

**Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Secretaría de Investigación y Postgrado. Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales**

Doctoranda  
**Lic. Natalia Vanessa Aldana**

**Narrativa de orilla.**  
**El policial de Roberto Bolaño y de Rubem Fonseca**

**Tesis de Doctorado presentada para obtener el título de  
“Doctor en Ciencias Humanas y Sociales”**

“Este documento es resultado del financiamiento otorgado por el Estado Nacional, por lo tanto, queda sujeto al cumplimiento de la Ley N° 26.899”.

Directora  
**Dra. Mercedes García Saraví**  
Co-Directora  
**Dra. Carolina Miranda**

**Posadas, Misiones, agosto 2023**



Esta obra está licenciado bajo Licencia Creative Commons (CC) Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales / Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales

# Narrativa de orilla

El policial de Roberto Bolaño y de Rubem Fonseca

Lic. Natalia Vanessa Aldana

Universidad Nacional de Misiones  
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales  
Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales

**Narrativa de orilla.**

**El policial de Roberto Bolaño y de Rubem Fonseca**

Lic. Natalia Vanessa Aldana

Directora: Dra. Mercedes García Saraví

Co-Directora: Dra. Carolina Miranda

Agosto 2023

A Braulio, Demetrio y Nazareno  
porque son la primera línea de la resistencia.

A las directoras Mercedes y Carolina,  
por la humanidad y por la destreza.

Y por sobre todo, a la red de Hermandad y de Amistad  
que incentiva las ganas de seguir  
por la senda de elefantes.

## ÍNDICE

Tejido a dos voces. Introducción	3
En el trabajo de tejer y destejer, o de coser y descoser	11
En la construcción de lo teórico y crítico	20
 Primera parte	
1. Relato del crimen. Género y transgresiones	35
1.1 Y luego la posibilidad	42
1.2 Caminar por diferentes senderos	52
1.3 Una propuesta: la posibilidad del desborde	62
2. ¿Y la función autoral?	69
2.1 Bolaño firma	81
2.2 Fonseca firma	86
3. Entonces ¿estamos hablando de un policial en segundo grado?	93
 Segunda parte	
4. Claves de lectura. Conversaciones textuales	101
4.1 Las formas de narrar la calle en Bolaño y Fonseca	112
4.2 La figura del fracaso: el perdedor o <i>El campeón desaparejo</i>	129
4.3 Señor Pain o la sospecha del caminante	145
4.4 “Mandrake” y las versiones del crimen	149
4.5 El seminarista: un asesino a sueldo lector de clásicos	160
4.6 Guedes y <i>la patada al basurero</i> : corrupción y crimen en <i>Bufo &amp; Spallanzani</i>	166
4.7 La crónica policial en “Mandrake”	173
4.8 A tres voces en <i>La pista de hielo</i>	180
5. El cuerpo del delito en “Doscientos veinticinco gramos” y “El policía de las ratas”	189
5.1 Las ratas y el tratamiento del cadáver	193
 Conversar siempre. Sin embargo, nos permitimos una breve conclusión	198
 Referencias bibliográficas	

## Introducción

### **Tejido a dos voces**

Texto quiere decir tejido.

Roland Barthes (2006, p. 104)

Un texto siempre es heterogéneo.

Jacques Derrida (1999, p. 39)

La presente investigación tiene como objetivo proponer líneas de lectura crítica sobre un corpus narrativo construido sobre la obra de Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1955-Barcelona, 2003) y de Rubem Fonseca (Minas Gerais, 1925-Rio de Janeiro, 2020). Nuestro trabajo fue analizar los textos para reflexionar sobre un tipo de producción del género policial, por ende, bosquejamos una investigación que nos aproxima al objeto en tanto y en cuanto nos garantiza la ubicación de puentes, pasajes comunes y divergentes y puntos de encuentros y desencuentros respecto del camino establecido por una tradición latinoamericana. La línea de investigación que abordamos para esta tesis se desprende del proyecto de investigación “De (re) configuraciones genéricas I-II” y luego concretamente estamos en una segunda etapa (16H373-16H443 respectivamente) que se desarrolló bajo el nombre: “Escrituras Intersticiales en Clave Géneros Literarios Menores: cruces discursivos, funcionales, literarios” (16H503) proyecto incluido en el Laboratorio de Semiótica de la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (UNaM). El grupo de docentes, graduados y estudiantes de la carrera Prof. y Lic. en Letras (FHyCS-UNaM) desarrolla investigaciones literarias en diálogo con las formas genéricas impuestas y las variaciones que a su vez propongan. En líneas generales, construimos y estudiamos el corpus de diversos géneros literarios o formatos textuales (novela-ensayo, cuentos breves o microficción, entre otros) y desarrollamos un trabajo reflexivo, revisamos la reciprocidad en el diálogo entre autores-

lectores, en la diagramación de nuevas maneras de inquirir sobre la literatura contemporánea.

La propuesta del proyecto de investigación plantea cuestiones que tienen que ver con lo establecido (en el campo de lo literario), evidencian la fragmentación, el desmantelamiento y el análisis de aparatos semióticos en el ejercicio de una lectura situada. Aquí se genera un espacio de discusión donde tenemos la posibilidad de la lectura colectiva –como equipo de docentes y de estudiantes–, de las transferencias (al ejercicio de la docencia en las cátedras del área literaria) y el acceso a partir del vínculo teórico con otras líneas y del aprovechamiento de un glosario de términos compartidos: género, entremedio, literatura menor, fronteras semióticas, textos, a través de los cuales accedemos a la crítica literaria y la semiótica de los discursos literarios.

Bajo esta amplia consigna se vinculan varias líneas de trabajo que establecen formas de acercamiento y maneras de proponer lecturas teóricas que suman espacios de cuestionamiento más que de certidumbres y resoluciones finitas. En este sentido, y refiriéndonos en particular a la línea de la narrativa, estamos focalizadas en un análisis cuya lectura está encabalgada en la recomposición de espacios discursivos y semióticos, que presentan una historia policial cuyos hilos de diálogo con la tradición pretendemos desenredar, desde las coincidencias y las divergencias. Separamos y diseccionamos los textos e investigamos para luego volver a llevarlos a los espacios académicos de transferencia y discusión, porque esta mirada nos permite recorrer y a su vez deslindar las dimensiones convergentes con respecto a los circuitos de legitimación de las producciones literarias (ponencias en congresos, artículos en revistas especializadas). Así puntualizamos los focos teóricos y los cruces en su sentido más crítico. De este modo, y en consonancia con lo expuesto, revisamos postulados de varios críticos literarios que refieren a un escenario nutrido del policial latinoamericano. Asumimos el acto de bucear entre las narrativas que actúan en el margen, ocupándonos y teniendo como punto de partida lo que se entiende de antemano por

literatura policial.

El primer movimiento fue decidir el tipo de recorte que implicó seleccionar obras que en la lectura nos causaban extrañeza en cuanto a la detección de fórmulas establecidas y funcionales dentro de la literatura policial. Luego, al establecer esos corrimientos, nos propusimos la configuración de una propuesta teórica y crítica que exponga los recursos, las técnicas y los mecanismos narrativos de estas tramas particulares. En este trabajo, las decisiones sobre qué tipo de narrativa dentro de la obra de ambos autores íbamos a integrar al corpus significó el esbozo de los primeros criterios que dieron el puntapié inicial para diagramar aproximaciones de lo que entendemos por tradición del género, exponiendo autores y obras que hicieron el camino en la configuración de una parte de la literatura policial en este margen de la geografía. A medida que se definía el objeto de estudio la propuesta fue producir lecturas críticas sobre los textos de Roberto Bolaño y Rubem Fonseca, que se convirtieron en temas de transferencia en materias de la carrera del Prof. y la Lic. en Letras (FHyCS-UNaM) donde mostramos los avances del proceso de construcción del corpus y del marco teórico-crítico (con el dictado de seminarios desde el año 2016). Luego, y en paralelo, a partir del trayecto de formación en proyectos de investigación, participamos en congresos y jornadas académicas donde presentamos ponencias que pusieron en evidencia la preocupación por la configuración del corpus.

Nuestra propuesta es exponer una línea de investigación sobre las obras que nos permita buscar las coincidencias en las formas de contar que prolongan la historia del policial clásico y del negro. Vale aclarar (repetir y ampliar) que esta búsqueda se da principalmente en la reproducción (diversa) de fórmulas del policial que se mezclan en la escritura de estos autores, porque detectamos el eco de una transformación por medio de la parodia como procedimiento sobre un modelo establecido, particularmente del policial clásico, con los condimentos inevitables del negro. Cuando nos referimos a modelos establecidos nos estamos



refiriendo al policial clásico, que en su trama sostiene una investigación con la intervención directa del policía/investigador y con un gesto aleccionador que intenta penar la conducta fuera de la ley y mantener el orden y la calma social. Mientras que el modelo del policial negro transgrede, y entonces la fórmula cambia y aquel orden que se logra restituir se percibe provisorio y por ende se manifiesta cierta intranquilidad colectiva<sup>1</sup>. Los textos que nos atañen muestran guiños hacia esos modelos establecidos que se difunden en los circuitos y cuya trama reconstruye hechos fuera de la ley (del estado cívico, de la trama, del género como veremos tanto en Bolaño como en Fonseca).

La investigación, para nosotras, significa revelar los cruces con una escritura crítica que analiza los espacios narrativos que se deslizan en la ficción del policial. Esta preocupación posibilitó que pudiéramos justificar en el trayecto de la investigación el grado de extrañamiento que nos había provocado la lectura de las obras. Nos referimos a tramos de esos aparatos ficcionales que se van desmontando en el tratamiento que hagamos respecto del diálogo que establezcamos con las líneas teóricas literarias y semióticas en cuestión. Con respecto a la estructura investigativa, ensayamos un diálogo entre las obras que suponemos orgánico en la ratificación o rectificación de definiciones que encaramos en esta tarea de análisis. El posicionamiento metodológico nos obliga a mencionar nuestra ubicación en el paradigma conversacional, dialógico respecto del tratamiento del objeto de estudio. Concretamente –aquí cabe la discusión inacabada con el canon– la propuesta consistió en marcar y analizar los aportes narrativos que significaron quiebres y rupturas que se emplean en la forma de narrar las historias de crímenes. Para la construcción de este corpus tuvimos presentes las fechas de las primeras ediciones de las obras. Este corte sincrónico nos permite posicionar y reflexionar sobre los tramos de producción de ambos autores, ya que nos referimos puntualmente a una producción de finales del siglo XX y principios del XXI. El

---

<sup>1</sup> Lemaitre, 2022, pp. 324-325.

criterio de selección de los autores se produjo a partir de la lectura de las obras como textos que discuten o al menos tensionan desde la extrañeza las fórmulas del policial clásico y negro. Este registro fue lo primero que consideramos a la hora de distinguir y construir el corpus.

Por todo lo expuesto, elegimos trabajar con la maquinaria de escritura de Roberto Bolaño y la lupa cruda de Rubem Fonseca. Así ofrecemos un registro que tiene por relieve las similitudes y los corrimientos constantes. De este modo, y bajo esta consigna principal la tesis se divide en dos partes. La primera que tiene que ver con la reconstrucción de un diálogo con los aspectos teóricos y críticos sobre conceptos significativos, como género, transgresión, función autoral. Y un segundo momento, donde nos abocamos a poner en conversación aspectos puntuales (delito, procesos de investigación policial, presencia del investigador) del corpus, y además detectamos los procedimientos que coinciden y desafían las líneas clásicas del policial.

El corpus está conformado por las novelas del chileno: *Monsieur Pain* (1984), *La pista de hielo* (1993) y los cuentos: “El policía de las ratas” en *El gaucho insufrible* (2003) y de *Llamadas telefónicas* (1997) el apartado “Detectives”. De Rubem Fonseca seleccionamos las novelas *Bufo & Spallanzani* (2003) y *El seminarista* (2009) y los relatos “Mandrake” en *El cobrador* (1979) y “Doscientos veinticinco gramos” editado en *Los prisioneros* (1963).<sup>2</sup>

En este sentido, el marco teórico-crítico se tradujo en una constelación de conceptos que vinculan líneas de análisis y aportes del ámbito de la semiótica, y la crítica cultural, así como problematizaciones del ámbito de la filosofía del lenguaje y de la teoría literaria y lecturas específicas de la crítica literaria respecto de la producción del género policial y de las obras de estos autores. La indagación se basó, primeramente, en la necesidad de diseñar una forma de análisis que fuera consecuente con las problemáticas que demanda la materia literaria que conforma el corpus. Y en consonancia, se nos presentó la posibilidad de estudiar

---

<sup>2</sup> Las traducciones de las novelas de Rubem Fonseca son de John O' Kuinghttons. Y la traducción de los cuentos está hecha por Teresa Arijón y por Bárbara Belloc.

el texto literario de acuerdo con propuestas que reconstruyeran en cierto modo una narrativa instalada en el escenario literario de estos autores. Como señalamos, en la primera parte de la tesis nos propusimos partir de los conceptos de género de Mijaíl Bajtín y las siguientes derivas del mismo con los aportes de Tzvetan Todorov, sumando las contribuciones de la teoría deconstructivista de Jacques Derrida que nos habilitó las indagaciones sobre los márgenes genéricos desde un lugar más contemporáneo. Recuperamos la categoría de género para poder remarcar desde la literatura todo aquello que funciona como efecto de desborde, puntualmente en la producción del policial. A partir de esta posibilidad rescatamos el concepto de narrativa de orilla argumentando a partir de fragmentos del corpus donde observamos los desplazamientos del modelo propuesto como policial. Para precisar y definir nuestra posición teórica y metodológica, recurrimos a los aportes de términos como texto, obra y autor que se recuperan desde los estudios semióticos y las teorías de las literaturas y el análisis de los discursos sociales, y que propician un diálogo cercano con el policial de finales del siglo XX y principios del XXI. En lo que respecta a la figura autoral, el apartado se organiza con la exposición de las voces de Foucault, Barthes y Derrida, quienes nos ayudan a pensar el rol del autor en los contextos de producción del discurso y las singularidades que presentan ambas escrituras.

En la segunda parte de la tesis nos abocamos a generar una conversación entre los textos literarios para marcar aquello que justifica pensar en una literatura policial corrida de las vertientes tradicionales. Intentamos recuperar una lectura crítica que rastree lo particular y que sostenga sobre sus parámetros ficcionales la posibilidad de hacer otra cosa con la materia literaria. Es decir, ante estos paradigmas teóricos-críticos intentamos producir apuntes sobre las transformaciones que se presentan a la hora de detectar, a través de ejemplos extraídos de los textos literarios, los procedimientos del policial que se exponen de modo particular en la escritura de los autores.

De este modo, la lectura del corpus problematiza sobre las fórmulas clásicas de un tipo de producción literaria. La indagación narrativa sobre ambos escritores expone los corrimientos y podemos citar como ejemplo a uno de los personajes principales de *La pista de hielo* cuando advierte interpelado por el recuerdo del hecho criminal: “Creo que no soy mal observador y tengo la capacidad deductiva, además de ser aficionado a la novela policial” (p. 118); esta reflexión del personaje principal expone la tradicional figura del detective nombrando aquello que lo enviste como tal, pero desde la participación en el hecho criminal como uno de los sospechosos. Este diálogo es un guiño al lector que fue entrenado en las lecturas de novelas policiales. Cuando proponemos las novelas *La pista de hielo* y *Monsieur Pain* y los cuentos *El policía de las ratas* y “Mandrake” podemos analizar y remarcar los alcances en la configuración de los espacios urbanos, de sus ciudades decadentes en un diálogo con el campo semiótico y los discursos sociales y, de este modo, echar luz sobre el sentido que cobra el andar y la construcción del caso, siempre a través del análisis en torno a cómo conciben la trama Bolaño y Fonseca. Asimismo, se advierte la contextura de sus personajes principales, en la figura de detectives o de personas que cumplen con ese rol, para lograr solucionar el conflicto que los mantiene en tensión con el orden establecido; para el análisis de esos aspectos recuperamos la tradición policial profundizando en la crítica literaria que revisa personajes decadentes en la historia de estos autores. Los casos de Fonseca y de Bolaño implicaron primeramente pensar en el policial como un producto cultural de masas, con un mercado (Mattalia, 2008, pp. 16-17) dispuesto a la difusión del modelo y con un lector entrenado para la detección de los elementos propios de las historias de crímenes o por lo menos con el interés en resolver los enigmas y misterios que estas ficciones ofrecen. A este lector situado en el espacio de intercambio de productos de consumo se lo ve como un ávido sabueso entrenado para detectar modelos preestablecidos.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Con Poe aprendimos a entrenar el ojo frente a las fórmulas que construyen la ficción policial. La aparición de

Al inicio de esta investigación tomamos como uno de los puntos de partida las reflexiones de Jacques Derrida; esta decisión obedece a que fue quien nos marcó el ritmo de entrada al tema cuando en su breve texto *La ley del género* dice: “es la forma de los bordes lo que me detendrá...” (1988, p. 22). Por eso, en este trabajo apuntalamos una línea de la crítica que reflexiona sobre los márgenes genéricos en la producción policial porque consideramos que nos abre un caudal de inquietudes sobre una tradición. Es interesante seguir pensando en términos de Derrida cuando señala: “Nos figuramos la ley como una instancia del límite inhibitorio, de la obligación que liga, de la negatividad de una línea del borde a no franquear” (p. 22). Por ende, posicionarnos en esta discusión implicó construir un corpus y sostener un análisis que hizo foco en la revisión de textos que presentan las coincidencias, divergencias y, en definidas cuentas, las particularidades que nos llevaron a leerlos en clave policial. En particular, interesó investigar en los textos aquellas zonas indefinidas que albergan la posibilidad de la transformación o por lo menos del corrimiento de estándares. En este ejercicio de revisiones en cuanto a la tradición del policial, observamos un corrimiento –por ejemplo– del elemento enigma como engranaje significativo para el desarrollo de la trama (en *Bufo & Spallanzani* interesa la interacción entre el orden y la corrupción puestos en las figuras principales de Flavio y Guedes). Por tal motivo, focalizamos y subrayamos estrategias propias del género: los acomodamientos, motores de un viraje hacia rupturas y nuevas ampliaciones del modelo.

Asimismo, en este plano de análisis de los entramados narrativos elegimos trabajar con el concepto de *tejido* de Roland Barthes (2006) para referirnos al texto (en términos de estremecimiento que desacomoda; entre sentidos y lógicas de las propias prácticas culturales)

---

un crimen, la construcción de un caso y los usos y abusos del sistema de justicia. Los múltiples paladines ofrecen una gama de caracteres en paralelo con la pesquisa y desencadenan nociones de justicia acordes con los mundos narrados. La propuesta de pensar en el mercado editorial y en el lector significa una línea de análisis diferente. Sin embargo, cabe decir que la emergencia fuerte del *hard boile* a mediados del siglo XX que desplaza al policial clásico (virando la figura del detective y la calidad del crimen) a la vez que se posiciona en otro lugar de ventas colabora en el entrenamiento del lector. (Cf. Mattalia, 2008, pp. 29-30-31)

en su aspecto más amplio<sup>4</sup>. Acto seguido y al percibir de este modo al texto, recuperamos de la línea deconstructivista el gesto de “descoser” (Derrida, 1997, p. 3) el tejido porque entendemos que ayuda a detectar las operaciones hacia el interior de la estructura de las obras elegidas con el fin de ponderar los tramos narrativos por sobre los límites o modelos establecidos. Entonces, atentas a la práctica del tejer con las manos, sostuvimos nuestra mirada sobre la imagen de esta mecánica artesanal y ello nos llevó a recordar ese movimiento y a respetar su ritmo; esto es, en términos de abordajes metodológicos, ir decidiendo en tanto ese tejido iba tomando forma en el vaivén entre la lectura y la escritura de la investigación.

Frente a este panorama, trazamos una lectura “fuera de lugar” como indica Ricardo Piglia<sup>5</sup>, porque nos interesaba destejer los tramos unificados de un género marcado por la tradición pero que a su vez dotó de nuevos sentidos las narraciones. Nuevamente, la metáfora derrideana de *descoser* (siempre en diálogo con la idea del tejido barthesiano) nos pareció una operación (además de una acción familiar y de entrecasa) productiva para experimentar las asociaciones, las vecindades en los textos literarios y el rol del lector especializado.

## **En el trabajo de tejer y destejer, o de coser y descoser**

Sostenemos que las obras seleccionadas reproducen una mirada desde la experimentación con la norma. No solamente frente a la inquietud de estudiar diversas

---

<sup>4</sup> Sobre el concepto de texto como tejido el semiólogo francés ensaya ideas en torno al acto placentero de ver la estructura discursiva y las palabras como *explosiones, vibraciones* (valor superlativo del texto) ya que advierte: “Texto de placer: el que contenta, colma de euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura. Texto de goce; el que pone en estado de pérdida, desacomoda (...) hace vacilar los fundamentos, históricos, culturales, psicológicos del lector...pone en crisis su relación con el lenguaje”. (Cf. Barthes, 2006, p 25)

<sup>5</sup> En *El último lector* Ricardo Piglia propone una configuración del lector importante para poder entender esa dislocación, esa pérdida del rumbo que nos llevará a entender que podemos leer otro tipo de mundo en el policial. (Cf. Piglia, 2005)

narrativas autorales, sino además en la sistematización respecto de las marcas distintivas sobre el policial urbano en esta parte del mundo, atravesadas por los discursos sociales, la construcción de estereotipos y las formas de narrar. Nos posicionamos en una perspectiva transversal que nos permitió avizorar las propuestas que desde el borde comparten vecindad con lo establecido y nos ayudaron a gestionar un mapa de singularidades textuales. El trabajo sobre el trazo policial de Fonseca y de Bolaño evidencia un despliegue de formas de narrar, por lo menos, específicas. Lo que intentamos, también, fue ubicar la trama policial como para definir la presencia de una decisión autoral, esos elementos que suenan familiares y aquellos que provocan el hiato, la pausa, la discontinuidad y alteran el gesto de reconocimiento. Por ende, nos enfocamos en un tipo de narración que mostró grados de distancia del policial clásico y del negro y que a su vez, exhibió una capa de experimentación sobre esa misma base genérica. Al pensar de este modo, también logramos aproximarnos a entender qué queda del policial en estos dos autores. En ese juego de las formas presentamos las maneras de encarar las categorías, a la vez que detectamos las transformaciones.

Como ya marcamos, en el inicio de la diagramación teórico-crítica revisamos los planteos de Jacques Derrida de su ensayo *La ley del género* (1980) donde señala la contaminación de los discursos frente a la norma del género que más adelante desplegaremos en citas directas extraídas del texto en cuestión. Nos detuvimos en el acto de vacilación que nos habilitó pensar en la lectura de una trama que aún cuando replica el modelo de policial (clásico-negro por sobre todo) además arrastra residuos de otros tipos genéricos. Esto constituye lo que podríamos denominar *otro* policial urbano, porque entendimos en términos de Roland Barthes que: “Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho” (2004, p. 3). A partir de este posicionamiento, postulamos que las obras de Roberto Bolaño se tejen a un ritmo desencajado (un significativo trabajo con el lenguaje en sus niveles de abstracción que

consideramos tiene su punto de anclaje en su inicio como poeta). Por lo tanto, reproduce una poética de la enajenación, con personajes que ocupan deliberadamente lugares que causan extrañeza. Por una parte, los comprendemos como entidades desubicadas que piensan dónde están paradas y se detienen a revisar las vías de escape ante la duda de un momento, un misterio cotidiano que –en muchos de los casos– no se resuelve. Por otro, Bolaño construye espacios difusos y hace que sus personajes interactúen con dificultades en las comunicaciones y en la interpretación de sus propios registros sensitivos, elementos que acrecientan una falta de entendimiento latente.

Por su parte, Rubem Fonseca reproduce la urbanidad visceral en su sentido más crudo de percepción del contexto. Observamos que presenta una trama ubicada geográficamente en los bordes (marginalidad en el acceso a los bienes y servicios) de una metrópolis como Río de Janeiro. En él es concreto el efecto de borde y margen al incluir la dimensión socioeconómica de modo contundente y las vicisitudes de sus personajes son un cúmulo de decisiones ético-morales siempre fallidas. Son criaturas que parecen determinadas a concretar una rotura interna y se convierten en cuerpos corruptos (individuos-instituciones).

