambios extremos que experimenta la protagonista con cada peluca.

Dichos cambios rompen con la posibilidad de representar una personalidad íntegra y completa.

Así pues, el tercer acto presupone un lector/espectador que no eche en falta el desarrollo de una trama única con personajes consistentes, que tampoco eche en falta el frecuente humor de los otros actos, y que se muestre abierto ante la estética e ideología posmoderna que se presenta. Por otra parte, el drama en sí exige cierta paciencia en cuanto a su duración, pues incluso estudiosas como Amalia Gladhart lo consideran excesivamente largo (59).

Al final del tercer acto, Lupita, convertida en mujer de la alta burguesía, se reúne con sus amigas para discutir *El eterno femenino* y criticar a Rosario Castellanos, apareciendo aquí la escritora como personaje. El diálogo de esta escena forma parte de la dimensión autoconsciente y metaficticia de la obra, y es especialmente relevante para el estudio de su recepción. En ella se problematiza implícitamente la existencia de diferentes regímenes de valor. John Frow define el concepto como:

A semiotic institution generating evaluative regularities under certain conditions of use, and in which particular empirical audiences or communities may be more or less fully imbricated (144).

(Una institución semiótica que genera regularidades de evaluación bajo ciertas condiciones de uso, y en la cual públicos o comunidades empíricas particulares pueden estar más o menos plenamente imbricadas (traducción propia).)

Frow señala asimismo que diferentes grupos sociales emplean criterios de valor que bien pueden ser incompatibles e irreconciliables (131). En este sentido, la aplicación de un solo estándar a diversos textos y prácticas de lectura desemboca en el desprecio de aquellas prácticas que no cumplen con ciertas expectativas (132). La viñeta final del tercer acto muestra cómo y por qué los regímenes de valor entre los cuales se mueven

Lupita y sus amigas son incompatibles con aquellos en los que participa la obra de Castellanos.

Desde una perspectiva estética, Lupita rechaza *El eterno femenino* por sus “problemas técnicos”, entre los cuales figuran “la arbitrariedad de las secuencias, la inverosimilitud de las situaciones” y “la nula consistencia de los personajes” (Castellanos 183).

También crítica “la mescolanza de géneros, el abuso de recursos que no son teatrales y, sobre todo, el lenguaje, que cuando no es vulgar pretende ser ingenioso o lírico y no alcanza más que la categoría de lo cursi” (183). A partir de estas aseveraciones, se infiere que la protagonista se mueve dentro de un régimen de valor estético-literario de alta cultura muy tradicional.

Por otra parte, desde una perspectiva ideológica, Lupita rechaza *El eterno femenino* por constituir un ataque contra el papel que desempeña la mujer en la sociedad tradicional mexicana, a saber, un ataque “contra la abnegación de las madres; contra la virtud de las esposas; contra la castidad de las novias” (182). También se muestra ofendida porque la obra conlleva una crítica en contra de las “instituciones más sólidas: la familia, la religión, la patria” (182). Por último, Lupita rechaza el tratamiento que se hace en la obra de la historia mexicana, tachándolo de “invención” para “ponernos en ridículo” (183).

Sin duda Castellanos era consciente de que, por diversos motivos, su obra no sería bien recibida por todo mexicano, e incluso da algunas claves del por qué a través de la obra. En el segundo acto, se da una escena metateatral en la que Lupita es la única espectadora que asiste a la representación anunciada por el merolico. La falta de público se explica en las acotaciones: “la gente (...) huye por principio de todo lo que sea didáctico” (73). Tampoco sobra recordar que después de la representación, Lupita exigirá que se le devuelva el dinero, calificando lo que ha visto de “blasfemia” y “calumnia” (85). Asimismo, antes de presenciar la representación de las figuras históricas, Lupita asegura que ha venido a ver “un espectáculo, no una clase” (87). Sin

duda la obra misma problematiza de modo autoconsciente algunos de los posibles problemas de su recepción.

Hasta ahora se ha visto cómo *El eterno femenino* presupone un lector/espectador virtual de ciertas características ideológicas, estéticas, y de gusto. Rebecca Biron señala acertadamente que las parodias consolidan las posiciones desde las cuales nos reímos (636). Ahora bien, convendría matizar que esta risa compartida quizás no sea meramente la causa de que aquellos que ríen formen una comunidad, sino que en otro sentido es también el síntoma, puesto que aquellos que captan el humor de la obra realmente ya pertenecen a una misma “comunidad de valoración” (Frow 154) — reafirmada sin duda a través de la risa. Según Pierre Bourdieu, el gusto es lo que une a las personas y a las cosas que van juntas (241). Si bien sería un error establecer una relación de expresividad necesaria entre régimen de valor y grupo social, también es cierto que no todo individuo comparte las características del lector/espectador virtual mencionadas arriba, y tampoco cualquiera se desenvuelve dentro de los regímenes de alta cultura y cultura popular en los que se inscribe la obra. Según John Frow, son los intelectuales “culturales” quienes pueden habitar distintos regímenes y quienes pueden mediar entre ellos cuando son incompatibles, habiendo desarrollado la habilidad de cambiar de códigos y de moverse fácilmente entre diferentes prácticas de lectura y valoración (154). Éstas son habilidades necesarias para poder valorar plenamente una obra heterogénea como la de Castellanos, identificando y entendiendo la ironía, la parodia, el humor y los intertextos, tanto de la alta cultura como de la cultura popular y masiva.

Curiosamente, las teorías que plantea Bourdieu en cuanto al gusto teatral coinciden en líneas generales con las conclusiones que se presentan en este trabajo. Bien es cierto que no conviene esencializar a ningún grupo social, ni olvidar que el lector/espectador empírico se sale siempre del control tanto del crítico como del escritor. Ahora bien, tampoco sería justo ignorar la existencia de ciertas tendencias o patrones estadísticos en

cuanto al tipo de público que suele asistir a los diferentes tipos de teatro.

Según Bourdieu, el teatro experimental que rompe con las fórmulas y con las convenciones éticas y estéticas tiende a atraer a un público intelectual, mientras que el teatro de probada calidad basado en fórmulas fiables (adaptaciones de obras extranjeras, reestrenos de clásicos, etc.) se dirige más bien hacia un público burgués (234). En este sentido, cabe pensar que la obra de Castellanos se dirige principalmente hacia el primero. Es de esperar que entre dicho público se encuentren representadas las fracciones dominadas de las clases dominantes (profesores universitarios, artistas, intelectuales, etc.), puesto que entre ellas se hallan, generalmente, las personas que poseen mayor capital cultural (114-125). Bourdieu indica asimismo que profesores y estudiantes tienden a asistir a este tipo de teatro (120). Esto no significa que otras personas no puedan asistir también (profesionales, gente de clase media, etc.); se trata simplemente de resaltar ciertas tendencias, las cuales de algún modo confirman lo que se propone aquí.

Por otra parte, Bourdieu advierte que los miembros de la clase obrera tienden a rechazar toda experimentación formal en el teatro y todo distanciamiento de las convenciones que pueda obstaculizarles su involucramiento con la trama y con los personajes (4).

Siguiendo esta idea, puesto que en el tercer acto apenas hay humor, trama y personajes con los cuales identificarse, cabe suponer que muchos miembros de la clase obrera podrían fácilmente rechazarlo simplemente por motivos estéticos.

En líneas generales, el deseo expresado por Castellanos de que su obra de teatro le llegue a un amplio público (ricos y pobres, cultos e ignorantes, etc.) resulta difícil de justificar plenamente con base en las características mismas de la obra, tanto desde la perspectiva de la caracterización del lector virtual, como desde la perspectiva sociológica del gusto estético. La obra misma problematiza algunos de los posibles motivos de su rechazo entre ciertos sectores. Si bien es cierto que el primer acto podría conectar con un público relativamente amplio gracias al humor y a los referentes

cotidianos, el segundo bien puede excluir a muchas personas, especialmente por sus exigencias culturales e ideológicas, mientras que el tercero puede hacerlo por sus características estéticas (aunque también, una vez más, por motivos culturales e ideológicos).

Finalmente, conviene resaltar que a través de esta obra, Castellanos problematiza el tema de la cultura y sus representaciones, rechazando tanto la cultura popular y masiva del presente como la cultura oficial y reconocida del pasado. Si bien Castellanos demuestra su inconformismo frente a estas dos variantes culturales, también es cierto que ofrece una tercera opción a través de la obra misma, sin duda una obra comprometida, crítica, e inequívocamente feminista, que en última instancia apunta hacia un tipo de intervención que ya no es estrictamente cultural, sino hasta cierto punto también política. En este sentido, Castellanos se aproxima a lo que Francis Mulhern ha llamado “cultural politics” o política cultural, en este caso no desde una perspectiva marxista, sino feminista (169-174). Por otra parte, quizás toda esta preocupación en torno a la cultura pueda servir también a modo de barómetro histórico en un sentido específico. Terry Eagleton ha indicado que la cultura como idea se vuelve importante en cuatro momentos diferentes de crisis (25). Entre ellos, figura aquél en que la cultura llega a proveer los términos a través de los cuales un pueblo o un grupo persigue su emancipación política (25). De algún modo, *El eterno femenino* presenta la cultura dominante mexicana de los años setenta como un obstáculo para la emancipación social de las mujeres. En este sentido, la obra es un síntoma de un importante momento de crisis histórica en México, en este caso para las mujeres.

Obras citadas

Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and other Essays*. Trans. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press, 1971.

Barthes, Roland. *Roland Barthes by Roland Barthes*. Trans. Richard Howard. New York: Hill & Wang, 1977.

Bennett, Tony. "Marxism and popular fiction." *Popular Fictions*. Ed. Peter Humm, Paul Stigant y Peter Widdowson. London Methuen, 1986. 237-65.

Biron, Rebecca. "Joking Around with Mexican History: Parody in Ibarguengoitia, Castellanos, and Sainz." *Revista de Estudios Hispánicos* 34, (2000): 625-44.

Bourdieu, Pierre. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Trans. Richard Nice. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

Bundgard, Ana. "Interdiscursividad y cultura popular en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos." *Texto Crítico* 5.10, (2002): 7-19.

Castellanos, Rosario. *El eterno femenino*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975.

Eagleton, Terry. *The Idea of Culture*. Malden: Blackwell Publishing, 2000.

Fernández, James D. "Conmemoraciones para el olvido. España, 1898-1998." *Intransiciones: Crítica de la cultura española*. Ed. Eduardo Subirats. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002. 133-142.

Frow, John. *Cultural Studies and Cultural Value*. New York: Oxford University Press, 1995.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. "Narrador." *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. 3ª ed. Barcelona Ariel, 1991.
Gladhart, Amalia. "Playing Gender." *Latin American Literary Review* 24, (1996): 59-89.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.

---. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.

Mulhern, Francis. *Culture/Metaculture*. London: Routledge, 2000.

Nigro, Kirsten. "Inventions and Transgressions: A Fractured Narrative on Femenist Theatre in Mexico." Ed. Diana Taylor y Juan Villegas. *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latino America*. Durham: Duke University Press, 1994. 137-158.

Pulido Jiménez, Juan José. "El humor satírico en *El eterno femenino*, de Rosario Castellanos." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 17, (1993): 483-94.

Sieber, Sharon. "The Deconstruction of Gender as Archetype in Rosario Castellanos' *El eterno femenino*." *Letras Femeninas* 25, (1999): 39-48.

Sieburth, Stephanie. *Inventing High and Low: Literature, Mass Culture, and Uneven Modernity in Spain*. Durham: Duke University Press, 1994.

**Beyond Allegory?
Reading *Lumpérica*'s "White" Theater of Linguistic Cruelty**

[Scott Weintraub](#)
Emory University

The intellectual armature of the poem, conceals itself and – takes place – holds in the space that isolates the stanzas and among the blankness of the white paper; a significant silence that it is no less lovely to compose than verse.

(from Stéphane Mallarmé's *Feuillets du 'Livre' sans rapport direct avec le Livre*; quoted in "The Double Session;" Jacques Derrida 230)

Diamela Eltit's *Lumpérica*, published in 1983 in Santiago de Chile at the height of Pinochet's dictatorship, is a novel that has not been "read" much since its publication. To clarify: while *Lumpérica* is a work that has garnered valuable critical attention, there have been few explicit readings of the text itself, since a great deal of the academic work that engages it tends to conjecture thematically and/or allegorically about the textual elements and motifs with which *Lumpérica* is concerned, rather than approaching the text through a "close reading."⁽¹⁾ Why has Eltit's work, like much difficult literature sometimes labeled "hermetic" or "esoteric," escaped a close reading; ⁽²⁾ or, why have readings of *Lumpérica* tended to read "around" the text? Is there a textual element that "resists" reading from within, or is this tendency indicative of the kind of extra-textual reading that is being done in contemporary literary criticism and cultural studies? Put in a larger context, what happens to "reading" when the text engenders or demonstrates a resistance to reading, and how is one therefore to read a text such as *Lumpérica* that simultaneously affirms and denies its allegorical dimension, while at the same time exceeding hermeneutical or thematic readings?

One of the most suggestive treatments of *Lumpérica* to date may be found in Idelber Avelar's book, *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the*

Task of Mourning, which reads current Latin American fiction in its traumatic relationship to the dictatorships that gave rise to a subsequent cathexis of literary mourning and allegory. Avelar's conception of allegory, elucidated from the work of Hegel, Goethe, Coleridge, Benjamin, and de Man, draws upon the Benjaminian and Demanian formulations of this trope, in terms of the belatedness of the temporal encounter with the event, giving rise to a cryptic representation founded on "[t]he impossibility of representing the totality...because allegory is a trope that thrives on breaks and discontinuities" (11). Linked with mourning, ruins, cryptography, and a kind of anamorphic gaze which is both a temporal disjunction as well as the possibility of representation, an allegorical reading permits the contextualization of *Lumpérica* in terms of radical generic and mimetic rupture during Pinochet's regime, demonstrating how "[t]he fundamental work performed by Diamela Eltit has to do with recapturing, through a violent encounter with writing, experiences, and memories irreducible to informational records" (165).

But does *Lumpérica* in fact succeed in recapturing "the hope of providing an entrance into a traumatic experience that has seemingly been condemned to silence and oblivion" (10), or is the break with representation in this "experimental" novel so totalizing as to deny the possibility of legibility? For Avelar,

[t]he thrust of [*Lumpérica*] is...to highlight that residue of collective labor not containable by any literary mechanism. This intent explains *Lumpérica*'s resistance to being literature, most definitely expressed in its resistance to being a novel, and its insistence on a certain inscriptive, experiential dimension – let us call it *poetic* – that the texts sees as *irreducible* to literature's representation machinery (178).

Given this reading of "representation," *Lumpérica*'s resistance and "illegibility" – linked in *The Untimely Present* (173) to the concept of the Barthesian "writerly text" – can be seen to "stage" a genre- (and gender-) rupturing theatricality of this crisis of linguistic reference and representation, in terms of its writing, erasure, and rewriting of

a continually *originary* cinematic and textual event.(3) While Avelar's argument clearly avoids more facile notions of literary reaction to censorship that are often invoked to explain a break with linguistic referentiality,(4) I would suggest that it is through an aesthetic of violent rupture with language's capacity to transmit the events of empirical reality that *Lumpérica* may be read in/as the experience of illegibility.

The radicalization of representation and theatricality in *Lumpérica* enacts a filmic performance that evokes the theoretical formulations postulated by Antonin Artaud in his essay/manifesto "The Theater of Cruelty."(5) Eltit's text, read with respect to the conceptual framework of Artaud's reflections on theater as a mass spectacle overturning the notion of "re-presentation," presents cruelty as essential, extreme action that can be shown to effect a break with the possibility of a uniquely mimetic theater of reading in *Lumpérica*. Artaud's "Theater of Cruelty" articulates the affirmation of cruelty in a theater-to-be, which is characterized by its collective spectacularity and non-theological nature, as well as a conception of language and speech that seeks to displace a metaphysical, logocentric imitation and *representation* that takes center stage, so to speak, in the "traditional" theater. This last assertion reveals the necessity of the transformation of speech and writing into spatialized "gestures" and glossopoeia that do not merely mimic prior actions or utterances, but rather bear witness to the revolutionary reconceptualization of life as a non-representative theater of cruelty: "I have therefore said 'cruelty' as I might have said 'life'" (Artaud 114).(6)

If in fact this kind of radicalized, rigorous theater of life/cruelty/originary writing mimes no-thing, then notions of mimesis are problematized in the possibility of reading *Lumpérica* as a non-"representative" entity. (7) Given the complexities of linguistic "representation" in *Lumpérica*, the theater of reading enacted by Eltit's text does not involve the re-presentation of an anterior referent that was once present-to-itself (8) – and it is this impossibility of presenting a transcendent present that leaves traces of meaning in the staging of *Lumpérica*, in terms of the extra-linguistic and filmic

theatrical effects that shape and deform the text. Artaud's theoretical writings on the theater therefore highlight the way in which *Lumpérica's* spectacular literary and cinematic (de)construction elaborates a kind of allegorical substitution and distortion of Pinochet's regimental "cruelty" and torture, which subsequently allows access into a dimension of the text that perhaps "exceeds" the type of thematism and direct correspondence with the empirical world that has often informed critical approaches to Eltit's work.

Read in terms of its relationship to Pinochet's military regime, *Lumpérica* becomes exemplary in its staging of a real-life theater of cruelty enacted by and through dictatorial "performance" – and in this way, Eltit's text would present, as Nelly Richard suggests, a post-*coup* radicalization of representation in its resistance to the ideological repression and censorship that marked and threatened dictatorial literary output. (9) In Richard's account of literature under Pinochet, Eltit's work was a crucial part of the neo-avant garde movement known as the *escena de avanzada* "[que] desarticuló y reformuló – explosivamente – el sistema de codificación estética de la palabra y de la imagen," (37) thereby revealing "la herida del Chile sacrificial" (45). In this way, the institutional control of the linguistic code gave rise to *Lumpérica's* ambiguous narrative structure that denies "toda significación-Una" in its rejection of the possibility of universal truth (38), causing a break with the representation of cultural ideology that Julio Ortega discusses in the context of "una escritura de resistencia y de alegorización, que disputó al discurso autoritario no sólo el significado de los nombres sino la misma significación de nombrar" (Ortega 53).

However, given the way in which *Lumpérica* may be read as the collective staging of the non-transcendent play of non-representative signifiers – as a heterogeneous text that does not re-present or mime anything – Eltit's work can be seen to exceed the kind of mimetic or specular correspondence between "text" and "empirical reality" that would necessarily characterize the temporal formulation of allegory. Paul De Man, in "The

Rhetoric of Temporality,” describes allegory as “the *repetition*... of a previous sign with which it can never coincide, since it is of the essence of this previous sign to be pure anteriority” (207). But if the originary radicalization of representation in *Lumpérica* is such that it is not miming or re-presenting anything, then the theater of reading enacted by Eltit’s text includes a component that cannot be read as *unequivocally* allegorical. While the Benjaminian formulations of allegory in fact incorporate the discontinuous ruptures that characterize the trope, the degree to which *Lumpérica*’s cruelly (anti)foundational, theatrical language imitates no-thing, no script, no echo of phenomenality, suggests that Benjamin’s notion of allegory cannot completely account for all of the linguistic elements at play in Eltit’s text. This is not at all to say that the allegorical readings done by Avelar, Ortega, and Richard are “wrong” in their analysis of Eltit’s complex work, but it is crucial to recognize that there exists another aspect of *Lumpérica* that may be elaborated through a careful examination of the non-transcendent language of this text, in order to approach *Lumpérica* in its rigorous resistances to reading and interpretation.

The radicalization of traditional notions of reference in *Lumpérica* is indicative of a logic that is developed by Jacques Derrida in his reading of mimesis in Plato and its displacement in Mallarmé in the essay “The Double Session,” from his 1972 book *Dissemination*. (10) Taking as his point of departure the encounter of Plato’s *Philebus* and Mallarmé’s *Mimique*, Derrida postulates a reading of signifiers and para-linguistic elements that exceeds a thematic interpretation of literary texts, and discusses how the “quasi-transcendental signifier” in Mallarmé interrupts and threatens classical schemas of mimetic representation. Derrida describes the “re-mark” as written (re)inscription in “The Double Session,” in terms of an imitation or miming that does not imitate a prior referent, in a similar way to his reflections on Artaud – a gesture that also invokes writing’s simultaneously originary and referential nature by which the text’s mark, as Geoffrey Bennington suggests,

is remarked as itself (“ceci”) by a ghostly doubling whereby the mark marks itself as marking, refers to itself referring to itself, only by the fact of separating itself enough from itself to open the gap across which reference can function: but the ‘end’ of that reference, the referent to which that reference is supposed to refer, is nothing other than the fact of reference or referring itself (51).

The structure of the mark and re-mark at play in “The Double Session” demonstrates how Mallarmé’s writing problematizes Platonic notions of mimesis, and provides a non-conceptual “strategy” of reading that is a way of theorizing about texts that effect representation in a way that cannot be described by uniquely thematic schemas.