Al revisar las tradiciones de lectura y de escritura del género recuperamos los aportes de Jorge Luis Borges (traducciones de escritores de habla inglesa, además del total de su producción) y de Rodolfo Walsh (cuyas ficciones mezclan el policial con el campo del periodismo). Desde estos autores pensamos recuperar el análisis de los modos ya establecidos en las maneras de narrar (porque entendemos que existe una nutrida tradición del género).<sup>6</sup> Por ello, propusimos a Bolaño y a Fonseca porque ambos aportan otras formas de presentar

---

<sup>6</sup> Mencionamos la presencia de estos dos autores que de alguna manera nos brindan una línea de lectura investigativa para poder detenernos en la narrativa de Bolaño y Fonseca. Hoy se nos presenta un antecedente como *Operación Masacre* (1957) a partir de la cual observamos una narración que pone en juego la construcción del archivo como caso histórico y de un tipo de literatura: non-fiction, que activa la reproducción de los discursos propios de la esfera social con tono periodístico y las tensiones con la opinión pública. Por otro lado, está el trabajo de sincretismo, la reversión de la línea del policial clásico pero ubicado a la altura del hemisferio sur en los cuentos de Borges, donde las alusiones, las elipsis, ofrecen una propuesta más de entrenamiento para los lectores amigos del género.



los mundos ficcionales con elementos puntuales del policial y construyen, con un gesto concreto de transgresión, ficciones que circulan en el mercado y que han sido legitimadas como tales. Es decir, trabajamos sobre las operaciones que forman parte del género policial y que son expuestas de otra manera en la trama que tejen estos dos escritores. Si bien existe una línea de investigación al respecto, que expone desde la tradición del género propuestas de la crítica literaria y de los estudios culturales, nuestro trabajo se definirá a partir de la identificación de estas propuestas.

Con todo lo expuesto, sostenemos que estas ficciones forman parte de un policial en *segundo grado*, categoría que desarrollaremos más adelante, pero que podemos definir en este punto como esa textura que se adhiere a un estado previo del género (elementos y estrategias de la trama del policial clásico y del negro). Desde este posicionamiento buscamos exhibir elementos que aparecen en la narrativa de Bolaño y de Fonseca y que reenvían a la tradición del género. Son propuestas que coinciden con líneas tradicionales, al tiempo que presentan singularidades en la forma de narrar al correrse de las fórmulas clásicas y producir una renovación.

En tal sentido, buscamos reflexionar sobre las formas del delito y del crimen en sociedades que en “De muertas y policías. La duplicidad de la novela negra en la novela de Roberto Bolaño” (2013) Nilia Viscardi describe como ‘geográficamente enraizadas’:

El problema de representar la muerte y sus dinámicas subyace a toda sociedad. En nuestro mundo contemporáneo, la violencia criminal y delictiva testimonia de una sociabilidad dilacerada, de una solidaridad quebrada, que se expresa en la existencia de formas crueles e inhumanas de homicidio y apartamiento de la vida. Una de las formas sociales de representar, enunciar y, por qué no, exorcizar esta dinámica de la violencia social contemporánea la constituye la literatura por vía de la novela policial y de la novela negra. (p. 112)

Ante estos abordajes de los discursos socioculturales específicos en las narrativas policiales, consideramos oportuno presentar en pocas líneas los argumentos de cada uno de los textos que conforman este corpus-objeto de análisis.

Empezamos por las obras literarias de Bolaño, con la novela *Monsieur Pain* que narra el derrotero de su protagonista Pain, un discípulo del mesmerismo, a quien se le solicita –a partir del pedido de una amiga cercana– que visite a un paciente internado por un hipo crónico que lo aqueja. Este trabajo comienza a transformarse en una tarea titánica (Pain nunca logró acercarse y tratar al paciente Vallejo) y a medida que el relato avanza se presentan situaciones que acentúan el misterio alrededor de la figura del paciente (el protagonista intuye que constantemente lo están vigilando). Al final del relato no se resuelve el misterio del enfermo internado. La novela presenta un apéndice donde se comenta lo que sucedió con cada uno de los personajes que tuvieron cierta intervención en el caso del paciente Vallejo. Mientras que en el cuento “El policía de las ratas”, Pepe El Tira debe encarar el caso de asesinato en su comunidad de roedores. En las alcantarillas poco transitadas aparecen los cuerpos de una rata joven y un bebé y a medida que la investigación avanza va a descubrir que, más allá del asesinato, se cometió uno de los delitos más graves para este pueblo de ratas. La manera de moverse del policía, la hipótesis que maneja y las resoluciones a las cuales llega transforman la relación del personaje con su comunidad. En la novela *La pista de hielo* se narra a modo de caleidoscopio el testimonio de tres testigos y potenciales sospechosos (dos inmigrantes ilegales y un funcionario político) del asesinato de una mujer en la pista de hielo de una ciudad costera de España. Las voces se entrecruzan y crean una pieza coral que registra desde cada ángulo la presencia del palacio donde se erige la pista y la vinculación con la mujer asesinada. En “Detectives” se despliega una conversación entre dos policías investigadores que al parecer se encuentran transitando el final de su carrera. En la misma charla se entremezclan anécdotas personales y casos delictivos en los cuales se exponen –sin juicio de

valor– la corrupción, las ansias de poder, el abuso policial y una mención a la última dictadura militar chilena.

De entre las obras de Rubem Fonseca analizamos, primero, la novela *El seminarista* que cuenta el intento de un asesino a sueldo de retirarse del rubro. La intención fracasa cuando ponen precio a su cabeza y amenazan la vida de su pareja. El personaje muestra a medida que la novela avanza las formas de operar cuando tiene el encargo de matar a alguien, y a su vez expone los códigos que maneja en un mundo violento y marginal. Vale mencionar que su protagonista, Joaquim, antes de ser un matón a sueldo tuvo su formación como seminarista, y en el mismo relato se evidencia parte de ese trayecto de conocimiento dogmático cuando cita textos clásicos o cuando muestra cierta sensibilidad que causa extrañeza en el ámbito de crueldad en el que se maneja. *Bufo & Spallanzani* es una novela mucho más compleja en cuanto a los saltos temporales y la concatenación de los hechos que cobran relevancia para ubicar al criminal, cuenta la historia de un escritor que intenta mantenerse activo en el mundo literario pero que en dos momentos de su vida se encuentra involucrado en los crímenes de dos mujeres. En la misma trama se entremezclan los asesinatos y los proyectos literarios de Flavio, quien se ve inmerso en una investigación policial. El policía Guedes, que tiene a cargo la pesquisa (personaje que reaparece en otros textos de Fonseca) es un agente de la ley desesperanzado y harto de lidiar con un sistema de justicia corrupto y pendenciero. La novela entrecruza la vida de la escritura y la investigación policial como dos bloques encastrados que dan cuenta de la historia de sus personajes y sus grados de intervención en los crímenes. De los cuentos escogimos “Mandrake”, relato que expone las andanzas de un abogado corrupto (Paulo Mendes o Mandrake es otro personaje que se repite en varios relatos del autor brasileño<sup>7</sup>) quien aprovecha los beneficios que le otorga tener una lista de clientes de la clase política y económica influyente de Río de Janeiro.

---

<sup>7</sup> “Cuando nací me nombraron Paulo, que es nombre de papá, pero me convertí en Mandrake, una persona que no reza...” (Cf. Fonseca, 2018, p. 396).

El sobrenombre hace el reenvío a “Mandrake el mago”, el personaje del comic que engaña con pases mágicos. En este caso, frente al crimen de una mujer este abogado debe moverse y negociar con soplones y criminales. En el relato también aparece Guedes como detective, y el enfrentamiento moral y ético de los dos personajes da lugar a un panorama más complejo en la búsqueda del orden y la justicia. Por último, el cuento “Doscientos veinticinco gramos” describe el momento preciso de la autopsia de una mujer que fue asesinada. El procedimiento médico expone una conversación desencajada entre el forense y uno de los amantes de la mujer.

Frente a la confección del corpus, fuimos hilvanando reflexiones en torno a la presentación del crimen y las maniobras de restitución del orden. En tal sentido, Ana María Amar Sánchez, en *Instrucciones para la derrota. Literatura y cultura de masas*, escribe: “En estas ‘versiones latinoamericanas’ se plantea el debate sobre las posibilidades mismas del género entre nosotros, por eso los textos se vuelven un juego de alusiones y diferencias con respecto al canon” (2000, p. 55). Cuando Amar Sánchez habla de canon refiere a la fórmula antiquísima “de saber quién es el asesino, develar por qué y cómo mató” (Cf. p. 45). En este sentido, Bolaño y Fonseca exhiben operaciones literarias marcadas fuertemente por la impronta del policial (inclusión de personajes o situaciones que nos remiten a la presentación del crimen, la investigación y la posible resolución del caso que ya conocemos), pero que decididamente están intervenidas por la forma de escritura del autor que subraya particularidades y corrimientos respecto de las versiones clásicas. Cuando se juegan las variantes en la narración del delito, el corpus presenta matrices en la resolución de fórmulas del policial y en la combinación y exclusión de elementos de acuerdo con la trama.

En tal caso, comenzamos a ensayar un tipo de concepto que nos reubicó en la senda de la crítica que contempla las narrativas de los dos autores en un margen lábil y tentador y posible para un análisis investigativo. Dos casos, dos formas de leer, dos maneras de

acercarnos a una práctica que reproduce maniobras lúdicas que retroalimentan las formas establecidas. La construcción del objeto significó primeramente abordar la escritura de Bolaño y Fonseca como narrativa de orilla<sup>8</sup> (concepto que recuperamos de la tesina de grado),<sup>9</sup> para referirnos a las formas no tan materializadas y concretas de los textos en relación con otros. La convivencia de uno o más aportes en los límites genéricos nos permitió visualizar una orilla que es móvil y en conjunción con más de un elemento en juego (una metáfora de la materia que se acostumbra a las vecindades como el agua con la arena, etc.)

El concepto de orilla (narrativa orillera) se planteó para invocar la teoría lotmaniana sobre frontera, como zona de disputas y aperturas hacia nuevas significaciones. Es decir, Lotman trabaja el concepto de frontera como elemento clave para el funcionamiento de la semiosfera que representa un umbral donde se negocian los sentidos de pertenencia en una fricción constante entre un adentro y un afuera. En este caso en particular, las fronteras que mencionamos en este trabajo las proponemos como zonas donde se permiten maniobras de inclusión respecto de la tradición y de los rasgos propios (particulares) del policial que se transforma. Al mismo tiempo, la teoría de Fernando Aínsa –en sus trabajos sobre la literatura uruguaya<sup>10</sup>– recupera la literatura en los bordes (geográfico, semiótico) otro espacio que por su condición entre límites (caso de la literatura de Uruguay: río y océano de uno y de otro) es imaginado y registrado en la escritura. Esta definición de narrativa de orilla fue oportuna en este trabajo para nombrar los márgenes creativos, estéticos e ideológicos que se entrecruzan en estos discursos literarios. Por tanto, también la consideramos como una forma de acercarnos a la frontera (problemática que marca un hilo teórico de análisis sostenido) al

---

<sup>8</sup> Cf. Lotman, 1996.

<sup>9</sup> En la tesina de grado para la Lic. en Letras utilicé el concepto de “narrativa de orilla”, desde el campo de la Crítica Genética, que significó el trabajo de reconstrucción textual, primero, en la ubicación del texto de acuerdo con postulados autorales y luego, en el diálogo entre el manuscrito y el espacio semiótico de la frontera textual y de los márgenes geográficos. Cf. Aldana, Natalia (2012): *Juan Enrique Acuña. El recorrido de la pluma. Aproximaciones y conjeturas sobre un manuscrito*. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones. Posadas-Misiones.

<sup>10</sup> Cf. Aínsa, 2008.

tiempo que nos habilita a hablar de la mezcla en la pugna por llegar a esa orilla. De este modo, aquellos márgenes referenciales del o los género(s) en cuestión provocaron todo tipo de cruces y juegos de estilo en las tramas, frente a la conformación de un campo de análisis más amplio, latinoamericano, en conversación constante con la glosa de la investigación como propuesta de construcción del análisis al interior del recorrido académico. En síntesis, en este lugar reestablecido como margen podemos hablar de la obra de Fonseca y de Bolaño.<sup>11</sup>

Ahora bien, con respecto a la selección de un escritor chileno y otro brasileño, debemos decir que esto tiene que ver con la propuesta de evidenciar producciones que en diferentes puntos geográficos comparten el interés por la transgresión y muestran virajes en la trama, en cuanto a la lectura dentro del parámetro de producción literaria de un momento dado. Todas las decisiones de ubicación y selección del material se sostienen a partir del criterio de investigar un grupo de textos que represente la complejidad en cuanto a la exposición de un tipo de policial particular que circula en el momento de inicio de este trabajo académico.

Vale subrayar dos cuestiones más que atañen a la construcción del corpus. Primero, el acceso a la bibliografía, un aspecto más para la comprensión de cómo muchas veces se arman y reorganizan los textos como objetos de estudio, en el campo de la investigación. En este ámbito en particular como zona de borde, hace nueve años teníamos poco acceso a la bibliografía de estos autores. En el caso de Bolaño, las ediciones de los años '90 se ubicaban – con suerte – en bibliotecas privadas, situación que en parte condicionó la selección del corpus.

---

<sup>11</sup> También nos planteamos en su momento establecer al interior del género esas “fronteras internas” que nos muestra Lotman que determinan y provocan cambios en la generación de sentidos. La frontera es el lugar permeable donde todo puede cruzarse (Cf. Lotman, pp. 14-17). Como establece Ana Camblong en su introducción teórica-metodológica, y posicionándose desde el pensamiento lotmaniano en su libro *Habitar las fronteras...* (2014), las fronteras funcionan como pasajes que facilitan las diferencias y es una categoría que permite revisar constantemente la dinámica intensa entre centro y periferia; es decir, la dinámica entre lo establecido (centro) y un alejamiento de las normas, una inestabilidad de las prácticas en un gesto constante y más lábil (periferia) (Cf. pp. 18-19).

Y segundo, con Fonseca se presentó el inconveniente de conseguir las traducciones.<sup>12</sup> entendemos que la inclusión de textos traducidos del portugués al español entendemos, en términos de Walter Benjamin, parte del ejercicio de supervivencia del original en toda su literaturidad y libertad.<sup>13</sup>

## **En la construcción de lo teórico y crítico**

Tzvetan Todorov en *Los géneros del discurso* (1991) reflexiona sobre el origen de los géneros, y explica que un género nuevo es la transformación de otros anteriores, “ya sea por inversión, desplazamiento o combinación”. Y agrega: “Jamás ha habido literatura sin géneros; ella es un sistema en continua transformación (...) La cuestión del origen que quisiera proponer, sin embargo, no es de naturaleza histórica, sino sistémica” (pp. 50-51). Por ende, al iniciar el análisis con las diversas concepciones sobre géneros discursivos reforzamos como punto de partida la idea de contaminación de los límites propuestos por la teoría derrideana. Ese fluir es sistémico, parafraseamos. En el caso de las narraciones de Bolaño y de Fonseca se nos presentó esa transformación, a partir de la presencia de la ironía, la parodia, el tono de homenaje y la intensidad de la incertidumbre o el misterio que se aleja de las condiciones de las historias del crimen. Y subrayamos la silueta de los personajes con rasgos de decadencia y

---

<sup>12</sup> Aspectos a considerar a la hora de entender la organización del corpus; por un lado, cuando iniciamos este derrotero había poca circulación de las obras del brasileño (los libros se consiguieron a partir del acceso a bibliotecas personales). Y por otro lado, en cuanto a la literatura del chileno se debe tener en cuenta que pasó un buen tiempo para que la editorial a cargo de los derechos volviera a publicar sus libros luego de su muerte; sin mencionar el pleito legal entre los herederos de Bolaño y la editorial Anagrama.

<sup>13</sup> Walter Benjamin explica en su texto “La tarea del traductor”: “La traducción posee la poderosa capacidad de escindirlo del significado, de convertir el elemento simbolizante en lo simbolizado, de recuperar el lenguaje puro gestándose en el devenir lingüístico. (...) Liberar en su propio idioma el puro lenguaje embelesado en el idioma extranjero; liberar el lenguaje apresado en la obra reescribiéndolo, tal es la tarea del traductor”. Y continúa: “Así como una tangente roza un círculo fugazmente y tan solo en un punto, y así como este contacto dicta la ley según la cual la tangente continúa su trayecto hacia el infinito, del mismo modo una traducción roza fugazmente el original y solo en el punto infinitamente pequeño del sentido, para seguir su propio camino de acuerdo con la ley de fidelidad en la libertad del devenir lingüístico”. (2015, p. 167)

con actitud de descreídos. Podemos referir a modos de afiliación<sup>14</sup> textual dentro del campo cultural, como maneras que introducen el tema del crimen, la concepción de la violencia y las tipificaciones del criminal en la ficción.

Frente a un mapeo –en el sentido de configurar, diagramar, conectar y en diálogo con un conjunto de conceptos seleccionados– del corpus literario, que supone además el recorte a partir de criterios de selección (posicionamiento teórico-metodológico de la investigación literaria), podemos establecer que estamos frente a una narrativa particular, compleja, donde se nos presentó significativamente la mezcla como manera que se impone en la ficción.<sup>15</sup> Nuestra participación fue siempre una lectura enmarcada en la reconstrucción de un análisis semiótico-literario que ubique a los autores seleccionados en el espacio liminal de una narrativa de orilla. A partir de visualizar este panorama de análisis, decidimos considerar cierta información de los escritores en cuestión; información que exponga tramos biobibliográficos que dé cuenta, además, de sus perfiles como escritores latinoamericanos.

Rubem Fonseca nació en Minas Gerais en el año 1925; hizo la carrera de Derecho y se especializó en Derecho Penal. Más tarde, cursó la carrera en Administración de empresas en el exterior, para luego ya radicado en Brasil, trabajar como profesor universitario, periodista, crítico de cine y guionista; es interesante remarcar que por un breve lapso fue inspector del cuerpo policial en Río de Janeiro en los años '50. Este autor es considerado por la crítica literaria como un referente importante de la novela del siglo XX y además tiene una producción significativa de columnas periodísticas y crónicas. En el año 2003 se le otorgó el premio Juan Rulfo por su obra ficcional. Dato significativo es que comenzó a escribir después de los 30 años y publicó alrededor de 35 obras entre novelas, cuentos y textos en formato

---

<sup>14</sup> Retomamos las apreciaciones de Edward Said respecto de la presencia de las filiaciones y afiliaciones, cuando advierte sobre transiciones de filiación fallidas como aquellas que reenvían hacia otro orden de cosas y que por ende sostienen formas de relaciones diferentes a las anteriores. En este caso, nos referimos a la manera de ver el crimen y la justicia desde la narrativa de RF y RB dentro del esquema del policial latinoamericano.

<sup>15</sup> En el sentido de su definición como *la representación gráfica de las partes por un todo* o bien configurar un sistema de conceptos vinculantes. <https://dle.rae.es/mapear>.



periodístico. Podemos mencionar algunas novelas como: *Agosto* (1990), *El caso Morel* (1973) y *El Gran Arte* (1983), la mayoría luego de los 2000 editados y traducidos bajo las editoriales Tajamar y Tusquets, respectivamente; y los compilados de cuentos: *Lucía Mc Cartney* (1967), *Feliz año nuevo* (1975), *El cobrador* (1979), *El agujero en la pared* (1995); todos compilados con edición 2018 se pueden conseguir bajo el sello editorial Tusquets en sus tres volúmenes.

Roberto Bolaño nació en Chile en el año 1953; fue poeta y escritor, nunca terminó el secundario y vivió mucho tiempo en México, donde creó en 1975 el movimiento poético Infrarrealismo que intentó con los aires de juventud de sus fundadores (Bolaño junto al poeta Mario Santiago) romper con la estética tradicional e imponer una poesía con elementos de lo cotidiano y despojada de solemnidades propias de una tradición que tenía en ese momento como principal referente al escritor Octavio Paz. En 1998 obtuvo el premio Herralde de la novela por el libro *Los detectives salvajes*, y luego, al siguiente año y por la misma novela, gana el premio Rómulo Gallegos. Recién en ese momento la figura de Bolaño como escritor se consolida y su producción cobra valor significativo dentro del mercado latinoamericano. Entre sus novelas podemos mencionar: *La literatura nazi en América* (1996), *Amuleto* (1999) y *Una novelita Lumpen* (2002) y luego la publicación de *La Universidad Desconocida* (2007) un popurrí de textos reunidos donde se reconstruye una línea estética particular; y todos los títulos ahora publicados bajo la editorial Anagrama.

Esta investigación sitúa a los autores en una línea del tiempo con sus diferentes formas de contar los crímenes. Lo cual nos permite observar una continuidad de explosiones de sentido en una diacronía marcada por la repetición y la disrupción. Sabemos que las discontinuidades –hay una línea teórica-crítica que nos avala– diseñan diferencias y similitudes frente a los modelos de ficción. Por ejemplo, Sonia Mattalia en *La ley y el crimen* (2008) refiere al policial en Argentina (en los años ‘40 y ‘50) desde su vinculación distorsionada respecto del inglés. Esa observación se traslada a un marco de producción

latinoamericano: “El descaro en el tratamiento del crimen y la manipulación del género clásico admite una doble jugada: se enlaza y cultiva un género para distorsionarlo o disolverlo” (p. 118). En este sentido, entendemos que los textos seleccionados desbordaron los modelos tradicionales y por ende nos pareció oportuno presentar las tensiones y ligazones entre los relatos. Por un lado, Bolaño aprovecha la supuesta naturalización de la violencia y la contrariada decadencia de la imagen latinoamericana en la construcción de estereotipos para el resto del mundo; al tiempo que alude a posibles escenarios comunes que emiten un sesgo de desesperanza. Por otro, Fonseca indaga ese rasgo de violencia que atraviesa la sociedad en las dimensiones de estructuras cívicas institucionales, para armar a modo de escenario un complejo sistema de corrupción individual y de desigualdad socioeconómica. Así, trabaja la materia suculenta que deja el policial negro, en un guiño permanente hacia el lector.

Nuestra tarea investigativa es posicionar los textos de ambos escritores en la periferia de la producción y circulación respecto del género. Es por ello que nos decidimos por esos textos donde detectamos que los autores juegan el juego de la transgresión, abriendo así múltiples “líneas de fuga”<sup>16</sup> (Deleuze-Guattari, 1990), que provocan transformaciones sobre el tratamiento del policial. Por todo, nuestra mirada estuvo puesta en el devenir de las formas, donde hay fricciones, tensiones y negociaciones, y en qué entendemos por policial ya que en ese ejercicio constante se entrena el lector del género.

En la arena de lucha, las particularidades resisten frente a las formas establecidas, y nos fue posible detectar ese faro de luz intermitente que conecta la narrativa policial de los bordes con las mareas inconstantes de la escritura de Fonseca y Bolaño. Revisar estos textos fijó los cruces con el campo de la teoría literaria y los diálogos con la semiótica en la tensión

---

<sup>16</sup> Esa acción en fuga permite la reterritorialización y su consecuente territorialización de espacios que se convierten en centros con sus nuevas periferias. Es decir, las líneas de fuga conectan los centros con las periferias, renovando el sentido en una reterritorialización permanente. Parte de esa dinámica importa a los fines de provocar los corrimientos genéricos que estamos marcando en el trabajo de investigación literaria (Deleuze-Guattari, 2002, p. 61).

que se produce cada tanto cuando pretendemos reflexionar sobre las formas de escribir y maneras de leer. En este tipo de trama marcamos aquellos temas que sobreviven a pesar de su transmutación –recordar, no olvidar, hecha la ley hecha su contra-le<sup>17</sup>– por ejemplo: el tratamiento del crimen, la dupla detective-ayudante, la presencia del testigo, la identificación de un cadáver en la escena, entre otros. Identificamos las tensiones en convivencia con distanciamientos que ambos autores ejecutan en dichas fórmulas canonizadas del policial clásico y del negro.

En esta trama investigativa seleccionamos las definiciones que nos permitieron dar cuenta del objeto que analizamos y que a su vez provocaron las reflexiones sobre la diacronía del término género, en vinculación con la presencia del autor y las formas de entrar a la obra por medio de la escritura crítica referida a esos tipos de narrativas. Para Derrida en *La ley del género* (1980):

Desde que un género se anuncia, hay que respetar una norma, no hay que franquear una línea limítrofe, no hay que arriesgarse a la impureza; la anomalía o la monstruosidad (...) se debe no mezclar los géneros, no se debe mezclar los géneros, se debe no mezclar los géneros. Más rigurosamente los géneros deben no mezclarse. Y si ocurre que se mezclan, por accidente o por transgresión, por error o por falta, entonces eso debe confirmar, ya que se habla de ‘mezcla’, la pureza esencial de su identidad.  
(p. 3)

En este pasaje, Derrida dialoga con los términos expuestos desde su teoría deconstructivista a partir de la cual revisa los conceptos: *obra, huella, acontecimiento y firma*. Estos ángulos nos habilitan a desmontar las estructuras narrativas seleccionadas para la ocasión y visualizar los elementos clásicos del policial que funcionan, de modo residual, en la narrativa de los autores que nos competen. En tal sentido, y en la diagramación de un mapa

---

<sup>17</sup> Op. Cit. Derrida, 1980, p. 5.

que nos proporcionó los accesos a la maquinaria narrativa, reconocimos también los aportes de Tzvetan Todorov y además los del propio Derrida.

Dicho esto, vale agregar que nos apoyamos también en la crítica local con autores como: Sonia Mattalia, Ana María Amar Sánchez, Elvio Gandolfo y Mempo Giardinelli; a ésta, sumamos la mirada europea de las investigadoras especialistas en literatura policial latinoamericana: Brigitte Adriaensen y Valeria Grinberg Pla. Estos recorridos críticos se exponen en la segunda parte de la tesis porque nos ayudan a indagar el terreno del policial clásico y negro, el paisaje urbano y las figuras de los personajes principales. Aprovechamos, además, como antecedente directo de la línea crítica literaria, la intervención de Jorge Luis Borges, no sólo como lector del género, traductor y editor, sino como uno de los que hizo (junto a Bioy Casares y Victoria Ocampo) que esta literatura dejara de ser “policial de kiosco” (Mattalia, 2013, p. 117). El proyecto cultural que propusieron de modo colectivo (Séptimo Círculo) repercutió en toda la geografía latinoamericana; su efecto de difusión se expandió y legitimó el género policial de enigma que luego se inclina hacia una línea más negra.<sup>18</sup> Más tarde, Ricardo Piglia –como escritor y ensayista– continuó y se dedicó a ensayar formas de narrar el policial de principio del siglo XX que se sumaron a la literatura contemporánea.

Posicionadas desde la perspectiva del análisis literario subrayamos, nuevamente, la idea del texto como tejido barthesiano en función del camino de análisis que logramos surcar. Es acertado pensar en tejidos de los cuales tanto las puntadas como los hilos que se van hilvanando sostienen una poética discontinua, analizando los aportes, los legados y los desbordes textuales. Con lo dicho también vimos las diversas transformaciones de la escritura en el transcurrir de la producción latinoamericana. El ejercicio implicó desmontar, desarmar, fragmentar, separar; acciones aplicadas que nos permitieron el acceso a la maquinaria ficcional de ambos autores. Sin embargo, no se trató de una disección fría y técnica sino de

---

<sup>18</sup> Cf. Lafforgue-Rivera, 1996, p. 17 y Miranda, 2015, pp. 31-32.

una tendencia a reconstruir lo que queda de policial (clásico/negro) en tanto y en cuanto percibimos ese tono de homenaje por parte de Bolaño y Fonseca.

Entonces, en cuanto a revisar esas líneas que marcan una continuidad en la transformación del género, en *Diálogos del género. Estudios sobre el policial argentino* (2013) Néstor Ponce marca en su introducción ciertas pautas de la literatura rioplatense que pueden tener una línea vinculante con la latinoamericana. Ponce propone que el policial se inicia, crece y acompaña a la era moderna. Así, la narrativa policial "...acompaña las nuevas necesidades del imaginario de las grandes masas urbanas y explota al máximo el progreso de los medios masivos de comunicación, desborda los límites literarios e invade otros campos a la par que, con el correr de los años, se consolida en los Estados Unidos..."; a la vez que alimenta otros códigos como el cine, la historia y las series de televisión. Según este crítico: "Allí donde la tragedia alcanza su tope, lo policial se ramificaba develando formas inimaginadas" (p. 4). Nos encontramos, entonces, con un horizonte de lectura que adiestró en el reconocimiento de fórmulas establecidas desde los cimientos más tradicionales del género que, por ejemplo, se ven en Edgar Allan Poe (1809-1849) —el fundador de dicha tradición— y en los norteamericanos Raymond Chandler (1888-1959) y Dashiell Hammett (1894-1961), quienes producen transformaciones e instalan rasgos distintivos de lo que llamamos el policial negro (a mediados de los años '30). Poe generó los elementos y la construcción de la pesquisa como tal, ya considerada policial clásico (delito-investigación-castigo a los culpables en esa efectiva dualidad caos y restitución del orden), y la referencia al personaje principal que sabe un poco más que el resto. Mientras que las transformaciones que produjeron la narrativa de Chandler y de Hammett posicionaron el crimen en una red de corrupción institucional y al personaje principal (policía o detective) en un gesto de negociación y supervivencia constante.

Este desvío hacia el policial negro lo comenta Ponce cuando explica el escenario de la producción de la novela negra de finales del siglo XX:

(...) no surge pues exclusivamente de una coyuntura específica, marcada por el desencanto de las esperanzas perdidas, del mayo del '68 mexicano y del fracaso de las tentativas revolucionarias en diferentes países del cono sur, marcado también por el agotamiento de las formas experimentales de la novela y la voluntad de volver a contar historias. (p. 149)

Por su parte, Paco Ignacio Taibo II ubicado en un lugar más de tensión con la tradición, escribe en *Primavera pospuesta. Una visión personal de México* (1999), y refiere a un tipo de policial donde primó el modelo “duro” en un campo de producción posterior a los '60, desde la mirada de transgresión que nos interesa revisar. Hablamos de la destrucción de las convenciones de la literatura genérica y el uso de la novela negra como punto de partida; como apunta Taibo II, lo más trascendental es que éste “...es un fenómeno, esencialmente latinoamericano. Se trataba de asumir ciertas claves genéricas para violarlas, violentarlas, llevarlas al límite (...) y al mismo tiempo utilizar los recursos de la novela de aventuras (los elementos comunes de la literatura de acción: enigma, trama compleja, peripecia, fuerte carga anecdótica” (p. 243).

Atentas a esto, observamos que este tono de homenaje está presente en ambos autores. Así, resaltamos cómo Bolaño teje su propia trama, pero utiliza algunos de los elementos provenientes del policial clásico –ya los mencionamos anteriormente– que provocan la transgresión en el modelo; por ejemplo, en *La pista de hielo* la figura del testigo (son tres testigos y por momentos sospechosos) es la que lleva adelante el registro del asesinato. Un cadáver, el de la cantante de ópera en una pista de hielo ubicada dentro de un castillo que funciona como un mega proyecto cultural, desencadena una serie de intervenciones que pugnan por ser la versión real de lo que aconteció. La parodia también constituye un recurso que ubica “las claves genéricas” que señala Taibo II como punto de partida. Por ejemplo, en la novela *Monsieur Pain* el enigma, el misterio en torno a la dolencia de un paciente, teje la

trama y dirige el andar del protagonista frustrado frente a la no resolución del diagnóstico, y en el cuento “El policía de las ratas” el protagonista en las alcantarillas enfrenta una serie de asesinatos y este rata-sabueso debe resolver y ubicar al culpable. De esta manera se consagra la parodia como un sentido homenaje al policial clásico.

Otra línea pertinente sobre el género la ubicamos en el trabajo crítico y de compilación de Brigitte Adriaensen y Valeria Grinberg Pla, dos estudiosas europeas que analizan el fenómeno literario del policial en su libro *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones en el policial* (2012), quienes escriben:

La novela negra latinoamericana se relaciona con todo lo que hemos perdido. Es evidente que el sentimiento de pérdida es parte de esta narrativa. Pérdida de valores, desde luego, vinculada a la pérdida de buenos niveles de vida. La miseria social absurda y chocante, la corrupción, el abuso de poder, inevitablemente remiten a tiempos en los que se vivía en paz, con mayor respeto y tranquilidad. El género negro siempre está cuestionando la pérdida de valores, porque es un género profundamente moral. (p. 37)

Observamos que en Fonseca la configuración social que expone no llega a ser de denuncia, sino que se trata de un panorama descriptivo empleando la palabra aguda e irónica que se marca, por ejemplo, en el cuento “Mandrake”. Allí logramos observar el registro de una estructura de corrupción consolidada en las instituciones sociales y en los modos que habilitan los beneficios de los estratos sociales, y que sostiene como personaje principal a un abogado dedicado a conectarse y a alimentar los tejidos corrompidos de la justicia. Con *El seminarista* se muestra un proceso que romantiza a un asesino a sueldo con cierta reivindicación del modelo de vendetta (al estilo ojo por ojo). Se establece la pauta de la inteligencia del asesino que debe sortear situaciones que amenazan su vida. Y luego en *Bufo & Spallanzani* el eje es la búsqueda (en dos momentos de la carrera del escritor Flavio) del culpable de asesinato a través de la pesquisa de un detective desganado (Guedes), la sospecha

constante y el misterio que rodea las dos muertes. En el relato “Doscientos veinticinco gramos” se presenta –*in media res* de lo que suponemos una investigación policial– la escena de la autopsia en la morgue. Los personajes principales son dos novios y un médico forense que deben resolver el asesinato de la mujer; por ende, tenemos el procedimiento sobre el cuerpo, la conversación entre el forense y el amante-testigo, y la pulsión de vida y muerte está puesta en el cadáver y en la extracción del corazón.

Con respecto a los textos breves que formaron parte del corpus literario recuperamos las reflexiones de Ricardo Piglia quien, en *Formas breves* (2005), refiere al cuento como una *narración cifrada, o la historia secreta*; dichos aspectos se evidencian en “El policía de las ratas” y en “Doscientos veinticinco gramos”. Como advierte Amar Sánchez, acá utilizamos una y otra vez el “guiño de reconocimiento” por cada elemento o procedimiento expuesto en la historia, y es lo que interviene a la hora de reconocer los límites y desbordes de la misma (Amar Sánchez, 2000, p. 45). Por ejemplo, en el cuento de la comunidad de ratas la intertextualidad con el relato de Franz Kafka “Josefina la cantora” y la relación de filiación y la característica de ser marginal que cargan tanto la tía como el sobrino. Al mismo tiempo, interesó incluir algunos de los aspectos que se señalan en *La cámara lúcida* (2015) de Roland Barthes quien pone a funcionar en el registro de la imagen (una fotografía familiar) la combinación de los procedimientos del *studium* y del *punctum*. Se trata del efecto de “flechazo” que intensifica la mirada en una narración, indica la lectura en un punto particular (una visión panorámica que hace foco en un punto en el horizonte). Tal es el caso, por ejemplo, en “Doscientos veinticinco gramos” cuando se manifiesta la tensión en el momento que el forense extrae el corazón de la víctima frente a su amante. O, en *El seminarista* cuando observamos en las escenas de juego de ajedrez entre el asesino y su novia la evidencia de algo más que los movimientos de piezas. Además de exponer la vinculación sentimental entre ambos, devela estrategias en el nivel de la narración que tienen que ver con una tradición en la



lectura de policiales, en este caso el juego de ajedrez como un elemento que remite al clásico. Remarcamos procedimientos que subrayan rasgos en un sentido homenaje a los clásicos, aunque atravesados por un tono paródico. Con la exageración de algunos recursos, el tratamiento de la construcción narrativa suscitó un valor trastocado; en el caso de “Mandrake” y *El seminarista* la intervención del humor como mecanismo de distención altera el hilo de la historia y se aprovecha el tono de homenaje a la tradición (Amar Sánchez, 2000, p 46).

Los casos colocaron en foco a los personajes como figuras del fracaso, ya que las historias dan vida a individuos que, improductivos en sus roles, muestran sistemas sociales estériles repletos de corrupción e inseguridad; estos policías o detectives accidentales se muestran inmersos en un compacto escenario de injusticia social. Para este tramo de análisis retomamos los dichos de Amar Sánchez quien despliega una serie de lecturas y reflexiones en torno a la cultura de masas y la literatura colocando la atención en los géneros literarios como el policial, que reelaborados a partir de la mixtura y las desviaciones circulan como productos culturales propios de su época. Así, en Fonseca subrayamos el tratamiento del crimen, del cuerpo y las formas de configurar el escenario urbano brasileño, las transacciones y las maniobras de corrupción en el ámbito del orden. Por otra parte, en Bolaño observamos una propuesta sin tantos datos referenciales más allá del nombre de la ciudad porque se lee una construcción de lo verosímil que intenta producir extrañeza. Es decir, que el gesto de desconcierto punza por una reconstrucción particular de la referencia urbana. El mapa del espacio y del tiempo en la narración se genera desde las dificultades del personaje y las frustraciones de sus proyectos de vida.

Esta maniobra de detenerse que manifestamos a cada paso de la investigación quizás tiene su asidero metodológico en las palabras de Roland Barthes en *El placer del texto y lección inaugural* (2006):

Si usted clava un clavo en la madera, la madera resiste diferentemente según

el lugar donde se lo clava: se dice que la madera no es isotrópica. (...) Así como la física (actual) debe ajustarse al carácter no-isotrópico de ciertos ambientes, de ciertos universos, de la misma manera será necesario que el análisis estructural (la semiología) reconozca las menores resistencias el dibujo irregular de sus venas. (p. 60)

Nuestra lectura marca, pues, ese “dibujo irregular” en las maquinarias ficcionales de Bolaño y Fonseca y desde, una visión más panorámica, vale señalar –antes de terminar con este apartado– dos o tres cuestiones relativas a ambos autores. Primero, emprendimos la lectura de los textos de Bolaño a partir de una grafía escapada de los márgenes, potenciada por una estrategia que no impone patrones regulares en sus modelos de narrar, y que devela estrategias literarias disparadas de sus fronteras. Su ficción construye lugares que simulan ser parte de una geografía de pertenencia tácita, pero que a su vez –en la concepción de sus personajes– pasan a no tener relevancia, no producen incidencia más que en los síntomas emocionales o psíquicos del personaje que deambula. Entonces la mirada del protagonista sobre el espacio lo convierte en algo ajeno, no comprendido en sus dimensiones de pertenencia; es decir, se percibe extranjero por el propio efecto de extrañeza que le causa el lugar. Los detectives narran anécdotas de abuso y violencia por parte de la fuerza policial como si fueran historias externas a su experiencia; la posición conspirativa de Pain frente al desconocimiento del escenario conflictivo y luego la reconstrucción de los hechos en *La pista de hielo* a partir de tres posiciones distantes.

Con Fonseca nos ocupamos de los tramos narrativos que configuran los espacios y personajes desde el elemento más simple y pueril, la privación de algo o de alguien. Esta escritura sobrecargada en sus descripciones de espacios y de sentimientos de agobio y resignación se manifiesta en un continuum que opera desde la desigualdad social. En sus historias se repiten los mismos procesos de corrosión de los cuerpos desde una perspectiva

ética y moral a medida que la historia avanza. Despojado de una voz potente que condene o imparta mensajes de correcta moral, con giros en la historia que restituyan un cierto orden, el policial de Fonseca fragmenta para volver a unir desde otro lugar y con una mirada más crítica ciertos elementos de la tradición: la imagen del criminal, los procesos de investigación y la restitución del orden. Cuando el Especialista advierte: “Salí del seminario porque era un sujeto libidinoso” (p. 33); esa imagen del personaje principal se presenta con una corporeidad cargada de estímulos diversos, trasgresores para una tradición que si bien ostenta héroes caídos (por ejemplo, el detective Sam Spade de las novelas de Hammett que no es un héroe caído si no un tipo de agente que se puede manejar y está preparado para lidiar con el delito más cruento) son personas con ganas de redimirse.

Asimismo, observamos que los textos literarios expuestos en esta investigación navegan aguas bifurcadas porque aportan, cada uno desde su orilla, tensiones en espacios de disputa y cuestionamientos discursivos por todo lo leído hasta el momento sobre la producción del policial. En tal sentido, revisamos lo que señala Barthes (2003) cuando refiere a las poses de lectura:

Es sobre esa lectura, irrespetuosa, porque irrumpe el texto, y a la vez prendada de él, al que retorna para nutrirse, sobre lo que intento escribir. Para escribir esa lectura, para que mi lectura se convierta, a su vez, en objeto de una nueva lectura (la de los lectores de *S/Z*), me ha sido necesario, evidentemente, sistematizar todos esos momentos en que uno “levanta la cabeza”. En otras palabras, interrogar a mi propia lectura ha sido una manera de intentar captar la *forma* de todas las lecturas... o, aún más, reclamar una teoría de la lectura. (p. 39)

Por ende, este ejercicio de análisis nos llevó a considerar una *lectura irrespetuosa*, una práctica sostenida que se da en la constancia de la observación de las particularidades del texto. Entonces, logramos ubicar lo que entendimos como una cierta resistencia de narrativas

frente a la norma o el modelo. Nos propusimos mostrar los roces en la coexistencia lindante que estos dos autores proponen como proyectos literarios, a la vez que expusimos el acceso en el registro de los atajos, los cruces fronterizos y la intertextualidad con la presencia de la parodia que permitió ubicar usos anteriores.

El procedimiento de desmontar implicó, reconstruir la función autoral a partir de la noción de firma. Para ello incorporamos –en lo que respecta al tratamiento de la figura de autor– la propuesta de Roland Barthes y de Michel Foucault, para abrir posteriormente el diálogo y la discusión con las definiciones de Jacques Derrida de quien tomamos la concepción de firma. Armamos esta red teórica que tiene que ver con la figura del autor y su singularidad en diálogo con el concepto de acontecimiento y de obra. Estos términos contribuyeron a reconocer la presencia de voces que irrumpen en el escenario de la literatura, invaden, conquistan, reconquistan los espacios de la narración. Por ello, la propuesta fue vislumbrar las figuras de estos autores porque marcan ese ritmo estético que denominamos narrativa de orilla, concepto que definimos anteriormente y que ayudó a organizar este análisis crítico. Con todo lo expuesto, iniciamos una conversación a partir de la exposición de estos dos autores y sus intervenciones en el ámbito latinoamericano. Vale decir que este posicionamiento crítico y metodológico también tiene que ver con la vida en la universidad. La formación académica de nuestra carrera fomenta un discurso crítico que arriesga diálogos y acentúa las confluencias, convergencias y disidencias conceptuales de vertientes de la crítica literaria, la teoría y la semiótica. Por eso, sostenemos que referir a los bordes genéricos significó mezcla y explosión de sentidos de las tramas, que nos permitieron exponer pactos de lectura del género policial anclados en las figuras de Bolaño y de Fonseca.

Así, se intentó organizar una vía de acceso que nos ubicara de modo panorámico en las zonas inestables del texto. El camino fue algo oscilante en relación con un trazo que se remonta a los cuentos de Edgar Allan Poe y que marca versiones reactualizadas en diversos

momentos de la historia del género. Con esta perspectiva encontramos un marcado ritmo de mezcla; la presencia de la crónica policial y el registro de las voces de sospechosos y testigos que reconstruyen de manera calidoscópica la trama criminal. Y también intentamos analizar la presencia del cadáver como un elemento que además de ser prueba de un asesinato es la excusa para el efecto de extrañamiento que se intentó consolidar en el corpus.

Primera parte

## 1. Relato del crimen. Género y transgresiones

(...) la norma no se hace visible –no vive– sino gracias a la transgresión.

Tzvetan Todorov (1996, p. 49)

Es la forma de los bordes lo que me retendrá.

Jacques Derrida (1980, p. 6)

Para analizar la narrativa de Roberto Bolaño y de Rubem Fonseca recurrimos en un primer momento a los recorridos teóricos que presentan el concepto de género con el objetivo de diferenciar las propuestas autorales que seleccionamos como parte del corpus de investigación. De este modo, nuestro trabajo es investigar el proceso de transformación de un tipo de escritura de la escuela del policial en esta región. En esta línea los norteamericanos consiguen imponer con su tinta negra una radiografía distante –a la vez que influyente– que luego la escritura de los latinoamericanos retoma con estilo propio. Con el Séptimo Círculo (colección de obras policiales dirigida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares entre aproximadamente los años 1945 y 1983) se exhibe un tipo de policial urbano y es la suma de un producto editorial que fomenta –para el momento– una nueva dimensión destinada a que la producción masiva contribuya al proyecto de formación del género literario.

En esta sección delineamos una topografía del margen<sup>19</sup> no solamente porque nos pareció oportuna la idea de encontrar en el recorrido de la lectura propuestas que se distancien y a su vez tensionen los modelos, sino porque además buscamos reflexionar sobre la literatura de Bolaño y de Fonseca poniendo el foco en sus claves de escritura y en lo que ofrecen como

---

<sup>19</sup> Término que adecuamos a esta investigación pensando el mapa topográfico como aquel que muestra las rutas de acceso y los trechos alternativos para llegar a destino.

propuesta estética desde el policial. A partir de estas bases generamos un diálogo en torno a las concepciones de ficción, vinculándolas con la propuesta de la crítica frente a este tipo de literatura y empleando una técnica de estructuras de piezas encastradas, lo que implica, en un primer momento, abrir un diálogo que recupere el concepto de género. Partimos de una definición que tiene un recorrido histórico significativo y que de alguna manera es prueba segura de las sucesivas transgresiones a las formas establecidas.

Mijaíl Bajtín<sup>20</sup> define los límites discursivos y las prácticas en el uso de la comunicación diaria, debido a que en las diferentes esferas de la praxis del hablante se posibilitan enunciados que a su vez se agrupan en géneros discursivos que definen aspectos del ámbito de la producción discursiva (2002, p. 248). La problematización radica en los criterios de clasificación de los discursos que van variando y transformándose de acuerdo con sus propias contemporaneidades y las tensiones que se establecen en los discursos sociales (qué se entiende por género, qué concepción de arte se impone). Parte de esta problemática ya la discutimos en nuestra tesina de Licenciatura en Letras (Dpto. de Letras, FHyCS-UNaM, 2012) que giró en torno a la obra del escritor Juan Enrique Acuña (Misiones, 1915-1988) y que abordamos desde el campo de la Genética Textual y la Semiótica; allí indagamos el manuscrito *Jerónimo y Concepción*<sup>21</sup> y observamos las marcas autorales y pudimos conjeturar algunas intenciones que fueron construyendo la trama. En su momento, se decidió metodológicamente que fuera una acción de reconstrucción del relato de estos dos personajes

---

<sup>20</sup> Con Mijaíl Bajtín, intentamos mostrar las conceptualizaciones de base sobre el tema que cuestiona, porque refieren a los denominados tipos textuales y los límites que definen o diferencian un formato de otro en términos de registros formales e informales en las esferas comunicacionales. En esa búsqueda que explora y reconsidera los surcos del escenario literario, se discurre que no hay definiciones absolutas ni vademécums tajantes, ya que las definiciones de qué es lo que se entiende por género varían de acuerdo con las cuestiones pragmáticas del uso del lenguaje y el devenir del tiempo. Lo que heredamos de las formulaciones anteriores (por ejemplo, las tres formas *épico*, *lírico* y *dramático*) ahora se revisan como conceptualizaciones metadiscursivas situadas de acuerdo con el contexto y las formas de la práctica habitual de la palabra. (Cf. Bajtín, 2002)

<sup>21</sup> Una novela inédita del escritor misionero, que cuenta la historia de una pareja que vive del trabajo en el río Paraná (él pescador y ella lavandera). El propósito de la investigación fue construir una estabilidad en el texto borrador, a través del uso de marcas y procedimientos propios de la crítica genética y reflexionar en torno a la semiótica para poder comprender el estado del original en cuestión.

en la costa del río Paraná.