Moving towards the possibility of exceeding thematic readings, Derrida draws upon Jean-Pierre Richard’s emphasis on certain “themes” in Mallarmé to demonstrate how the inscription of the re-mark prevents escape or transcendence from the structure of metaphysics, since no “Great Transcendental Theme” can be drawn out from a text that refers to nothing other than itself as itself. The text is therefore intricately folded and “grafted” upon itself as the physical spacing of signifiers on a blank page, some of which emerge to speak on the relationships between terms that are joined and separated by the whiteness of spacing. The signifier *blanc* becomes *exemplary* (11) in the rhythm of rising and falling back of terms in what Richard conceives of as themes, here reformulated by Derrida as “quasi-transcendental” in terms of their function as organizing the other terms in the series as well as their folding back into the series of whiteness to which they belong. (12) The “undecidability” of *blanc*’s equivocality – as spacing, quasi-theme, signifier – thus demonstrates “conditions of both possibility (there can be no theme without a spacing or gapping of themes) and of impossibility (just that spacing disallows atomic thematic identity to any theme whatsoever)” (Bennington 56). The rejection of thematics as a totalizing poetics of reading, here extended to *all* texts (Mallarmé’s being read as exemplary), calls out for a reading of

textual elements that is as indicative of a crisis of representation as the literature itself, blurring the demarcations between literature, criticism, and philosophy.

Considered in light of Derrida's scheme of quasi-transcendentality and "mimicry" in Mallarmé, *Lumpérica*, as a hybridized text of crisis, suggests its own theory of reading that evades thematics, allegory, and representation through the emergence and persistence of the signifier *blanco* in the textual field. *Blanco*, as a term that "organizes" the textual "whitenesses" and spacing in *Lumpérica*, is offered up as quasi-transcendental in the semantic, syntactic, and filmic dimensions of the text as well as in the sub- and meta-lexical elements of spacing and cinematic cuts. While numerous semantic "interpretations" of this linguistic element are possible in the context of Pinochet's "theater of cruelty" and torture under military rule, a reading of the signifier *blanco* as spacing and writing points to the play at transcendentality of this textual element that is both legible and illegible, in terms of the necessary undermining and "targeting" of reference, referentiality, and readability at the level of filmic visuality and textuality in *Lumpérica*. (13)

A detailed analysis of section 5.3 of *Lumpérica* as "exemplary" opens up the possibility of a close reading of the textual spaces and "whitenesses" that postulate themselves as marks and re-marks upon the uninhabitable, written (and writing-) space of the plaza, in order to speak on the impossibility of representing empirical reality linguistically. As we will see, reading, in the formulation of a non-hermeneutical or non-thematic *frote* that is only capable of examining the surface materiality of a non-transcendental language, becomes an act of collecting and losing signifiers that emerge from the text to convey traces of meaning conferred by the metonymic chains of signifiers that will make possible a reading of the illegible.

Section 5.3, like much of Eltit's text, resists efforts to summarize its action in a cohesive "plot," but its central concern may be, for the moment, reduced to a question of writing and performance in the public space in L. Iluminada's rehearsal and inscription of

“dónde vas” on the ground of the plaza. (14) Her writing and subsequent erasure of these words, first traced in imaginary letters, is witnessed by the delighted, pale spectators:

Teñidas las mejillas se para bajo el farol y sobre el metal su dedo caligráficamente escribe en forma imaginaria – como los niños – ‘dónde vas’ con letras mayúsculas y con la mano completa borra lo escrito...Lo ensaya de nuevo en el centro de la plaza, curvada sobre el cemento ocupando para sus letras amplios espacios. Ensaya sus palabras. Los otros la observan desde sus lugares. Una y otra vez hasta que la mano enrojece y se despelleja de tanto borrado (122).

The play of color and whiteness is highlighted in these sections, in the simultaneous embracing of and resistance to whiteness as the lack of color – the *frote* producing the redness of her hand and cheeks presents a stark contrast to the physical or symbolic whiteness of other signifiers in this passage (teeth, sterility, or the pallid, white skin of the *desharrapados* and L. Iluminada, to name a few examples). In this way, the *frote* that attempts to remove the absence of color and bestow life (and erotic excitement) on the participants *in* the text will briefly emerge from the text to become an act of reading that merely rubs the textual (or sexual) surface of the written *corpus* – suggesting the way in which the text reads itself reading. (15) Evoking the *frote* of section 4.1’s “Para la formulación de una imagen en la literatura,” the rejection of textual penetration here reveals the possibility of a “feminist” body-writing that resists hermeneutical entry and therefore knowing/deciphering. The surface-rubbing of this act of reading/writing is described by Djelal Kadir as a type of identity-founding discourse indicative of “Eltit’s encounter with patriarchal specters...[in] a male-dominated canon of precursor images and a dictatorial patriarchy engaged in the fratricidal decimation of its own people” (189). (16) The *frote*, however, may also be read as a witnessing of the type of hymeneal dialectics that Derrida describes in the hymen “INTER Platonem et Mallarmatum” in “The Double Session” (181). This “vicious and sacred” (216) barrier that “is to be read both as ‘membrane’ and ‘marriage’ (TN 10; p. 182)” is associated

with textiles, in that “its threads should be interwoven with all the veils, gauzes, canvases, fabrics, moires, wings, feathers, all the curtains and fans that hold within their folds all – almost – of the Mallarméan corpus” (213). Reading the textual/textile inscription of this simultaneous preservation and destruction of virginity and whiteness is part and parcel of the ritual that makes, in section 5.1, “[c]ada uno de esos signos...decifable para ella. Podría así *tejer* innumerables historias tan sólo decantando la trama de su vestido de lana gris” (*Lumpérica* 110; my emphasis). Similarly, the act of witnessing and approaching L. Iluminada’s white writing – rehearsed, woven, and traced upon the plaza floor in the whiteness of *cal* and *tiza* – culminates in the edification of “grandes letras que abarcan todo el centro de la plaza. Atravesada y el – dónde vas – le permite una ordenación nueva” (122). This foundational writing provokes the spectators’ vertiginous compulsion to examine the spectacle from all possible points of view, exposing themselves to L. Iluminada’s reading of their acts of reading, culminating in the obliteration of the writing instrument: “Su mano aferra la cal y pedazos de ella se desintegran bajo los dedos. Las migajas caen sobre el cemento pero no lo percibe, atenta como está al aprobatorio movimiento del lumperío.” (122)

The cyclical movement of writing and erasure, both in terms of the writing itself and the destruction of the lime used to write with, awaits a reading, re-writing, and *re-marking* of the ritualistic act with the bodies of the spectators:

Ellos, a su vez, comienzan a detener sus movimientos. Sus labios murmuran la frase acercándose cada vez más a las palabras, incluso algunos de ellos las pisan. Por fin las cubren totalmente con los pies. Permanecen rígidos encima. Así nada está escrito sobre el suelo, siguen como protagonistas ocupando el cemento (123).

The displacement of the filmic gaze towards these new “protagonists” demonstrates the centrality of writing to *Lumpérica*’s formulation of reading, in that their destruction of the letters written in lime becomes yet another ritual, unscripted (“improvisado”) dance

leading to the re-mark upon the dispersion of the remains left by L. Iluminada. (17) Her radical re-writing within/upon the ruins of the protagonists' re-writing transforms and folds the whiteness of the *cal* into a writing in which “[ella] escribe su frase en proporciones aún mayores, dejando grandes blancos entre letras” (123). The play of the signifier *blanco* is revealed here in its duplicitous movement between unstable meanings, oscillating between the lack of color brought out by other signifiers in the signifying structure, as well as the meta-lexical element of textual spacing. L. Iluminada's steps between letters effects the fixing of spatial *blancos* in the inscription of the words “dónde vas,” and mobilizes the physical space between the observers whose spacing mirrors the written words in their fixed place, in relation to L. Iluminada's mental and cinematic conception of the scene (123-4). Elevating the spatializing whiteness to a ritualistic form causes L. Iluminada to fall to her knees in the sacred act of erasing her written words with the hem of her dress, a gesture which is echoed by the crowd:

Ellos entonces afloran, salen múltiples y con sus pies confirman la borradura. Están una vez más ocupando su espacio en una nueva labor. Se demoran para hacer un buen trabajo, aunque claro, la limpieza no será total hasta que muchas otras pisadas se lleven los minúsculos pedazos de cal entre los pies (124).

The introduction of a new cleanliness and whiteness into the scene – the sacred nature of the chalk emphasized by the sacral character of its delivery and reception by the *pálidos* – gives rise to another re-mark upon the ruins of the same white space that bears witness to this ritualistic and communal writing:

Se levanta y los mira: acercándose a cada uno le pasa un trozo de tiza que va rompiendo entre sus dedos. Con la cabeza baja lo hace y ellos de la misma manera la reciben, pero cuidando de no rozarla. Tan sólo la punta de sus dedos toca el trozo de tiza (124).

But L. Iluminada's intent to decipher the remains of writing and/as destruction is echoed by another reinscription of the cycle of mark and re-mark, in terms of the constant folding of the text upon itself in the distribution of words and fragments of letters perfectly begun by one member of the *lumperío* and continued flawlessly by another:

Este lumperío escribe y borra imaginario, se reparte las palabras, los fragmentos de letras, borran sus supuestos errores, ensayan sus caligrafías, endilgan el pulso, acceden a la imprenta. Se quedan quietos observando y como profesionales empiezan a tender su propio rayado en el centro. Es perfecto. Están enajenados en la pendiente de la letra, alfabetizados, corruptos por la impresión. (124-5)

This linking permits L. Iluminada's reading of the spectacle and theorizes about this type of reading as the act of spatially contextualizing the whiteness that both separates and continues letters and words. Her convulsive smile produced by the perception of traces of meaning (engendered by the linking of spaces and whitenesses) is a product of having seen "la frase completa" (the finished "dónde vas"; 125) which implies both a complete sentence as well as the notion of a totalizing, transcendental grammatical structure capable of transmitting a meaning that is fixed, stable, and present-to-itself. L. Iluminada's ecstasy at having witnessed this singular writing – which at the same time refers back to the marks and re-marks traced and mapped out in the public square – is the masturbational *jouissance* of the *frote* that simultaneously affirms and negates the possibility of a fixed meaning: "...ha visto la frase completa y se arrastra sobre ella para frotarse" (125). As elaborated in sections 4.1 and 5.3, the poetics of the *frote* as a superficial body-writing attempts to preserve the purity, whiteness, and hymeneal membrane of the white textual space by negating the kind of hermeneutical "penetration" outlined through this presentation of metaphysical transcendental in "la frase completa." Therefore, the condition of possibility of this "frase completa" is in fact its condition of *impossibility*: if L. Iluminada attempts to read this sentence as

transcending its status as a grammatical linking of signifiers, she is therefore entertaining an interpretative reading that interrupts the rubbing of the non-invasive *frote*. Given that this scene offers itself up as an exemplary movement in the conception of reading and/as writing in *Lumpérica*, the *frote* is necessarily reduced to a perverted repetition compulsion of the penetration inherent in the “coqueteo ritual de las piernas abiertas” (113). This deconstruction of the *frote* as both an invasive and non-invasive instrument of reading demonstrates the contamination of what at first appeared to be a non-transcendental witnessing of a signifier’s self-postulation as example. Overrun by thematics and hermeneutics, the *frote* is no longer capable of reading “quasi-transcendentarily” as a hymeneal slippage that would preserve the emergence of the signifier *blanco* from the text *to necessarily return to its non-transcendental status as one signifier among many*. In this way, *blanco* is not to be privileged over any other signifier in *Lumpérica*, since its quasi-transcendentality is only to be read in reference and relation to the other signifiers in the text. Therefore, *blanco* becomes *exemplary* in its status as signifier in Eltit’s text, not at all unlike the Derrida’s positioning of *blanc* in Mallarmé, in terms of its reference to both the spacing that seems to create themes, as well as rejecting the possibility of their existence as transcendent entities.

The staging of sub-lexical elements in section 8 of *Lumpérica* permits further elaboration of the quasi-transcendentality of whitenesses and effects of spacing in this text, in their multifarious complicity on several allegorical and non-allegorical levels of signification. One of the most prominent visual and semantic features of section 8 is the spatial *corte* effected by elements such as the slash, hyphen, equals sign, and numeric and alphabetical lists, which serve both to interrupt and link readings of this heterogeneous, experimental text. Framed by the title “Ensayo General” – which may be read in terms of the play of written inscription on a blank page (as an “essay”), as well as a rehearsal or attempt – this “chapter” opens with a photograph of Diamela Eltit/L. Iluminada and her wounded arms. The three short prose poems that follow the

photograph, entitled E. G. 1, 2, and 3, are accentuated by the abundance of blank space at the bottom of each page. (18) The *mise-en-scène* of *Lumpérica*'s filmic dimension, in terms of the explicit cinematic portrayal inherent in Eltit's text, is mirrored at the level of these syntactical marks that may be read allegorically or symbolically as filmic and visual *cuts*, breaks with traditional literary conventions, or as ruptures with syntax, semantics, and reference. (19) However, a reading of how these visual and spatial devices affect the possibilities of reading *Lumpérica* exposes a dimension of this text that exceeds and occasionally negates allegory as the dominant trope of reading. The first of the three "E.G.'s" confronts the reader with the following two-line, non-grammatical "verse":

Muge/r/apa y su mano se nutre final-mente el verde des-ata y maya se erige y vac/a-nal su forma (162).

The polysemic valences of each fragmented signifier – the "muge/r/apa," for example, evoking the Spanish words *muge*, *mugre*, *mujer*, and *rapa*, among others – serve to destabilize and dirty the semantic field of "the signifier" (as structure) that is also governed by the spatializing recourse of the slash as hymeneal fold, simultaneously separating and joining signifiers and series of semantic groupings. While it is possible to elaborate a thematic scheme concerning the confluence of human and animalistic imagery in these lines, an examination of the use of connectors that tie and untie ("des-ata[n]") the syntactical order of the sentence demonstrates how they map onto Derrida's formulation of textual folding. (20) The second E.G. inscription – "Anal'iza la trama=dura de la piel: la mano prende y la [/] fobia *d es / garra*" (163) – offers similar sexual and animal "themes," culminating in the phallic penetration of the textual by the sexual in the insistence of the linguistic and imagistic violence of the "*d es / garra*." The use of the slash is thus indicative of the coupling of the incision made on the fragmented textual body with the clawing and tearing *corte* and linkage at which a textual "event" takes place. In this way, the play of spacing and/as folding demonstrates how the

accumulation of force along the lines of the slash and hyphen becomes the event of sexual orality and corporality suggested in E.G. 3: “Muge/r’onda corp-oral Brahma su ma la mano que la [/] denuncia & brama” (164). The semantic association and grouping of signifiers –as the way in which the text appears to read this non-grammatical phrase – stages the enraged, animalistic sexuality outlined above, this time in the context of a juxtaposition of the sacred Hindu priestly caste with the notion of sexual relations with their holy animal, the cow. (21) The cow’s bellowing is folded upon itself in the text by the slash, simultaneously drawing together and separating woman from animal, a movement which demonstrates how the visual interrupters are mark and re-mark on the linguistic condition of non-transcendence that permeates the text.

These spatial devices do not have any proper “meaning” in themselves, (22) as liminal re-marks constituting a fold “that is at once its own outside and its own inside; between the outside and the inside, making the outside enter the inside and turning back the antre or the other upon its surface, the hymen is never pure or proper, has no life of its own, no proper name” (Derrida, “The Double Session” 229). The slash (or hyphen) therefore becomes a reading of an element “under erasure” that is exemplary in its disorganization and juxtaposition of heterogeneous signifiers folded into or onto each other, causing a radical break with the ghostly presence of a referent that is not really present, nor was ever present. The three E.G. “readings” thus do *not* trace out a scripted “rehearsal,” but instead are a written manifestation (not representation) of the graft or re-mark structure at play in *Lumpérica*, signaling a performance of the kind of reading embodied in the confrontation between and the deconstruction of the *frote* and hermeneutics.

Given our reading of *Lumpérica* as non-representative theater (that does not involve a previously scripted content), what do the *ensayos generales* of section 8 rehearse? With respect to the play of textual folding in Eltit’s “novel,” the mark of the title that frames this part of *Lumpérica* (“Ensayo General”) is complicated by its repetition as a *re-mark*

in the final sentence: “Se va a iniciar el Ensayo General” (177). If the end of this section constitutes the inauguration of the “scripted rehearsal” suggested at the beginning of the chapter, what has actually “happened” in section 8, if anything? After reading this section, the reader (should he or she take seriously the title’s “promise” of an “Ensayo General”) is forced to return to the beginning of section 8 to (re)read the part of the text marked as the “Ensayo General.” Each successive reading therefore engenders the same cycle of reading and return as repetition and digression, since the “Ensayo General” remains suspended in a “text-to-be” that only refers to an earlier reference in the text and never “appears.” (23) Where this curious textual closure points to the way in which narrative “can only turn in circles in an unarrestable, inenarrable and insatiably recurring manner” (Derrida, “The Law of Genre” 237), the fluidity and movement of the multiple borderlines and folds that inhabit *Lumpérica* highlight the way in which the radical linguistic composition of Eltit’s work carries out the erasure of representation and the very possibility of legibility. *Lumpérica*’s radical unreadability, however, is in fact what makes it readable: as Derrida remarks in “Living on: Borderlines,” unreadability “does not arrest reading, does not leave it paralyzed in the face of an opaque surface: rather, it starts reading and writing and translation moving again. The unreadable is not the opposite of the readable but rather the ridge [*arête*] that also gives it momentum, movement, sets it in motion (116).” (24)

This dynamic formulation of (il)legibility thus reopens the theater of reading in *Lumpérica* to the flow and exchange of non-representative language, across the folds that mark, but do not strictly delimit, readability and unreadability. As we have seen, contemporary criticism has often approached *Lumpérica*’s resistance to reading through the theoretical formulations of allegory; as a predominant trope of reading and writing in dictatorial literature, allegory points to the temporal and (non?)signifying ruptures that make impossible the “timely” coincidence of textual elements and empirical reality. But given *Lumpérica*’s radical deconstruction of “re-presentation” – conceived of in

light of Artaud's "Theater of Cruelty" and Derrida's readings of thematics, mimesis, and folding – it is plausible and even necessary to read the linguistic disjunction carried out in the text's "whitenesses" and spaces as something other than a distortion of "conventional" language as a reaction to censorship and oppression. While crises of representation and voice under military rule are a very real component of the empirical fact of the aesthetic production of literature, *Lumpérica's* "illegibility" must *also* be read and re-written in the same tenor of radicalized linguistic rupture with which the text reads itself as illegible. The play of textual folding in *Lumpérica* thus "targets" allegory in a way that exceeds the process of conceptualization and thematization, enforcing a theater of reading that simultaneously engenders and effaces (non-)sense and (il)legibility.

Notes

(1). Juan Carlos Lértora's edited volume, *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, including essays by Nelly Richard, Julio Ortega, and other noted critics, offers highly insightful interpretations of Eltit's *oeuvre*, but as a whole tends not to directly engage the texts themselves. Recent critical interest in Eltit's work has produced a significant amount of theoretical reflection on *Lumpérica*, mainly in the form of historico-allegorical readings of writing, repression, memory, and corporality under dictatorship, especially in terms of Eltit's experience as a woman writer. Other important studies include Eltit's reflections on her own text in *Emergencias: Escritos sobre literatura, arte y política* and *Conversaciones con Diamela Eltit*, as well as Djelal Kadir's comments in *The Other Writing: Postcolonial Essays in Latin America's Writing Culture*. For an excellent framing of the *escena de avanzada* and CADA (the "Colectivo de acciones de arte," of which Eltit was a founding member) as well as post-dictatorial Chilean artistic expression, see Nelly Richard's *Margins and Institutions. Art in Chile Since 1973 and Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*.

(2). The *Concise Oxford English Dictionary* defines "hermetic" as "1. (of a seal or closure) complete and airtight. 2. insulated or protected from outside influences. 2. (also Hermetic) of or denoting an ancient occult tradition encompassing alchemy, astrology, and theosophy. > esoteric, cryptic. (*The Concise OED*, New York: Oxford UP, 2002.) "Esoteric" is defined as "1. intended for or understood by only a small number of people with a specialized knowledge or interest." My working definition of what constitutes a close reading at this point in literary studies hopes to

avoid the New Critical resonances that necessarily haunt the term (calling for a valuation of the internal structure of the text at the expense of reference), while at the same time offering detailed textual analysis of selected fragments from *Lumpérica*.

(3). Several critics, including Avelar, have highlighted the prominence of visuality (and the phallic gaze) in *Lumpérica*, especially in terms of cinematic or filmic effects of lighting, staging, and gender/genre. See Raquel Olea, Sara Castro-Klarén, and Guillermo García Corales' essays in *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, as well as Robert Neustadt's "Diamela Eltit: Clearing Space for Critical Performance."

(4). Avelar describes how many so-called allegorical readings tend to degenerate into what he calls a "specular reflexivism": "in times of censorship, writers are forced to resort to 'indirect ways,' 'metaphors,' and 'allegories' to 'express' what is invariably thought to be a self-identical content that could remain so inside another rhetorical cloak in times of 'free expression'" (9).

(5). My reading of Artaud's "Theater of Cruelty" draws upon Jacques Derrida's writings on Artaud in *Writing and Difference*: "The Theater of Cruelty and the Closure of Representation" and "*La parole soufflée*."

(6). The integration of art into the praxis of life is a clear link between the experimental poetics of the historical avant-garde (following Peter Bürger's analysis) that explicitly links CADA's project to Artaud's writings. In fact, in *Conversaciones con Diamela Eltit*, Leonidas Morales and Eltit discuss Eltit's theoretical work in seminars with Patricio Marchant and Ronald Kay on Artaud, post-structuralism, and Lacanian psychoanalysis at the Universidad de Chile, including representations of several of Artaud's plays (89-90; 157).

(7). For an insightful discussion of *Lumpérica*'s aesthetics of rupture with respect to notions of Platonic mimesis, see Dianna Niebylski's article "Against Mimesis: *Lumpérica* Revisited."