Entonces, pensar en términos de literatura es también pensar en tipos de textos literarios que se incluyen y se analizan por características afines.<sup>22</sup> Es importante marcar, por un lado, las coincidencias con Ducrot-Todorov (2011) ya que proponen el concepto desde una posición que postula la transgresión sobre una estabilidad de los géneros. Mientras que, por otro, Derrida se detiene en el proceso de desborde y contaminación de los géneros. Estos cruces de aportes teóricos solventan las lecturas posibles para analizar los universos narrativos de Bolaño y Fonseca. De este modo, para Derrida, “a partir del momento en que se escucha la palabra ‘género’, desde que aparece, desde que se lo intenta pensar, se dibuja un límite. Cuando se asigna un límite, la norma y lo prohibido no se hacen esperar” (1980, pp. 1-2).<sup>23</sup>

Hicimos así un recorrido de lectura crítica, compartimos y mantuvimos la premisa de que el género que nos atañe es permeable en sus fronteras, proceso que implanta la inestabilidad de las formas. Entonces, las discusiones siempre se plantearon en los niveles de la práctica ya que son las que impusieron las condiciones y justificaciones sobre la definición de género. Ciertamente, todo género necesita definir sus fronteras y sus centros para luego poder desarmarse. Con lo dicho agregamos tres cuestiones más que nos interesaron de Barthes, de Todorov y de Derrida. Primero, revisamos *El placer del texto. Lección inaugural* (2000) donde Barthes analiza el texto como tejido:

*Texto quiere decir Tejido, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como*

---

<sup>22</sup> Bajtín se explaya sobre cómo los géneros trabajan sobre tres momentos: contenido temático, estilo, y composición. Los cuales, como bien explica, están indisolublemente vinculados en la totalidad del enunciado, dependiendo de la esfera de la comunicación en la cual se enuncia. (2002, p. 248)

<sup>23</sup> Para posicionar en este ángulo del análisis del concepto de género agregamos, además del tipo contaminante de Derrida, el concepto de *pliege* de Gilles Deleuze que puede llegar a cuestionar las formas uniformes propuestas como canónicas que sacuden en última instancia la estructura acabada de todo concepto sobre género. Por eso nos propusimos recuperar el concepto de pliegue como el procedimiento de plegar sobre sí mismo. El pensador francés inicia su escritura diciendo: “El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues. No inventa la cosa (...) Pero él curva y recurva los pliegues según pliegue. El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito” (p. 11). Y más adelante escribe: “Lo múltiple no es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras. A cada piso le corresponde precisamente un laberinto...” De este modo, nos quedamos con la imagen de mundo infinitamente cavernoso otra imagen particular que nos regala Deleuze para decir y socavar las formas de narrar desde el género sin tanta repetición de fórmulas (Cf. Deleuze, 1989. pp. 11-15).



un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo, perdido en ese tejido –esa textura– el sujeto se deshace en él... (p. 104)

Esta concepción, que acompañó un andar tejiendo, también nos valió para recuperar otro punto importante de la escritura de Tzvetan Todorov en *Los géneros del discurso* (1996) cuando remarca que el origen de los géneros es más sistémico que histórico y que jamás hubo literatura sin género, ella misma es un sistema en continua transformación. Y amplía: “No son pues los géneros que han desaparecido, sino que han sido reemplazados por otros”. Más adelante, el autor agrega que si la obra desobedece no significa que deja de existir, principalmente “porque la transgresión, para que exista, tiene necesidad de una ley que, precisamente, debe ser transgredida” (1996, p. 49).

En el mismo párrafo leemos que el tejido es una conjunción sistémica (los géneros se resuelven sobre otros géneros) y el gesto de desobedecer coopera cuando intentamos marcar una lectura sobre el corpus (cuando mencionamos: transgredir, desarmar, revisar en la continuidad la discontinuidad de los textos), porque los relatos sostienen configuraciones diversas a la vez que desencajadas. Con este punto volvimos a revisar la propuesta de Barthes (2013) cuando se dedica a desarmar estructuras fijas y potencia la imagen del texto en proceso: “...es el espacio en el que ningún lenguaje tiene poder sobre otro, es el espacio en el que los lenguajes circulan...” Y adhiere: “La Teoría del Texto tan sólo puede coincidir con una práctica de la escritura” (pp. 95-96).

Por último, también intercalamos en la discusión conceptos derridianos, porque rescatamos definiciones con el efecto de dinamizar lo normativo y atender textos que mueven la estantería de los supuestos. Este autor interroga y marca una apertura hacia una deconstrucción en las lecturas sobre la concepción de género: “¿Y si fuera imposible? ¿No

mezclar los géneros? ¿Y si se hallaran alojados en el corazón de la ley misma, una ley de impureza o un principio de contaminación? ¿Y si la condición de posibilidad de la ley fuera el a priori de una contra-ley, un axioma de imposibilidad que enloqueciera el sentido, el orden y la razón?” (pp. 3-4).

De manera que tratamos el efecto de desborde, y marcamos el viraje a partir de lo cual destacamos la instalación, variación y reorganización de los términos que se inscriben en la línea del policial. Entendimos que son estos los caminos trazados para llegar a desandar las obras mencionadas; por eso, nos interesó intervenir con líneas de análisis para desarmar las estructuras narrativas. Derrida reflexiona y dice que “desde que se escucha la palabra ‘género’ (...) se dibuja un límite. Cuando se asigna un límite, la norma y lo prohibido no se hacen esperar” (p. 3). De este modo, advierte que frente a esa dinámica se presenta una división interna que implica impureza, corrupción, contaminación, descomposición; de este modo, se exhibe un supuesto proceso de naturalización de las formas, cuya historia es tan poco natural, ya que por el contrario, es compleja, heterogénea, deforme (1980, p. 4).

El corpus de Fonseca y de Bolaño que investigamos le hace guiños a una tradición al tiempo que destaca las particularidades de unos perfiles autorales que asumen el rol de generadores de mundos posibles<sup>24</sup>. Cuando nos detuvimos en la propuesta de pensar *una ley y una contra ley* debimos subrayar la contaminación de los límites y prestar atención a la proposición del filósofo francés cuando subraya “es la forma de los bordes lo que me retendrá”.<sup>25</sup> A partir de esta lectura que convoca diferentes enfoques provenientes del campo de la filosofía del lenguaje, la semiótica y los estudios literarios pudimos afirmar que las

---

<sup>24</sup> Umberto Eco en *Los límites de la interpretación* se refiere al caso de la literatura fantástica y a los alcances posibles de reinterpretar constantemente el horizonte de referencia. Entonces, se plantea la idea de pensar esa configuración narrativa dentro de su propia tradición, una ficción anclada sobre el modelo cuyos elementos se exponen en la narración de diferente manera; quizás el mismo mecanismo de transposición lo vemos en las fórmulas del policial, en el rol del que investiga pero que es un criminal, y el testimonio de los sospechosos. (Cf. Eco, 1998, pp. 224-235)

<sup>25</sup> Vale tener en cuenta lo que explica Derrida respecto de los límites y el contenido, cuando se detiene siempre en los bordes y pondera la idea de “relato” porque *no nombra operación o género literario*. (Cf. Derrida, 1980, p. 17)

escrituras de Bolaño y de Fonseca comparten un grado de vinculación con el género del policial en su recorrido estético (como límite) al tiempo que generan desbordes.

Al sostener esta perspectiva del uso, por ejemplo, de la ironía y de la parodia que intensifican el discurso homenaje y aumentan, de acuerdo con el tratamiento del misterio, la incertidumbre en el desenlace de la historia del delito. Y sobre todo, esta perspectiva de análisis nos permitió organizar una lectura crítica del lugar que ocupan los personajes marginales, decadentes y descreídos de los buenos usos de impartir justicia, alejados de cualquier institución del orden (sea esta la Policía o la Justicia). En nuestra lectura esta cuota de herencia logró incrementar las formas de acercarnos a las particularidades del género y alcanzó a transformarlos bajo aportes estéticos individuales. Es decir que estos autores se apropian de ciertos elementos ya constitutivos y reconocidos y los potencian en las tramas que van tejiendo.

Derrida refiere en *No escribo sin luz artificial* (1999) que los textos son siempre heterogéneos: “Siempre hay en cualquier texto (...) unas fuerzas de trabajo que son fuerzas de deconstrucción del propio texto. Es decir que siempre hay recursos o posibilidades para encontrar en el texto estudiado algo por lo cual cuestionarlo e incluso deconstruirlo” (p. 40). Otro aporte derridiano que rescatamos proviene del texto *Papel máquina* del 2003 y de la entrevista que se publicó con el título *Posiciones* (2014), textos que se presentan –en esta línea de trabajo– como una manera de analizar el “asunto literario” respecto de la producción y la presencia de la figura autoral. Estas propuestas nos permitieron entrar en el universo de Fonseca y de Bolaño porque implicaron la revisión de los conceptos de texto y de autor. Derrida se refiere en *Papel máquina* a la escritura y a las operaciones que parten del acontecimiento y sostiene que: “(...) requiere no sólo la operación, un acto, una realización, una *praxis*, sino una *obra*, es decir, a la vez el resultado y la huella que deja una presunta operación (...)” (p. 98).

Entonces, el acontecimiento (literario) que lleva consigo como resultado evidente y material la constitución de una obra y su consecuente huella como acto de supervivencia<sup>26</sup> tiene por operación –al menos en los autores y el corpus que nos compete– la transformación a través de la acción de correrse de lo establecido, de la norma (más en el caso de Bolaño). Para Derrida, el término acontecimiento (fuera de lugar/ irrupción en la cadena mecanizada de los decires y los quehaceres de la producción) está puesto como la pausa que sorprende la cotidianeidad de la escritura, o como la obra que en esa pausa sobrevive operando. El acontecimiento de la escritura de los dos escritores promueve una escisión entre el acto de creación (autor-obra) y la *obra* en su particularidad, una suerte de supervivencia fuera del aura de producción y contemporaneidad. Se ubica, de este modo, cierta inestabilidad frente a la norma genérica y la visualización de esta peculiaridad provoca la revisión de su propia escritura como un acto de resistencia (Derrida, 2003, p. 98). Este concepto implica cierta inestabilidad sobre la construcción, para que la invención dé lugar a otra cosa; esto sucede desde la indeterminación de su arquitectura. Más tarde Derrida propone: “Uno no se instala nunca en una transgresión ni habita nunca en otra parte. La transgresión implica que el límite está siempre presente”. Por eso, proponemos un diálogo continuo con la idea de transgresión porque en ella se cuestionan los límites (2014, p 28). Por su parte, Tzvetan Todorov formula la interesante imagen del cometa<sup>27</sup> –en su texto sobre géneros– y explica que este astro está constituido por materias de diversa índole y vemos al observarlo que mantiene una estabilidad en su trayecto. Es decir, esa unidad sideral compuesta por fragmentos cuenta en su estela con residuos que a la distancia generan la estabilidad de la forma misma. En términos genéricos, nos interesa revisar y separar esas partículas residuales fuera de su cauce regular.

---

<sup>26</sup> Desde el discurso deconstructivista trabaja la idea de *la huella o lo espectral* como una forma de “supervivencia” de las estructuras: “...el acontecimiento, requiere no sólo una operación, un acto, una realización, una praxis, sino una obra, es decir, a la vez el resultado y la huella que deja una presunta operación, una obra que sobrevive a su operación y operador presuntos... la obra como huella implica, desde el principio la estructura de esa super-vivencia es decir, lo que corta a la obra de la operación” (Cf. Derrida, 2003. p. 98).

<sup>27</sup> Todorov a su vez cita a Friedrich Schlegel (Cf. Op. Cit., p. 55).

De este modo, en todo este trayecto de análisis expusimos la estabilidad de los discursos, en el devenir de los elementos residuales que al tiempo invocan el efecto de cambio. Al revisar elementos propios (investigador, crimen, ley, entre otros) trastocados o corridos de las definiciones tradicionales, la lectura crítica pudo ubicarlos en el margen de lo establecido en el acto constante de jugar el juego de la transgresión.

Con lo dicho tuvimos la intención de descoser pero también reinventar la glosa de un texto con peso en su linaje y plantearnos la posibilidad de subrayar el qué hacer y el quehacer escritural en ese doble gesto (repensarse y desandar para producir) como dos instancias que funcionan al unísono (Cf. Derrida, 2003, p. 215). Por eso, nos plantamos en el gesto de transgresión que dialoga con la idea de desborde genérico derridiano, porque al referirnos a los cruces, tensiones, conciliaciones, en definitiva, a todo lo que suponga filtraciones que marquen la *ley del género*, se expone un principio de contaminación y, por ende, de resistencia ante cualquier clasificación (Cf. Derrida, 1988, p. 5).

## 1.1. Y luego la posibilidad

La dupla Pierre Boileau y Thomas Narcejac en *La novela policial* (1968) muestra la configuración de una historia del género que se define por sus líneas de reproducción, así como también por una suerte de “evolución” del mismo, por eso se remonta al origen:

La novela policial expresó a través de Poe un deseo colectivo, y en parte inconsciente, de conocimiento positivo. Desde el punto de vista sociológico, la novela policial fue en sus orígenes el símbolo de una cruzada contra las fuerzas de la ilusión. La orienta la siguiente certeza: el razonamiento, siempre y en todo, tiene la última palabra. Por esta razón, seguramente, la investigación era la parte esencial, la única que en realidad interesaba de la

novela policial naciente. (...) Se buscaba afanosamente en la obra ese instrumento nuevo, tan delicado, tan frágil, tan peligroso, que se denomina deducción (...) lo que entusiasmaba al lector era el espectáculo de la razón luchando contra lo desconocido (...) lo que el detective ofrecía al público era la seguridad, la posesión tranquila y feliz del mundo. (p. 43)

De esta manera, Boileau y Narcejac inscriben la tradición dentro del campo de la literatura. También señalan la importancia de la escritura de referentes como Conan Doyle. Entre las coordenadas que pavimenta Doyle con Sherlock Holmes encontramos la insistencia en recalcar hechos y verdades, pistas que el lector tiene que seguir para intentar resolver el misterio a la par de Watson (sabemos que Holmes está siempre un paso más adelante de la inteligencia media).

Martin Kayman (2003) señala que, de este modo, se construye el modelo del ‘puzzle-solving’, el de encajar las piezas del rompecabezas que se retoma con la narrativa de Agatha Christie; la misma que luego incorpora Jorge Luis Borges y direcciona para su colección del Séptimo Círculo<sup>28</sup>. Además, advierte Kayman que con Holmes se adelanta el recurso que retoma Poirot cuando revela su método deductivo al concluir el relato (Cf. pp. 41-45). Parte del encanto y la durabilidad de la fórmula Holmes fue que la lectura de sus historias invita a la personas a la relajación y a experimentar cierta idea de aventura. A su vez, Watson exhibe virtudes típicas de la clase media y es con él con quien se identifican los lectores-cómplices, porque no es tan brillante como su colega, pero es alguien que busca la verdad (Cf. p. 49).

De este modo, se producen las modificaciones en las formas de narrar y la expansión del circuito de difusión, a lo que se agrega la importancia que cobra el género. Interesa destacar el desarrollo de la fórmula del policial –hasta el momento conocida– (crimen-serie de sucesos contados de modo retrospectivo y la importancia de Sherlock Holmes para resolver la

---

<sup>28</sup> Miranda, 2015, pp. 32-34.

escena). En este sentido, Doyle consolida la gramática del relato-problema ya que el esquema del cuento es el mismo: el misterio, réplica de Sherlock Holmes, una respuesta de contraofensiva, a veces, del criminal, y por último la victoria de Sherlock Holmes, que luego llega con las explicaciones finales y por ende la develación del misterio. Lo que detectamos y que se repite es que siempre se trata de un conflicto. De un cuento a otro, todas sus circunstancias, motivos, lugares, peripecias todavía hoy nos sorprenden por la diversidad. Aun así, para Kayman, Conan Doyle no llegó a completar su rol de escritor de policiales porque no creó personajes verdaderos, porque Holmes tiene una manera de proceder que se puede visualizar por medio del símbolo del genio del bien que se opone al del mal: el profesor Moriarty. Este maniqueísmo ingenuo, pone en evidencia lo que hay en Holmes de ‘fabricado’ y lo que se mantiene en su historia como entretenimiento (Cf. pp. 55-56).

Más allá de la recuperación de estrategias legitimadas y del reconocimiento de lugares en la diacronía de los usos genéricos de las formas, nos interesó describir ese pasado lejano como una forma de marcar tendencia; ya que parece necesario remarcar la importancia de Doyle, quien produce el viraje hacia la masividad del género, en cuanto a la impronta de dinamizar la fórmula de la novela-problema hasta el momento regente en el panorama literario. Esta manera de transformar los márgenes también es –en línea directa y resignificando la tradición– propia de la escritura de Bolaño y de Fonseca; que a esta altura imponen lo lúdico en narraciones que arriesgan, porque tienen como base una historia del género y un grupo de lectores entrenados en descifrar.

Lo que importa, señalan Boileau y Narcejac, y que nos llega de esa práctica y de esa tradición literaria de la masa lectora, es precisamente la figura del lector porque “aprenderá a adivinar muy rápidamente las astucias del escritor”, y éste “...se verá obligado (...) a inventar crímenes cada vez más raros, cometidos con armas cada vez más extrañas, en sitios cada vez más inesperados y en circunstancias cada vez más extraordinarias” (p. 59). Esa forma de leer

el policial marcará una tendencia que tensiona el propio género y que encontrará en la producción latinoamericana un sinfín de casos.

Dentro de esta línea de análisis crítico, no podemos dejar de mencionar que la novela negra es un subgénero del policial clásico que se inicia en Norteamérica a principios de los años '20. Nidia Viscardi (2013) señala: “En él, sus autores tratan de reflejar, desde una conciencia crítica, el mundo del gangsterismo y de la criminalidad organizada” (p. 113). La investigadora uruguaya sostiene que el “giro” que se advierte de la novela tradicional a la negra tiene que ver con que los escenarios sociales donde sucede el crimen, construyen y cobran sentido de modo diferente, poseen otras complejidades; por ende, se desarrolla otro tipo de historia respecto del modelo clásico. Además, remarca la presencia del personaje que juega a ser detective, y que expone un tipo de violencia y de crueldad que en muchos casos no finaliza con la restitución de un estado de justicia o siquiera de orden, lo que lo aleja nuevamente del modelo tradicional (caso: “Mandrake”, *Monsieur Pain*, *El seminarista*, “El policía de las ratas”).

Este acercamiento deja abierta la discusión sobre el tipo de narración, ya que genera la búsqueda y el análisis que revela cierta resolución del crimen, la justicia que muestra su proceder y el delito que recibe su castigo, todos siempre tomados como nudos en la trama y que no siempre se muestran de tal manera en el corpus de los textos seleccionados. De este modo, este tipo de literatura no solamente reflexiona sobre el género sino además sobre las sociedades, a través por ejemplo de la ironía o la parodia en “Mandrake”, *El seminarista*, “El policía de las ratas” y “Detectives”.

Al enfocarnos particularmente en la literatura argentina, un aporte importante son los ensayos críticos de Ana María Amar Sánchez. Esta autora se dedica a establecer diálogos significativos con la tradición y los discursos sociales imperantes en el escenario de finales del siglo XX en su obra *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas* (2000).



Su posición crítica establece coordenadas al considerar las marcas de la herencia del clásico en autores de la región. Uno de sus aportes es la detección de la parodia como dispositivo que desarma el policial. Sus líneas de análisis marcan el rumbo que investiga estos tipos de textos desde la transformación y el deslinde de los cauces tradicionales. Amar Sánchez dedica un tramo a la obra de Rubem Fonseca quien –explica la ensayista– con la excusa de la presencia del delito tensiona la cultura “alta” y la “baja” dentro del género. Este escritor reconstruye esa relación profana y binómica y muestra el constante conflicto en los discursos sociales que imperan a la hora de administrar la justicia y en la manera deliberada de darles un protagonismo a los actos fuera de la ley. Ese gesto lo pudimos observar en el transitar de los protagonistas de Fonseca cuando tienen que negociar y convivir con la corrupción en todos los estamentos sociales.

En tal sentido, Amar Sánchez señala en el capítulo “Los códigos-los juegos-del género”: “El policial de fin de siglo se presenta como un balance y un ajuste de cuentas con el género. Los textos son una reflexión sobre él, sobre sus reglas canónicas, al mismo tiempo que producen una deformación de las mismas” (2000, p. 49). Para esta crítica argentina pensar en el policial latinoamericano de finales del siglo XX es tener presente que esa relación (parte del legado del policial clásico) entre el crimen, la verdad y la justicia se complejiza por la proliferación de los tipos de delitos, la inseguridad de los espacios sociales y la impunidad que albergan las instituciones públicas a la hora de proteger a los culpables (Cf. p. 60). Parte de esa complicación del escenario de la violencia y el crimen tiene que ver con un rasgo inmediatamente posterior a la presencia del delito que es la ausencia de la restitución del orden y la justicia (Cf. p. 96). En este paisaje de impunidad, los relatos de Fonseca presentan protagonistas que conviven en la tensión de los intereses económicos, que encaran investigaciones que fracasan, que muchas veces no dan con el culpable y que, por ende, no restituyen el orden.

Con el fin de ampliar la mirada, a continuación proponemos un breve recorrido por una serie de obras literarias cuya producción procede de varios puntos del hemisferio sur y conforman una referencia de la producción del policial en esta parte del mundo. Esta selección nos ayudó a dar un sentido crítico a la hora de recuperar la idea de variantes del género. Es el caso, por ejemplo, de la obra del colombiano Fernando Vallejo (Colombia, 1942) y su emblemática novela *La virgen de los sicarios* (1994), consagrada por la crítica como una herencia del policial negro por la crudeza en la descripción de la violencia en las calles, territorio gobernado por pandillas que se disputan el poder. En esta obra, se puede ver la ciudad como zona de batalla descrita de manera caótica, con asesinatos por encargo a plena luz del día y donde los perpetradores son jóvenes de 16 años que salen a cumplir con la ley de las pandillas. En esta historia no hay restitución del orden, es la historia de amor y muerte de un escritor que regresa a su hogar buscando una suerte de redención que nunca llega. Otro de los casos que queremos traer a colación es la propuesta enmarcada en el modelo de policial clásico (asignación de un caso, dupla detectivesca) en la obra *El caso Neruda* (2008) de Roberto Ampuero (Chile, 1953). Entendemos que esta obra recupera el dúo de inexpertos y decadentes (militante político-lector, repartidor-ayudante) en el oficio que se consagra con la imagen de Holmes-Watson y reconstruye una parte de la biografía ficcionalizada del poeta Pablo Neruda a partir de la asignación de un caso de desaparición y las varias hipótesis que se van sucediendo conforme se llega al final de la investigación. Neruda enseña a Cayetano a moverse como detective privado, a través de la lectura de las novelas del escritor belga Georges Simenon y su personaje literario: el comisario Maigret. Esta novela es la primera parte de una serie sobre el investigador privado Cayetano Brulé.

También incluimos en el horizonte de referencia la obra del cubano Leonardo Padura (Cuba, 1955), quien a través de la mirada entre intelectual, sagaz y decadente del comisario Mario Conde reanima la fórmula de la investigación policial que debe encontrar las pistas y

las pruebas que exijan resolver con ingenio el caso asignado. Por ejemplo, la novela *Máscaras* (1997) comienza como todo policial con el hallazgo de un cadáver y su consecuente investigación, acá es significativo rescatar la configuración del personaje principal, Mario Conde, que como agente del orden muestra la corrupción de la policía como institución y la violencia delictiva de La Habana. Por último, elegimos la narrativa de Leonardo Oyola (Buenos Aires, 1973), quien con sus obras *Santería* del 2008 y *Sacrificio* del 2010 adscribe a un tipo de policial crudo (negro) en un escenario propio de las villas porteñas cruzado con un sistema de creencia popular y un paisaje atravesado por el elemento fantástico. La mezcla es un signo de pertenencia. En esta misma línea estética podemos ubicar –pero yendo un poco más atrás en el tiempo– la producción de Osvaldo Soriano (1943-1997) con su libro *Triste, solitario y final* (1974) donde, a modo de homenaje, recupera la figura del antihéroe Phillip Marlowe del policial negro de Raymond Chandler para combinarlo, en el mismo escenario, con actores norteamericanos y la parodia al género y al formato cine que se impone de manera significativa. Estas obras de la literatura latinoamericana marcan un tramo de la producción que va desde 1970 al 2010; amplio trayecto que muestra la el desarrollo de un policial que se juega en los límites de lo conocido, impone el humor, da vueltas por medio de la parodia y especula desde la tradición. Si bien algunos de los críticos citados en este trabajo de investigación construyen catálogos más extensos, con autores que marcaron ritmos concatenados en el eslabón del género, seleccionamos estas obras porque dan cuenta de una serie de deslizamientos que se manifiestan desde fines del XX y que de alguna manera remarcan la producción de narrativas que habilitan el juego de las variantes preexistentes del género.

Por eso mismo, cuando tuvimos que visualizar el panorama cultural y literario retomamos los recorridos que realiza Josefina Ludmer en su libro *Las culturas de fin de siglo en América Latina* (1994), donde configura el escenario finisecular con una tendencia teórica

y las líneas ensayísticas que se proponen desde Latinoamérica (1994, p. 247). Allí, Nelly Richard en su texto “Bordes, diseminaciones, postmodernismo: una metáfora latinoamericana de fin de siglo” refiere a la presencia de una poética de los bordes y una política del no centro<sup>29</sup> que opera en un escenario que tiende a manifestarse en bifurcaciones y fragmentariedades. Misma impronta advierte el uruguayo Fernando Aínsa en su libro *Del canon a la periferia* (2002) cuando sostiene que en la literatura uruguaya se presenta una dinámica de transgresiones que implica la generación de una escritura literaria fuera del centro, oblicua y marginal.<sup>30</sup> Este último autor, se explaya diciendo que en esa literatura excéntrica “los creadores buscan un espacio donde integrar una sensibilidad agudizada en un mundo que maneja otros valores y que por ello los empuja fuera del sistema” (2002, p. 133).

En parte, elegimos este recorrido porque habilita resonancias con la estética de Bolaño que en libros como *Monsieur Pain* o *La pista de hielo* muestra una narrativa desencajada, en la cual la construcción de los personajes tiene que ver con la desesperanza de una cotidianeidad avasallada por el fracaso permanente. Simultáneamente, en la manera de contar las historias con las que nos encontramos en las obras *El seminarista* y *Bufo y Spallanzani* de Rubem Fonseca se observa una predilección en la tendencia a mostrar estructuras de violencias naturalizadas que se manifiestan por medio de la inseguridad y la impunidad del sistema social. En ambas obras, a partir de la ironía se sostienen fórmulas del policial negro que tienen, por ejemplo, personajes estigmatizados de acuerdo con los estratos sociales y con un destino marcado por la injusticia social. Simpatizamos con protagonistas como Guedes y Joaquim porque desde una condición trágica recurren a cualquier estrategia para intentar

---

<sup>29</sup> Y Richard remata: “Esta poética del borde es una política del no centro: un juego de deslizamientos que rompe la matriz –y el contrato– del pensamiento organizador al multiplicar in/tratables disimetrías de códigos en el interior de su serie de definiciones y repeticiones” (Ludmer, 1994, p. 247).

<sup>30</sup> Aínsa dice: “En el espacio generado entre el abandono y la persecución se gesta y encuentra el impulso de creación y de equilibrio de la literatura excéntrica, es decir, esa literatura que surge fuera del centro, oblicua y marginal, desajustada (...)”. Cita la escritura de Juan Carlos Onetti y la detalla como resignada y de una “indiferencia moral” (Cf. Aínsa, 2002, p. 133).

desmantelar su camino fatídico.

Amar Sánchez se detiene en remarcar la influencia de varios escritores, y en particular, como ya mencionamos, cita directamente la obra de Fonseca y detecta la transformación de los textos canónicos a partir del elemento paródico.<sup>31</sup> De acuerdo con su línea crítica podemos coincidir en señalar que en la escritura de Bolaño y en la de Fonseca se ubica una maniobra que resuelve la modificación con el homenaje y concilia tradiciones al tiempo que reinventa estilos. Asimismo, resulta productivo sumar los aportes de Daniel Link en su ensayo “El juego silencioso de los cautos” como prólogo para el texto *El juego de los cautos* (1992) quien se pregunta: “¿De qué índole son los conflictos que cuenta el policial? Necesariamente, se trata del delito. Principalmente, se trata del crimen” (p. 9).

Todos los relatos del corpus que se trabajó tienen al crimen como común denominador y detonante de la posición ética-moral de los personajes cuyos intentos resultan casi siempre en desgracia y en la no resolución del asesinato (salvo Monsieur Pain pero que sí resulta en la muerte “sospechosa” del paciente con hipo). Frente al trasfondo social, hablamos de dimensiones de interpretación de lo verosímil que poseen larga data en la tradición literaria, y donde los discursos sociales y los modelos de representación funcionan como elementos latentes en el objeto literario. En ese sentido, la presencia de lo urbano desgastado, consumido por la injusticia institucionalizada y la violencia cívica, es uno de los denominadores más comunes en las obras elegidas. Con estas coordenadas de referencia, ratificamos no solamente la posibilidad de revisar una literatura en los márgenes o en las orillas, sino que además buscamos corroborar ese aire de época (finales del siglo XX y principios del XXI) que muestra una sociedad que genera configuraciones culturales que excluyen y desestiman – arrojan al margen– todo aquello que no reproduce lo normativo y aceptado.

---

<sup>31</sup> Amar Sánchez anticipa quizás una de sus aristas más significativas a la hora de hablar sobre el policial latinoamericano y es cuando se refiere a la escritura de Jorge Luis Borges: “(...) (Borges) abre el camino para la transformación del género”. (Cf. 2000, p. 60)

En este panorama, el policial hace carne y sostiene una narrativa que refiere, desborda y construye una marginalidad poética (en Fonseca, por ejemplo, esos márgenes cariocas retratados desde la sensibilidad de los corruptos y los fracasados del sistema). O bien niega la posibilidad de redención a sus protagonistas y mantiene en vilo la resolución del crimen, provoca el hastío y la desesperanza en las conductas (como acontece en Bolaño). Al exponer la contaminación inherente, buscamos presentar un estado de impureza que incentiva estados de inconstancia y de indefinición. Y observamos que en este afán de ubicación se está tomando la ruta del policial negro que frente al orden de las formas puede tener conexión con los dichos de Ricardo Piglia en su prólogo “Lo negro del policial” (Cuentos de la serie negra, 1979) cuando advierte que el policial negro recupera lo que el policial clásico excluye; porque los crímenes tienen su causalidad en lo económico; el personaje detectivesco además de intentar encontrar a los culpables descubre la injusticia social.

Desde este enclave el trabajo de investigación profundiza en la perspectiva de reconocer cómo Fonseca y Bolaño reflexionan sobre el ejercicio de la escritura y provocan en el lector desafíos que reversionan los pactos de lectura. Los mismos escenarios sociales retratados, herencia del policial negro, encaminan ciertas discusiones sobre la tradición literaria que registra estabilidad en la edificación de contextos sociales convulsionados. Estos textos se gestionan en el borde de las interpretaciones, como narrativas de orilla. Y esta propuesta literaria se consolida como una fuerza proteica que coadyuva a construir lo referencial desde otro lugar porque remarca la violencia y la anomia del escenario social que retrata. Nuestro corpus se sostuvo a partir de la identificación de esos elementos y a su vez en el reconocimiento de que forman parte de proyectos narrativos que hacen foco en el lado violento de las sociedades ficcionalizadas.

## 1.2. Caminar por diferentes senderos

Las maquinarias ficcionales de Roberto Bolaño y de Rubem Fonseca, como ya mencionamos, se sostienen sobre la configuración de estilos propios. Son formas de escritura que exploran la violencia en las calles y el desasosiego de los individuos. Consideramos que esos son los vértices que mostraron la transgresión y por ende la transformación del tipo de policial que reunimos en el corpus literario. En tal sentido, Fonseca plasma crímenes situados. En las calles de Río de Janeiro se exponen las maniobras de supervivencia de sus habitantes y el ritmo citadino y marginal acentúa una convivencia en tensión en el límite entre la vida y la muerte. Por su parte, Bolaño expone la cadencia del movimiento de la trama, dirigida por el ritmo interno de las sensaciones y los pensamientos de los personajes. El afuera resuena, es eco y prueba de la vivencia interna. A este escenario y formas de interacción se suman los retoques que transforman las fórmulas características como el perfil del detective/comisario, la figura del criminal, la presencia de la prueba del cadáver; las configuraciones del crimen; es decir, todas las manifestaciones vinculadas directamente a la tradición del policial negro.

Ambas poéticas manifiestan en menor o mayor medida un sentido de pertenencia; más en el caso de Fonseca donde observamos el trabajo de nombrar el espacio social y marginal que referencia una coordenada geográfica, una pronunciada desigualdad en cuanto al acceso a bienes de consumo, al igual que en la obra de otros autores como por ejemplo: *La virgen de los sicarios*, del colombiano Fernando Vallejo, y las novelas *Santería* y *Sacrificio*, del argentino Leonardo Oyola, que ya mencionamos.

Raymond Chandler, en *El simple arte de matar* (1985), refiere a un tipo de narración que posee características que podemos conectar con la función autor: el ambiente que describen, las relaciones entre los personajes, el crimen y la imagen del detective. Así, Chandler escribe: “El escritor de asesinatos realista describe un mundo en el que los gánsters

pueden gobernar naciones y casi gobernar ciudades” (p. 10). Y más adelante se extiende:

... un mundo en el que podés presenciar un atraco a plena luz del día y ver a los atracadores, para luego desaparecer rápidamente entre la multitud en lugar de decírselo a nadie, porque a lo mejor los atracadores tienen amigos con largas pistolas, o a la policía no le gusta tu testimonio, y de todos modos los picapleitos de la defensa le permitirán denigrarte y difamarte en mitad del juzgado, ante un jurado de selectos imbéciles y con las mínimas interferencias posibles por parte de un juez nombrado a dedo por los políticos. (p. 11)

Con estas definiciones se establecen las fórmulas del policial negro en la ficción literaria y en el panorama de la cinematografía.<sup>32</sup> Fórmulas que reproducen un orden del género, producto además de la cultura de masas, a la vez que estabilizan los discursos narrativos y audiovisuales. Las posibilidades que se establecen con el policial negro norteamericano se revisan y se expanden en la producción latinoamericana, y se reproducen hasta llegar a la contemporaneidad de nuestros autores. De este modo, se llega a sostener un género consabido y reutilizado que aprovecha su alcance para jugar en su propio ámbito. Prestando atención a esta zona de inflexión nos dedicamos a ubicar elementos puestos en estructuras transgresoras y que desplazan el sentido hacia un gesto de homenaje que se construye y que es, a la vez, un acto de desmantelamiento de las formas tradicionales de contar el crimen. Lo que observamos en el corpus es que al indagar en las estructuras narrativas desde el concepto de género podemos reagrupar esos mismos engranajes de acuerdo con los intereses estéticos del escritor.

En el caso de las novelas *Monsieur Pain*, *La pista de hielo*, *Bufo & Spallanzani*, *El seminarista*; y los cuentos “El policía de las ratas”, “Mandrake”, “Detectives” y “Doscientos

---

<sup>32</sup> Parte del policial negro fue llevado al cine. En muchos de los casos, los mismos autores fueron los guionistas que adaptaron sus libros. Esta vinculación con las artes cinematográficas propició la masividad del género a la vez que acrecentó la popularidad de los tópicos, estandarizando las estructuras narrativas.



veinticinco gramos” el tratamiento del policial registra la palabra de los marginales e infractores de la ley y de la buena moral y además desarrolla un tipo de investigación que si bien intenta obtener con fines loables el cumplimiento de la justicia, sólo llega a contemplar intereses personales (Mandrake, Joaquim). El escritor y ensayista Mempo Giardinelli, en su apartado “Novela policial y cine negro. Vasos comunicantes de la narrativa del crimen” escribe:

La novela negra latinoamericana tiene sus ejes en la violencia de las contradicciones sociales, el abuso de poder, (...) la explotación, la corrupción y la hipocresía. Todo es violencia. Y una violencia que, en materia literaria, es exactamente la misma que escribieron los maestros del viejo realismo social, sólo que ahora no desde ideologías revolucionarias, sino desde los códigos y tópicos de una posmodernidad entendida como continuum. (p. 30)

Para Fonseca también todo es violencia porque además nutre y le da estructura a sus ficciones. Esta cita nos conecta con el proceso de cómo se narra el crimen y las vinculaciones interpersonales perversas en “Mandrake”; también con las formas de corrosión de los cuerpos (cuerpos asesinados, cuerpos abusados y cuerpos que valen dinero) en *El seminarista*; y con la paulatina corrupción de las personas en una línea difusa entre las buenas y las malas prácticas en *Bufo & Spallanzani*. Además, no podemos perder de vista que en su universo las calles de Río son las mismas y a su vez son otras, nacen y mueren allí y de este modo ponen en tensión los estándares del modelo, en una actitud estética que devela y transforma.

En Bolaño observamos que esa narrativa del crimen que describe Giardinelli da lugar a un registro de la hipocresía y la corrupción institucional en *La pista de hielo*, mientras que en “El policía de las ratas” se hace visible en el modo de impartir justicia en una comunidad de roedores; a su vez, en “Detectives”, expone las maneras de justificar los abusos y los actos inmorales desde la voz de dos policías. En este punto, y con la intervención de varias voces

críticas, logramos materializar una suerte de oscilación entre la tendencia del policial clásico y del policial negro. Los elementos que tomamos de estas dos vertientes fueron ubicados, en estos proyectos literarios, de modo diverso.

Como ya mencionamos, en *La pista de hielo* se reconstruye la historia de un asesinato a tres voces, que funcionan sucesivamente dentro de la trama como el registro de testigos, encubridores y sospechosos del asesinato de la cantante de ópera; uno de los personajes, Remo Morán, señala “sólo me propongo aclarar mi participación en los hechos acaecidos en el pasado verano en el Z” (p. 31). Aquí se potencia un elemento tradicional del policial que es la presencia del testigo y su testimonio. En este caso, significa la posibilidad de mantener el suspenso, sin pretender en ningún pasaje la revelación de la “verdad única” sobre el asesinato. Esta novela despliega una manera de hacer policial a través de la idea de la versión de los hechos y en ese camino se desnuda el procedimiento (los testigos y sospechosos se hacen las preguntas de rutina dentro de una investigación policial). Y el suspenso se construye por medio de los turnos de voces puestos en la estructura narrativa como apartados contados en primera persona, donde cada personaje cuenta su versión. Las tres miradas que tejen la novela pertenecen a sospechosos alternativos que en la estructura polifónica reconstruyen el crimen de la cantante de ópera. Son registros que cobran sentido cuando se los encastra con las demás versiones del mismo hecho.

En este punto nos parece pertinente lo que señala Piglia en su libro *Crítica y ficción* (2000) “Sobre el género policial”:

Las reglas del policial clásico se afirman sobre todo en el fetiche de la inteligencia pura. Se valora antes que nada la omnipotencia del pensamiento y la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa. (...) A partir de esa forma, construida sobre la figura del investigador como el razonador puro, como el gran racionalista que defiende la ley (...), está claro que las novelas de la serie negra eran ilegibles: quiero

decir eran relatos salvajes, primitivos, sin lógica, irracionales. (...) en la novela negra no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes, una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento. (p. 68)

Esta reflexión apunta a conectarnos con el corpus de investigación en la ubicación de lo que sostenemos como elementos heredados, porque cuando hablamos de “Mandrake” registramos a una figura acomodada a los usos y costumbres de un ámbito corrupto. Un abogado que investiga con cada caso y busca armar pruebas que beneficien al cliente se mueve, por ende, entre las tensiones y negociaciones que lo ayudan a sobrevivir de la violencia de las calles. En *El seminarista*, Joaquim –el personaje principal– es el asesino a sueldo de un grupo de criminales que debe recurrir a estrategias que lo saquen del juego cuando ponen precio a su cabeza. En *Bufo & Spallanzani* el policía Guedes, en su lucha personal contra la impunidad y la corrupción que genera su gremio (la policía), debe encontrar al asesino de Delfina Delemare y de Suzi, mientras que Flavio debe recuperarse de un pasado que lo marca y lo involucra con esas mismas mujeres. Estos personajes –en mayor o menor grado– funcionan como investigadores porque el delito los requiere. Es decir, su cotidianidad se ve perturbada por un hecho amenazante, y por tal motivo, deben enfrentar una serie de acontecimientos que los incitan desde la injusticia, la venganza y otros actos de supervivencia en ese horizonte marginal.

En Bolaño pudimos ubicar el rastro de cierto orden social en la novela *La pista de hielo* con la presencia de inmigrantes ilegales que viven en un camping, las personas en situación de calle y el accionar de funcionarios públicos que actúan de manera corrupta dentro de un sistema institucional en decadencia, hecho que muestra casi solapadamente el manejo

corporativo de las sociedades actuales cuando todo se decide desde el poder adquisitivo. Y de este modo, logramos observar la intención de exponer la convivencia de varios estereotipos que no logran habitar conforme a las normas establecidas. En Fonseca esa intención es mucho más fuerte, hay una denuncia con tono irónico cuando se muestran los movimientos de una sociedad injusta, por ejemplo, en *El seminarista* o en “Mandrake”. Esta cuestión posibilita el acceso a situaciones y personajes que, aunque bien cariocas (otro estereotipo marcado), pueden ser ubicados en cualquier punto del mundo, a los que vemos como sujetos desdichados y sin buena fortuna que experimentan situaciones que poco tienen que ver con la justicia y la igualdad de oportunidades.

Con guiños concretos, la escritura de estos autores presenta desde un lugar de resistencia los temas fuera de la ley: por un lado, la estructura del orden y la justicia, las figuras del criminal y del detective que tienen que ver con la trama, y por otro lado, las formas de ser del texto en sus transgresiones genéricas. De este modo, podemos observar que, efectivamente, se repite la fórmula de la no restauración del orden, porque reproduce la injusticia y naturaliza la violencia. Y aún con sus mejores intenciones ciertas historias continúan trastabillando en el complejo universo del crimen, como bien lo expresa Mandrake: “No sé qué es lo que estoy haciendo aquí, soy corrupto, no soy subversivo...” (p. 92). Fonseca, al presentar un “menú” de acciones dentro de situaciones límites (la confesión de la sobrina, las dudas frente a la actitud implacable de Guedes), plantea el develamiento de un estado de injusticia y caos, remarcando la violencia sistémica en la manera de pensar el crimen, en la forma de construir los personajes y la dinámica de las ciudades contemporáneas donde sitúa las escenas. Acentúa estos recorridos como señales de un ritmo social que acompaña la precariedad moral de los personajes.

La radiografía del mundo brasileño y su gente exhibe el interés por el dinero como móvil fundamental, fomentado por la injusticia social. Joaquim en *El Seminarista* vive del

ingreso de matar por encargo; Mandrake se ocupa de librar a la clase influyente de la condena, Flavio en *Bufo & Spallanzani* lidia con las ansias exististas y Guedes con la corrupción de las instituciones. Por ende, notamos los corrimientos y el predominio de rasgos que sacuden, y que no cumplen con la norma de quienes encaran las investigaciones y las resoluciones en torno al delito.

Piglia explica en el prólogo “Lo negro del policial”<sup>33</sup> (1979):

Ya no hay misterio alguno en la causalidad<sup>34</sup>: asesinatos, robos, estafas, extorsiones, la cadena siempre es económica. (...) En estos relatos el detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso las determinaciones de las relaciones sociales. El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen... Todo esto corrompido y esa sociedad (y su ámbito privilegiado: la ciudad) es una jungla. (p. 4)

En Bolaño, los personajes forman parte de la marginalidad social (algunos inmigrantes pobres, otros poetas fracasados o eternamente principiantes) hay una mínima intención manifiesta por conseguir dinero, porque aceptan su porvenir en desgracia. También necesitan sobrevivir y sostienen un idilio, que muchas veces tiene que ver con su necesidad de reconocimiento por sus atributos escriturales (Morán, Pain). En *Monsieur Pain*, cuando el personaje principal identifica de manera muy subjetiva el plan en su contra, se activa una intensa necesidad por encontrar una lógica a los hechos extraños a sus ojos. Se precipita además la agudeza con la intención de descubrir quién está detrás de esa conspiración.

Desde dos perspectivas literarias vimos maneras de entrar al policial. Por un lado, la figura de un sujeto que investiga, casi como impostor (recordemos a Pain); y por otro, las configuraciones sociales que dibujan espacios donde interactúan diferentes estereotipos

---

<sup>33</sup> Piglia, 1979.

<sup>34</sup> Piglia se explaya en el artículo sobre este rasgo cuando explica que la novela policial inglesa separa el crimen de su motivación social. El delito es tratado como un problema matemático. (Cf. p. 4)

marcados por la violencia y la impunidad. La crítica también se dedica a dar cuenta de diversos escenarios y características que construyen el perfil de los protagonistas para describir como provisorio e inoperante al investigador en un espacio corrupto y debilitado.

Reconocimos en Bolaño un síntoma que se intensifica: la decadencia en sintonía con la identificación de ámbitos que promueven la idea de la desesperanza del ser humano en situación límite, al borde de la moral y lo establecido como “normal” (el camping y sus habitantes sin esperanza de progreso viviendo al día, el ser extranjero sin posibilidades en Europa). Mientras que en Fonseca, vemos esos mismos personajes cansados, héroes fatigados por la constante inseguridad y la falta de castigo que se manifiesta bajo el dominio de estructuras jurídicas hechas a conveniencia de los poderes de turno (Guedes y sus quejas, Flavio y sus frustraciones, Joaquim y su inexorable porvenir trágico, Mandrake y sus pulseadas a las maniobras de corrupción institucional). Los personajes de Fonseca, en algún punto, deben aceptar ese ambiente violento y poco redituable como un porvenir inexorable. Al posicionarnos en una línea de investigación que retoma el trasfondo social, exponemos las dimensiones de interpretación de lo verosímil que poseen larga data en la tradición literaria y que funcionan como elementos latentes en el objeto literario: la presencia de lo urbano desgastado, consumido por la injusticia institucionalizada y la violencia cívica. Operamos desde el lugar de “barrer la imagen” (Barthes, 2015, p. 160), y de ese modo, barrer la superficie del texto, que significa en nuestro trabajo crítico encontrar inflexiones que nos llevan a pensar el texto desde las discontinuidades y los saltos abruptos que rompen la linealidad.

Valeria Grinberg Pla, en su ensayo “Subversiones genéricas: una vuelta de tuerca latinoamericana a la clásica novela de enigma”, manifiesta:

Sin querer caer en discusiones bizantinas sobre el sentido de las clasificaciones genéricas, ni tampoco proponer una nueva rúbrica en la

categorización existente, sí quisiera llamar la atención sobre el efecto de estas experimentaciones con los bordes del género. Me interesan, de manera particular, aquellos textos que, al mismo tiempo que se valen de la matriz de la novela de enigma, subvierten las convenciones y expectativas genéricas que la sostienen, permitiendo repensar las posibilidades de la variante clásica del policial en América Latina... (p. 40)<sup>35</sup>

Atentas a lo expuesto, en la segunda parte de la tesis profundizaremos en los engranajes de las historias truculentas y, además, expondremos el retrato del fracasado y la ciudad en su estado más cruento y poco solidario, corrupto y estafador (instituciones y personajes) que nos narra Fonseca. Simultáneamente, recortaremos en Bolaño el sentido de lo interno como exposición del caos, que en su exteriorización se convierte en situaciones que muestran cierto grado de perversión (*La pista de hielo*, “El policía de las ratas”, *Monsieur Pain*) que tensiona la interacción entre personajes y la presencia de las instituciones del estado.