(8). Derrida describes how Artaud's formulation of theatrical language (spoken and gestural) does not involve "the repetition of a *present*, will no longer *re-present* a present that would exist elsewhere and prior to it, a present that would exist elsewhere and prior to it, a present whose plenitude would be older than it, absent from it, and rightfully capable of doing without it: the being-present-to-itself of the absolute Logos, the living present of God ("The Theater of Cruelty and the Closure of Representation" 237).

(9). See Richard's essay "Tres funciones de escritura: desconstrucción, simulación, hibridación," in Lértora's *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*.

(10). Derrida's writings in "The Double Session" are neatly "schematized" in an article by Geoffrey Bennington ("Derrida's Mallarmé," in *Interrupting*

Derrida. London: Routledge, 2000.), in which Bennington discusses Derrida's central arguments in terms of the following theoretical movements:

"...Derrida is concerned (1) to explicate a traditional, Platonic, schema of *mimesis*; (2) to establish the *theoretical* possibility of this schema's being disrupted by a feature or process he calls the re-mark; (3) to posit Mallarmé as an *exemplary* instantiation of that theoretical possibility; (4) to show (a) that this cannot be accounted for by a thematic reading, and (b) that it entails a practice of reading which takes more seriously than a thematic one ever could the play of (i) syntax, and (ii) sub-lexical items in the text" (47).

(11). Bennington discusses the logic of Derrida's designation of Mallarmé as "exemplary": "According to a duplicity which inhabits the very concept of example, Mallarmé will on the one hand be presented as exemplary in the sense that he would be the *best* example, or at least a shining example, to that extent more than *just* an example, but a sort of paragon and on the other as really no more than a *sample*, exemplifying the disruption of *mimesis* just as any text (including Plato's) might be taken to exemplify it, an example more or less randomly picked from a whole range of possibilities" (45-6).

(12). Derrida's specific formulation of the "quasi-transcendental" of *blanc* in Mallarmé's poetry is as follows: "...the blank or the whiteness (is) the totality, however infinite, of the polysemic series, *plus* the carefully spaced-out splitting of the whole, the fanlike form of the text. This *plus* is not just one extra valence, a meaning that might enrich the polysemic series. And since it has no meaning, it is not *The* blank proper, the transcendental origin of the series. This is why, while it cannot constitute a meaning that is signified or represented, one would say in classical discourse that it always has a delegate or representative in the series: since the blank is the polysemic totality of everything white or blank *plus* the writing site (hymen, spacing, etc.) where such a totality is produced, this *plus* will, for example, find one of these representatives representing nothing in the blankness or margins of the page. But for the reasons just enumerated, it is out of the question that we should erect such a representative – for example the whiteness of the page of writing – into the fundamental signified or signifier in the series" ("The Double Session," 252).

(13). *Blanco*, conceived of as "target," becomes the crosshairs of rifles and other firearms, as well as the crosses erected in memoriam of the countless victims of *desapariciones* and assassinations. Similarly, in the context of the neo-avant garde movement of which Eltit was a founding member (CADA), the plus sign that framed their motto of resistance, "No +," may be examined in terms of the textual gesture of the *blanco* as target, as well as a reference to Lotty Rosenfeld's installation art exhibit "A Mile of Crosses on the Pavement." *Blanco* could also be read as the collective, traumatic space or gap that defines the failure of memory in the face of violence and repression under dictatorship, thereby constituting an amnesiac forgetting or situating of dictatorial inscription "under (psychological and physical) erasure."

(14). The subversion of institutional and generic conventions in *Lumpérica* takes place in the space of the public plaza, which is not without its own significant social codifications and discourses. For a discussion of power, public space, and gender, see the articles in Lértora's volume (especially Guillermo García Corales and María Inés

Lagos' essays) and Djelal Kadir's chapter on Eltit in *The Other Writing: Postcolonial Essays in Latin America's Writing Culture*.

(15). The vivid sexual poetics of reading that I describe here are especially resonant in the context of Latin American "neobaroque" writing, an aesthetic occasionally associated with Eltit's writing (by Néstor Perlongher, for example, in his introduction to the anthology of neobaroque poetry *Medusario*).

(16). See Kadir's chapter on Eltit in *The Other Writing*, which, along with Lértora's *Una poética de literatura menor*, includes excellent readings of gender, visuality, and writing in *Lumpérica*.

(17). L. Iluminada's spectacular inscription in the plaza is also significant in its choice of writing material: lime, as the element scattered in mass graves to speed decomposition (evoking dictatorial *desapariciones* and executions), suggests a fundamental and sacral link between the theater, reading, writing and death in *Lumpérica*.

(18). The abbreviation "E.G." may also be read in terms of the Latin *exempli gratia*, which more "explicitly" points to the exemplarity of this passage.

(19). A further dimension of violence and cruelty perhaps lurks in the prominence of the "slash" in *Lumpérica*, in that its semantic cutting action reflects the self-mutilation of the protagonist as well as the torture and inquisitorial nature of the Chilean military regime. The slash – *barra* in Spanish – echoes and distorts the transformation of "barro, barrota, barroca" that appears twice in this section of the text (perhaps another nod to the *neobarroco* and an anticipation of Perlongher's muddied *neobarroso*), and also re-marks upon the bar separating signifier and signified in the Saussurian formulation of the sign (which may no longer be considered an adequate theoretical (re)mark in *Lumpérica*). Interestingly, María Moliner's *Diccionario de uso del español* highlights the use of the word *barra* in Chile to represent "[el] público de un espectáculo al aire libre." Robert Neustadt's writings on the filmic and performative dimensions of this scene provide further insight into the visual mutilatory gesture of the cut and its discursive implications in Eltit's novel.

(20). Two possibilities that offer themselves up are the linguistic complicity between the bovine and the feminine, as well as a reading of the animalistic and maternal (milk-giving, recalling the *leche* of section 4.5 and CADA's "Para no morir de hambre en el arte") sexuality of the deconstruction of the word *bacanal* into *vaca* and *anal*.

(21). Eltit's text offers up the signifiers *Brahma* – the Hindu priestly caste – and *brama* – the animalistic rutting season, which also evokes the verb *bramar*, meaning "to roar or bellow."

(22). Nor do "signifiers" themselves in Derrida's reading of Saussure in the *Grammatology*, in terms of the negative diacritical formulation of the signifier – but

it is interesting to note that these para-linguistic elements cannot be read as “signifiers,” per se.

(23). Neustadt identifies this structure with the female reproductive cycle and other life rhythms, and correctly highlights the larger cyclical structure of *Lumpérica*, locating the movement of rereading in concentric circles throughout the novel.

(24). A formulation that appears often in Derrida’s work, in which conditions of impossibility are in fact conditions of possibility – see, for example, his discussion of the postal system in “Le facteur de la vérité” (in *The Post Card*).

Works Cited

Artaud, Antonin. *The Theater and its Double*. Trans. Mary Caroline Richards. New York: Grove Press, 1958.

Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke UP, 1999.

Bennington, Geoffrey. *Interrupting Derrida*. London: Routledge, 2000.

Derrida, Jacques. “The Law of Genre.” Trans. Avital Ronell. *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. New York: Routledge, 1992.

---. “Living on: Borderlines.” Trans. James Hulbert. *Deconstruction and Criticism*. Bloom, et. al. New York: The Continuum Publishing Company, 1979.

---. “Mallarmé.” *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. New York: Routledge, 1992.

---. “The Double Session.” Trans. Barbara Johnson. *Dissemination*. Chicago: U of Chicago P, 1981.

---. “*La parole soufflée*.” *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, 1978.

---. “The Theater of Cruelty and the Closure of Representation.” *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, 1978.

Eltit, Diamela. *Emergencias: Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Planeta / Ariel, 2000.

---. *Lumpérica*. Santiago: Editorial Planeta Chilena, 1998.

Kadir, Djelal. *The Other Writing: Postcolonial Essays in Latin America’s Writing Culture*. West Lafayette, Ind: Purdue UP, 1993.

Lértora, Juan Carlos, ed. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Para Textos / Editorial Cuarto Propio, 1993.

Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. CD-ROM. Madrid: Gredos, 2001.

Morales, Leonidas T. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.

De Man, Paul. "The Rhetoric of Temporality." *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.

Neustadt, Robert. "Diamela Eltit: Clearing Space for Critical Performance." *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 7:2-8:1 (1995).

Niebylski, Dianna. "Against Mimesis: *Lumpérica* Revisited." *Revista canadiense de estudios hispánicos*. Vol XXV, 2 (Invierno 2001).

Ortega, Julio. "Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad." Juan Carlos Lértora, ed. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Para Textos / Editorial Cuarto Propio, 1993.

The Concise Oxford English Dictionary. 10th Ed., Rev. 2002.

Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales, y poéticas de la crisis*. Santiago: Cuarto Propio, 1994

---. *Margins and Institutions. Art in Chile Since 1973*. Melbourne: Art & Text, 1986.

---. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición* Santiago: Cuarto Propio, 1998.

---. "Tres funciones de escritura: desconstrucción, simulación, hibridación." Juan Carlos Lértora, ed. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Para Textos / Editorial Cuarto Propio, 1993.

Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. Trans. Wade Baskin. Ed. Charles Bally, Albert Sechehaye, Albert Riedlinger. New York: McGraw-Hill, 1966.

NOTAS/NOTES

Eduardo Mendoza's *La aventura del tocador de señoras*:
ex-centric eccentricities and moral ambiguity in Barcelona society

[Tiffany Gagliardi Trotman](#)
University of Otago

*Perhaps the postmodern motto
should be "Hail to the Edges!"*
Linda Hutcheon

Towards the end of Franco's dictatorship, several new phenomena appear in Spanish literary culture. The emergence of genres relatively new to the peninsula, including science fiction and crime fiction, has invited criticism seeking to clarify the position of this literature within a contemporary cultural context. Critics have attempted to reconcile the changed environment that is post-Franco Spain with a contemporary transformation of artistic production. This criticism focuses on the political and economic change of the 1960s and the early democratic years, known as the Transition.

Through a compare and contrast, "then" versus "now" technique, critics have analyzed the emergence of science fiction and detective fiction in Spain. However, the relative absence of these genres prior to the late 20th century does beg the question, "Why now?" Howard Haycraft, in his book *Murder for Pleasure* writes: "The development of Spanish detective fiction ties in with the end of dictatorship because mysteries are the democratic genre *par excellence*, relying as they do on an impartial legal system and proof of guilt." (xv)

Previous investigation has analyzed Spanish crime fiction from an historical or at times Marxist perspective. In essence, to date, detective and crime fiction has been treated more as a historical novelty rather than as a unique expression of Spanish postmodern literature.

Since the mid-1970s, the *novela negra*, also known as the *novela policíaca*, or the Spanish detective novel has experienced phenomenal success and growth in Spain. Writers like Manuel Vázquez Montalbán and Eduardo Mendoza have manipulated the investigative nature of detective fiction in order to observe and criticize Spanish society. In so doing, they have appropriated the genre, creating a Spanish school of detective fiction.

The *novela negra* is an ironic subversion of the classic 'whodunit' novel incorporating a comic, marginalized, anti-hero as the sleuth seeking to find order in a postmodern society lacking both truth and justice. Ultimately, the Spanish detective is the victim of chance and change, rarely finding any resolution to the crimes committed in the novels. Unlike the classic detective novel, solving the crime by identifying the murderer and method of killing is never the primary theme of the novel, but merely a sub-theme of the narrative.

This paper seeks to situate Spanish *novela negra* or detective fiction within a poetics of postmodernism by acknowledging several characteristics of the genres' form. The analysis examines Eduardo Mendoza's novel *La aventura del tocador de señoras* (2001) in light of Linda Hutcheon's conceptualization of the postmodern as developed in *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* and demonstrates the existence of an environment of moral ambiguity within contemporary Barcelona society. Moral ambiguity, a feature of postmodern society, destroys clear distinctions between the periphery and the center.

La aventura del tocador de señoras is Eduardo Mendoza's third novel in the Ceferino series. In the first two novels, *El misterio de la cripta embrujada* (1978) and *El laberinto de las aceitunas* (1982), the reader meets the anonymous protagonist, often referred to as Ceferino. The first two novels relate tales of detection led by Ceferino, a patient in an asylum for the mentally ill, at the behest of the police. The supposed clarity of vision provided by the insane patient aids the authorities as they seek to resolve a

mystery. In both novels, Ceferino enjoys a temporary relief from his internment while he solves the crime, however, once final conclusions are drawn, he is forced to return to the asylum.

In contrast to *El misterio de la cripta embrujada* and *El laberinto de las aceitunas*, *La aventura del tocador de señoras* marks a clear break from an established pattern. As a result of the construction of a mega-mall complex on the current site of the asylum, Ceferino receives permanent release in the first chapter of this latest novel. The series takes a significant turn as Ceferino's circular path: asylum, society, asylum is permanently disrupted. This rupture indicates a fundamental shift in the series. While the previous novels tend towards a social critique of the past, this newest novel, set in post-Olympic Barcelona, is present and forward looking in nature with a very local critique of Barcelona's contemporary society.

In this third novel, Ceferino attempts to re-establish himself as a reliable, upright, hardworking citizen. When he is approached by the daughter of a wealthy businessman to aid in the self-inflicted robbery of corporate documents from *El Caco Español*, he makes every effort to avoid involvement. However, fearing that his shady past may be exposed should he not comply, he enters the corporate headquarters and removes a mysterious blue folder from the director's office. Glancing through the newspaper the next morning, Ceferino discovers the director of the company, Manuel Pardalot, has been assassinated and found dead in his office. Faced with the possibility of being implicated in the murder, Ceferino, undertakes the role of suspect as detective, determined to solve the crime before arrested. As in the previous novels, Ceferino is thrust into survival mode to preserve his own integrity, something that is worth more to him now than ever before. The protagonist must navigate through a maze of eccentric characters in order to unwind the mystery of who killed Pardalot, and the motives behind the murder. Eduardo Mendoza's novel takes us through a societal labyrinth in

pursuit of justice in a contemporary society lacking clear distinctions between right and wrong.

Postmodern Preoccupations: The collapse of center

While *La aventura del tocador de señoras* demonstrates the characteristics of a crime novel, the work's postmodern themes are its most salient and worthy feature. In true postmodern fashion, the novel develops multiple solutions to the plot and contains several different confessions to the crime, ultimately leaving the reader wondering if the mystery was ever truly solved. In addition, Mendoza abandons the use of deductive logic central to the 19th century detective novel, leaving the collection of evidence and leads to mere chance and coincidence. Perhaps most interesting, however, is the exploration of postmodern society and the position of individuals and their mobility within that society.

Mendoza questions and explores the saliency of our traditional conceptualization of societal order. His portrait of contemporary culture is unsettling and problematic. The novel questions the established principals of liberal humanism that have traditionally provided order in modern society. Through his novel, Mendoza affects a collapse of center, represented by the city of Barcelona and the traditional hierarchical structure of its core, ultimately undermining and destroying the notions of stability and morality.

Linda Hutcheon, describes this effect in relation to the postmodern novel:

...the postmodernist novel puts into question that entire series of interconnected concepts that have come to be associated with what we conveniently label as liberal humanism: autonomy, transcendence, certainty, authority, unity, totalization, system, universalization, center, continuity, teleology, closure, hierarchy, homogeneity, uniqueness, origin. (Hutcheon 1988, p. 57)

In Mendoza's novel, a prevailing atmosphere of moral ambiguity throughout the narrative serves to undermine and subvert conventional order and hierarchy.

While classic detective fiction depends on a clear distinction between moral versus immoral actions, postmodern detective novels like *La aventura del tocador de señoras* reject and actively subvert these notions creating an environment free of a determined order. While the traditional detective novel seeks to re-establish a broken order, the postmodern detective novel utilizes parody to expose the fissures in modern notions of stability. In his article, "Spain's *nueva novela negra* and the Question of Form", Michael Alan Compitello writes, "the postmodernist detective novel undermines the most fundamental assumption of the model: the ability to order the world" (183). If there are no longer accepted conventions of right and wrong, good and evil, morally upright citizens and societal delinquents, the center collapses. In Mendoza's novel, characters move freely within a morally ambiguous environment, devoid of hierarchy and order.

If traditional society consists of a hierarchical system with power concentrated in the center among a select group of individuals and a majority existing as marginalized figures on the periphery of society, then what is the nature of postmodern Barcelona? While decentering might imply unidirectional movement from the center outward, movement occurs in both directions in *La aventura del tocador de las señoras*. The result is a postmodernist society in which the center has collapsed due to character movement, within a morally ambiguous environment, from the center outwards and from the periphery inwards. A heterogeneous system of multiplicity replaces the original bi-polar structure of modern society:

The modernist concept of single and alienated otherness is challenged by the postmodern questioning of binaries that conceal hierarchies (self/other). Difference suggests multiplicity, heterogeneity, plurality, rather than binary opposition and exclusion. (Hutcheon 1988, p. 61)

The collapse does not displace and supplant the margin with the center and vice versa. It "avoids the trap of reversing and valorizing the other, of making the margin into a

center”. Instead, the new class “order”, for lack of a better term, is “plural and provisional” (Hutcheon 65).

In *La aventura del tocador de señoras*, movement between center and periphery occurs on several levels. On a microscopic level, character movement and the flux of social classes within the narrative constitutes one level of center-periphery movement. On a macroscopic level, however, one must acknowledge that the movement of the detective genre itself from the margins of literature inwards towards the center of critical discourse reveals movement relative to the text and the genre as a whole. Parody of the classic manifestation of the genre brings it to the center of literary criticism.

Movement within the genre

Periphery to Center

Several types of movement contribute to the devaluing of the center and its collapse in the novel. First, character movement within society exists in both directions. Those having lived on the margins of society, according to Linda Hutcheon’s terminology and adopted here, are referred to as members of “the ex-centric, off-center: ineluctably identified with the center it desires but is denied” (Hutcheon 60). Perhaps the most evident movement of an ex-centric figure is seen through Ceferino’s identity transformation. All of the eccentric characters associated with the margins in the novel experience to a greater or lesser degree a shift towards the center. The transformation or mobility of the self, according to the postmodern theorist, Francois Lyotard is indicative of our time: “a *self* does not amount to much, but no self is an island; each exists in a fabric of relations that is now more complex and mobile than ever before (Lyotard 1984a, p. 15). Ceferino’s movement lies above all in his gaining of lawful and stable employment as a hairdresser in his brother-in-law’s salon. Despite a total lack of experience in the trade, Ceferino obtains “el primer trabajo honrado de mi vida” (60). It is this position, secured with the help of his sister, Cándida that completely alters the protagonist’s engagement with society: “Huelga decir que puse en el empeño toda la

energía acumulada en tantos años de ociosidad, toda la ilusión que me infundía la perspectiva de verme finalmente integrado en la sociedad de los hombres...” (30) Through his new job Ceferino becomes, “conocido, respetado y muy apreciado en el barrio” (34). Overtime, he saves money, purchases new clothes and rents an apartment. Ceferino begins to dress in accordance to his new status and eventually, he proclaims, “me convertí en un señor de Barcelona” (32). Not only has Ceferino redefined himself as a law-abiding, sane member of society, he has become an upstanding citizen. The transformation and movement of this character includes his intellectual undertakings as well. Ceferino spends his Sunday mornings visiting two or three museums and signs up for several cultural courses via correspondence.

As a *novela negra*, a crime must arise in the novel, and eventually Ceferino must decide between returning to his criminal past or persevering towards a promising future. When trouble walks through the door, Ceferino is on the brink of receiving the “Creu de San Jordi” and determined to flee any scandal, he rejects the proposition to be involved with a seemingly minor crime despite a large monetary reward. He expresses his desire not to be involved with any potential illegalities:

Soy un hombre honrado, un ciudadano ejemplar, y ni siquiera argumentos tan convincentes como los que usted esgrime, muestra e insinúa lograrán apartarme del recto caminar. No cuente conmigo, salvo en lo que atañe a la discreción. (46)

Whereas in previous novels, Ceferino lacks moral judgement, he now pledges himself to remain on the straight and narrow.

Ceferino’s sister, Cándida, also experiences considerable movement away from the periphery and towards the center. In the previous two novels, Cándida, a popular Barcelona prostitute, serves as a reliable and trustworthy accomplice to her brother. If Ceferino needs a place to hide, Cándida provides shelter in her dingy Barrio Chino dwelling. In addition, her familiarity with the marginal characters

of Barcelona proves useful when Ceferino is in pursuit of a criminal. In contrast, the Cándida portrayed in *La aventura del tocador de señoras*, is a devoted wife to a local businessman. She spends her time caring for her mother-in-law and others in order to satisfy her “despertados instintos maternales” (222). Her new social status comes as a surprise to Ceferino who declares, “que al final la pobre Cándida se acabó casando. Nunca lo habría imaginado” (21). In her mothering way she helps her secure a job in the salon *El tocador de señoras*. Ceferino concludes, “no había en toda Barcelona persona más buena y acomodaticia que Cándida” (17).

In addition to character transformation, the spatial periphery undergoes an urban renewal. Cándida notes Ceferino’s shock at the renaissance of the off-center neighborhood and the ex-centric individuals that once-typified the area: “El negocio familiar va viento en popa, gozamos de una posición acomodada... Los tiempos han cambiado hombre.” (24)

Indeed, times changed and the marginal areas around Barcelona improved in part due to the pre-Olympic urban beautification projects. As a result, the ex-centric benefited through the valuing of the more culturally valuable and obscure sections of the city. Linda Hutcheon recognizes the postmodern interest in the local. She writes, “another form of this same move off-center is to be found in the contesting of centralization of culture through the valuing of the local and peripheral...” (Hutcheon 1988, p. 61). The modern notion of center is displaced through out the novel as formerly marginalized figures move toward the center and peripheral neighborhoods are revalued. Thus, the revaluing of the periphery affects a destruction of traditional order and hierarchy through increased fluidity and mobility characteristic of postmodern society.