Al respecto tenemos en cuenta lo que plantea Ezequiel De Rosso en “La lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato” (Manzoni, 2006):

El relato policial podría ser definido sobre tres ejes: una organización narrativa específica, una serie de rasgos, temáticas y una construcción distintiva de la relación entre el texto y el lector. (...) Lo que distingue estructuralmente al policial es justamente que el relato policial organiza *todas* las operaciones del relato en función de la develación de un enigma. Algo, nos dice el policial, se oculta detrás de los hechos... (p. 134)

En cuanto a la construcción del enigma, pudimos encontrar en la novela *Monsieur Pain* que la clave que sostiene todo el relato es develar al final de cuentas quién está detrás de la conspiración. En “El policía de las ratas” es descubrir al asesino, aunque eso signifique un

---

<sup>35</sup> Daniel Link habla de matrices de transformaciones discursivas al referirse al género. Y subraya que lo que narra el policial se trata necesariamente del delito. (Cf. Link, 2003)

viraje total de la vida en comunidad. Entonces, se trata de marcar los rasgos que potenciados ajustan el camino hacia la resolución de un caso (y eso no asegura que al final del relato todo se resuelva). Es decir que estos textos se presentan como narrativas en las orillas de la tradición, porque en su propia trama confluye –en mayor o menor medida– más de una significación posible. De este modo, se proyecta la discusión sobre la concepción de la plurisignificación de los discursos; más aún, y en particular, del género policial, porque esos mismos cuestionamientos son los que dan cuenta de los cruces con otros tipos como la novela social y la histórica, el discurso autobiográfico y la inclusión de lo fantástico, entre otros. Todo ello, hace a un entrenamiento apropiado del ojo lector frente a los diversos cruces y transformaciones del relato policial.

Como ya mencionamos, los capítulos que conforman la segunda parte de la tesis tuvieron como eje de trabajo el análisis de la materia literaria; cómo funcionan los elementos heredados en la trama: el detective, el tratamiento del crimen, la presencia del delito como trasgresión social, la presencia del testigo, engranajes ficcionales que descolocan el mismo cauce sereno de la tradición. Con todo lo expuesto pudimos establecer que la historia de esta literatura muestra un camino recorrido, un estado de la cuestión que nos permite hablar de transformaciones y corrimientos. Siempre insistimos en colocar como punto de partida la idea de contemporaneidad del corpus (lo admisible como lo posible en ficción). Reflexionar en los bordes implica también volver a pensar (Derrida, 1999) el género literario y pensarlo desde diversos lugares. El límite es siempre un espacio que provoca el gesto de cuestionarse la relación de unos con otros, del adentro con el afuera en una dinámica interna reaccionaria e impertinente.

En definitiva, la narrativa de Fonseca y la de Bolaño son las que conversan y aportan a los debates de la crítica literaria sobre la estética de lo posible en el policial, proponiendo indagaciones y estableciendo enlaces con otros mecanismos de sentido (semiosis). En



consonancia con esto, nos interesó el concepto derridiano de *huella de huella*<sup>36</sup> porque abre la posibilidad de desencadenar la lectura sobre el género, instancia que marca un corte y una revisión del texto que indaga su propio entramado a la vez que mira hacia atrás para ver qué gesto provoca la transgresión al modelo. Estos virajes oxigenan el texto y hacen que revisemos capas y sigamos el ritmo de su grafía al menos en ese momento del corte que deja huella. Y al interior de cada trama esos elementos marcan y surcan otros senderos.

### 1.3. Una propuesta: la posibilidad del desborde

En esta sección nos interesa recuperar las consideraciones de Brigitte Adriaensen y Valeria Grinberg Pla quienes en su texto *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial* (2012) proponen revisar las narrativas policiales que se producen en el territorio latinoamericano, haciendo foco en las particularidades del discurso estético y los mundos ficcionales generados a partir de su ubicación en esta parte del mundo (cruzadas por discursos sociales y sistemas de creencias). Estas autoras revisan –como tantos otros críticos– los recovecos de la tradición y dibujan una línea directa con el policial norteamericano y el primer policial europeo, como una forma de ampliar el rasgo crítico que habla sobre estos cruces y a la vez actualizan procedimientos en la construcción de las tramas que calan desde la transgresión. Recuperamos la siguiente cita de las críticas europeas que miran hacia el oeste:

(...) el policial se nos descubre como una forma de narrar que, en lugar de funcionar como un corset genérico, ha dado lugar a una literatura que juega

---

<sup>36</sup> Señala Derrida: “ningún elemento puede funcionar como signo sin remitir a otro elemento (...). Este encadenamiento, este tejido, es el texto, que solo se produce en la transformación de otro texto. Ni en los elementos ni en el sistema nunca hay nada simplemente presente o simplemente ausente. Sólo hay diferencias y huellas de huellas por todas partes” (Derrida, 2014, p. 47).

libremente con sus principios constructivos, rompiendo esquemas preestablecidos y combinándolos con otras tradiciones y formas preestablecidas de narrar. (p. 13)

Esto se ve por ejemplo, cuando en la novela *La pista de hielo* el protagonista Morán (un inmigrante sin recursos, cuidador de un camping) promete en sueños a la cantante de ópera descubrir al asesino; estamos frente al uso desencajado del perfil detectivesco y en esta actitud vimos el desborde en el corset genérico, una promesa en sueños que deriva en una conducta detectivesca por parte de Morán. Asimismo, cuando en el cuento “Mandrake”, del brasileño Fonseca, el personaje del abogado advierte al inicio, “Hay un mayordomo en la historia, ya sé quién es el asesino” (p. 73), se presenta una fórmula del clásico pero en tono jocoso. Entonces, ambos ejemplos apuntan con el dedo, marcan la existencia de una tradición que nos lleva hacia atrás, lo cual a su vez nos remite al juego con el presente de la narración y nos invita a la complicidad, porque entendemos que en ese punto de la narración establecemos un puente de conocimiento compartido respecto del género. Estos son sólo dos ejemplos de momentos en la lectura que desajustan las convenciones y las vuelven a calibrar, por tal motivo es que nos proponemos la categoría de policial en segundo grado para el abordaje del corpus que hemos definido.

El concepto de corset genérico nos permite distinguir el tipo de tratamiento que decidimos dar al corpus que trabajamos y que implica *jugar libremente el género*. El corset nos interesa en tanto y en cuanto marca el desborde de nuestro juego; en este caso lo que sobra y tiene entidad en tensión con las fórmulas establecidas. Incluir la imagen del corset nos importa para marcar el desafío que implica una continuidad en las construcciones genéricas, entre transgresiones y estabilidad de las normas. Esto aplica –por ejemplo– al caso de Fonseca, quien se acerca al policial negro y expone una tendencia al caos y al desajuste de las convenciones de moral y de orden social, para embarcarse en la experiencia de un asesino a

sueldo con atributos de héroe, cuestión que se presenta en *El Seminarista*:

Mi madre fue la última en irse. En el lecho de muerte me dijo: hijo mío, no quiero dejarte, pero ahora eres un hombre y eso me deja en paz. Yo tenía quince años. Ella quería que fuera cura. Llegué a hacer varios años de seminario. Debería haber cumplido el deseo de mi madre. (p. 28)

Grinberg Pla reflexiona en su ensayo sobre la variante del hard-boiled que, entiende, influye en la producción latinoamericana, y se distancia por la forma de presentar el crimen, ya que advierte que las narrativas de este lado del mundo experimentan en los bordes del género. De manera particular, a Pla le interesan “aquellos textos que, al mismo tiempo que se valen de la matriz de la novela de enigma, subvierten las convenciones y expectativas genéricas que la sostienen...” lo cual le permite, “repensar las posibilidades de la variante clásica del policial en América Latina” (p. 40).

En esta línea de análisis, Mempo Giardinelli en *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica* (2013) confecciona un glosario de autores, obras literarias y propuestas estéticas que dibujan un escenario mayor de producción del policial, un mapa de confluencias e influencias que comparten contemporaneidad o que están signadas por el legado. Este autor explica que las condiciones de producción (el escenario sociocultural) de la sociedad norteamericana se distancian de las sociedades latinoamericanas (el individuo norteamericano tiene postulados individualistas y cree en el sistema de justicia, mientras que el latinoamericano se percibe sujeto social con convicciones y objetivos colectivos y en total descreimiento de la Justicia). Dichas configuraciones idiosincráticas construyen tipos de relatos que se distancian unos de otros. Y el policial negro marca esta diferencia. Luego de reflexiones generales se permite revisar algunos procedimientos estéticos de autores norteamericanos y luego se enfoca en los latinoamericanos.

Giardinelli, por su parte, remarca la clasificación como *subgénero* a la vez que ratifica la masividad de sus seguidores y las discusiones que cree faltan darse en el escenario académico (Cf. Op. Cit., p. 220). Y más adelante agrega que “cada vez hay más textos en nuestro continente que permiten advertir la existencia cabal de una novelística negra latinoamericana”. Para Giardinelli “es indudable que la novela policial ha ejercido una extraordinaria influencia sobre la moderna narrativa latinoamericana, y esa influencia deviene, casi completamente, de la novela negra estadounidense (p. 218). Giardinelli también explica que la violencia no es un rasgo exclusivo del género negro: “Son más bien caracteres generalizados de casi toda la narrativa norteamericana (...) como si toda ella fuera una constante y fogosa discusión sobre el racismo y la violencia...” (Op. Cit.).

En Bolaño y en Fonseca la exposición de la injusticia se manifiesta por medio de un discurso expositivo, que describe una imagen desfavorecida, una muestra de la impunidad, una escena de corrupción, siempre para quienes, sin el beneficio de estar ubicados en una parte privilegiada de la estructura capitalista, deben sobrevivir en la marginalidad de las oportunidades.

En “El policía de las ratas” la historia se enfoca en la vida ordenada de una comunidad de ratas en las cloacas de una ciudad, una mini-experiencia sobre la convivencia, los mecanismos de coerción y los niveles de control por el bien colectivo, a la vez que el ocultamiento y la corrupción por la necesidad de orden institucional. Entonces, frente a la desobediencia a la norma se da lugar a una zona de la resistencia que significa, además, concebir los márgenes en estado de alerta. Fonseca, por su parte, se posiciona como autor en los bordes estéticos al plasmar el mundo urbano brasileño como paisaje que tensiona los elementos significativos de estas narraciones. Desde los '70, este tipo de relato prima en la literatura como en el cine de modo que impregna también las páginas literarias, una retroalimentación significativa (Miranda, 2015, p. 38). Así aparece cerca del final de la novela

*Bufo & Spallanzani:*

Luego, uno de los policías, el perito, salió de la sala para llamar a Trindade. Los policías conversaron con Trindade con la puerta abierta. Después, el comisario y Trindade fueron a donde estaba el grupo de huéspedes.

“El comisario tiene algo que decirles”, dijo Trindade.

“Señoras y señores, mis colegas y yo tenemos fundadas razones para creer que sabemos quién mató a doña Suzi”.

Dicho esto quedó callado, como un detective de película de suspenso. (pp. 206-207)

Este doble guiño (a la literatura y al cine) de Guedes frente a sus interlocutores, como alguien actuando como detective de película de suspenso, es un punto de inflexión. Marta Barboza, en su artículo sobre las novelas negras,<sup>37</sup> escribe que con la incorporación de la parodia el género se comienza a cuestionar:

... se producen fracturas con respecto al modelo convencional y desde ese espacio, la literatura policial se transforma en un campo de reflexión sobre el hombre, la literatura, la ficción, la sociedad. (...) El género que comienza con una estructura cerrada organizada en torno a la resolución de un enigma o delito, deviene, en esta instancia, reflexión abierta, digresiva y crítica no solo sobre una época conflictiva, sino también sobre la propia literatura. (p. 4)

Entonces, parte del corpus expone una práctica de un tipo de lectura sobre su propia escritura, que evidencia la reproducción de fórmulas en una línea progresiva del género. Este suceso editorial entabla una suerte de complicidad con el lector, que sabe de la propuesta estética del género en cuanto a cómo debe contarse, qué debe decirse, cómo deben de operar las versiones de los personajes y las dudas frente a la resolución del crimen. Por ejemplo, en *El Seminarista*, el escenario violento de la ciudad expone un asesino sin intenciones de

---

<sup>37</sup> Barboza, 2020.

redimirse que desea distanciarse del mundo criminal y que impone un perfil que no encaja, que desobedece la norma de lo establecido. Ese mismo personaje, en otras obras, funciona como secundario y por momentos desdibujado.

En estas narrativas el desborde del corset genérico nos provee del perfil del protagonista devenido en detective con el rasgo particular que forma parte del linaje de los malos. Y de este modo, se carga de la heroicidad del protagonista (del policial clásico) en la figura del asesino que quiso ser cura, hace terapia, no mata niños ni mujeres, repite frases en latín y ahora quiere jubilarse del rubro. Las estrategias al interior de la trama conducen a que el lector encuentre cierta simpatía por la figura del antihéroe que despliega el autor brasileño:

Le di plata a Kirsten y llamé dos taxis. (...) Tomamos los taxis con los mayores cuidados. Soy zorro viejo y sé cuándo nos están vigilando. A pesar de estar libres de miradas indiscretas, por las dudas seguí el taxi de Kirsten, le pedí al mío que parara a cierta distancia y vigilé su entrada al hotel, cargando con dificultad en la mano derecha la maleta con los libros. Sólo me di por satisfecho después de examinar unos diez minutos todos los autos y gente alrededor. Ya dije que la paranoia me salvó la vida. (pp. 116-117)

Entonces, lo que observamos es que en el nivel de la historia se mezclan el policial clásico investigativo, la violencia del policial negro y la estrategia reivindicativa de ciertas situaciones o estereotipos organizadores del escenario narrativo, repletos de desesperanza en las instituciones del orden y la justicia. Piglia escribe en “Sobre el género policial” incluido en la publicación de ensayos *Crítica y ficción* (2000):

... hay un modo de narrar (...) que está ligado a un manejo de la realidad que yo llamaría materialista. Basta pensar en el lugar que tiene el dinero en esos relatos. Quiero decir, basta pensar en la compleja relación que establecen entre el dinero y la ley: en primer lugar, el que representa la ley sólo está motivado por el interés, el detective es un profesional, alguien que hace su trabajo y recibe un sueldo (mientras que en la novela de intriga el

detective es generalmente un aficionado que se ofrece “desinteresadamente” a descifrar el enigma); en segundo lugar, el crimen, el delito está siempre sostenido por el dinero: asesinato, robos, estafas, extorsiones, secuestros, la cadena es siempre económica. (p. 69)

De este modo, Fonseca y Bolaño podrían ser considerados, entonces, como autores periféricos porque se prestan a ser observados desde ese movimiento de existencia en la inestabilidad de los límites genéricos de su propia producción literaria. Sus obras permiten constatar cómo se desplazan y encastran lo propio del policía y se evidencia el tratamiento de lo literario en sus escrituras. La crítica que ponemos en diálogo con el corpus ubica a estas narrativas en un territorio literario que exhibe las concesiones y las negociaciones que se generan de las versiones transformadoras, con estereotipos marcados por el ritmo distanciado del legado.

Ese recorrido que hicimos desde la proyección genérica y las estrategias que trabajan sobre la trama y el desarrollo de la historia del crimen refuerzan la idea propuesta al comienzo de nuestra investigación. Idea que significó pensar en una narrativa de orilla por el enlazado entre elementos expuestos, esperando ese movimiento de oscilación (arena con orilla, arena con agua) que al final de cuentas arrima unos elementos encima de otros, en un contacto que traspone y desafía los límites. Y así fluctúa frente a la inestabilidad de las formas. No hay una recta definida, sólo un texto que evoluciona constantemente y que a su paso lo hace dejando esas huellas derrideanas que el lector decodifica y aprecia.

## 2. ¿Y la función autoral?<sup>38</sup>

(...) está ubicado en la ruptura que insta un determinado grupo de discursos y su modo de ser singular (...)

Michel Foucault (1966, p. 21)

La figura autoral se construye y reconstruye constantemente en la conceptualización crítica-teórica y en tensión dentro de la historia de la Literatura, la Filosofía y la Semiótica. Es además el punto de partida para el análisis de posicionamientos políticos e ideológicos en el campo de la producción literaria desde donde podemos desarmar, observar, analizar y recomponer proyectos estéticos autorales de acuerdo con la tendencia en el escenario histórico. Desde un primer momento nos importó acercarnos a estos cruces donde coinciden y se tensionan distintas definiciones en torno a la construcción de esta figura porque permite además distinguir particularidades en la escritura de los autores que nos ocupan y que hacen, en un sentido más macro, a las transgresiones hacia el interior del género policial.

En esta investigación logramos posicionar las imágenes de autores que deciden –por momentos– producir de un modo que desenfoca lo consensuado en términos de género. Por ello, frente a la construcción acabada del corpus, nos interesó revisar a los autores y sus trayectorias en la producción textual. En esta sección nos focalizamos en la función autoral y a su vez revisamos una serie de conceptos –texto, obra, acontecimiento y huella– porque nos pareció pertinente detenernos en definiciones que aportan precisión a la conceptualización de esa figura. Estos términos marcan el contorno de aquel (el escritor) que de acuerdo con los posicionamientos teóricos que presentan al autor como la figura central de la producción de

---

<sup>38</sup> Sumamos las impresiones de Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida quienes nos guían en este discurrir al respecto. Indican puntos de vista sobre la figura de autor que marcaron un escenario de discusiones, de coincidencias y diferencias que hoy destacamos como un tramado de posturas discursivas que construyen la propuesta de un concepto caro para la historia de la literatura universal y que los aportes de cada crítico expuesto en este capítulo tienden a escenificar de algún modo el fuerte valor simbólico de dicha figura.



discursos y también como una presencia sin control sobre su obra una vez publicada. Recuperar las conceptualizaciones críticas de Michel Foucault, Roland Barthes y Jacques Derrida nos permite revisar las diferentes ópticas de una polémica histórica sobre el concepto.

Iniciamos nuestro itinerario con la perspectiva de Michel Foucault, quien en *¿Qué es un autor?* (1969) recompone consideraciones históricas que le permiten reinterpretar la figura autorial en diferentes momentos, al tiempo que sitúa ese perfil de acuerdo con el valor del texto, su circulación y la responsabilidad que recae frente a la producción de un determinado tipo de discurso: “(...) quisiera considerar sólo la relación del texto con el autor y la manera en que el texto apunta hacia esa figura que le es exterior y anterior, al menos en apariencia” (p. 11).

Entonces, Michel Foucault remarca que el nombre de autor: “(...) ejerce un determinado papel con relación al discurso: garantiza una función clasificatoria, un nombre semejante permite reagrupar un determinado número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros” (p. 20). Y agrega:

Además, efectúa una puesta en relación de los textos entre sí... que varios textos hayan sido colocados bajo un mismo nombre indica que se establecía entre ellos una relación de homogeneidad o de filiación, o de autenticación de unos por otros, o de explicación recíproca, o de utilización concomitante. (Op. Cit.)

En el marco de esta investigación, funciona pensar en la relación de los textos a partir de la presencia de un nombre en tensión con una tradición. Ambos autores latinoamericanos proponen desde esa vinculación una forma de comparación y una forma de transgresión a la vez. La imagen de autor que reconstruye Foucault define un tipo de figura que nos permite afirmar que las estrategias narrativas de los dos latinoamericanos delimitan una función propia que entra en tensión con la historia del género policial. De la misma manera, arriesgan

en los límites, construyen pasajes y albergan la posibilidad de la apertura siguiendo el postulado que sostiene: “El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, tampoco se sitúa en la ficción de la obra, está ubicado en la ruptura que instaaura un determinado grupo de discursos y su modo de ser singular”. Foucault explica, en estas sociedades “La función-autor es pues característica del modo de existencia de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (p. 21). Asimismo, como agrega más adelante: “El texto lleva siempre en sí mismo un determinado número de signos que remiten al autor...” (p. 28). Y el mismo filósofo advierte que el nombre de autor funciona para marcar un determinado modo de ser del discurso. Tener un nombre de autor presente en el discurso significa muchas veces estar alejado de la palabra cotidiana, de lo indiferente “se trata de una palabra que debe ser recibida de cierto modo y que en una cultura dada debe recibir un estatus determinado” (Op. Cit.).

Las conceptualizaciones de Foucault en torno a la función autor nos interesan porque observamos que Rubem Fonseca y Roberto Bolaño, como contemporáneos en la producción literaria de finales del siglo XX, imprimen en el campo intelectual y literario una secuencia de particularidades en sus estéticas (presencia autoral) que habitan las fronteras literarias, arriesgando la norma. Asimismo, reproducen, desde la práctica de la escritura y en sus intervenciones en el campo cultural, un espacio que incomoda y causa extrañeza. Esta misma inflexión genera una línea de fuga que les permite la transgresión al canon genérico y al discurso aletargado de las “buenas formas”.

Foucault alude a las responsabilidades ejercidas a partir de la admisión de esta figura, considerando a los textos con nombre de autor como los que trascienden la praxis cotidiana y se imponen en sus características particulares: su circulación, la manera de establecerse en el campo literario de su contemporaneidad. En esa línea, no podemos obviar que ambos escritores trabajan sobre diversas formas de encarar el policial, porque aportan

particularidades que desobedecen, por exageración, por omisión, por restitución, por dislocación o por corrimiento de las estrategias narrativas adoptadas. Foucault expone:

Llegaríamos finalmente a la idea de que el nombre de autor no va como el nombre propio desde el interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que de alguna manera, corre en los límites del texto, que los recorta, que sigue sus aristas, que manifiesta su modo de ser o que al menos lo caracteriza. (Op. Cit.)

Esa línea que recorta, que sigue sus propios surcos y que intercepta la forma canónica del policial se pudo inferir en el estilo de Fonseca y de Bolaño. La disposición en la trama cuando introduce la voz del testigo y la del sospechoso, la construcción de un espacio urbano sumamente decadente y la autodeterminación del personaje principal por calzarse la piel de investigador y salir a indagar una sospecha que solamente él sostiene, que no se concreta y que lo deja enfrascado en sus propias lógicas conspirativas. Sobre lo expuesto hasta el momento, vale mencionar además reflexiones que materializan la idea de quiebre ya que Michel Foucault en sus estudios reunidos en el libro *La arqueología del saber* (2005) refiere a los discursos sociales en su apartado “Lo original y lo regular” y especifica que en cada obra o texto se plantea el problema “de encontrar el punto de ruptura, el de establecer, con la mayor precisión posible, lo que corresponde al espesor implícito de lo ya-ahí (...) a la ley de las fatalidades discursivas y a la vivacidad de la creación: el salto en la irreductible diferencia”; porque sobre lo que quiere detenerse este filósofo es en el proceso de “integración de lo nuevo en el campo de lo ya estructurado”, cuestionando las funciones autorales y los procesos discursivos de legitimación en las diversas esferas sociales.<sup>39</sup>

Presentado este primer recorrido, resulta oportuno rescatar también lo que subraya Roland Barthes en su polémico ensayo de 1968 *La muerte del autor* donde detecta una

---

<sup>39</sup> Cf. Foucault, 2005, p. 238.

necesidad de interrogar la figura de autor, en el universo del texto y por eso recurrimos al siguiente pasaje:

(...) el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura  
(...) el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original;  
el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a  
unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas.  
(p. 80)

Lo que observamos es que Barthes trabaja sobre la idea de que el texto es un tejido de citas y que la función autoral es imitar un gesto anterior y mezclar, ir probando formas contrarias a las impuestas. (Cf. p. 80) Si al texto hay que recorrerlo sobre el espacio de una práctica, entonces se reflexiona sobre el texto y sobre el lector corriendo del centro al autor:

... un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero ese destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. (p. 82)

En el ensayo se argumenta que la función del autor ya no es la de darle un sentido acabado a la obra en su totalidad, porque ese *alguien* da la coherencia a una escritura, que luego depende de otros factores, como el lector. Este posicionamiento contribuye a que podamos evidenciar las operaciones de lectura en torno a los textos del corpus y nos permite considerarlos como productos de procesos de escritura y de lectura que alejan la construcción narrativa de la fórmula del policial. Es decir, este proceso pone el foco en los

posicionamientos autorales y sus estrategias discursivas. Particularmente, en Bolaño y en Fonseca observamos que la extrañeza se produce en la exposición de un hecho particular dentro de un aparato estético singular. Presenciamos el trabajo dialéctico en la construcción de esa escritura a partir de una grafía de lo cotidiano; grafía que a su vez devela un proceso que transforma el texto en otro mapa de acceso a múltiples sentidos. En tal caso, nuestro interés en las coordenadas barthesianas abre al diálogo en ese porvenir del ojo atento en el texto (y no en la obra) y en las prácticas de lectura (y no en el Autor). Es decir, en parte se recupera, se subraya y se enfatiza una manera de leer, como parte del circuito de supervivencia y legitimación del texto. En el caso de los dos autores trabajados, a la luz de las reflexiones expuestas sobre la relación del texto con su autor, volvemos a señalar que en sus escrituras hay un marcado gesto paródico, una intertextualidad recurrente con el código del policial (con la tradición literaria y con el cine).