Center to periphery movement

If the eccentric ex-centric’s experience a movement towards the center in the novel, a counterbalancing movement of the center towards the margins also exists. While the

traditional order associates criminality with the marginalized subaltern, the proposition to commit a crime in this novel comes from a centric character, a wealthy Barcelona business owner. No longer is good equated with the center and evil with the periphery. Instead, the centric figures attempt to force the morally benevolent marginal figures into committing crimes. This manipulation of the periphery by the center is noted by Linda Hutcheon, “the relation of the center to the ex-centric is never an innocent one” (72).

When the supposed daughter of successful entrepreneur Manuel Pardalot, offers Ceferino a million pesetas in order to enter Pardalot’s office and steal a file, thereby feigning a theft of documents whose existence threatens the integrity of the business, Ceferino is trapped. By threatening to undermine his progress towards the center, the bourgeoisie characters force him to act in defense of his reputation. The conspirators reveal:

Hemos removido cielo y tierra hasta dar con usted, en quien concurren las características más idóneas para este tipo de trabajo por la fama de que goza en el barrio, por el modo ejemplar con que está labrándose un futuro al frente de su magnífica peluquería, y por supuesto, por las peculiaridades de su pasado...(52)

Ceferino hopes that his good reputation will prove strong enough to exonerate him. For the first time in his life, Ceferino must rely on his reputation as an upright citizen. Pardalot mentions the vulnerability of the center whilst negotiating the crime: “Es natural: un proletario, haga lo que haga, nunca corre el riesgo de dejar de serlo. En cambio un rico, al menor descuido, se encuentra en el más absoluto desamparo.” (50) Marginal figures, or the proletariat, cannot fall from the center or move to the periphery. The wealthy, or the centric, however, fall from grace. In the words of the mayor of Barcelona: “en Barcelona la circulación es muy fluida a todas horas y en toda red viaria” (306).

In the novel, each character typically associated with the center of society is corrupt. The nature of their business, corporate, or in the case of the mayor of Barcelona, political, is tainted. The perpetrator of the crime, Agustín Taberner, was a member of a group of three associates (including Pardalot), who created several businesses together. Ivet, his daughter describes his life: “Mi padre era un niño bien de Barcelona. Estudió la carrera de Derecho y cuando la acabó, sin haber aprobado una sola asignatura, se dedicó a los negocios. Con dos amigos de su misma condición social y moral... formaron una sociedad.” (260)

Manuel Pardalot and his associates owned multiple businesses whose failure resulted from, “fraude fiscal, blanqueo de dinero, tráfico ilegal de personas o cosas o una mezcla de todo lo antedicho” (185). Agustín Taberner’s abominable performance in his legal studies and the shared “moral” principals of his society exemplify the corruption that characterizes the center. One learns that the motive for the crime was personal revenge. Accused of disloyalty by his associates, Taberner was forced to surrender all assets related to their businesses and to retire. According to Ivet, “mi padre quedó al margen... arruinado, enfermo” (261).

The centric figures hide their scandals in the hope that their corruption remains veiled and their authority thereby protected. In a private meeting with Abelardo Arderiu, another prominent, wealthy businessman and associate of Pardalot, Ceferino is told: “Yo soy parte de una conjura y mi mujer es parte de una conjura y tengo motivos para pensar que mi conjura y la conjura de mi mujer son dos conjuras diferentes... tengo motivos para pensar que actuamos en bandos opuestos.” (160)

The center appears caught up in a labyrinth of lawlessness in which no clear alliances are drawn and everyone is a player in a conspiratorial plot. Santi, the bodyguard and private investigator to nearly all of the centric figures is most aware of these alliances. He contributes to the unwinding of the mystery by reminding the characters of the

inbred nature of their relationships, “la cuestión es saber quién pertenece a un grupo y quién a otro, y quién, al proclamar sus lealtades, dice la verdad o miente” (307).

The mayor of Barcelona is the most striking example of a center figure, a model for authority and order, whose immoral actions are forcing a collapse of center and the generation of a morally ambiguous environment. On the eve of elections, he addresses a gathering of supporters at a fundraising dinner. He acknowledges the ability of his opposition to compete for the election on equal grounds and recognizes their added advantage, youth. He tells the gathered audience, “nos enfrentamos a un enemigo fuerte, decidido, con tan pocos escrúpulos como nosotros, y encima un poco más joven” (133). Despite being plagued by episodes of mild psychosis, “dicen que no estoy bien de la azotea y a veces me pregunto si no tendrán razón” (152), the mayor’s campaign succeeds due to the support of a closed ring of businessmen that benefit from his governance. Ironically, it is this centric figure that depicts the greatest degree of psychosis, not Ceferino, the formerly committed protagonist. During the same fundraising speech, he tells his supporters, “me veo a mí mismo, con el desdoblamiento de personalidad propio de los esquizofrénicos” (134). The mayor’s eccentric manner exemplifies the postmodern destruction of the equivalence between power and knowledge. The association of authority with knowledge is debunked through the mayor’s constant insistence on not knowing or not hearing information. His position depends on his ignorance regarding the secret dealings of Barcelona society.

Moral Ambiguity

What is at the root of the collapse of center and the resulting movement between the center and the periphery? The critic believes that an overwhelming sense of moral ambiguity operates to destabilize modern notions of morality, order and hierarchy within the novel. For Ceferino to succeed in society to make wise decisions that will allow him to stay out of the asylum, he must first distinguish between good and evil and then consciously choose what is right. Problematically, however, Ceferino discovers

that his society, postmodern Barcelona society, appears to purposely evade discriminating between moral and immoral. The force of moral ambiguity appears in the both the dialogue and characterizations of the city and society.

Moral ambiguity acts as the compelling force behind both the collapse of an identifiable center and the movement and flux between the modern center and periphery. As Manuel Pardalot explains to the protagonist in the beginning of the novel, “vivimos en la era de la imagen, y yo quiero dar una buena imagen” (50). The visual, the illusory, the image operate as benchmarks for morality. The very nature of the crime, a self-inflicted robbery is indicative of the blurred line between right and wrong. The conspirators tell Ceferino, “...la operación es sólo una falsa operación. No del todo correcta, pero tampoco ilegal” (50).

Centric figures throughout the novel describe their society using corrupt or morally questionable characterizations. In one of his encounters with the mayor, Ceferino is told, “...una sociedad como la nuestra no funciona si no se untan de cuando en cuando los engranajes” (153). In the same scene, one of two episodes in the novel that consists of an all-character meeting to gather the accumulated evidence, Reinona, the wife of one of the corrupt associates concludes, “en una sociedad civilizada como la nuestra todos dan su aquiescencia y nadie da las órdenes” (153). The decay of the center, represented symbolically by the city itself, does not go unnoticed, however. One prominent lawyer in the novel declares, “el día menos pensado la ciudad va a colapsar” (306).

The absence of an ethical code governing their society leaves each to operate in his or her own interests. Not even reason, a fundamental measure by which one may predict the actions of others, functions within their society. In his contemplation of his electoral campaign, the mayor entertains the opposition’s assertion that they are capable of governing more effectively, “Tal vez tengan razón, pero ¿desde cuándo la razón es

un argumento válido?”(133). Again, a staple of liberal humanism, the ability to employ reason to find justice, is undermined.

When Ceferino’s initially resists involvement in the crime, Manuel Pardalot and his daughter Ivet appear perplexed at his apparently strong moral compass. They attempt to ridicule the protagonist by trivializing his morality: “A juzgar por su actitud, por sus modales y sobre todo por su forma de vestir, usted debe ser de los que aún se empeñan vanamente en distinguir entre el bien y el mal. (50)

The attempt to distinguish between good and evil is characterized as a vain and naïve effort on behalf of Ceferino. The master narrative of good and evil provides fruit for humor and cynicism. Ultimately, Ceferino is mocked and told that his justification for not accepting the task is based on, “estúpidas razones éticas” (50).

The ultimate indication of moral ambiguity is a reaffirmation of Linda Hutcheon’s assertion postmodern order is “plural and provisional”. Several months after the conclusion of the crime, while working in the salon, Ceferino is interrupted by a former fellow inmate, Cañuto, whom he has not seen since the day of their release. Eager to catch up, Ceferino, inquires, “¿No has vuelto a robar bancos?” (381). Cañuto explains that due to advances in technology and security, his profession has become more difficult. The protagonist however reassures his friend, “Cuanta más tecnología más sencillo debe ser dar el golpe” (381), thereby calling into question the stability of Ceferino’s movement towards the center. The ultimate blow is dealt in the final sentences of the novel. Ceferino begins to negotiate a joint project with Cañuto: “...desde hacía unos días me rondaban la cabeza o por la cabeza, porque ya llevaba invertidos en la peluquería ilusión, tiempo y esfuerzos sobrados y si finalmente me decidía a imprimir a mi vida un sesgo nuevo... las habilidades de Cañuto podían resultarme de mucha utilidad.” (382) Was Ceferino’s movement purely temporary or “provisional”? Given the postmodern nature of his society, the certainty of his commitment to the moral or, for that matter the immoral, remains ambiguous.

Movement of the genre

La aventura del tocador de señoras not only questions the nature of postmodern society but also the merit of novels within its own genre. The novel affects two forms of movement, one within the novel, and the other with respect to the genre as a whole. *Novela negra* writers like Mendoza are redefining a genre that has typically been characterized as popular or even “low” culture, due to its lack of innovative form or transcending themes. In part due to its postmodern preoccupations and its inquiries into the subjective essence of such concepts of liberal humanism as hierarchy, order and reason, the novel effectively forces a movement of the genre towards the center of the literary canon. The non-formulaic nature of postmodern detective novels forces a breakaway from the typical categorization of the genre as uniform, homogenous, narratives or simply retelling of old tales. These novels are each heterogeneous narratives relying on the postmodern device of parody to renew a genre.

- The language of margins and borders marks a position of paradox: both inside and outside. Given this position, it is not unsurprising that the form that heterogeneity and difference often take in postmodern art is that of parody – the intertextual mode that is paradoxically an authorized transgression, for its ironic difference is set at the very heart of similarity. (Hutcheon 1985, p. 66)

The postmodern detective novel contributes significantly to the destruction of the border distinguishing high from low art. As others have noted before, parody operates as the primary literary device in the reworking of the classic detective novels. Parody permits the exaggeration and subsequent destruction of the formulaic models typically associated with the genre.

Intertextual parody of canonical American and European classics is one mode of appropriating and reformulating – with significant change – the dominant white, male, middle-class, heterosexual, Eurocentric culture. It does not reject it, for it cannot. Postmodernism signals its dependence by its *use* of the canon, but it reveals its rebellion through its ironic *abuse* of it. (Hutcheon 1988, p. 130)

The irony thickens, however, when one stops to consider that this “abuse” of the canon aids in the postmodern manifestation of the genres’ movement into the canon.

It would be ridiculous to assert that movement of the genre occurs without the influence of the predecessors to the postmodern detective novel or the masterworks of the Spanish literary tradition. In his analysis of the first two Ceferino novels, José Colmeiro writes: “He (Mendoza) introduced elements from other genres like melodrama, the serial, the police procedural, the historical novel and something typically Spanish, the picaresque novel.” (1994, p.155-6)

The influence of Spanish literary tradition in Mendoza’s novel permeates every page. Thus the marginal or popular novel is defined by the center or canon and associated with its desire for movement towards that center. According to Linda Hutcheon: “...the decentring of categories of thought always relies on the centers it contests for its very definition (and often its verbal form).” (1988, p. 59)

In conclusion, Eduardo Mendoza’s third novel in the Ceferino series marks a clear break from its preceding novels and in so doing underscores the postmodern nature of the work. Mendoza’s reworking of the hierarchical positions and creation of an environment of moral ambiguity highlight a collapse of the center of society. By revaluing the margins, in the form of character movement, urban renewal and the use of a marginalized genre, Mendoza introduces an innovative renovation of the Spanish *novela negra* by focusing on the postmodern nature of Spanish contemporary society.

Bibliography

Colmeiro, José F. "The Spanish Connection: Detective Fiction after Franco." *Journal of Popular Culture* 28(1) (1994): 151-61.

Compitello, Malcolm Alan. "Spain's *nuevo novela negra* and the Question of Form." *Monographic Review* 3(1-2) (1987): 182-91.

Craig-Odders, Renee. *The Detective Novel in Post-Franco Spain: Democracy, Disillusionment and Beyond*. New Orleans, La.: University Press of the South, 1999.

Haycraft, Howard. *Murder for Pleasure: the Life and Times of the Detective Story*. London: Peter Davies, 1942.

Herráez, Miguel. *La estrategia de la posmodernidad en Eduardo Mendoza*. Barcelona: Ronsel, 1998.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*. New York: Routledge, 1988.

---. *A Theory of Parody*. New York: Methuen, 1985.

Lytard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Theory and History of Literature. Vol. 10: University of Minnesota Press, 1984.

Mendoza, Eduardo. *El laberinto de las aceitunas*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1982.

---. *El misterio de la cripta embrujada*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1979.

---. *La aventura del tocador de las señoras*. Barcelona: Seix Barral, 2001.

***Tantos Juanes o la venganza de la Sota de María Luisa Lázzaro:*
La fragmentación cultural de la historia**

[Amarilis Hidalgo de Jesús](#)
Bloomsburg University of Pennsylvania

El contexto narrativo utilizado por un autor en la delineación de su texto es el eje central en el desarrollo de una obra de ficción, dado que la fragmentación de ese espacio es lo que da pie a que surja una pugna lingüística entre los discursos narrativos explícitos e implícitos que enfrentan las distintas voces narrativas que emerjen en un texto. María Luisa Lázzaro en *Tantos Juanes o la venganza de la Sota* no está ajena al empleo de esta técnica narrativa. En su novela parte la autora de un crimen pasional para crear el contexto policial que le servirá de base a los desdoblamientos de personalidad de Juanerma, personaje principal, en otros personajes de la historia. Los desdoblamientos a su vez sirven para construir a través de diálogos la memoria histórica en que se basa el delineamiento y caracterización de los otros personajes, en especial el discurso epistolar de la protagonista. Es decir, estamos ante un texto en el que las historias personales de los personajes tanto masculinos como femeninos se fusionan con el aspecto mitológico, cósmico y astral de la vida para así recrear la escritura esquizofrénica que caracteriza al discurso epistolar de Juana contrapuesto a las reflexiones filosóficas sobre la vida que afloran en los diálogos de Juan, Mila y Mileidi. De este modo, surge en el texto una reflexión sobre la escritura en imágenes de discordantes espejos que por medio de fragmentaciones narrativas inducen al lector a crear una nueva historia cultural de la falsa representación temporal del ser humano visto a través de los juegos de azahar y los conflictos que aquéllos representan en los juegos de la vida humana:

Cuando el primer papel, la fotocopia, percibí una extraña visión, la de un espejo de doble fondo que de alguna manera nos reformulaba y esto me

hizo sentir que conocía a Juanerma de toda la vida, como si el espejo fuera una muñeca de esas que vienen para armar y me hubiesen elegido exactamente para reconstruirla papel por papel, palabra a palabra, figura a figura. Te juro que me impactó el lenguaje, la búsqueda del rostro, la existencia del desencanto y la metamorfosis de las Barajas y los astros en conjunción con la muerte (37).

Digamos que Lazzaro no sólo crea en su novela un texto híbrido lleno de laberintos y espejos narrativos, sino que también alude a los conflictos personales que vive Juanerma a través de su desdoblamiento: “Es una cuestión de rostros, Juan por eso el desamor, el rechazo... Pero el rostro, Juan, no es el rostro, la mirada no es la mirada; la voz no es la voz, ni la palabra la palabra” (Lazarro 11). Esto lleva a que la escritura de Lazzaro proponga una reestructuración personal del discurso femenino de Juana a través de un espacio íntimo que recupera el personaje en las memorias que tiene de su relación con Juan, las cuales ha escrito en sus cartas. De ahí que su discurso epistolar oscile entre un tú y un yo que se desplaza en el texto a través de los distintos juegos lingüísticos de los que se hace eco el otro personaje femenino de la novela, Mila, en la construcción de otra perspectiva narrativa sobre lo acontecido a la protagonista: “En el estudio encontramos el baúl, una historia por hacerse; quiero armarla. Está ordenada de extraña manera sin ilación; frases que se cortan de páginas faltantes” (36).

Para Gustavo Fares y Elena Cazaubon Hermann, “The readings and writings of history proposed by women writers reconstruct personal and societal events from the space of intimacy, space most often considered irrelevant to the grandiose texts of history” (13). Estos textos, siguen señalando, representan el pasado nacional que trata de iluminar los eventos que son irrelevantes a la voz oficial. En el caso de la escritura de Lázaro ese pasado se fragmenta en la metáfora de la muerte y su relación con la dislocación temporal y cultural de la memoria humana y sus deconstrucciones de la temporalidad cotidiana del ser humano:

A medianoche revolví el tobo hasta encontrar la cajita; la lavé y la escondí debajo del colchón; allí permaneció como amuleto de amistad,

de ese compañero que cada día se iba poniendo más flaco como si la fatalidad se hubiera invertido hacia él. Un día dejó de ir a la escuela, se fue a otro paraje más espléndido y gentil. Creo que ese fue el comienzo de mi impotencia frente a la muerte, frente a la injusticia y la ignorancia. Ese desprendimiento de la vida y sus objetos nunca más lo he vuelto a ver, pero me enseñó a creer en el mundo (28).

Dicho sea de paso, es precisamente la muerte como espejo de la conciencia humana la que disemina por el ámbito de este texto la idea de la fragilidad de la vida y su eterno contacto con lo personal fragmentado en la historia del individuo contrapuesta a su historia lúdica en el juego sexual que emplean los personajes en sus discursos de género. De hecho, Lazzaro empleará cambios abruptos en los espacios narrativos de la novela para mostrarle al lector las miserias de la vida. Patricia Dórame-Holoviak dice sobre este aspecto de la novela que,

Con todos estos textos comunicantes que alternan en la narración se tiene una historia común para sus protagonistas. Todos ellos están unidos en la miseria existencial –cada uno da cuenta de su pasado- que ha provocado diferentes tomas de conciencia de la realidad: Juan, la impotencia; Mileidi, la ninfomanía; Mila, la libre experimentación; Juanerma, sus juegos alternantes de nombres, disfraces y actitudes... (Hidalgo de Jesús y Edith Dimo 225).

Lo planteado por Dórame-Holoviak se ve claramente en los distintos espacios que utiliza la autora en la construcción de la historia. De ellos sobresaldrán los bares como espacios lúdicos en los que los personajes a través del discurso de Juanerma cuentan sus historias personales sin inhibiciones lingüísticas o sexuales. De esta forma, Lazzaro transforma la visión de la identidad híbrida del ser humano, hombre-mujer, dentro de varios contextos lingüísticos, culturales, sexuales y personales. Asimismo, transforma desde el principio de la novela los discursos narrativos por medio de la interrupción, el cambio en el punto de vista y la discontinuidad de discursos ideológicos que si bien tuvieron un papel importante al principio de la novela, dejaron de tenerlo al irse fragmentando y desdoblado en las otras historias de carácter menor

que salen a luz en el discurso de Juanerma, el cual a final de cuentas es el que domina la narración.

Ana Teresa Torres plantea que “Vivimos un tiempo despojado, de fugaces presencias, de immediatismos que no bien aparecen ya son pasado, y cuya recuperación, si es que la novela lo pretende, no puede ser sino fragmentaria, más ficción de memoria que de memoria misma” (28). Aplicando los postulados de Torres al texto

de Lazzarro podemos entender el por qué de los juegos lingüísticos y lúdicos utilizados por la autora en su obra. Cada capítulo o entrada en la novela de Lazzarro refleja una nueva concepción del sentido de la vida en la protagonista. Al mismo tiempo sugiere cambios radicales en la percepción del tiempo y el espacio que tienen los personajes de sus circunstancias personales y emocionales. Es por eso que la voz narrativa principal juega un papel importante en la revelación de la información personal más importante de los otros personajes y su conexión con la vida cotidiana humana. Lo que corrobora el hecho de que cada personaje utilice de algún modo la sexualidad como un elemento de expresión definida que en cierto modo se conecta con la búsqueda de la verdad de la existencia del ser humano a través del desentrañamiento de las causas y consecuencias de un crimen en la vida de todos los personajes. En esta búsqueda se entrecruzan los distintos puntos de vista de la novela, los cuales en ciertos momentos son ambiguos y en otros marcan el comienzo de una etapa reflexiva en la vida de los personajes. Como apunta Dórame-Holoviak, “Los fragmentos del libro de Juanerma, el texto policiaco, las notas periodísticas y los diálogos entran en tensión a través del uso de distintas funciones del lenguaje” (224). Y, es precisamente, el lenguaje el que lleva al aislamiento del individuo en una cápsula temporal y especial que no le permite en cierto modo el desarrollo necesario del conocimiento humano para poder establecer las pautas y hechos que llevaron al crimen de la protagonista:

Detrás de nuestra estructura superficial inocente, Juan, alegre o triste; nostálgica o efusiva, se acomoda la máscara. Es el momento del teatro

último o primero. Ya no sumo. Usurpo el papel más desgastado de la historia es pe rán do te como temor extraño de química y alma (41).