En este punto, recuperamos nuevamente el concepto de huella, porque Derrida coincide con el campo de las investigaciones literarias y semióticas al sostener con la misma intención el texto más allá del autor/a y de sus circunstancias. Esa huella que se hace notar por el carácter diferido<sup>40</sup> del acontecimiento (creación o producción). La huella marca una pausa y por ende la reflexión del estado de la cuestión en el devenir de las formas. Bolaño y Fonseca aprovechan el corte, remarcan el rastro con la intensidad de su desviación en una línea continua que respalda su quehacer estético. La propuesta derrideana es significativa porque se complementa con la concepción del texto como tejido (Barthes, 2006), de mezcla, y además se enfoca en el estado de la escritura que se traduce como ese hilvanar desde el punto anterior y así armar una cadena en un acto que lleva a seguir tirando el hilo hacia adelante.

Volviendo a Barthes, al llevar su ensayo hacia la muerte segura del autor, se dedica a

---

<sup>40</sup> Término que refiere a elementos que en la cadena de sentido refieren a otros elementos del pasado o del futuro en una “economía de la huella”. El principio de diferencia propicia que observemos esa cadena con cada elemento ocupando su espacio (Cf. Derrida, 2014, p. 50).

poner el foco de atención en el texto. Así cuando más adelante refiere que el movimiento constitutivo del texto es la travesía, muestra con suma atención el entramado de ese mismo tejido:

(...) el Texto no se detiene en la (buena) literatura; no puede captarse en una jerarquía ni en base a una simple división en géneros. Por el contrario (o precisamente), lo que lo constituye es su fuerza de subversión respecto a las viejas clasificaciones. (...) Si el Texto plantea problemas de clasificación (...) es porque implica siempre una determinada experiencia de los límites. (p. 88)

Esta definición entra en diálogo con las afirmaciones de Todorov y con las de Foucault al promover la idea de márgenes más flexibles entre las nomenclaturas en el compromiso de nombrar al texto. Tanto Bolaño como Fonseca facilitan estas entradas, firmes, firma, continuidad, discontinuidad en el trazo del policial. El acto de resistencia que redefine la materia literaria en estos autores se materializa en la escritura por medio de la cadencia del humor negro y el pesimismo de la trama cuando presenta personajes decadentes. Somos testigos de procedimientos para mostrar tipos humanos diversos que se enredan en sus limitaciones y sueños. Además, ambos escritores se corren un poco más, porque si bien la corrupción en estamentos públicos y en lugares donde se imparte justicia ya está versionada en la línea del policial negro, vemos por ejemplo en el caso de Bolaño cómo su escritura carga con un tono de desinterés profundo por el otro y sus circunstancias. De este modo, tensiona las formas de contar desde la transgresión y genera su propio ritmo discursivo negando márgenes establecidos en cuanto al género e invirtiendo elementos para desorientar la lectura.

Por tal motivo, trabajamos sobre las zonas de bordes, observando cómo los conceptos derrideanos, en diálogo con las ficciones de Fonseca y de Bolaño, provocan una mirada singular sobre la producción en el género. Y de qué modo suscitan encuentros de este tipo,

enlazando, cuestionando y problematizando sobre el lugar que ocupan en la tradición y frente a cauces regulares en la Literatura; todo ello se traduce en la voluntad de entender -quizás- los trazos particulares (trazo-Bolaño/trazo-Fonseca). Las lecturas de las obras literarias marcan el primer compás de una sinfonía particular, cuyo interés se despierta al intentar compararlas con otras obras del género en cuestión. Si incluimos en este horizonte el término acontecimiento (irrupción en la cadena mecanizada de los decires y los quehaceres de la producción) podemos hacer hincapié en la concepción de pausa que detiene la cotidianeidad de la escritura. El acontecimiento de la escritura de los dos autores latinoamericanos promueve una escisión entre el acto de creación (autor-texto) y el texto, en su particularidad, una supervivencia fuera del aura de generación/producción. De este modo, registran cierta inestabilidad frente a una línea de producción constante que reproduce la norma genérica y la visualización de esta peculiaridad provoca la revisión de su propia escritura como un acto de resistencia. (Cf. Derrida, 2003, p. 98)

Retomamos el término huella que muestra la supervivencia de la operación y del operador en ese acontecimiento:

... como huella implica, desde el principio la estructura de esa supervivencia es decir, lo que *corta* a la obra de la operación. Ese *corte* le garantiza una especie de independencia o de autonomía archival y casi maquinal (no digo maquinal digo casi maquinal) un poder de repetición, de repetibilidad, de iterabilidad, de sustitución serial y protética de sí misma por sí misma. (p. 98)

Nos interesa plantear la huella como aquella que se muestra en el acontecimiento por medio de la posibilidad del corte, “ese corte es a la vez una herida y una apertura, la posibilidad de una respiración”; esa respiración de autor en Bolaño y Fonseca es la que permite la variación en el género (Cf. Derrida, 2003, pp. 98-99). Además, la participación del

operador adquiere cierta densidad estética, porque sus procedimientos se marcan en el devenir de los discursos literarios. Interesa saber de esas formas de desplegar, lo que lo distingue lo que hace corte sobre la continuidad.

La estética de los autores allana la trama volviendo suave aquello rígido por tradición: las inexactitudes y contradicciones de Bolaño y la marginalidad casi poética de Fonseca se alejan de las repeticiones, invitan a la deriva sin reverencias. Aquí ubicamos el rastro que impregna una huella literaria. Entre firma (de autores) y huella (de la obra) distinguimos operaciones estéticas que transgreden normas y posicionan desde otro lugar la narrativa policial. Así, Fonseca revela su vasta experiencia en el campo judicial y en el periodismo gráfico. Presenta en sus obras un cruce con la experiencia audiovisual; sus escenas son gráficas, utiliza la descripción como estrategia para reconstruir la escena del crimen (*Bufo y Mandrake*) o para mostrar las diferentes maneras de asesinar a una persona (el *Seminarista*)<sup>41</sup>. Hay tramos narrativos donde se efectúa un minucioso despliegue en el control sobre el espacio y los tiempos que genera el suspenso (es el control del sujeto); es la secuencia de cuadro por cuadro que vemos en el cine<sup>42</sup>. Este efecto lo podemos ver en “Mandrake”, cuando se explaya en reconstruir la escena del hallazgo del cuerpo de la víctima. En *Bufo & Spallanzani* cuando Flavio describe cómo asesinó a Delfina y se detiene en descripciones sobre su ropa. Luego, en “Doscientos veinticinco gramos” todo el relato es un cuadro por cuadro del proceso de extracción y revisión del cuerpo inerte y la autopsia se despliega como en una escena de película.

Al mismo tiempo, describe el espacio urbano de la sociedad brasilera a partir de la emergencia de un discurso descontracturado, elíptico, que aprovecha lugares comunes como

---

<sup>41</sup> Ponce habla del cine sonoro como aquel artefacto cultural que de alguna manera potenció la desacralización del héroe, proceso del cual se ocupa Fonseca en varios de sus libros. (Cf. Ponce, 2001, p. 121)

<sup>42</sup> Además de escritor fue guionista; su primer libro fue el compilado de cuentos *Los prisioneros* (1963) y su última obra fue *El seminarista* (2010). Escribió los guiones *Extorsão* (1975), *Stelinha* (1991) Y también adaptó libros suyos como: “Mandrake” (1983), *Bufo & Spallanzani* (2001), entre otros. <https://historia-biografia.com/rubem-fonseca-leyenda-de-la-novela-negra/> (consultada, 25/03/2023).



formas de entablar la complicidad con el lector. Su propuesta literaria genera también lugares donde impera la estética de realismo duro: el retrato de la muerte y el caos que exigen ser representados por medio de un lenguaje propio con una cadencia particular. Por esta y otras cuestiones se lo considera narrativa policial. Este es el acto discontinuo de la obra, del acontecimiento, de la constante lectura sobre el objeto. En Fonseca se presentan sitios intermedios, condicionantes híbridos de todo producto cultural latinoamericano, a partir de concepciones de frontera, margen, periferia y memoria (en esa mecánica de memoria y olvido). Ello contribuye a una re-actualización de recursos retóricos y posturas intelectuales frente al contexto cultural del autor.

Mientras que en Fonseca priman los sitios liminales e híbridos, en Bolaño se presenta lo que podríamos llamar una narrativa en madriguera, donde se trazan túneles, filiaciones –o transgresiones en su efecto– y algunas de ellas se conectan con la tradición del policial. Entendemos que el reconocimiento de cierta cadencia en la construcción de su narrativa se vincula con su etapa de escritura de poesía<sup>43</sup>. Entendemos que una de esas transferencias es la presencia de la voz potente de la primera persona para narrar escenas de un espacio exterior desdibujado, a partir del cual se impone el mundo interior de Pain –por ejemplo– que registra la percepción de un afuera amenazante, genera un viraje en la forma de construir la situación.

Ezequiel De Rosso explica que los relatos de Bolaño despliegan investigaciones que más que perseguir la verdad, trabajan sobre la apariencia. Se mueven piezas, se esquivo la resolución del misterio hasta concluir en un final sin constatación de lo acontecido (no se sabe qué pasó con el paciente Vallejo, y tampoco sabemos por qué y cómo se desarticula el aparato conspirativo –si lo hubo– de M. Pain) (Cf. p. 144). Con todas estas estrategias, al chileno lo

---

<sup>43</sup> En México en los años '70 fundó el grupo *Infrarrealismo* y su producción poética fue contundente. Luego, ya instalado en España, comenzó a escribir narrativa y su novela *La senda de los elefantes* (que luego se tituló *Monsieur Pain*), escrita en 1994, fue premiada en el ámbito literario. Tuvo columnas en diarios y se dedicó a la crónica literaria: una muy significativa es la denominada *Fragmentos de un regreso a un país natal*, donde Bolaño se dedica a contar –desde el humor y la crítica– la experiencia de regresar a Chile. (Cf. Bolaño, 2004, pp. 7-16)

relacionamos –de modo desencajado– con la tradición de detectives y criminales. En la segunda parte de la tesis, en el capítulo “Claves de lectura. Conversaciones textuales”, vamos a analizar la construcción de ese universo ficcional y la visualización de nuevos pactos de lecturas.

Esta lectura crítica que sumamos a esta investigación y que busca acercarse y reconocer la escritura autoral, nos demanda revisar el uso significativo del término firma. Primero, como una práctica sostenida que interviene espacios culturales, pero además porque implicó un trabajo que desde la resistencia incorpora un estilo diferente en el policial. Como advierte Derrida en *No escribo sin luz artificial* (1999) cuando incluye la presencia de *alguien* en la escritura: “Lo que yo retendría de lo que usted denomina ‘alguien’ es, en todo caso, una singularidad, una singularidad que firma esta escritura” (p. 60). El filósofo sostiene que se presenta en el interior de todo idioma, en el interior de la propiedad, un principio de diferencia “que hace que el alguien que escribe no pueda nunca replegarse sobre su propio idioma, y sea un alguien que ya está difiriendo de sí, disociándose de sí mismo en su relación con el otro” (Op. Cit.). Entonces, la presencia de la firma se construye en la escritura, como una manera de reproducir las particularidades en una línea de tradición genérica con sus coincidencias y divergencias. En el caso del policial, podrías decir que legítimamente comienza, con el trazo de Edgar Allan Poe. De este modo, observamos el texto –en el sentido barthesiano– como un tejido, urdimbre que produce cruces y filtraciones genéricas que desestabilizan las formas.

La escisión, la peculiaridad, trasciende el acto propio que se funda en la tradición autor-obra y se produce desde una perspectiva que permite observar a ambas escrituras desde diversos lugares: policial-policial negro-realismo- realismo sucio -novela social-novela social latinoamericana del siglo XX. Ver entre géneros y maneras de componer engranajes que fundan una estética divergente y que no dejan de producir ecos en diferentes momentos históricos y geográficos. Para nosotras esta escisión mantiene una huella, un espacio que

cuenta con un registro que se abre paso<sup>44</sup>, y configura una ventana que propicia la transformación. La firma, la marca, favorece la revisión de las obras porque a nuestro criterio se exhibe un gesto de homenaje. Esta tendencia refiere a la concepción de una presencia autoral con una función de lector del género también, porque en el proceso de entender el modelo vemos cómo se apropian y lo trastocan asumiendo además un tono paródico, desencajado de las líneas tradicionales.

Barthes suma la presencia del lector como aquel que resurge de entre las cenizas del autor: "...sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor" (p. 83). Así, podemos decir que los autores aquí analizados irrumpen en el campo intelectual en términos de Pierre Bourdieu<sup>45</sup> cuando habla de un sistema de relaciones sociales que ciñe constantemente los roles y las prácticas de los agentes y sus obras (Cf. p. 11).

Cuando Foucault plantea sobre la función-autor que "Sin duda se trata de darle a ese ser de razón (función-autor) un estatuto realista: sería en el individuo una instancia 'profunda', un poder 'creador', un 'proyecto'..." (p. 25) explica, además, que el texto lleva consigo marcas autorales. El mismo filósofo se extiende un poco más y refiere al tratamiento de la imagen autoral en la superficie del trazo:

Pero de hecho lo que en el individuo es designado como autor (o lo que hace de un individuo un autor) no es más que la proyección, en términos siempre más o menos psicologizantes, del tratamiento que les infligimos a los textos, de los acercamientos que efectuamos, de los rasgos que establecemos como pertinentes, de las continuidades que admitimos o de las exclusiones que practicamos. Todas estas operaciones varían según la época y los tipos de discursos. (Op. Cit.)

---

<sup>44</sup> Derrida, 2012, p. 277.

<sup>45</sup> Bourdieu, 2003.

Con la recuperación de estos recorridos teóricos y filosóficos buscamos reafirmar una línea que discute con la escritura literaria, como partes de un escenario que provoca la revisión de la presencia autoral. Este recorte teórico-crítico que delimita un estado de la cuestión, nos parece oportuno a la hora de decidir abrir el diálogo con el corpus específico que hemos construido para investigar y que ponemos en tensión con la línea clásica del género. El signo de interrogación que posee el título del capítulo se sostiene. Sin embargo, estas reflexiones se posicionan en el escenario de producción literaria, porque en su contexto la función que ejercen estos autores se ve en los desplazamientos que se producen al interior de sus propias narraciones; es allí donde se definen sus escrituras, es decir sus firmas, y su lugar en el escenario latinoamericano cobra suma relevancia. Es por ello que orientamos nuestra reflexión en torno a definiciones que buscan establecer una vinculación directa con estas propuestas estéticas definidas. La importancia del texto, y las diferencias y rupturas que observamos en la escritura se presentan en relación directa con la tradición del policial porque son singularidades que se apoyan en su presencia tácita o significativa, de acuerdo con las lecturas filosóficas y semióticas recuperadas.

Lo que sigue es una orientación más específica hacia la firma como el procedimiento de distinción, de inflexión, de singularidad, de discontinuidad que arrastra la escritura hacia otros cauces genéricos, y nuevamente, a la irrupción. La ‘firma Bolaño’, la ‘firma Fonseca’, que se posicionan frente al acontecimiento y exponen la discontinuidad del sentido, en el mismo acto de escritura con la acción de la mano que reinicia el trazo.

## **2.1. Bolaño firma**

En este intento por delinear el sello Roberto Bolaño recurrimos a sus comentarios

sobre el oficio de escribir, sus lecturas e interpretaciones sobre el campo intelectual y a los aportes de la crítica literaria que reestablecen una imagen de autor que, apuntalado por su contemporaneidad, experimenta con la escritura. Este enfoque llega a colación del recorrido propuesto en apartados anteriores, cuando intentamos recuperar parte de lo dicho desde la filosofía, la crítica y la semiótica respecto de ese alguien que se expone –en mayor o menor medida– a través de un proyecto escritural.

En el libro *Entre paréntesis* (2004), un compilado de artículos y columnas periodísticas, Bolaño expone su ubicación desencajada en el campo literario chileno y su permanente condición de extranjero en cuestiones de territorios estéticos compartidos, porque para este autor la literatura significa andar siempre a la intemperie: “La literatura, al contrario que la muerte, vive en la intemperie, en la desprotección, lejos de los gobiernos y de las leyes, salvo la ley de la literatura que sólo los mejores de los mejores son capaces de romper. Y entonces ya no existe la literatura, sino el ejemplo”. Asimismo, se expide sobre la creación literaria y escribe: “la cocina literaria, me digo a veces, es una cuestión de gesto, es decir es un campo en donde la memoria y la ética (o la moral, si se me permite usar esta palabra) juegan un juego cuyas reglas desconozco”, marcando una visión fuera de la ley (p. 285).

Parte de esta postura autoral, la podemos explicar citando a Jacques Derrida (1999) cuando incluye la firma como una maniobra de puesta en escena para que se sucedan trazos de *algún otro*: “Yo diría, pues, que si hay escritura supone una afirmación, es siempre la afirmación de *algún otro* para el *otro*, dirigida al *otro*, afirmado al *otro* a *algún otro*. Siempre es *algún otro* que firma” (p. 60). En ese sentido, categóricamente genérico, aún prevalece la firma en el trazo. Vale mencionar, lo que escribe Ezequiel De Rosso cuando refiere a la escritura de Bolaño y su vinculación con la tradición del policial. Al parecer reconoce su rol de *lector* de novelas policiales que “escribe sobre la matriz genérica produciendo un relato que puede ser leído desde el policial, pero que no satisface sus premisas básicas” (p. 135). La

reconstrucción del trazo, entonces, se hace desde la cadena de significación; no en su continuidad (permanencia y estabilidad), sino en sus discontinuidades (acontecimiento, huella). Por su parte, Juan Antonio Masoliver Ródenas, en el prólogo a *Los sinsabores del verdadero policial* (2011), advierte el posicionamiento del chileno frente a las tensiones de su tiempo:

Este carácter de provisionalidad da una enorme libertad al escritor, que se permite los riesgos de sus contemporáneos más audaces con los que explícitamente se identifica; pero al mismo tiempo, por lo que hay de aventura constante, sus textos mantienen la tensión tradicional. Es decir, sus novelas no dejan nunca de ser novelas como las hemos entendido siempre. Y la fracturación es la que obliga al editor de sus obras inéditas a respetar el legado de un escritor para quien toda novela es parte de la gran novela siempre empezada... (p. 9)

Explica en el mismo texto que: “Mientras el autor la escribe, el final no puede ser lo más importante y muchas veces ni siquiera está decidido cuál va a ser. Lo que importa es la participación activa del lector, simultánea al acto de escritura” (p. 8). Y remata: “Esta conciencia de la muerte, de escribir como un acto de vida es parte de la biografía del chileno condenado a una escritura a contrarreloj e ilimitada” (Op. Cit.).

Algo de eso logramos observar en *Monsieur Pain* y en *La pista de hielo* porque entendimos, como dice Lina Meruane<sup>46</sup>, que este autor posee una “retórica desenfadada y fresca, con una desbordante imaginación” (p. 9). En todo caso, no nos propusimos pensar en Bolaño más allá de la selección de obras, y más allá de una lectura que fue y vino varias veces y que significó pensar en el gesto de desborde del texto y la selección de citas de los casos posibles que apoyaran la hipótesis. Con todo esto, pensamos en Bolaño en clave policial al considerar que su poética tuvo un marco estético inicial declarado a viva voz bajo la

---

<sup>46</sup> Escritora chilena que prologa la edición de los cuentos completos y que en su texto recopila citas del autor y recorre todas las obras que se incluyen en esta edición. (Cf. Bolaño, 2018)

denominación del Infrarrealismo (México años '90): un movimiento sin manifiesto de provocación abierta, que se materializó en intervenciones abruptas, casi violentas, en espacios de exposición literaria, con un gesto de transgresión. Ahora bien, frente a esta actitud irreverente, Bolaño escribe. Escribe y reconstruye versiones de historias con crímenes y delitos que forman parte de una constitución social mucho más compleja, porque pareciera estar construida desde la visión alterada de alguien que se detiene en las estructuras narrativas para aprovechar el espacio legitimado, pero que hacia el interior de la práctica de la escritura se suelta y se aleja y luego reconduce su decir aprovechando y haciendo foco solamente en algunos engranajes de la máquina de contar historias de crímenes.

Jorge Herralde, en *Para Roberto Bolaño* (2005), se pregunta cómo hacer para definir a Bolaño. Para Herralde, esta es: “Una empresa condenada al fracaso, claro está. Como máximo hay que proceder por aproximaciones. Por ejemplo, su radicalidad estética, ética, política, tan insobornable, diría, como inevitable” (p. 9). Herralde sostiene sobre la presencia de Bolaño en los espacios de producción: “Y la literatura siempre por encima de todas las cosas, un explorador audaz, un buceador a pulmón abierto, un trapealista sin red” (p. 10). Amigos y críticos ubican a Bolaño como quien navega sin prisa y quien en ese afán de avizorar horizontes diversos muestra una matriz del policial de modo diferente, distorsionado. Debido a esto, le otorga una impronta particular a su ficción. En su composición muestra la contaminación, y ese estado de inestabilidad constante en los bordes genéricos es la excusa para abordar una y otra vez su literatura. Parte de ese tratamiento lo vemos en *Monsieur Pain*, con un cierre incierto, y en *La pista de hielo* con la concatenación de versiones de un asesinato y luego con la reversión de las fábulas en “El policía de las ratas”, siempre en tensión con la literatura policial.

Por su parte, en “Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia” (2006), Patricia Espinosa se refiere a la estructura narrativa del escritor, y señala que Bolaño escribe un texto

del cual sólo conocemos fragmentos. Como lectores, identificamos que “El juego es: el fragmento que pervierte la obra (...). Llegar al fragmentarismo es llegar al desastre, como territorio de lo que nunca podrá ser totalizado o visto en su conjunto. Trozos sin límite externo, unidos ya no al deseo de la caída, sino a la caída puesta en funcionamiento” (p. 126). Esto interesa en dos puntos; primero en la posibilidad de pensar los relatos de Bolaño como un aprovechamiento del efecto fragmentario: en *Monsieur Pain* la voz interna del personaje principal nos guía por sus reflexiones conspirativas, mientras que en *La pista de hielo* son tres voces contando sus vínculos con la víctima y el palacio. No hay nada más que retazos que debemos hilar en la lectura para encontrar cómo Bolaño sostiene la intriga y cómo en la estructura narrativa el suspenso ya disipa muchas veces el interés por el final; y a su vez, el final no siempre significa resolución del misterio. Estamos más expectantes por la experiencia de los personajes principales en ese vaivén que llamamos peripecia. Todo esto, podemos relacionarlo con lo que comenta Jacques Derrida en *No escribo sin luz artificial* (1999):

Lo que me interesa en la lectura que hago de un texto no es criticarlo desde fuera o dar cuenta de él, sino instalarme en la estructura heterogénea del texto y encontrar tensiones o contradicciones en el interior de dicho texto, de forma que se lea y se deconstruya a sí mismo. Que se deconstruya no quiere decir en modo alguno decir que haya una operación reflexiva o autorreferencial, sino que en el texto existen fuerzas heterogéneas que lo dislocan. (p. 40)

Ese dislocamiento que menciona Derrida lo vemos en la escritura de Bolaño como parte de una estrategia que se exhibe en sus textos como transformación: la forma de presentar el crimen, los agentes dispuestos a cualquier acción para restituir el orden, las resoluciones de los casos que reafirman un sistema de injusticia social, son algunos de los puntos estratégicos que observamos. El accionar desde el desarme de las estructuras narrativas permite una navegación sobre aguas que no muestran su horizonte; hace evidente que parte de esta



propuesta de acercamiento significa pensar la literatura policial como algo que no se apega, que se corre de lo establecido. Si volvemos a lo que explica el filósofo de la deconstrucción nos encontramos con algo que en cierta medida coincide con las coordenadas de lectura propuestas para esta tesis: “Si la obra existe es porque, incluso cuando todas las condiciones que podrían convertirse en objeto de análisis han sido halladas, todavía algo inesperado e ilocalizable ha ocurrido, algo a lo que llamamos *firma*” (p. 177).