Por medio de estos discursos filosóficos se recoge el trasfondo del pensamiento histórico que mueve la acción en la novela. Es decir, aquí surgen las fechas, los momentos, las horas, toda la información conceptual que del crimen y sus antecedentes tienen los otros personajes. Muchos de ellos pueden verse como reflexiones existencialistas y otros como simples comentarios o interpretaciones de hechos que se vinculan con la muerte de la protagonista: “Estoy consternada con la muerte de Nana, perdón ... de Juana, No me explico quién pudo hacerle semejante barbaridad. ¿Saben algo, tienen alguna pista?...” (35). Del mismo modo, hay momentos en la narración en la que ninguno de los personajes tiene el conocimiento necesario del crimen para avanzar la acción. Por ejemplo, cada texto narrativo que emerge en el discurso del narrador principal establece pautas detectivescas que si bien sólo son suposiciones inductivas llevan hacia la creación de una historia global de los protagonistas. Asimismo cada suposición devela la presencia de una historia personal que explora la interacción entre el conflicto humano y las fuerzas que mueven o delinean el proceso constitutivo de la identidad humana. Identidad que en esta novela se deconstruye a través de los distintos medios escriturales que utiliza la autora para dar una estructura definida al texto. Por supuesto, cada fragmento del libro construido por Juanerma, los textos policíacos, los diálogos y los textos periodísticos llevan al lector a tratar de descifrar la continuidad temática y discursiva de un discurso narrativo en otro. Más sin embargo, el elemento detonante en este proceso es la muerte de Juanerma ya que crea una inestabilidad emocional en los otros personajes de la novela a la vez que despierta en ellos una curiosidad sensorial que los dirige hacia la búsqueda existencial de sus propios discursos filosóficos.

En cierta manera, Juanerma existe como ente narrativo por su relación con los otros personajes que inconscientemente le dan vida a los discursos narrativos de aquélla. Por

tanto, el texto oscila entre el mundo actual de los protagonistas y el pasado de la protagonista:

Ya no tiene sentido carta larga ni torrente ni coloquio. El oráculo enloqueció, empezó a confundir nombres y voces y figuras; los personajes fueron palideciendo hasta borrar el destino. La voz fue trasmutada por gritos de fragmentos que aturden como caricias cura de sueño, tiempo de soledad. Se deja curar, demenciar la memoria muerte que tarda” (34).

Como se puede ver en el fragmento anterior la narración de la novela reestructura la interrelación problemática entre dos concepciones del tiempo: la del presente entremezclada con la del pasado y la del pasado dominando la circunstancia del presente. De ambas, la segunda domina sobre la primera. Del mismo modo, aquélla sienta las bases para que la textualidad creada por Juanerma en sus escritos sea la que subvierta el orden de la tradición humanística en el texto hacia la creación de un completo cuadro biográfico de la protagonista. Con esto, el cuadro narrativo total de la obra privilegia la oralidad sobre la escritura, lo que se complementa con la oralidad del discurso de Juanerma y el de Mileidi como portavoces de su discurso escritural. Lo que está muy presente en el diálogo entre Mileidi y Milsa, en el cual Milsa le pide ayuda a Mileidi para descifrar el enigma del crimen de Juanerma:

-Sólo quiero armar el rompecabezas. Ayúdame Mileidi, es como si se tratara de una orden omnisciente. Tengo total acceso a los papeles que forman parte de la investigación policial...
-...Me nombra tengo que leerlos con calma. ¡Qué estupendo, déjame decirte que esa mujer era una caja de sorpresas. Te digo una cosa Mila, mi vida se transformó por completo desde el mismísimo día en que nos conocimos. Todavía lo recuerdo como si fuera ayer (36).

De esta manera, la intención principal de Lazzaro al comienzo del texto de desarrollar un discurso detectivesco cambia de rumbo estructural a medida que avanza la trama de la novela. Digamos que una vez el narrador concatena los hechos que llevaron al crimen con la vida de la protagonista, lo que se produce en el texto es una inversión estructural

y estilística que da pie al desarrollo de una biografía más que de un texto policíaco. Digamos que Juanerma logra establecer a través de sus escritos la posibilidad de que haya sido asesinada por su marido; pero al mismo tiempo, esa posibilidad le da las bases para que construya su autobiografía a través de los discursos narrativos que afloran en el texto en torno a ella. En cierta manera, el texto ha creado su propio espacio narrativo y temporal en el cual la concepción patriarcal de la sumisión femenina es completamente erradicada de la biografía de Juanerma, quien como dice Dórame-Holoviak, “Todos [los personajes] son individuos pero, al mismo tiempo, material poético del texto que Juanerma escribe. Todos ellos metáforas buscadas en el nombre de la protagonista de sus fragmentos, de la configuración de su persona y de su esencia” (225). De este modo, la biografía de Juanerma puede leerse como un elemento inherente de una tradición escritural femenina andrógena, ya que al final de cuenta nunca sabemos como lectores el verdadero sexo de la protagonista.

Tanto Juanes o la venganza de la sota es una obra híbrida en la que la diversidad lingüística y la amplia variedad de intertextos conforman la línea principal del relato policíaco. En esta novela tanto el personaje principal, Juanerma, como los personajes secundarios se unen en un diálogo existencialista en el cual los discursos intertextuales se concertan con los distintos discursos narrativos que afloran en la narrativa. Es decir, estamos ante un texto en el cual la fugacidad de la vida humana rompe con los paradigmas político-culturales que emergen en el discurso de Juanerma, el cual en cierta medida es el que predomina en todo el transcurso de la narración. Asimismo, la asexualidad de Juanerma es el elemento detonante en la búsqueda de la verdad sobre el esclarecimiento del crimen; lo que lleva a que de la lectura de la novela se desprendan varias lecturas que, si bien, dan paso a las distintas caracterizaciones de Juanerma, también representan a los distintos discursos culturales y de género del cual son portavoces los otros personajes del texto. De este modo, tanto lector como personaje tienen que aunar esfuerzos en la decodificación de los símbolos y enigmas

que conforman el cuadro narrativo de Juanerma, que en cierta medida domina la narración. Aquí podemos señalar lo que postula James Tompkins sobre el proceso de lectura, “The picturing that is done by our imagination is only one of the activities through which we form the “gestalt” of the literary text” (59). Esa germinación de los elementos principales de una lectura es la clave esencial en el estudio del texto de Lazzaro, dado que la anticipación y la restrospección en los distintos aspectos discursivos y estructurales de *Tantos Juanes o la venganza de la sota* son el elemento en común que une los distintos hilos narrativos de la obra en una sola línea narrativa, la detectivesca.

Obras consultadas

Ana Teresa Torres, “Premisas de la escritura provisional”. *Venezuelan Literature and Arts Journal/Revista de Literatura y Artes Venezolanas*. 1:1, 1995, 27-39.

Gustavo Fares and Eliana C. Hermann. *Contemporary Argentinean Writers*. Gainesville: University of Florida Press, 1998.

Jane P. Tompkins. *Reader-Response*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1984.

María Luisa Lazzaro. *Tantos Juanes o la venganza de la Sota*. Caracas: Editorial Planeta, Biblioteca Andina, 1993.

Patricia Dórame-Holoviak. María Luisa Lazzaro. *Tantos Juanes o la venganza de la Sota*. “La baraja, la literatura y su encuentro fortuito con la palabra” en Edith Dimo y Amarilis Hidalgo de Jesús, *Escritura y Desafío narradoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Monte Avila Editores, 1995.

**La ciudad neoliberal en la novela negra argentina:
Puerto Apache, de Juan Martini**

Natalia Jacovkis
University of Florida

Argentina es seguramente el país con mayor tradición de novela policial en toda Latinoamérica. Si bien ya desde fines del siglo XIX comienzan a publicarse textos policíacos, es Jorge Luis Borges quien en la década del cuarenta populariza y legitima el género. Pueden considerarse policiales cuentos como “La muerte y la brújula” o “Emma Sunz”, pero es el libro *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), escrito con Adolfo Bioy Casares, el que se considera como clave para el desarrollo del género policial en la Argentina. Al mismo tiempo, como crítico, Borges publicó numerosos artículos, ya en la década del treinta, defendiendo el género policial en su vertiente inglesa, especialmente la labor del novelista G. K. Chesterton. Sin embargo, desde la década del sesenta, es la vertiente negra o americana del policial la que tomará preponderancia en la Argentina, en consonancia con la evolución del contexto histórico político del país. Escritores como Osvaldo Soriano, José Pablo Feinmann, Juan Sasturain, Juan Martini y Jorge Manzur escribirán en la década del setenta y del ochenta novelas que pueden enmarcarse en la variante negra del género, textos siempre inmersos en la coyuntura política del país. En los últimos veinte años parece haberse dado un boom de la novela policial negra a nivel latinoamericano, con autores como Paco Ignacio Taibo II, Ramón Díaz Eterovic o Rubem Fonseca, coincidente con la implantación en el continente de políticas económicas neoliberales y sus consecuencias en el incremento de la pobreza, la marginalidad, la corrupción y la violencia en las sociedades latinoamericanas.

Mi intención en este artículo es examinar una de las novelas que se inscriben en esta tendencia, *Puerto Apache* (2002) de Juan Martini, donde la utilización formal del género sirve como herramienta de crítica social al programa neoliberal hegemónico. Me focalizaré en la representación que la novela hace del espacio urbano, en este caso el de Buenos Aires, y su análisis de la descomposición del tejido social. El texto, sin embargo, también presenta sus límites, ya que la única alternativa al modelo neoliberal que plantea parece ser una vuelta al ideario liberal que dio lugar al surgimiento de la nación argentina moderna.

La crisis del Estado moderno argentino se pone abiertamente de manifiesto durante la década del noventa. Si durante los ochenta hubo un esfuerzo consciente por parte del gobierno de Raúl Alfonsín por restaurar las instituciones del estado, y la confianza de la ciudadanía en éstas, luego de la brutal dictadura que gobernó al país entre 1976 y 1983, en los noventa quedó claro no sólo que estos procedimientos formales no eran suficientes, sino que también hubo un esfuerzo por parte del gobierno de Carlos Saúl Menem por dismantelar estas instituciones estatales, instaurándose un discurso hegemónico donde primaba la lógica neoliberal de mercado. Menem gana las elecciones en 1989 y es reelegido con casi el 50% de los votos en 1995. Implementó un programa económico neoliberal cuyas estrategias principales fueron la reducción del gasto público, las privatizaciones, la paridad cambiaria, el otorgamiento de amplias facilidades a la inversión extranjera y la apertura comercial. La amplia afluencia de capitales extranjeros en la primera mitad de la década del noventa permitió disimular los graves efectos que estas políticas causaban, y dio lugar a una aparente situación de estabilidad y crecimiento del país. A su vez, la lógica del consumo, el individualismo y el mercado se extendieron a otros ámbitos que sobrepasaban el económico, transformándose así en el discurso rector de la vida cotidiana. Sin embargo, este fenómeno no apareció de la nada en la Argentina. Por el contrario, había comenzado, en el plano económico, por el plan de liberalización de los mercados financieros y

destrucción de la industria nacional puesto en marcha por la dictadura y, en el plano social y cultural, primero por el discurso totalizador y monolítico de la dictadura, y luego por las interpretaciones tranquilizadoras que sobre ese período se habían hecho durante la época alfonsinista. El proyecto económico menemista fue continuado por su sucesor, Fernando de la Rúa, ganador de las elecciones en 1999, quien, para contrarrestar la creciente recesión de la economía propuso un severo plan de ajuste. Sin embargo, la falta de inversiones extranjeras, conjugada con una serie de factores externos, más la intensificación de la crisis económica y social interna dieron lugar a los episodios del 19 y 20 de diciembre de 2001, cuando una masiva protesta popular espontánea que surgió en todo el país, brutalmente reprimida por la policía, forzó al presidente a renunciar.

Este es el contexto en el que se publica *Puerto Apache* en el año 2002. Su autor, Juan Martini (Rosario, 1944) cobró notoriedad como escritor de novelas policiales en la década del setenta con títulos como *El agua en los pulmones* (1973), *Los asesinos las prefieren rubias* (1974) y, escrita ya durante su exilio en Barcelona, *El cerco* (1977). Si bien durante la década del ochenta su narrativa no se centró en el género policial, vuelve a él a fines de la década del noventa. En el año 2000 aparece *El autor intelectual*, y dos años más tarde *Puerto Apache*.

Puerto Apache retrata una Buenos Aires en la década del 90 donde el gran desarrollo de la construcción, que le dio una fachada de ciudad globalizada esconde los sucios negocios que desde el poder se hicieron en esta década. En la Reserva Ecológica, espacio próximo a Puerto Madero, símbolo del desarrollo urbano de los 90, se levanta un asentamiento de varias manzanas donde sus habitantes viven sumidos en la pobreza. La ciudad es un espacio dominado por matones al servicio de grupos de poder, la violencia es lo que domina, y por ello el género policial se convierte en una forma de dar cuenta de un espacio híbrido, cuyo significado está dado por las actividades de sus

ocupantes y donde las líneas de demarcación entre las instituciones encargadas del orden y la criminalidad están totalmente borradas.

Puerto Apache está narrada en primera persona, desde el punto de vista del Rata, su protagonista. El Rata es un pequeño malviviente, habitante del asentamiento Puerto Apache, que sobrevive actuando como correo al servicio de un empresario gastronómico que es en realidad un traficante de drogas. Se ve envuelto en una trama criminal muy a su pesar, al ser acusado de haberse quedado con dinero perteneciente a su jefe. Para poder sobrevivir, debe investigar qué es lo que en realidad sucedió. El Rata es un curioso “flâneur” en la Buenos Aires de fin de siglo XX. Sin embargo, ha cambiado un hecho respecto del “flâneur” original: la ciudad en la que se mueve el personaje difiere mucho de las ciudades de la modernidad.

La Buenos Aires que el Rata recorre es la que el crítico Adrián Gorelik desde el ámbito de los estudios urbanos ha llamado “la ciudad de los negocios” (192). Esta concepción política del estado y de la sociedad urbana se ha instalado en la década del noventa como sentido común, “como clima ideológico de época que define el horizonte del debate incluso para el progresismo político” (193). Se trata de un modelo de política urbana que “ha convertido su espacio público y sus infraestructuras públicas en objeto de negocio” (193). Pocos espacios urbanos porteños simbolizan esto tan bien como Puerto Madero, un fabuloso negocio inmobiliario que recicló espacios abandonados del puerto porteño en residencias privadas y restaurantes exclusivos, convirtiendo la zona en una de las más caras de la ciudad. De aquí proviene el título irónico de la novela, *Puerto Apache*, juego de palabras entre Puerto Madero y Fuerte Apache, un complejo de viviendas populares en el oeste del Gran Buenos Aires, famoso por su alto índice de criminalidad. Puerto Apache, el asentamiento instalado en la Reserva Ecológica, en la periferia de Puerto Madero, simboliza la contracara de estos lujosos proyectos inmobiliarios, las villas y asentamientos que crecieron a la par de estos, consecuencia de las políticas estatales durante el menemismo. La lógica de esta ciudad

es la lógica del “shopping center”, que “se monta con comodidad sobre el fin del ciclo progresista, en la decadencia económica y la retirada del Estado, porque es la avanzada de una ciudad que ya no supone la expansión y la homogeneización, sino que trabaja sobre el contraste y la fragmentación” (Gorelik 200). El Rata lo explica bien:

La única idea que los presidentes y los empresarios y los capos tenían para la Reserva era quemarla. Todos querían quemarla, declararla inútil, yerma, se dice, evacuada por la fauna y hacer negocios. Mover guita. Toneladas de guita. Poner bancos, restaurantes, casinos clandestinos, hoteles, quilombos, emprendimientos así. Esta ciudad no puede imaginar otra cosa. La forma de transformar el plomo en oro es quemando arbolitos y jodiéndole la vida a los patos. Reventar reservas, parques nacionales, tierras fiscales... Nada legal. Entonces se nos ocurrió que no era un mal lugar para vivir [...] Acá pasa un poco de todo, pero nadie mata un mosquito. (17)

La novela utiliza los recursos formales del género negro, aunque siempre adaptándolos al contexto argentino. En un famoso artículo sobre Raymond Chandler, Fredric Jameson señala que:

The form of Chandler’s books reflects an initial American separation of people from each other, their need to be linked by some external force (in this case the detective) if they are ever to be fitted together as parts of the same picture puzzle. And this separation is projected out onto space itself: no matter how crowded the street in question, the various solitudes never really merge into a collective experience, there is always distance between them. (131)

El universo simbólico de las novelas de Raymond Chandler refiere a las particularidades de la sociedad norteamericana, fragmentada y atomizada. Como señala el mismo Jameson, “in European countries, people no matter how solitary are still engaged in the social substance; their very solitude is social; their identity is inextricable entangled with that of all the others by a clear system of classes, by a national language...” (131). Pese a las grandes diferencias que impondrían el ser un país central o periférico en el sistema capitalista mundial, algo similar a la observación de Jameson acerca de Europa podía decirse de la Argentina al menos hasta hace 30 años. Pero,

como señala Pierre Bordieu en “The essence of neoliberalism,” el neoliberalismo se caracteriza por ser un nuevo discurso global que conforma un programa político para la destrucción metodológica de todos los colectivos. En Argentina, este particular efecto del neoliberalismo se combina con los métodos represivos de la dictadura militar, entre cuyos claros objetivos estaban la fragmentación del tejido social para poder implantar sin resistencia este mismo programa económico neoliberal. En *Puerto Apache*, el Rata es una figura mediadora entre dos universos simbólicos que se complementan: por un lado, el espacio en el que se mueven El Pájaro, Maru, el Ombú, Monti, el espacio de la ciudad neoliberal, donde la única posibilidad de alianzas está dada por un interés común en el dinero, alianza que es traicionada por cualquiera de sus integrantes si una oportunidad mejor se les presenta. Por el otro, el espacio de Puerto Apache, donde algunos vínculos de solidaridad colectiva aún sobreviven: en la organización del asentamiento, pero sobre todo, en la relación entre el Rata y sus dos mejores amigos, Cuper y la Toti. Como dice el Rata: “La miré, a Maru, y no dije nada. Está lleno de mundos este mundo. Algo difícil de explicar” (23-4). Esto marca otra diferencia con el clásico detective de la novela negra americana. Al detective de ésta se lo retrata como a un cowboy urbano, un héroe individualista en lucha con la corrupción de la gran ciudad. En *Puerto Apache*, por el contrario, las posibilidades de supervivencia del Rata están dadas por los lazos de solidaridad que teje con Cuper y la Toti, tan marginales como él. El punto de vista narrativo de la novela está focalizado en su protagonista, el Rata, narrador en primera persona. El Rata ha entrado en el mundo del narcotráfico mediante su amante, Maru, una bella mujer que utiliza su atractivo físico para ascender en el status social. El mundo que describe el Rata está lleno de códigos culturales que el lector real reconoce como propios de la experiencia menemista: el jefe del Rata, el Pájaro, comenzó como barrabrava, luego fue guardaespaldas de políticos de la provincia de Buenos Aires y finalmente se independizó y puso un par de restaurantes en Las Cañitas que hacen de frente para sus negocios ilegales.⁽¹⁾ El cuadro que pinta el Rata

del departamento de Maru es un ejemplo de la tajante fragmentación social que el proyecto económico neoliberal trajo a la Argentina. Con un lenguaje anclado en el lunfardo de clase baja porteño, el Rata describe, desde el punto de vista de uno de los excluidos de este sistema, el departamento de alguien que maneja los códigos culturales que dan status social en los noventa:

Ella vive enfrente. Desde acá veo las luces de los docks frente al Dique 4. Ella vive en un duplex. Un bulo de tres ambientes puesto con toda la mosca. En la cocina, por ejemplo, hay frascos llenos de pistacho, café de Jamaica, bombones con almendras... La cama de Maru, arriba, es una King, o sea una especie de sueño interminable con sábanas de lino que se arrugan un montón, pero ésa es la gracia, dice Maru, que se arruguen. Hay luces con pantallas de tela y cuadros por todos lados, hasta en el baño. Vas a mear, por ejemplo, y tenés enfrente una de esas minas que son modistas o costureras, que sé yo, mirándote fijo, un cuadro de un tal Derqui, o Termi, o Berni. (23)

Esta descripción es, por un lado, un ejemplo de los contrastes y la fragmentación urbana de los noventa: frente a Puerto Madero, el asentamiento de Puerto Apache. Por el otro, es un inventario de los símbolos de status social de esta época. Para poner otro ejemplo, véase la descripción que hace de uno de los restaurantes de Puerto Madero: “Es un boliche lleno de caretas, ex funcionarios, algunos productores de la TV, tipos enriquecidos a costillas de todos nosotros, merqueros y vividores de calañas diversas y estirpes múltiples. O sea, un paraíso argentino” (97).

El Rata y su entorno, por supuesto, son la contracara no visible de la lógica del capitalismo tardío que dominó esta época, con su herencia de corrupción y violencia. Esta es otra diferencia con las novelas del policial negro americano. Fredric Jameson, refiriéndose a las novelas de Raymond Chandler, señala:

The federal system and the archaic federal Constitution developed in Americans a double image of their country's political reality, a double system of political thoughts which never intersect with each other. On the one hand, a glamorous national politics whose distant leading figures are invested with charisma... On the other hand, local politics with its

odium, its ever-present corruption [...] The action of Chandler's books takes place inside the microcosm, in the darkness of a local world without the benefit of the federal Constitution, as in a world without God. (129-30)

En *Puerto Apache*, contrario a lo establecido por Jameson, y como suele ser el caso de gran parte de la novela policial latinoamericana, no se hace esta división entre gobierno local y gobierno federal. Ya desde los textos de Rodolfo Walsh lo que la tradición más crítica de la novela negra en América Latina plantea es que es el sistema entero el que está corrupto, el que es ilegal. Como dice uno de los rufianes de la novela en un momento: "lo que pasa... es que hoy la política está por todas partes, así que para no quedarse afuera hay que entrar en la política" (144).

Como subraya Nestor García Canclini, la definición de ciudadanía en América Latina está ahora constituida por la posibilidad de consumir que tienen los habitantes de sus países (*Consumidores y Ciudadanos*). En los últimos años, la estrategia de representación social adoptada por el neoliberalismo comenzó a tomar fuerza en el continente: neutralización de la clase trabajadora y de sus protestas, la criminalización de la pobreza; todo para asegurar una lógica de mercado donde aquellos sin posibilidad de consumir no tienen ya lugar. La actual cultura del libre mercado los ve como no consumidores y, por ello, superfluos. Contra esta definición del ciudadano dada por la posibilidad de consumir, el mundo simbólico del asentamiento de Puerto Apache parece una alegoría irónica del proyecto del Estado moderno argentino.

En su reseña de la novela para el diario *Clarín*, Vicente Battista inteligentemente la relaciona y a su protagonista, el Rata, con una novela escrita más de noventa años antes: *El casamiento de Laucha*, de Roberto J. Payró, aparecida en 1910. Observa el crítico,

Laucha es un personaje de Roberto J. Payró; la Rata un personaje de Juan Martini. Ambos cargan nombres de roedores, pero mientras la laucha, según se mire, puede admitir alguna connotación tierna, incluso festiva; la rata, en todos los casos produce aversión. Esta diferencia no es

casual [...] Ambos son herederos de la mejor picaresca, pero los separan casi cien años de historia y cada uno representa fielmente su época.
(citado de Internet)

La época de la novela de Payró a la que se refiere el crítico es la Argentina de 1910, cuando el país se prepara para festejar optimistamente el centenario de su creación. En pleno auge del proyecto oligárquico-liberal, en pocos años la Argentina se había ubicado entre los países más desarrollados del mundo. La situación ha cambiado radicalmente a fines del siglo veinte. La Argentina que crecía prósperamente se transformó en una donde la crisis económica hace estragos en su población. Dice el Rata respecto a los pobladores de Puerto Apache: “No somos intrusos, no somos okupas. Esto es nuestro. Gente, somos. Y sería bueno que de verdad tuviéramos derechos adquiridos. Pero creo que no tenemos. Que nadie nos va a reconocer nada cuando llegue el momento. Entonces se va a armar” (17). Como señala Carlos Gazzera, en *Puerto Apache*:

[V]iven esos nuevos sujetos sociales que están obligados a resistir en los intersticios de la sociedad, en tensión entre lo legal y lo ilegal: son travestis, dillers, “mulitas”, matones de las barras bravas, guardaespaldas de políticos y sindicalistas, estafadores de turistas, regentes de la prostitución VIP [...] Ellos son los nuevos sujetos de la pobreza estructural de una sociedad argentina en descomposición. (citado de Internet)

La decadencia de amplios sectores de clase media y media baja en la Argentina se pone en boca de uno de sus personajes, Garmendia, otro habitante del asentamiento, mediante el relato de su historia personal:

Entonces Garmendia se toca el colmillo flojo, se pasa la lengua por los labios, y le dice a la mina que allá por 1971, 72, todo iba bien en el taller, con los temas de siempre, sus más y sus menos, pero bien, hasta que llegaron los militares, por un lado, y el ministro de economía de los militares, por el otro:
- A mí Martínez de Hoz me arruinó – dice Garmendia. [...] Así que tuvo que vender todo por dos pesos, dice Garmendia, incluso la casa, y terminó viviendo en un departamento de su hijo mayor en

Castelar [...] Garmendia sigue y resulta que el que también perdió todo en la década del 80, fue el hijo mayor, y entonces el garrón se hizo más jodido, vertiginoso, primero encontraron lugar en San Petersburgo, pero eso no era fácil, y un día terminaron en la Capital y en la calle. Cuando no aguantaron más la calle entraron en la U31. Después, dice Garmendia, más adelante, llegaron a Puerto Apache. (68-9)

Un cartel que cuelga en la entrada del asentamiento irónicamente reza: “*Somos un problema del siglo XXI*” (19). El relato de Garmendia señala un pasado en el que si bien no todo era idílico, “todo iba bien en el taller”. El punto de quiebre es el comienzo de la dictadura y el comienzo de la implantación de políticas económicas neoliberales durante el período en que Martínez de Hoz fue ministro de economía. Describiendo la formación de Puerto Apache, narra el protagonista:

Llegamos una noche en el otoño del año 2000. Reventamos los candados, las puertas, y tomamos posesión. Éramos pocos, un puñado, apenas 20, creo. Éramos los que habíamos armado el plan. Alguien tuvo la idea y armamos un plan. No fue difícil [...] Tenemos, en Puerto Apache, no sé, 20, 30 manzanas. Marcamos las calles, loteamos, le dimos a cada cual lo suyo... (18-19).

El Chueco, otro habitante del asentamiento, declara en un reportaje para la televisión:

Este es un asentamiento organizado. Tenemos normas de convivencia y vecindad... Aunque usted no lo crea, acá hay una manera de hacer y organizar las cosas, y hay responsables de que las cosas se organicen y se hagan bien... No nos gusta decir que acá se gobierna los asuntos que son de interés de todos. Pero acá se gobierna. (63)

Ambos relatos remiten a aspectos complementarios de la modernidad. La vida en la ciudad moderna, en contraposición al modo más “natural” que tenía el hombre de experimentar su inserción en una realidad dada del período anterior, se transforma en una experiencia fragmentaria y fugaz. Refiriéndose al surgimiento de la ciudad moderna en la Europa de la revolución industrial del siglo XIX, Clarke señala:

If the spatial constitution of earlier societies was such that physical and social distance were intimately correlated, the social form of the modern city ... points explicitly to the break down of any such correlation [...] the fragmentary experience of city life came to be personified in the

fleeting figure of the stranger ... [who was] socially distant yet physically close. (223-4)

Esta situación necesariamente traía consigo una gran carga de ansiedad, ya que el extraño es mirado como una posible amenaza. La modernidad intentó vencer esta ansiedad imponiendo rígidos límites, mediante “the codifying power of the law” (Clarke 224). De aquí surge la autoproclamada habilidad de la modernidad de mantener, establecer y definir el orden. En *Puerto Apache*, entonces, la única alternativa para los protagonistas, frente a un discurso hegemónico que los excluye, es retomar el discurso de la modernidad. En esto hacen énfasis el Chueco y Garmendia. El primero, en el hecho de que en el asentamiento no rige la anarquía sino que, por el contrario, hay claras reglas que organizan la comunidad y garantizan el bien común. El segundo presenta una visión nostálgica de su pasado antes de la implantación de políticas neoliberales, donde si bien no todo era ideal, el protagonista podía considerarse parte de la amplia clase media a la que el proyecto moderno del Estado argentino dio lugar. Haciendo énfasis en el mismo tema, más adelante el Rata ironiza: “Tenemos una escuela, una computadora y un cine... ¿Hace falta algo más para educar al soberano?” (95).

Como una alegoría del derrumbe del 2001, esta organización se va a desplomar por la conjunción de intereses inmobiliarios que quieren hacer desaparecer el asentamiento para poder hacer negocios con la tierra. La traición del Negro Sosa primero siembra la desconfianza de los habitantes con los dirigentes principales del asentadero. Luego, permite el ataque sorpresa que dará lugar a la muerte del padre del protagonista, uno de los “gobernantes” originales de Puerto Apache. El final de la novela encuentra al Negro Sosa encaramándose como uno de los líderes principales de Puerto Apache, junto a Juana la Loca, la dueña del burdel del lugar, para poder organizar una red de negocios ilegales, con la protección de políticos y empresarios. Mientras tanto el Rata parte con Cúper, su mejor amigo, con rumbo desconocido, luego de escapar por poco de una

emboscada cuando estos mismos intereses, para acabar con él, plantan varios papeles de cocaína en su casa y llaman a la policía.

El final de la novela, entonces, no trae perspectivas muy alentadoras para el futuro. El Rata logra escapar a la celada, pero su futuro es incierto. La única esperanza proviene del hecho de que su amigo Cúper lo acompaña, poniendo entonces de manifiesto que incluso bajo las formas más extremas del neoliberalismo hay lazos de solidaridad que aún persisten. En la comparación entre los dos espacios que plantea la novela, la de la ciudad neoliberal donde los contactos personales están siempre mediados por un interés monetario, y el del asentamiento Puerto Apache, donde cierto sentido de comunidad aún subsiste, la única alternativa que parece plantear el texto es un retorno al pasado. La única forma de resistencia frente al discurso hegemónico neoliberal que tienen los habitantes de Puerto Apache es retomar el discurso de la modernidad. Sin embargo, como muestra el final de la novela, esto no es suficiente, ya que la intromisión de la lógica del mercado significará la inevitable destrucción de las antiguas formas de organización del asentamiento. En el futuro, ya nada diferenciará este espacio del de la ciudad neoliberal.

Notas

(1). Las Cañitas es una zona de la Capital Federal que se puso de moda a comienzos de la década del noventa, luego de que se instalaran allí importantes emprendimientos gastronómicos, bares y clubes. Apunta a un público de entre 25 y 40 años, muchas veces vinculado con el mundo de la publicidad y la moda.

Bibliografía

Battista, Vicente. "Otra mutación del Laucha." *Diario Clarín* (11 de Noviembre de 2003). <<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2003/01/11/u-00501.htm>> (12 de Abril de 2006)

Bourdieu, Pierre. "The essence of neoliberalism." *Le Monde Diplomatique* (Diciembre 1998). <<http://mondediplo.com/1998/12/08bourdieu>> (12 de Abril de 2006).

Clarke, David B. "Consumption and the City, Modern and Postmodern." *International Journal of Urban and Regional Research* 21 (2): 218-237.

García Canclini, Néstor. *Consumidores y Ciudadanos*. México: Grijalbo, 1995

Gazzera, Carlos. "El nuevo naturalismo." *La Voz del Interior* (18 de Septiembre de 2002) <http://www.lavoz.com.ar/2002/0918/UM/nota118734_1.htm> (10 de Abril de 2006).

Gorelik, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2004.

Jameson, Fredric. "On Raymond Chandler." en Glen W. Most and William W. Stowe (eds.). *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983. 122-148.

Martini, Juan. *Puerto Apache*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002.

Entre *La antología de poetas hispanoamericanos* de Marcelino Menéndez Pelayo y *Los parnasos* de la Editorial Maucci: Reflejos del ocaso de la hegemonía colonial

Leona Martin
Susquehanna University

Durante las primeras décadas del siglo XX, la Casa Editorial Maucci, con sede en Barcelona, publicó numerosas antologías de poesía hispanoamericana que se destinaban principalmente para la venta en las Américas. (1) Se trataba de colecciones nacionales representativas de casi todas las repúblicas hispanoamericanas que se intitulaban “Parnasos.” (2) Con estas publicaciones, se continuó la nutrida tradición de obras antológicas que aparecieron en las nuevas repúblicas americanas en el siglo XIX a partir de las guerras de independencia. Representaron al mismo tiempo una reacción frente a la hegemonía cultural expresada en *La antología de poetas hispano-americanos* (Madrid, 1893-1895) del gran erudito español Marcelino Menéndez Pelayo, obra que fue comisionada para la celebración del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América.

A juzgar por el número de ediciones y re-ediciones vendidas y los centenares de ejemplares que todavía se guardan en las bibliotecas del Hemisferio Occidental, la influencia ejercida en el público lector por los “parnasos” Maucci fue considerable. Este trabajo explorará el fenómeno de dichos “parnasos” y su importancia como instrumentos de la liberación cultural que se reclamaba en las repúblicas americanas. El estudio definitivo de las antologías hispanoamericanas del siglo XIX todavía no se ha hecho. Sin embargo, los libros prestados de lejanas bibliotecas y las monografías de críticos como Roberto González Echevarría, Rosalba Campra y Hugo Achugar, nos facilitan la construcción de una imagen bastante completa de estas obras: sus múltiples formas, los temas desarrollados en ellas y su gran importancia como textos fundacionales. Como comenta Achugar, “Junto con la cosecha, junto con la publicación,

junto con ese afirmar ‘aquí estamos, existimos, somos y sobreviviremos,’ los primeros de estos libros realizaron un gesto, pretendieron darle cuerpo de letra a un sentimiento, intentaron construir un imaginario, una nación” (15).

No se aplicó un criterio estrechamente académico ni evaluativo a la elaboración de estos textos decimonónicos, tal como se esperaría en una “antología” formal. González Echevarría alude a los diversos títulos que llevaban—los “álbums, ramilletes, parnasos, lirás o guirnaldas” (875)—a la vez que Rosalba Campa señala la “terminología botánica (las flores de nuestros vergeles y frutas de nuestros huertos deliciosos” que era “uno de los más aparentes efectos de la visión naturalizadora de la escritura” (37). En efecto, con sus himnos nacionales y tributos a las maravillas naturales del Nuevo Mundo, se destacaron estas obras como auténticos productos americanos.

Además de las colecciones estrictamente nacionales figuran algunas obras de alcance más global: *Flores del Nuevo Mundo: Tesoro del parnaso americano* de Manuel Nicolás Corpancho (México, 1863), *América poética* del chileno, José Domingo Cortés (París-México 1875) o *América literaria* de Francisco Lagomaggiore (Buenos Aires, 1883), por ejemplo. Estas obras, sean nacionales o globales, tienden a enunciar ciertos temas comunes, entre ellos la libertad y la unidad entre las repúblicas americanas.

Rosalba Campa confirma estas tendencias al comentar que “las antologías buscan prosélitos para la causa de la unidad americana.” Campa observa que el editor de *Flores del Nuevo Mundo* “destaca, en los himnos nacionales de cada país, la presencia de la gesta emancipadora de *todos* los países americanos” a la vez que “oye los mismos acentos en el guajiro de Cuba y el gaucho de Chile” (40). Sentimientos parecidos se acusan en las palabras del editor argentino, Francisco Lagomaggiore, quien introduce *América literaria: Producciones selectas en prosa y verso* aludiendo a “la fraternidad intelectual” de los autores incluidos, en cuyos escritos percibe él “una comunión de los diversos talentos [que] forman la corona de luz que ciñe las sienas palpitantes de la joven y entusiasta América” (1).

El espíritu progresista e independiente expresado en estas colecciones preocupaba a aquellos que defendían la supremacía de la hegemonía cultural de la metrópoli, especialmente en las postrimerías del imperio español. En la acalorada polémica que se libró entre liberales y conservadores en todo el ámbito hispánico a lo largo del siglo XIX, nadie defendió con mayor autoridad y convicción la prepotencia del viejo reino imperial y de la Iglesia Católica que el insigne crítico español, Marcelino Menéndez Pelayo. No sorprende, por lo tanto, que los organizadores del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, en su afán de refortalecer los lazos que unían a la Madre Patria con sus viejas colonias, lo hubieran contratado para escribir *La antología de poetas hispanoamericanos* (1893-1895). (3) Este proyecto literario se realizó con la esperanza de que “el espacio perdido por España a lo largo del siglo XIX [pudiera] ser recuperado por la hegemonía cultural” (Díaz Quiñones 17).

Menéndez Pelayo compuso una verdadera “antología,” es decir, una obra crítica elaborada desde una postura de superioridad cultural y lingüística. Además, su designación de los autores incluidos como “hispanoamericanos” se basó en un concepto imperialista poco aceptable para aquellos que se enorgullecían de ser “americanos.” En los cuatro tomos de su obra, publicados entre 1893-1895, Menéndez Pelayo alabó a los grandes escritores de estirpe clásica y conservadora, así como Andrés Bello, Juan León Mera o José Antonio Caro, a la vez que censuró con desdén hiriente a muchos poetas y a los “parnasos” en que habían publicado sus obras. Opinó, por ejemplo, que un *Parnaso* colombiano era “una compilación deficientísima por una parte, y por otra llena de fárrago y broza,” igual que “casi todas las que se han formado en América” (479).

El eminente historiador Frederick B. Pike afirma que “Menéndez Pelayo subjected many men who were cultural heroes in the new republics to irascible, scathing denunciations. Little wonder that this was not, on the whole, favorably received in Spanish America” (41). Otro aspecto de *La antología* que inquietó a muchos fue la

decisión que tomó Menéndez Pelayo de incluir solamente a los poetas fallecidos. Ni siquiera en la edición ampliada y reeditada con el nuevo título de *Historia de la poesía hispano-americana*, del año 1911, apareció la poesía más reciente. Los “mejores versos” publicados por Menéndez Pelayo reflejaban, por lo tanto, el viejo orden hegemónico, quedando excluidas las nuevas corrientes culturales, políticas y estéticas. En la amarga polémica que rodeó la recepción en las Américas de *La antología*, nadie expresó más indignación que el guatemalteco, Antonio Batres Jáuregui: “El modo de percibir y pensar del autor de *La antología de poetas hispanoamericanos* no transige con la independencia de las repúblicas hispanas. El paladín de la poesía antigua, el pregonero de la lírica clásica, no gusta de los naturales esplendores del Mundo de Colón” (Erickson 346). Hasta hoy en día se debate la influencia de Menéndez Pelayo y la validez de su crítica de la poesía hispanoamericana. Una de las opiniones más ecuanímes es la de Roberto González Echevarría, quien censura el “paternalismo de Menéndez Pelayo,...su capacidad para denigrar, ...y su ampulosa retórica” a la vez que reconoce que “*La antología* es un trago amargo (y largo) que los hispanoamericanistas no podemos rechazar” (883).

Coincidió cronológicamente con la publicación de *La antología* la fundación en Barcelona de la Casa Editorial Maucci, empresa que serviría para subsanar algunos de los huecos y defectos atribuidos a la obra del “recio santanderino.” La larga serie de “parnasos” que Maucci, lanzada unos años más tarde, se puede interpretar como reacción frente a la ideología excesivamente nacionalista y conservadora de Menéndez Pelayo y como aliciente para los proponentes de la joven poesía americana.

El gran éxito que llegó a tener la Editorial Maucci se debió a las condiciones políticas y comerciales que existían en Barcelona a fines de siglo XIX, a la escasez de casas editoriales en las repúblicas americanas, y, más que nada, a las ambiciones y la astucia empresarial de su fundador, Manuel (Emanuele) Maucci.

Maucci pasó toda su vida en la periferia geográfica y cultural de la metrópoli española. Nació en 1850 en Parana, una aldea situada en la región toscana de Italia. (4) De joven unió su destino al de miles de sus compatriotas al abandonar su tierra natal en busca de fama y fortuna en las Américas. Atraído por las condiciones brindadas por el gobierno de Domingo Faustino Sarmiento, se estableció en 1872 en Buenos Aires junto con varios hermanos y primos. Allí prosperó como vendedor de libros. Unos diez años más tarde, dejó sus negocios bonaerenses en manos de su hermano, Giacomo, e inició otro peregrinaje, esta vez con destino a México. Pudo aprovechar las condiciones favorables ofrecidas durante los primeros años del Porfiriato para seguir ampliando su empresa. Inició la tercera etapa en la expansión de sus negocios en 1892 con un nuevo traslado, esta vez a Barcelona.

Para fines del siglo, la capital catalana había eclipsado a Madrid como centro principal de la publicación de libros en castellano, con las dos terceras partes de la producción destinada al mercado internacional. En “Mercat del llibre i cultura nacional (1882-1925)” (5) Jordi Castellanos nota “la confluencia de intereses literarios, lingüísticos, culturales, ideológicos y comerciales” que, junto con tendencias políticas separatistas y anarquistas, ayudó a crear un espacio propicio para el desarrollo de nuevas empresas editoriales poco tradicionales, como la Casa Editorial Maucci (6). Durante este período se pasó de la elaboración artesanal del libro a las grandes empresas industriales que publicaban nuevos productos en “un mercado en pleno proceso de renovación, dispuesto a servir a los hogares burgueses y también a ofrecer y a explotar la lectura entre las masas” (Castellanos 8). La pujanza capitalista catalana, la proximidad de los embarcaderos sobre el Mediterráneo, y el apoyo oficial de las agencias gubernamentales contribuyeron al rápido crecimiento internacional de muchas industrias.

Respondiendo a la gran demanda en las Américas por libros publicados en castellano y aprovechando los fértiles terrenos que ya había preparado, Manuel Maucci logró asegurar el éxito internacional de su casa editorial con numerosas sucursales y centros

de distribución en las Américas, todos ellos en manos de hermanos y primos Maucci: Luigi, Carlo, Battista, Giacomo, Alessandro y Carlo. Se ha afirmado que esta gran empresa llegó a ser “the greatest intercontinental book-seller of the period.” (6) Aunque salieron de la imprenta Maucci tomos de gran lujo con encuadernación elegante, papel fino y textos pulidos, la mayoría de sus productos exhibían menos calidad material, consecuencia de una elaboración para la venta a precios moderados. Se trataba de literatura publicada para las masas: largas series de novelas traducidas del francés, inglés o italiano; libros de medicina popular y de “conocimientos útiles”; diccionarios; enciclopedias; textos escolares; y obras de espiritismo y ciencias ocultas. En las colecciones Maucci de los “grandes maestros” y “grandes pensadores” encontramos a figuras como Cervantes, Eca de Queiroz, Victor Hugo, Schiller, Dante y Shakespeare.

No han faltado críticas de las ediciones Maucci. El venerado bibliófilo Anoni Palau i Dulcet en *Memòries d'un Libbreter Català* (1935), por ejemplo, censuró la serie de 138 novelas de Carolina d'Invernizzio, popular novelista italiana, opinando que era literatura “barata,” apta únicamente para “solteras y casadas” y que sólo podía compararse con la “larga serie de películas italianas en episodios interminables que por largo tiempo [habían] invadido los cines en Barcelona” (195). (7) Otros se quejaban de las traducciones mal hechas, un defecto bastante común entre las casas editoriales que operaban bajo grandes presiones por publicar rápidamente. Alejo Carpentier en “El libro moderno” llama la atención a las portadas de gusto vulgar con que Maucci seducía a sus lectores: “...ninguna editorial superará la casa Maucci de Barcelona, gran monopolizadora de novelones...cuyas portadas se adornaban de escenas lúgubres, asesinatos, riñas en torno a un ataúd, defenestraciones y calamidades sin cuento” (2). A pesar de estas críticas, sin embargo, no se puede negar la trascendencia del papel desempeñado por la Casa Editorial Maucci como proveedora de libros para las masas, muchos de ellos de gran valor literario y educacional, en especial los “parnasos” de la

poesía hispanoamericana. El número y el contenido de estas obras y las observaciones que se leen en sus prólogos revelan la admirable dedicación de Maucci a la diseminación de la nueva expresión lírica a ambos lados del Atlántico con ediciones alternativas a *La antología* de Marcelino Menéndez Pelayo

Desde el principio, la Casa Maucci abrió sus puertas de par en par a los jóvenes autores hispanoamericanos que buscaban editoriales para publicar sus obras. Entre las primeras ediciones de *Cantos de vida y esperanza* y de *Los raros* de Rubén Darío, por ejemplo, figuran textos impresos por Maucci en Barcelona, y, poco antes de su muerte en 1916, salió de misma casa editorial su autobiografía, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*.

Una de las primeras colecciones antológicas de la literatura hispanoamericana que publicó Maucci fue *El mundo literario americano*, texto compilado por la intrépida viajera y mujer de letras española, Emilia Serrano, Baronesa de Wilson. Aunque en su formato y contenido esta colección difiere de los típicos “parnasos,” la obra merece atención ya que encarna el espíritu progresista y americanista que caracteriza todas las labores editoriales de Manuel Maucci. En los dos grandes tomos que comprenden *El mundo literario americano* se incluyen pasajes literarios en verso y en prosa procedentes de todas las repúblicas americanas. Entre más de 120 autores representados, doña Emilia incluye a más de veinte voces femeninas. Los segmentos dedicados a cada autor se introducen con reseñas biográficas y anécdotas basadas en las relaciones personales que había entablado Serrano de Wilson con los autores americanos. En su calidad de editora y viajera, cuya odisea americana había durado más de dos décadas, esta hija de Granada se destaca como caso único. La “Cantora de las Américas” a menudo hace alarde de la superioridad de sus escritos ya que ella, a diferencia de otros críticos españoles, había conocido muy de cerca al mundo y a los autores americanos, comparación con la que alude seguramente a Menéndez Pelayo. Totalmente contraria a la actitud de él, en efecto, es la postura positiva y respetuosa que expresa hacia el

mundo americano Emilia Serrano, cuya visión de la “hispanidad” implicaba una relación entre iguales.

Los numerosos “parnasos” de Maucci no se conforman a un modelo rígido. (8) Algunos se imprimieron en papel de alta calidad y con pequeños retratos de los poetas y orlas decorativas que enmarcaban los textos. Al otro extremo se presentaban “parnasos” de estilo sencillísimo impresos en papel periódico. La mayoría están encuadernados en rústica con bucólicos diseños a colores en sus portadas. Casi todos llevan el nombre del compilador y se incluye, por lo general, algún tipo de prólogo. En algunos casos los poemas se introducen sencillamente con el nombre del poeta; en otros, se incluyen breves reseñas biográficas para cada autor. En varios prólogos se declara la intención de incluir en la colección a los poetas “jóvenes,” criticando abiertamente la práctica de sólo admitir a “los muertos.” Varias referencias directas a la obra de Menéndez Pelayo se asoman, como en el *Parnaso dominicano* (1915), cuyo editor Osvaldo Bazil confiesa: “...yo quería ya que saliera este Parnaso, en la seguridad que tengo de rendir con él un buen servicio a la poesía de mi país, no solo por ser el primero que se hace de poetas dominicanos, sino para destruir la idea de pobreza, de cosa ruin y escasa que se desprende de las pocas palabras que dedicó a Santo Domingo, don Marcelino Menéndez Pelayo” (6). En el mismo prólogo, Bazil habla de la visita que él, junto con Rubén Darío, hizo a la casa editorial Maucci, conscientes ellos de “la predilección que siente don Manuel por los Parnasos Americanos, y su deseo de completar la colección” (5). El prólogo del *Parnaso colombiano*, escrito por Zoilo Cuellar Chaves, revela varios temas de gran interés: el amor por la poesía que corre por todas las capas sociales en Colombia, y los “inconvenientes de imprenta” y “falta de casas editoriales” con lo que “las más hermosas producciones literarias se condenan al olvido” (8). Con su *Parnaso* que pronto verá la luz del día, Cuellar Chaves se empeña en propagar las voces de los poetas vivos, “los que vibran actualmente a la emoción de la magna belleza, y sueñan con la gloria, y luchan por el ideal.” (11).

Los textos que abarcan los “parnasos” Maucci merecen un estudio mucho más detenido con investigaciones enfocadas en las 17 repúblicas a las que se dedicaban. Nunca se podrá medir con exactitud la influencia que tuvieron las miles y miles de ediciones que cayeron en las ávidas manos de un público proveniente de todas las clases sociales y de todas las repúblicas americanas. Se puede conjeturar, sin embargo, que estos “parnasos” ayudaron a robustecer de manera decisiva las profundas corrientes líricas que aún hoy en día caracterizan a las letras hispanoamericanas.

La Casa Editorial Maucci entró en el silencio con la muerte de su fundador Manuel Maucci en 1936, año irónicamente aciago también para el republicanismo en España.

(9) Cuatro años más tarde se autorizó la publicación de los 65 tomos de *Las obras completas* de Marcelino Menéndez Pelayo con lo que se cumplió su canonización como paladín indisputable de la cultura española. En la dedicatoria con que se introduce el primer tomo se lee: “El Caudillo de España, Generalísimo Franco, restaurador de la grandeza nacional y augusto protector de las letras, ha ordenado, rindiendo con ello un gran servicio a la patria, la publicación de las obras completas de don Marcelino Menéndez Pelayo, tarea que asume con disciplinada emoción, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.”

Notas

(1). Mi interés en este estudio se debe a las investigaciones que he hecho de la vida y las obras de Emilia Serrano de Wilson, mujer de letras española que viajó extensamente por los países de Hispanoamérica durante la segunda mitad del siglo XIX. “La Cantora de las Américas” publicó sus numerosas obras—narraciones de viajes, libros de poesía, tratados sobre la pedagogía y manuales de conducta para señoritas—en muchos países, entre ellos Francia, España, Perú, Ecuador y México. Durante las últimas décadas de su vida, residió en las cercanías de Barcelona donde se relacionó profesionalmente con la Casa Editorial Maucci.

(2). Mis investigaciones indican que la Editorial Maucci publicó parnasos en los años indicados para las siguientes naciones y regiones, la mayoría ampliadas o reeditadas varias veces: Las Antillas (1916, 1918), Argentina (1903, 1904, 1909, 1910, 1913,

1922, 1927), Bolivia (1919), Brazil (1910), Centro América, Chile 1910, 191?, 1929), Colombia (1910, 1914, 1920), Costa Rica (1921, 1940), Cuba (1906, 1920, 1926), Ecuador (1900), Las Islas Filipinas (1923), Guatemala (1929,1931), México (1905,1909), Nicaragua (1912, 1918), Panamá (1910, 1926), Perú (1914), Puerto Rico (1910, 1920), La República Dominicana (1910, 1915, 1917), El Salvador (1900, 1919), Uruguay (1922) y Venezuela (1906, 1917, 1918, 1952).

(3). Se dio a conocer *La antología de poetas hispanoamericanos* en cuatro tomos entre 1893 y 1895. Menéndez Pelayo revisó y recopiló los prólogos de la *Antología*, y en 1911 aparecieron con el nuevo título de *Historia de la poesía hispanoamericana* en dos tomos. Dichos tomos figuran más tarde como los volúmenes 28 y 29 de las *Obras completas*, serie comisionada por el Ministerio de Educación en 1940.

(4). Normalmente las referencias Maucci indican lo poco que se sabe de su vida. Gracias a las investigaciones cibernéticas he podido desenterrar nuevos datos relevantes, sobre todo la noticia de que en la región donde nació se montó hace poco una exhibición en honor a este hijo distinguido quien “has been considered the greatest publisher of his time.” <http://www.museodellastampa.com>.

(5). El texto citado es traducción del catalán al castellano hecha por la autora de este artículo.

(6). Información tomada del Homepage arriba mencionado.

(7). Texto traducido del catalán al castellano por la autora de este artículo.

(8). Respecto a las marcadas discrepancias formales entre los “Parnasos,” conviene compararlos con otras series más académicas, así como la de “Los clásicos castellanos,” caracterizada por gran uniformidad en los elementos críticos y textuales.

(9). A la muerte del hermano de Manuel Maucci, Juan Bautista, en Buenos Aires, aparecieron en *La Argentina* las siguientes palabras de tributo para las ediciones que publicó: “La amplia fama de que disfrutaban sus ediciones dentro y fuera del país... la edición modesta, económica, que adquiere presuroso, apenas puesta a la venta, el humilde hijo del pueblo para satisfacer sus legítimos anhelos de cultura...” (Bononi 260).

Obras Citadas

Achugar, Hugo. “Parnasos fundamentales, letra, nación, y estado en el siglo XIX.” *Revista iberoamericana* LXIII (1997): 13-31.

Bazil, Osvaldo, ed. *Parnaso dominicano*. Barcelona: Editorial Maucci, 1915(?)

- Bononi, Loris Jacopo. *Libri & Destini: La cultura del libro in Lunigiana nel secondo millennio*. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 2000.
- Campra, Rosalba. "Las antologías hispanoamericanas del siglo XIX." *Casa de las Américas*. Vol. 162 (Mayo-junio 1987). 37-46.
- Caro Grau, Francisco, ed. *Parnaso colombiano: Nueva antología*. Cuarta edición revisada y aumentada. Barcelona: Editorial Maucci, sin fecha.
- Carpentier, Alejo. "El libro Moderno." *La Jiribilla*. www.lajiribilla.cu/2002/n60_junio/lacronica.html
- Castellanos, Jordi. "Mercat del llibre i cultura nacional (1882-1925)." *Els Marges*. Vol 56, October 1996. 5-38.
- Díaz Quiñones, Arcadio. "1898: Hispanismo y Guerra." *Lateinamerika Studien*. 1998. Vol 39. 17-35.
- Erickson, Martin E. "Antonio Batres Jáuregui: Guatemalan Critic." *Hispania* 25 (Oct 1942): 343-50.
- González Echevarría, Roberto. "Albums, ramilletes, parnasos, liras y guirnaldas: fundadores de la historia literaria latinoamericana." *Hispania* 74 (Oct 1992). 875-883.
- Lagomaggiore, Francisco. *América literaria: Producciones selectas en prosa y verso*. Buenos Aires: La Nación, 1883.
- Martínez Rus, Ana. "El comercio de libros. Los mercados americanos." *Historia de la edición en España*. Dir. Jesús A. Martínez Martín. Madrid: Marcial Pons, 2001. 269-305.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de la poesía hispano-americana*. (2 tomos) *Obras completas* Vols. 27 y 28. Santander: Aldus S.A., 1948.
- Palau i Dulcet, Antoni. *Memòries d'un llibreter català*. Barcelona: Llibreria Catalonia, 1935.
- Pike, Frederick B. *Hispanismo, 1898-1936: Spanish Conservatives and Liberals and their Relations with Spanish America*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1971.
- Serrano de Wilson, Emilia. *El mundo literario americano*. Buenos Aires: Maucci Hermanos, 1903.

RESEÑAS/REVIEWS

Valverde, Estela. *Perfumes letales y banquetes eróticos: Los mundos de Teresa Porzecanski*. Montevideo: Linardi y Risso, 2005, 198 páginas. ISBN: 9974-559-67-7

La obra literaria de Teresa Porzecanski (Montevideo, 1945) constituye una aportación valiosa y excepcional a la literatura uruguaya contemporánea. Como integrante de lo que Angel Rama bautizara como la “Generación del 69” (entre los que se destacan Jorge Onetti –hijo de Juan Carlos Onetti-, Mercedes Rein, Cristina Peri Rossi, Mario Levrero), Porzecanski fue conformando, a lo largo de su carrera, una producción original que, condimentada por la fantasía y la imaginación, se atrevía a romper con la tradicional insistencia al realismo urbano tan característico de las letras uruguayas. Influidas de manera notable por los acontecimientos políticos que comenzaban a asolar Uruguay a mediados del 60 y por la ebullición del *boom* literario latinoamericano, las primeras obras de esta escritora se transformaron en exploración de “una circunstancia que sólo podía ser mostrada literariamente en toda su magnitud asfixiante, en términos de alegoría” (32).

Con siete colecciones de cuentos, un libro de poesías y seis novelas publicadas hasta la fecha, la calidad de su obra narrativa y poética ha sido reconocida nacional e internacionalmente. Ha obtenido distinciones tan importantes como los premios del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay (1967, 1976, 1995), de la Intendencia Municipal de Montevideo (1986, 1989), Beca Fulbright (1988) Beca Guggenheim (1992), Premio de la Crítica Bartolomé Hidalgo (1995), Nominación al Jewish National Book Award for Sephardic Studies, entre otros. Muchos de sus textos forman parte de diversas antologías y han sido traducidos al inglés, holandés, alemán y francés. Pese a toda esta relevancia, pocos –o breves- son los estudios críticos que han intentado un acercamiento comprensivo a su narrativa. En este sentido, el texto de la profesora Estela Valverde (Macquarie University, Sydney, Australia) intenta llenar este vacío dejado por la crítica y se constituye en el primer libro sobre Porzecanski que busca explorar, investigar y entender sus mundos narrativos.

Al iniciar su libro con un epígrafe de *Mesías en Montevideo* (“Yo escribo para explorar los mundos y navegar sus mares –violentos o tranquilos. Escribo para investigar las cosas, las personas, las emociones...”), Valverde no sólo hace suyas esas palabras, sino también propone, evocando a Cixous, una tarea de análisis que pudiera dar cuenta de esa particular “écriture feminine” que entrevé en la voz de Porzecanski, y que advierte como “una apertura a otro tipo de conocimiento, uno basado en emociones e intuiciones, intrínsecamente desafiante del conocimiento logocéntrico impuesto por los hombres” (15-16).

La tesis central de este estudio gira alrededor de la hipótesis de que en la obra de Porzecanski se evidencia la manifestación de un Eros latente al que la autora “intenta alcanzar por medio de la palabra y de una exploración ontológica a nivel genealógico y metafísico” (23). Valverde define como “*eroscéntrica*” a esa fuerza vital que empuja las palabras de Porzecanski, entendiéndola aquí como un motor irracional que mueve todo lo viviente, asociado, además, con las emociones y pasiones que gobiernan nuestras vidas (16-17). El *eroscentrismo* de Porzecanski, nos advierte la autora, se transforma entonces en discurso político por cuanto intenta manifestar aquellas experiencias “indecibles” que un orden discursivo racional ha olvidado o intentado dejar de lado. Siguiendo esta línea de pensamiento, y conectando estas ideas con planteos claves de Kristeva, Cixous e Irigaray, Valverde nota que la autora uruguaya enfrenta la tarea de reelaborar y reconstruir su propio tótem. Éste es entendido aquí como “la búsqueda de su propia genealogía que representa también un intento global de restituir a la mujer a la historia y reubicarla en el espacio social y metafísico del que ha sido desplazada” (57). Valverde destaca que en la obra de Porzecanski esto se manifiesta, entre otras cosas, en las apelaciones y referencias a las artes culinarias, la perfumería, los olores y sabores, las texturas y colores que circunvalan, rodean y cierran ese mundo *eroscéntrico* de emociones y sensaciones.

A partir de estas premisas, la autora dedica el resto del libro a historiar cronológicamente la evolución de estas ideas en la narrativa de Porzecanski. Así, el texto se organiza en cinco capítulos y un apéndice que incluye tres reportajes a la narradora. En el capítulo 2, la crítica analiza la llamada “tríada de la dictadura” (*La invención de los soles*, *Una novela erótica* y la colección de cuentos *Construcciones*), tres obras no lineales y con apelaciones alegóricas que, según Valverde, se atreven a violentar el mundo falocéntrico y el orden simbólico que limitan su escritura. La ruptura de la sintaxis, la exploración del lenguaje mismo, ahora fraccionado en una vorágine de imágenes confusas, y la llamativa ausencia de anécdotas en esta primera etapa, evidencian una búsqueda por la palabra, por un discurso que pueda desafiar esa discursividad falocéntrica imperante, volviéndose así denuncia y rebelión contra ese orden heredado que ha intentado obturar las emociones y marginar a la mujer.

Una segunda etapa es analizada en el capítulo 3, con las novelas *Mesías en Montevideo* y *Perfumes de Cartago* (novelas de post-dictadura), sin olvidar referencias a cuentos de *Ciudad impune* y *La respiración es una fragua*. Tal vez influidas por la recuperación democrática, señala la crítica, estas obras presentan un regreso a la linealidad y una estructura más coherente, mediante la cual parece reinstaurarse y revalorizarse la figura femenina, sus cualidades *eroscéntricas* y sus lazos ancestrales y

cósmicos. Este mundo es presentado, entonces, como un ámbito “de generosidad, del compartir momentos, de alimentar, nutrir y alegrar al prójimo” (74), fenómeno que se verá reflejado en la recuperación de una voz olvidada, en sus referencias a espacios, labores y roles tradicionales asignados a lo femenino: el hogar, la cocina, la perfumería, la prostitución.

En el capítulo siguiente, Valverde explora los orígenes de un deseo de cambio y de redención del destino bíblico fatal asignado a la mujer y de restitución de su divinidad. Será esta exploración que llevará a la narradora a establecer un vínculo con la figura de los idiotas —a quien Porzecanski, según Valverde, considera también portadores de un conocimiento *eroscéntrico*- y con representaciones mesiánicas. Así, un concepto como el de “locura” se transforma, en esta narrativa, en otro punto de acceso a lo eroscéntrico, como otra forma de llegar a lo irracional divino. Los idiotas de Porzecanski, propone el análisis, son figuras poseedoras de otro tipo de entendimiento que nos conectan con ese saber atávico y olvidado. Algo similar ocurrirá con la recurrente apelación al mesías. El último capítulo está dedicado al estudio de *La piel del alma* y *Felicidades fugaces*, novelas que desafían el universo logocéntrico, remueven a la mujer de su lugar periférico al que ha sido desterrada y la reinstauran y recolocan en el centro, como depositaria de la tradición y la procreación, como custodio de la eternidad y divinidad de la creación. Y, aunque el proyecto literario de Porzecanski pareciera, por momentos, coincidir con el de las feministas francesas -nos dice Valverde en sus conclusiones-, es evidente que, en la evolución de sus novelas, se observa un movimiento que lo trasciende, al abrirse a un más allá inclusivo que, a través de la pasión, nos humaniza y permite un legítimo y auténtico intercambio entre géneros.

Las provechosas charlas que la profesora Valverde mantuvo con la autora en Montevideo, entre 1995 y 2003, transcritas al final, arrojan más luz sobre aspectos diversos de la narrativa de Porzecanski, a la vez que complementan muy bien el análisis y la lectura llevada a cabo por la crítica en los capítulos precedentes. Las notas aparecen en todo momento incluidas en el cuerpo del texto de manera acotada, permitiendo un seguimiento de la argumentación de forma dinámica y ágil. Aunque se han deslizado unas pocas erratas en la edición, la lectura no se ve entorpecida. El volumen se cierra con una muy completa bibliografía.

En resumen, el presente trabajo constituye un novedoso aporte y una referencia imprescindible para todos aquellos que quieran acercarse al estudio de Porzecanski y sus mundos narrativos.

[Hugo Hortiguera](#)
Griffith University, Queensland, Australia

ENTREVISTAS/INTERVIEWS

Cualquier cosa: un encuentro con César Aira

Craig Epplin

University of Pennsylvania

Phillip Penix-Tadsen

Columbia University

César Aira es, para decir sólo lo más mínimo, una figura enigmática y compleja dentro de la literatura latinoamericana contemporánea. Es a la vez un autor con invitación abierta para la publicación de sus obras en Beatriz Viterbo Editora de Rosario, y un escritor sin ninguna adhesión comercial, habiendo publicado sus decenas de novelas en virtualmente todas las editoriales importantes de la América Latina y España. Ha ejecutado también las funciones de profesor, de biógrafo de otros artistas y escritores (*Alejandra Pizarnik, Copi*), de compositor de su propio *Diccionario de autores latinoamericanos*, de editor de las obras póstumamente publicadas de Osvaldo Lamborghini, y de traductor de literatura popular. El intercambio que sigue en forma transcrita tuvo lugar el 4 de julio de 2005 en un café del barrio Palermo Viejo en Buenos Aires, donde Aira nos habló de sus influencias, las etiquetas literarias, la lectura, la escritura, y el procedimiento de su propia producción autorial.

Craig Epplin: Queríamos comenzar con una pregunta sobre la traducción porque muchas veces se presenta como traductor. Usted ha traducido a autores tan distintos como Stephen King y Kafka...

César Aira: Bueno, bueno, yo traduje solamente como trabajo alimentario. Nunca traduje literatura, salvo excepcionalmente, quizás alguna cosa, un poco por casualidad. Entre Kafka y algunos otros, traduje a Jane Austen, y algún autor francés, o inglés. No, básicamente traduje *bestsellers, commercial fiction*. Eso solamente para ganarme la vida. Nunca me gustó la traducción para la literatura. La gente debe aprender idiomas y leer los libros en su idioma original.

Phillip Penix-Tadsen: Al considerar este espectro de autores tanto “literarios” como “no literarios”, ¿dónde ubicaría usted su propia obra?

CA: Bueno, creo que es literaria, ¿no? *I hope...* [risas] Es una obra más bien experimental, puede ser que tenga un fondo experimental bajo una forma convencional. Lo que siempre me gustó eran las viejas novelas del siglo XIX. Mis novelas quiero que sean así, mis relatos.

CE: Pero son mucho más chicas que las novelas grandes del siglo XIX, ¿no?

CA: Sí, sí. Se han ido enchicando con el tiempo. Se han ido abreviando, porque me aburro de escribirlas, me canso. Ahora ya no paso las cien páginas.

PPT: En la solapa de la traducción al inglés de *La liebre* le confieren el título de “heredero literario de Borges”. ¿Cómo reacciona Ud. a esta etiqueta?

CA: No, esas son cosas que ponen los editores. De hecho, en la edición inglesa de *la Liebre* pusieron que yo era “The Borges of the pampas”. Curioso. Parece a la famosa frase esa que decía que “Wagner es el Mozart de la música”. Esas son cosas de ellos, son formas de decir. No tienen ninguna importancia. Son fórmulas sencillas que llaman la atención. Están muy bien, pero no creo que contengan mucha verdad—son fórmulas.

PPT: ¿Ha heredado algo usted de Borges?

CA: Evidentemente. Claro. Todos los argentinos—para la literatura argentina es inevitable—como es una figura tan grande, tan visible, y en realidad casi todos nosotros aprendimos lo que hay de la literatura leyéndolo a Borges, así que es inevitable que queden huellas de Borges en nosotros.

PPT: ¿La apelación de autor argentino le es significativa? ¿De autor latinoamericano?

CA: Sí, dicen que había un poeta que cuando murió hizo poner sobre su lápida una inscripción que decía: “Quiso ser un poeta, y sólo llegó a ser un poeta chileno”. [risas] Sí, uno quiere ser un escritor, pero inevitablemente es un escritor argentino, o de la nacionalidad que es, y no está mal. Está bien ser un escritor argentino. De hecho hay que hacer una distinción entre escritor argentino y escritor nacional. La escritura del interior, son escritores nacionales, los escritores de Buenos Aires queremos ser escritores argentinos, es decir de frente al público europeo o norteamericano, nos ponemos la etiqueta “argentino” porque tiene su exotismo, y el exotismo puede ser un atractivo más.

CE: Su proceso de escritura parece a la vez un atentado contra la noción de “obra maestra” pulida y terminada, y contra los modelos de la ficción comercial. ¿Es difícil entrar en el mercado internacional con una obra no identificada por una de esas dos opciones?

CA: De eso nunca me preocupo. Yo siempre pensé que escribía para argentinos exclusivamente, y todo lo que vino después vino por añadidura. Eso es una cosa curiosa porque si uno piensa, Borges por ejemplo es el escritor más argentino que hay. Y de hecho muchos de nosotros al leer a Borges, pensamos que un extranjero jamás podría entenderlo— tantos sobreentendidos hay, tan argentino es, para nosotros. Y sin embargo, es nuestro autor más universal. O sea que, bueno, eso ya lo dijo Tolstoy, ¿no?: “Pinta tu aldea y serás universal”. No sé. A mí, las lecturas que vienen desde el exterior, suelen tener malentendidos. Y eso no está mal porque la literatura se alimenta de los malentendidos. Yo siempre dije que la literatura empieza en el sobreentendido cuando uno está escribiendo para sí mismo o para un pequeño grupo de íntimos, y después pasa al malentendido. Del sobreentendido al malentendido sin hacer escala por el entendido.

PPT: Y ahora que su obra ha sido traducida y llevada a muchos mercados internacionales, ¿se siente malentendido en esos mercados?

CA: Sí. Hay algo de malentendido, pero es un malentendido que enriquece la lectura, ¿no?, creo. Me lleva sorpresa la gente que hace buenas lecturas allá lejos. No sé en qué pueden tornar.

CE: Otra pregunta sobre las fórmulas: usted ha dicho que Osvaldo Lamborghini es “nuestro Gombrowicz”, pero que Gombrowicz es también “nuestro”—o sea, de Argentina. ¿Por qué aplicar este apelativo a Lamborghini, y a Gombrowicz?

CA: Gombrowicz es argentino porque se hizo argentino, y nosotros lo sentimos como argentino. Y Lamborghini, hay algo de Gombrowicz que supongo es acentuado, radicalizado por la ironía, por esos segundos planos de sentido. Pero también por la postura de él, ¿no? Gombrowicz nunca se presentó, nunca quiso ser, nunca asumió la figura del escritor serio. Descubrió una postura más bien en la figura de payaso. Lamborghini lo llevó a eso un paso más allá—eso es, el maldito.

PPT: Si tuviera que establecer una genealogía autorial para su propia obra, ¿cuáles nombres aparecerían allí?

CA: No sé, porque yo he sido siempre muy lector, y un lector muy hospitalario. Siempre dejé que entrara todo, nunca me pregunté por las influencias, porque siempre supe que no hay que sentir la angustia de las influencias, porque después de un autor venía otro. A mí me gustan todos, me entusiasmo con todos, y dejo influenciar muy libremente, pero después no me duran más de tres páginas en mis libros porque ya estoy con otro, ya estoy cambiando. De influencias, a veces hay influencias técnicas, autores que a uno no le gustan mucho, pero que encuentra algo que técnicamente funciona. Un autor que me sirvió mucho en la construcción de mis novelas es Patricia Highsmith, autora de novelas de *suspense*. Porque en ella encontré algo—en la época de mi juventud, leí todas las novelas, todas, una tras otra—el modo en que ella las construye, no sé, mis novelas no se parecen en nada a las de ella, pero ella me sirvió técnicamente.

PPT: ¿En términos de cómo montar una trama?

CA: Sí, o manejar la información del argumento, cómo dosificarla. Eso lo hace con suspenso, ¿no? Todas mis novelas tienen algo de novela de suspenso. Siempre quiero dosificar la información para que funcione.

CE: Y mientras escribe, ¿cómo va armando la trama?

CA: Es improvisada. Yo empiezo de una idea un poco vaga, una idea para la primera página, y a partir de ahí voy inventando cada día. Siempre escribo una página por día, poco más. No sé lo que va a pasar mañana. A veces tengo una idea un poco general, pero no, yo lo voy improvisando, inventando de a una paginita.

CE: ¿Escribe a máquina?

CA: No. Escribo en los cafés. Con lapicera. Después paso a la computadora, así las voy pasando. Pero siempre muy poquito, una paginita.

PPT: ¿Hasta qué punto edita lo que escribe?

CA: Muy poco. Siempre me propongo corregir, revisar. Pero cuando lo termino, la guardo, la dejo varios meses guardada. Cuando la saco, la leo, me parece que está bien. Puedo tener poca autocrítica o, no sé, pocas ganas de trabajar. Siempre me propongo revisarlas bien y ampliarlas sobre todo, pero cuando releo están bien así; después hay algún editor que la quiere publicar, y se la doy.

PPT: ¿Tiene un editor en particular con quien trabaja?

CA: No, no. Jamás, jamás. Mis libros van directamente de mí a la imprenta. Nunca le he mostrado los manuscritos a nadie, cuando esté impresa, a uno de mis amigos o a mi familia les doy el libro ya hecho.

CE: ¿Cómo son las exigencias de las editoriales? ¿La diferencia, por ejemplo, entre trabajar con Alfaguara y Eloísa Cartonera?

CA: No es trabajar. Yo escribo mis novelitas y las guardo y cuando alguien me pide una, saco una, se la doy. Algún editor de la editorial me hace alguna observación de que hay alguna cosa y la corregimos. Pero nunca es más que una palabrita acá o allá. No, acá no existe esa figura que los norteamericanos tienen, de *editor* que corrige y cambia. Cuando traducía, muchas veces traducía estos libros de autores muy importantes, de mucha venta, los grandes *bestsellers*. Se publicaban simultáneamente en Estados Unidos y acá, y entonces nos mandaban los manuscritos, o *uncorrected proofs*, y ahí muchas veces había correcciones manuscritas del *editor*. Estaban muy bien hechas, nuestros *editors* profesionales lo hacen muy bien porque a veces sacan un párrafo de acá y lo ponen veinte páginas más allá y es perfecto. Sí, pero eso sirve solamente para la novela comercial, para el *bestseller* porque el *bestseller* tiene que funcionar bien, como una máquina que tiene que funcionar bien. Entonces, objetivamente se puede ver qué mecanismos hacen que funcione mejor. Pero no, la literatura propiamente dicha, no. Porque la literatura, la mía por lo menos, está basada en caprichos, la inspiración.

PPT: Entonces, generalmente, para publicar una obra en una editorial en particular, depende de que le pidan una obra de esa editorial.

CA: Sí, sí.

PPT: Y usted ha publicado más que nada en Beatriz Viterbo, ¿no?

CA: Esos son, eran dos chicas, son dos chicas, o mujeres jóvenes. Cuando ellas decidieron hacer la editorial hace, ¿cuánto, hace unos quince años ya?, vinieron a verme, me pidieron consejos, me pidieron un libro, me pidieron un librito, la editorial se inició conmigo. Yo fui un poco el padrino de la editorial. Nos hicimos grandes amigos. Todos los años les doy una novelita o un ensayo. Es mi editorial favorita.

PPT: ¿Hasta qué punto diría que su éxito como escritor o su libertad como escritor sean vinculados con su relación con esa editorial en particular?

CA: Con esa y con otras pequeñas editoriales argentinas, gente joven que hace pequeñas editoriales. Hoy día con las computadoras, todo el mundo tiene su editorial. Y todos vienen a pedirme una novelita a mí y yo se la doy. Tengo una para cada una. Eso me gusta mucho. Hace unos años empecé a publicar, más bien firmé con Mondadori en España, y bueno, hemos hecho un acuerdo que se saca un libro por año, un año sacan una reedición de una de mis novelas publicadas acá, y el año siguiente una nueva. Pero cuando les tengo que dar una nueva, si una editorial es demasiado grande, demasiado seria—y mis novelas se van haciendo cada vez más pequeñas, y cada vez menos serias—así que no sé, no siento la misma libertad que quedando con un chico que fundaba una editorial acá. Ahí puedo darle cualquier cosa. Que es lo que me gusta escribir—cualquier cosa.

CE: En su propia obra, invoca una suerte de escritura automática y reivindica la noción de “procedimiento” por encima de la idea de la “obra”. ¿Cómo se aproxima a un legado vanguardista, surrealista ya tradicional?

CA: Esas eran mis lecturas de adolescente, y les sigo fiel. En la práctica no sigo tanto la teoría. No tengo un procedimiento para que las novelas se hagan solas. En todo caso, tengo un método de escribir, de improvisar, de ir día a día, de dejarme llevar por el capricho de cada día. En lo que se diferencian mis novelas, me parece, de la escritura surrealista automática es en que el surrealismo propiamente dicho es una acumulación de hechos extraños o raros o que vienen incoherentes, y en mis novelas hay esa acumulación pero está encadenada, encadenada por lo verosímil de la novela de siglo XIX. Entonces, yo como me desafío, porque yo estoy escribiendo, y de pronto, como aquí en el café, veo algo que pasa, algo raro, puede ser una mujer disfrazada de pato, y entonces aparece en la novela un personaje disfrazado de pato. Pero no “porque sí”. Ahí yo tengo que buscarle una causa para que pase eso, ¿no? Y en general la encuentro. Creo que en mis novelas se puede ver que no pasan cosas “porque sí”, no caen cosas del cielo, sino que todo va sucediendo por una causa que produce un efecto.

PPT: ¿Le influyen los sueños, el inconsciente?

CA: No, no. Porque generalmente el sueño es una acumulación incoherente. No, no. Puede ser ese sistema que el sueño es la fábula, el mito, pero no, no. A veces vienen cosas del sueño. Muchas novelas mías se han empezado, no tanto del sueño propiamente dicho sino de ese entresueño cuando uno se está despertando en la mañana. A veces viene una frase. Sí, sí. Me gusta empezar una novela con algo así. Pero el clima onírico no me gusta mucho. Los relatos de los sueños suelen ser muy

aburridos. Cuando un amigo nos empieza a contar el sueño, derriba justamente porque en esa acumulación hace falta el encadenamiento causal.

PPT: Aparte de esos momentos en los que pasa algo en la calle que luego aparece en sus narrativas, ¿hay otros efectos del azar?

CA: No, no. Eso sí, ir incorporando cada día cosas que veo en el televisor o que leo, quizás ir dejando entrar al azar, pero solamente la entrada es al azar. Una vez que está en la novela, ahí lo encadeno, lo verosimilizo. Pero en lo demás no. No me gustan los juegos. No hay nada más de azar.

CE: Sus escritos mencionan a menudo la música y las artes visuales. ¿Cómo concibe la relación entre su obra y otros medios artísticos?

CA: Yo durante muchos años pensé que la gente de mi generación se convertía a la literatura por descarte, porque no podía hacer lo que verdaderamente habría querido hacer, que era cine, música, o artes visuales. En los años '60, cuando yo era adolescente, hubo una gran explosión por un lado del cine, el cine francés, la *nouvelle vague*, Godard, que era mi dios, o el rock, en esos momentos, el jazz, las artes plásticas, el *Pop Art*. En esos momentos aparecía todo un mundo y todo eso era extremadamente atractivo para un joven, mientras que la literatura no. La literatura era una cosa como anticuada, vieja. Pero yo no podía hacer cine evidentemente porque era muy complicado, no tenía oído para la música, no tenía talento para la pintura, entonces tenía que escribir. En la escritura, en mis novelas, traté de hacer cine, música, artes visuales, escultura, y hasta hace poco, hasta hace dos o tres años, seguí creyendo eso, un poco por inercia, que la literatura era un arte menor, un arte que adoptábamos los que no teníamos talento para hacer las grandes artes, y luego me di cuenta de que no, yo he estado completamente equivocado, la literatura es el arte supremo.

CE: ¿Qué le hizo darse cuenta?

CA: Lo leí, lo leí en un libro, un diario de Léautaud. Léautaud es un escritor que yo amo mucho y en una página de su diario, él dijo "La literatura es la mayor de las artes". Yo soy muy influenciable, cuando leo algo... [risas] Me lo creí, no sólo lo creí sino que me di cuenta que era lo que yo siempre había pensado. Y no me había puesto a pensarlo con detenimiento.

PPT: ¿Y no le quedan todavía ganas de trabajar en otros medios?

CA: No. Yo pinté algo, el año pasado hice una exposición. Pero no, básicamente, a mi edad, yo me he jugado por la literatura. Y estoy muy contento, porque en la literatura se puede hacer todo lo demás, lo que los demás no pueden hacer. Un músico no puede hacer todo lo que yo puedo hacer. Pero yo puedo hacer cosas que hace un músico. Como las cosas que hizo John Cage, pero John Cage no podría hacer cosas, no sé, no podría incorporar elementos visuales, cinematográficos como yo sí puedo en mis novelas.

CE: ¿Le interesa el Internet como medio?

CA: No. No, porque generacionalmente, llegué tarde, soy de otra época. Lo veo un poco de afuera. La red la uso solamente para mandar *mails* y comprar libros por Amazon. No, porque yo ya estoy formado con los libros en papel, llegué un poco tarde para el *email*.

PPT: En el cuento “El espía” de la colección *La trompeta de mimbre*, el “César Aira” protagonista describe a su público como “Esos admiradores sueltos”, y continúa, “unos pocos lectores, siempre en las Universidades, escribiendo tesis sobre mí, y nada más. Ellos parecen interesados, y hasta entusiasmados, pero no son un público. El público me habría hecho rico, y no habría necesitado extraviarme en fantasías.” ¿Cómo concibe Ud. a su propio público lector?

CA: [riendo] No, no me hago mucho esa idea, por eso que, eso lo puse un poco como broma. Es cierto que yo siempre fui un favorito de los estudiosos, de los académicos, de las universidades, porque mis novelas tienen como un costado meta-narrativo. Hay elementos para que los profesores se luzcan, o encuentran cosas ahí. En realidad, a todos los novelistas nos gustaría que nos leyera la gente común, la gente de la calle, que es un poco la fantasía. Hace poco me encontré con un amigo al que no veía hace muchos años. Y nos pusimos a charlar, y él me dijo, de pronto, “mi hermana es muy admiradora de tus libros, te lee mucho, te ha leído todos tus libros”. Entonces, sentí como una alegría, porque pensé, la hermana de un amigo, será una señora, un ama de casa. Y entonces él agregó, “es profesora de narratología”. Me arruinó totalmente.

PPT: Cuando usted participa, por ejemplo, en eventos internacionales, ¿los que vienen a estos eventos afirman las expectativas que tiene usted sobre su público?

CA: No, es que no me hago muchas expectativas porque no pienso en eso, gran cosa. Tengo un par de amigos, siempre, creo que todos los escritores tenemos un par, dos o tres, de amigos, o gente que conocemos que son como un público secreto que tenemos *in the back of the head*, espionando, vigilando, y que no necesitan estar vivos, ¿no?. Puedo tener amigos muertos, uno los utiliza como testigos, pero de ahí no pasa. Después ya se diluye la cantidad con la que uno puede jugar. No me importa.

CE: Aparece en varias novelas tuyas el concepto del *continuo*. ¿Es esto equivalente a lo que decía antes de crear un encadenamiento, un verosímil en sus narraciones?

CA: No, no tanto, no. Para mí es el paso de niveles, niveles distintos en un conjunto. Entonces, leyendo a Deleuze—Gilles Deleuze es un filósofo francés que a mí me gustaba mucho, que me sigue gustando mucho—lo leí con mucho entusiasmo. Me gustaba como en su libro sobre el cine, por ejemplo, empieza hablando de particularidades teóricas o narratológicas de una película, después habla de cuestiones técnicas del montaje de esa película, y después habla del divorcio de la actriz que protagonizó esa película. Se logra entender, pero él los pone todos en el mismo lugar, y logra hacer un razonamiento, un continuo. Y eso me atrajo muchísimo. Y ese encadenamiento—hay algo, ahora que lo pienso—ese encadenamiento de causas y

efectos que están en mis libros, también creo que él crea ahí, en el mismo plano, distintos niveles de realidad o de significación.

CE: En un ensayo sobre el arte de los sesenta, Oscar Masotta—citando a Roland Barthes—dice que la técnica de la vanguardia es ver lo discontinuo dentro del imaginario, o sea crear el discontinuo en la obra. La contraparte de eso parece ser que en su obra el continuo se establece entre los distintos niveles—real e imaginario.

CA: Sí, también es cierto que ese continuo alude al discontinuo. El gran ejemplo sería el relato “El fiord” de Lamborghini, donde él toma la realidad política del momento y la pasa a una alegoría, ¿no? Es un parto en el que nace un niño, después es el sindicalismo, el sindicalismo argentino, que se va a rebelar contra Perón, y esos dos niveles, el alegórico y el real, funcionan en un continuo gracias a la violencia de la narración, ¿no?

PPT: Reinaldo Laddaga ha señalado que las escenas finales de sus libros parecen surgir de un imaginario generado por los efectos especiales de películas dirigidas por George Lucas en Hollywood. ¿Qué tipo de diálogo existe entre ese tipo de cine y su propia obra?

CA: Ese es un defecto. A mí me han criticado mucho que mis finales son malos porque son demasiado abruptos y terminan las novelas demasiado pronto, y puede ser cierto porque llega un momento en que quiero terminar. Se me ocurre otra novela, quiero empezar otra, quiero terminar ésta, los mato a todos, hago una gran hecatombe, una catástrofe para que se termine lo antes posible. Ahí hay un defecto que tal vez me faltó corregirlo. Una de las últimas novelas que publiqué, *Las noches de Flores*, me la criticaron muy seriamente por eso, y tenían razón. La novela fracasa por ese final, en diez páginas finales traté de terminar todo para sacármela de encima. Y he tratado a veces de ponerme serio, o de parar antes de llegar al final, dejar pasar unas semanas, y después recomenzar con más ánimo, pero no, no sé.

CE: Pensando en *Las noches de Flores*, ¿usted se considera un cronista de los cambios que han ocurrido en la Argentina en los últimos años?

CA: No mucho. No, solamente en la medida en que mis novelas son un poco como diarios. Las voy escribiendo día a día y van entrando cosas de la realidad, pero no lo hago deliberadamente. Lo mío es más bien las fábulas, el temporal, y si entran cuestiones de actualidades es porque son atractivas y me sirven para los argumentos. Pero no es deliberado.

PPT: Leyendo varias de sus obras más recientes, se ve que van en una dirección cada vez más absurda. ¿Cómo ve usted esa progresión?

CA: Es algo natural, como yo nunca me pongo las intenciones por delante sino que dejo que vayan saliendo, bueno, lo mío se va haciendo, se va haciendo así. También ahora que estuve en Barcelona, mi editor me pidió una novela, querían mandársela para el fin del año, una novela nueva, pero le advertí, “Va a estar muy absurda”. Pero si ya no

puedo evitarlo. Es una evolución natural, ¿no? Debería haber sido al revés—ahora que yo estoy maduro, y me acerco a la vejez, tendría que ponerme serio, pero no. Hay gente que a mi edad entra en una segunda infancia, parecido a lo que me está pasando a mí.