Parte de ese trazo se distingue como bien detalla Mihály Dés (2006):

Bolaño es el escritor más literario del panorama hispánico (...) literatura como forma de vida, existencia, riesgo y fin en sí misma. Buena parte de su obra trata de escritores desesperados, poetas rimbautianos, extraños destinos enganchados con la literatura. (p. 170)

La firma de Bolaño establece la pausa y el trastocamiento, en un escenario móvil, donde actúan los diversos elementos del policial: el detective, el crimen, los testigos, el misterio y el tratamiento de la verdad; todos ellos se transforman de acuerdo con las coordenadas autorales. Leer a Bolaño autor significó encontrar la excusa para registrar un tipo de literatura peculiar; a su vez, y consecutivamente, una oportunidad para internarse en una poética que se atreve a lo abigarrado, a lo difuminado. Bolaño produce con estas obras un hiato significativo porque hace dudar sobre el tipo de texto que escribe; esa duda es también desubicada respecto de las fórmulas establecidas a través de una legitimación del género. Se corre del cauce, juega.

## **2.2. Fonseca firma**

Rubem Fonseca firma en la marginalidad y marca sendero propio. Libera parte de ese

andamiaje que consideramos género a través de una figura autoral que reescribe como policial negro pero situado en la clandestinidad de sus protagonistas vencidos que deambulan por las calles brasileñas. José Miguel Oviedo advierte en su artículo “Rubem Fonseca: la fascinación del abismo” (2002):<sup>47</sup>

Fonseca sabe, como pocos, contarnos algo cuyo interés es tan poderoso que no podemos dejar de seguir leyendo (...) Lo hace recurriendo a todas las trampas posibles: pistas falsas, proliferación de intrigas, personajes radicalmente ambiguos, designios que se entrecruzan o superponen por obra de voluntades e intereses contradictorios, etc. (p. 1)

Así este autor ocupa el espacio de la producción literaria y reenvía una narrativa que trastoca y desafía. Propone y establece maneras de leer el policial negro brasileño. Oviedo explica sobre el universo del escritor:

Las fuerzas que dominan ese mundo (erotismo, violencia, hedonismo, corrupción en todas sus formas) lo convierten en un lugar peligroso, donde existe la posibilidad inminente de morir o tener que matar, de verse envuelto en vastas conspiraciones o en escándalos que implican tanto a sombríos personajes del hampa como a miembros de la alta burguesía política. (Op. Cit.)

Cuando planteamos “juguemos el juego de la ficción”, también reconocimos en ese análisis el papel del lector que tiene sellado en la retina el registro de una práctica de la lectura del policial enmarcada en este espacio geográfico sudamericano. Rubem Fonseca trabaja, además, encabalgado en lecturas anteriores, a la vez que expone posiciones críticas sobre diversas situaciones de la actualidad social; es decir, recupera discursos sociales y estereotipos, y reconstruye hábitos y costumbres generando un espacio de diálogo colectivo cuya visualización se hace menos automatizada al trazarlas de ese modo (el andar de

---

<sup>47</sup> <https://letraslibres.com/revista-espana/rubem-fonseca-la-fascinacion-del-abismo/>. (Consultado: marzo 2022)

Mandrake, las explicaciones de Guedes respecto del accionar de los testigos y sospechosos en los crímenes). Esas mismas coordenadas de ubicación a su vez plantean perfiles de personajes que movilizan y remarcan la zona marginal donde la fatalidad cobra una relevancia significativa e inmediata respecto de la vida de los protagonistas.

En su escritura es más concreto el efecto de borde y margen al incluir la dimensión socioeconómica de modo tan contundente. Y la experiencia de sus personajes es un cúmulo de decisiones ético-morales siempre fallidas. Ellos se mueven determinados a concretar una rotura interna y se convierten en cuerpos corruptos (individuos-instituciones). De este modo, podemos observar eslabones residuales heredados, en un continuo desplazarse hacia otras formas de contar la historia del crimen<sup>48</sup>. En tal sentido, ubicamos un lector que conoce, sabe que va a encontrar en esas líneas narrativas formas de exposición de la criminalidad que evidencian la falta de rigurosidad de la Justicia como institución que imparte orden (escenario general latinoamericano de mediados del siglo XX en adelante). Las operaciones como desmontar, desarmar, separar serán las que permitan el acceso a la maquinaria ficcional; pero no una disección fría y técnica, sino con una tendencia a reconstruir un escenario del policial negro con el tono propio de Fonseca.

Con el autor brasileño los tramos narrativos configuran los espacios y personajes desde el elemento más simple y pueril, la privación sobre algo o alguien. Es una escritura sobrecargada en sus descripciones de espacios y sentimientos de agobio y resignación frente a la desigualdad y la injusticia social; parte de eso lo vamos a analizar más adelante en los apartados sobre las ciudades en el policial y en el que dedicamos a la configuración del personaje perdedor. El registro del espacio se despliega a partir de la escritura afilada del autor, ya que creemos que es el resultado del vínculo profesional que tuvo con los medios

---

<sup>48</sup> Esos cuerpos alterados también cobran vida en *Agosto*, novela publicada en 1990 donde el comisario Mattos arrastra una desazón frente a un caso significativo y una práctica corrosiva de la justicia; y en el compilado de cuentos *Feliz año nuevo*, de 1975, y más en particular en el cuento "Día de los enamorados", donde Mandrake asume otro caso y aparece la travesti Viveca y la descripción de la violencia en la calle.

gráficos de su país.

La edición *La novela murió* (2011) recopila artículos, columnas, en los que se muestran sus habilidades de cronista y el rol de observar las prácticas sociales que construyen el imaginario del ciudadano brasileño (el juicio a Michael Jackson, el uso excesivo de medicamentos, el cuidado de los árboles en zonas urbanas). Parte del discurso periodístico influye en su narrativa, el diario del día marca el ritmo de la historia, instala la duda, hace el click necesario para que se desenvuelva la trama en la historia. Al respecto, José María Oviedo señala que la capacidad de Fonseca de condensar su despliegue verbal singular viene de la influencia del cine, al ejercer como guionista y crítico; y explica:

Del cine debe de haber aprendido otra virtud clave: la de la funcionalidad del trazo narrativo y el manejo preciso de sus distintos tiempos y climas, para crear imágenes visuales imborrables por su pulsión emocional y su irresistible seducción. Sus textos están hábilmente modelados por un diseño artístico, pero de un modo casi invisible para crear efectos que enriquecen constantemente el relato y lo impulsan, con una lógica inexorable, hacia adelante. (p. 1)

Sobre el tratamiento de la escena con el ajuste de la descripción que reconstruye el suceso, sabemos del propio Fonseca en “Cine y literatura” (2011):

Los jóvenes de mi generación querían ser poetas, pero algunos soñaban con la poesía porque el cine era un sueño que parecía imposible. Hoy los jóvenes sueñan y se complacen con el cine. A mí siempre me gustó el cine, pero únicamente me convertí en cinéfilo. Me involucré en esa actividad sólo después de haber escrito dos docenas de libros. Mi intervención ha sido como guionista, aunque debo confesar que me gustaría también ser director. (p. 45)

Los atajos que nos acercan a la presencia de Fonseca permiten una revisión que

desacomoda, que muestra la influencia de ámbitos artísticos y culturales que provocan una particularidad en la forma de narrar. En tal caso, el escritor brasileño explica sobre las adaptaciones cinematográficas de la literatura: “Debo decir que escribir para el cine es diferente de todas las otras formas de expresión escrita. Los elementos visuales son tan importantes como las descripciones y los diálogos” (p. 50). Explica también, la importancia del trabajo en equipo entre el director, el productor y el guionista y responde respecto de los espacios artísticos:

La Lucía “exactamente como yo los describía en el libro”, según David (el director de la adaptación “Lucía McCartney”), era Adriana Prieto (...) ¿No es igual?, me preguntó David. Evité responderle. En realidad, yo no describo a Lucía en mi historia (...) Porque esa es la riqueza de la literatura, la participación del lector, que llena las lagunas que el autor deja, del lector que usa su imaginación recreando la historia que leyó, reinventando a los personajes. El cine no lo permite. (p.52)

Las distancias estéticas se nutren en el trabajo con las descripciones; por ejemplo, la escena de la autopsia en “Doscientos veinticinco gramos”, cuando el médico forense va quitando los órganos del cuerpo y a su vez describiendo el procedimiento; o cuando Flavio describe la escena de muerte de Delfina en *Bufo & Spallanzani*.

En *El seminarista* se repite la impresión de la corrupción de los cuerpos a medida que avanza la historia. El narrador-protagonista se detiene en las formas de matar, y los personajes reproducen decisiones al límite en cuestiones ético-morales; una trama que se dedica a mostrar el crimen como forma de evadir una sociedad injusta. Otro aporte voluminoso que suma es la inserción de la información periodística que –como mencionamos– colabora en la reconstrucción de la opinión pública respecto del caso de asesinato. Este paisaje fragmentado, que aporta desde diferentes fuentes (prensa-institución de control, la policía), edifica la trama en “Mandrake”. Entonces, a través del periodismo Fonseca instala en su ficción ciertos rasgos

de la matriz social de Río de Janeiro. Su narrativa se explaya en parte sobre un discurso colectivo de denuncia a los accesos estratificados de los espacios socioeconómicos. Algo que se evidencia en las sucesivas descripciones de los lugares y las conductas que diagraman un mapa de la marginalidad brasileña. Esa manera de posicionarse también es una traducción del lenguaje audiovisual, la representación detallada y la impresión de la escena de acción (*El seminarista* y en *Bufo & Spallanzani*).

La palabra aguda y certera junto al manejo sutil del lenguaje reproduce la glosa de la corrupción. Y el discurso de los personajes marca el tipo de ritmo de las instituciones que naturalizan la violencia direccionada hacia los estratos con menos recursos, ubicados en zonas marginales. El discurso periodístico y la figura del perdedor, que más adelante vamos a abordar, también sostienen un trabajo con el discurso decadente, desesperanzador. Esos personajes están inmersos en la inseguridad y saben de la impunidad de los estamentos de la justicia; son parte de las redes sociales que reproducen la injusticia

Ahora bien, también podemos detectar –al igual que en Bolaño– que parte de esa construcción narrativa se detiene en reflexiones metadiscursivas que lo llevan a colocar en boca de los personajes principales apreciaciones sobre lo literario, como señala Oviedo hablando del libro *Bufo & Spallanzani*: “El hecho de que Flavio sea un célebre escritor le permite a Fonseca hacer continuas y reveladoras reflexiones sobre la literatura...” (p. 1). Por otro lado, hay una construcción de la figura del lector: Flavio, Mandrake y Joaquim son lectores que desde esa posición, y cualquiera sea la circunstancia, advierten esa práctica como algo a considerar aun cuando el contexto delictivo se instala. Del mismo modo, la firma autoral registra la voz de un asesino a sueldo en *El seminarista*; y paulatinamente romantiza y reivindica el modelo de vendetta (al estilo ojo por ojo). Reconstruye un malo /criminal con otra perspectiva: “A Kirsten y a mí nos gustaba mucho la poesía. Sacaba un libro de poesía de mi estante y me pedía que se lo leyera. Ese día sacó una edición bilingüe de los poemas de

Petrarca” (p. 45). Esta manera de construir el personaje, entre sensible lector de los clásicos y temerario ser del lumpen, pone en jaque la figura del detective y por ende del héroe.

Coincidimos con Masoliver Ródenas y Oviedo cuando señalan que estas conductas narrativas intensifican la puesta en abismo; sus posicionamientos estéticos, al correrse de la línea tradicional, dejan en evidencia los difusos márgenes genéricos y permiten la percepción de lo inconmensurable. Esta propuesta narrativa se observa en *El seminarista*, en “El policía de las ratas” y en *Monsieur Pain*; a partir de una inquietud de cambio y transformación, los universos ficcionales de cada texto se trastocan, se alteran. Elementos claves como el asesino, la pesquisa y la resolución del crimen se muestran de otra forma, en tensión con supuestos ya establecidos y legitimados por el mercado editorial y por los lectores (Mattalia, 2008, pp. 116-117).

En definitiva, este posicionamiento ubica a ambos autores no en una visión original respecto de la historia de los discursos sociales y culturales, sino más bien en una coordenada que destacamos respecto del género de referencia. En tal caso, esta propuesta abrió una entrada a la narrativa de Bolaño y de Fonseca, y de alguna forma se priorizaron las particularidades de la escritura en tensión con la función autoral, porque deja entrever la posibilidad de la diferencia como una forma de existencia en la escritura. Por todo lo expuesto, cabe señalar que las voces autorales que conforman nuestro corpus evidencian el movimiento transgresor y nos permiten remarcar las líneas de interés que anticipamos en esta etapa del análisis. Intervenimos de este modo en una conversación que se viene desarrollando en el campo intelectual relativo al género elegido. Y como ya se mencionó, la marca de la singularidad que estamos desarrollando significa además una ubicación distinguida en el campo de la producción literaria.

### 3. Entonces ¿estamos hablando de un policial en segundo grado?

Tuvimos presentes varias cuestiones para poder cerrar –temporalmente– esta primera parte en cuanto al armado de una trama que condice con la propuesta de conversación textual que nos llevó a plantear la segunda parte de la tesis. Son estos recorridos, donde se define un itinerario teórico, metodológico y crítico, los que nos hicieron pensar en el policial de Roberto Bolaño y de Rubem Fonseca como una narrativa en segundo grado, fundado en ciertas premisas. Con respecto a esto podemos decir en palabras de Amar Sánchez (2000) que “...la literatura latinoamericana ha dado la posibilidad de constituir una versión propia del género policial. En ellos están presentes los textos canónicos, pero también las variaciones que se gestaron en años anteriores” (p. 48).

Nos interesó pensar en esa versión propia, que en términos de Marta Barboza (2020) significa referirse a un tipo de novela negra donde “...el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única razón de estos relatos donde todo se paga. Allí se termina con el mito del enigma, o mejor, se lo desplaza” (2020, p. 4). “En estos relatos”, continúa Barboza, “el detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales, esto es, la sociedad es vista desde el crimen” (p. 4).

Hasta el momento, en diálogo con la crítica y la teoría literaria-semiótica, tenemos en cuenta las idas y vueltas de ambos autores en cuanto a las tensiones que proponen alrededor de los sobreentendidos del género. Quisimos detenernos también en la norma que indica el gesto de desobedecer, a la vez que abre el juego para renovar las fronteras de la ficción. Este posicionamiento, al mismo tiempo, significó abrir el juego –como advierte Mattalia– como una forma de renovar los márgenes de la ficción a considerar.

Los textos literarios que investigamos mostraron un tipo de policial puesto en segundo



grado en tensión con una línea primordial. Esto implicó pensar en una libre adaptación de los elementos y las categorías que se emplean en la trama policial. Néstor García Canclini (2001) construye el concepto de hibridación como la operación de contacto y mezcla de elementos, concepto que en este caso, puede considerarse para abordar las formas de narrar.<sup>49</sup> Sobre este punto nos posicionamos para referirnos a las tensiones que posibilitan ver otras formas de resolver las historias de crímenes. Ya mencionamos algo de la intervención oportuna del testimonio (*La pista de hielo*) o la noticia policial (“Mandrake”) que expone una abultada dimensión social (modelos y estereotipos que la opinión pública construye por medio de la prensa) del universo ficcional del corpus.

Asimismo, sumamos a esta línea reflexiva posibles conductas afiliativas, en lo que respecta a los dichos de Edward Said, a la hora de mencionar textos que se relacionan con otros textos anteriores a ellos. La afiliación no es del orden de lo natural (como las filiaciones) sino que se trata de una nueva manera de relación que ordena de nuevo lo establecido, por ejemplo, en el ámbito cultural. El término indica que se marca un nuevo orden de cosas que, en el caso de su vinculación con el pasado, recupera parte de ese orden filiativo, porque vemos la convivencia y las vecindades; se identifica y reproduce con un constante reenvío al pasado. Es decir, se presenta un marcado sentido de pertenencia a la vez que una renovación en las vinculaciones entre estructuras sin abandonar las formas clásicas. En este caso hablamos de un conjunto de textos que se vinculan de modo afiliativo con otros anteriores a su producción y que se incorporan a un sistema de reconocimiento de códigos culturales y sociales (escenarios sociales de injusticia, estereotipos sociales conflictivos). (Said, 2004, pp. 33-34)

El texto en segundo grado, que ya legitimado por la tradición (porque se reconoce su

---

<sup>49</sup> Canclini refiere a procesos socioculturales que posibilitan que estructuras clásicas ya existentes se combinen con otras y generen de este modo nuevas estructuras, prácticas u objetos. Se presentan fusiones de elementos y múltiples alianzas para que el objeto ya transformado (híbrido) pueda insertarse nuevamente en el campo de circulación. (Cf. García Canclini, 2001, pp. 14-17)

anterior) ha circulado por los espacios del mercado, hoy cobra una dimensión diferente. Se impone, ya transformado, pero su vigencia se da en un segundo grado porque en el caso de la narrativa expuesta sabemos que estamos hablando de un tipo de relato que reutiliza elementos de ambas corrientes (clásico-negro) y hace suyas un sinnúmero de estrategias que reivindican el género a la vez que lo transforman. Este despliegue evidenció y reforzó la posibilidad de pensar estos relatos en un segundo grado, como una variante del modelo que por sus usos y adecuaciones queda en un plano más desdibujado.

Con lo dicho, se estableció la presencia de un discurso literario que se apunta con el dedo (metadiscurso). Ese gesto expuso de primera mano los rasgos propios del modelo clásico, al tiempo que en el mismo relato toma distancia, se adecua y reinicia el diálogo con otras formas de contar (en tono de homenaje y con tramos paródicos).

Al concebir una narrativa con estas características alcanzamos a pensar en la idea del juego, aun cuando seguimos hablando de una línea genérica. Entonces, sabemos que en *Monsieur Pain* la figura del investigador fracasado se impone por el relato conspirativo en primera persona. Cuando el Sr. Pain comienza a hacer preguntas sobre el paradero del paciente, un tercero lo interpela y le pregunta si es detective, algo que el personaje niega rotundamente. Asimismo, detectamos el testimonio como engarce seguro en la estructura narrativa de *La pista de hielo* porque solo importan las versiones de un asesinato en la localidad de Z. Por otra parte, en Fonseca comprendemos que la vida del Seminarista se corre de la figura de detective para reversionar la imagen del asesino con algo de consciencia moral.

Esta cuestión del parecer coloca al personaje principal asumiendo la función del que investiga, porque simplemente no se conforma con la versión de la realidad que le están mostrando. Entonces, cuando marcamos que se incorpora la figura de Pain al rol detectivesco, entendimos que Bolaño confirma una continuidad afiliativa con la tradición del género. Con Fonseca, en cambio, vimos un desarrollo diferente en el accionar del abogado Mandrake, ya

que pudimos observar varias dimensiones que constituyen el ambiente del crimen en la ciudad de Río de Janeiro. Este abogado, a través de movimientos engañosos, muchas veces interviene y activa la pesquisa para resolver el caso, y otras veces despliega su conocimiento sobre la ley para cubrir los delitos de la clase influyente (política y económicamente). Este perfil se potencia con el hecho de que carga con una progresiva falsa moral, pero aun así tiene momentos en los que intenta redimirse; momentos que constituyen al final de cuentas matices que se desprenden de estructuras más complejas como el estereotipo del héroe decadente.<sup>50</sup> Fonseca establece esta jungla de hipócritas y delincuentes que andan por el mundo del crimen negociando y aprovechando oportunidades, mientras que Bolaño construye personajes principales lánguidos, que aun teniendo la oportunidad de “brillar” son invadidos por la desazón y se desubican de su entorno más próximo, negando los roles detectivescos o sin entender las normas que hacen a la lógica y a la investigación en situaciones límite. Estas escrituras desobedecen, invitan a jugar una partida inconclusa que borrona los pactos de lectura ya legitimados. Y por sobre todo vale la marca de homenaje que agrega ese ribete extra que invita a narrar desde otro lugar. Pierre Pain, en evidente homenaje intertextual a Edgar Allan Poe, despliega citas directas de cuentos del autor norteamericano, y coloca en la trama rasgos que remiten a su obra. Pain se describe como un discípulo del mesmerismo (seudociencia de principios de siglo XX) que trabaja sobre las energías del cuerpo.

Gustavo Forero Quintero, en su artículo “La novela de crímenes en América Latina: Hacia una nueva caracterización del género” (2010), escribe:

(...) este género incluye novelas que dan cuenta del crimen como entidad psicológica más compleja y, en todo caso, como entidad inmersa en un proceso general de anomia que vive la sociedad en pleno, más allá de lo que puede implicar la relación del individuo con el derecho de propiedad en particular; justamente, las novelas de las últimas décadas tratan el crimen en

---

<sup>50</sup> Categorías que desarrollamos en el capítulo *Claves de lectura. Conversaciones textuales*; donde nos dedicamos a los protagonistas fracasados.

un ambiente de ausencia o degradación de la ley frente al personaje (hecho que, en todo caso, incluye la idea de la propiedad privada que define el capitalismo). (p. 52)

Este académico peruano coincide con nuestra línea de análisis y remarca que más allá del proceso de investigación criminal y la restauración de un orden con la aplicación de la pena, los diálogos con el entorno sociocultural, los cruces que se revisten de síntomas contemporáneos develan la tensión con las instituciones del estado de control. Por todo esto, el corpus nos brindó la oportunidad de adentrarnos en universos de sentido, en la intensidad autorral que traza cierta forma de encarar la trama, cierta forma de resolverla, cierta forma de provocar la atención del lector. Marta Barboza explica:

El crimen se desplaza a un segundo plano y, en muchos casos, no llega a resolverse, ya que adquiere más importancia la denuncia de la historia como relato de poder y como ejercicio de la violencia. Desaparecen los límites entre la ley y el delito, y se impone el poder del dinero y de los intereses creados... (p. 4)

Así identificamos en Fonseca la cruzada de los personajes principales por zafar de la violencia y la corrupción sin éxito (como sucede en *Bufo & Spallanzani* o en el accionar del asesino en *El seminarista*); y en Bolaño la desazón de los personajes que, en la búsqueda de la verdad, se agotan, se debilitan y se entregan (*La pista de hielo* y *Monsieur Pain*).

Otra línea de vinculación significativa con la tradición aparece en el cuento “Mandrake” cuando se refiere a la filmografía clásica (*La dama de las camelias*) o bien al cine de culto de Alfred Hitchcock. También se representan partidas de ajedrez y con cada movida de las piezas se implica una versión especular de los hechos que ayuda a dilucidar el caso de asesinato de la secretaria del empresario poderoso. Nos pareció oportuno incluir nuevamente la palabra de Ezequiel De Rosso quien en su texto “Una lectura conjetural.

Roberto Bolaño y el relato policial” (2006) se refiere a la escritura del autor chileno, agrega la intervención del lector y esa cuota lúdica del texto. Para este crítico el secreto de la novela es la construcción del enigma, y la operación se completa con el lector entrenado porque sabe preguntar y dónde buscar (Cf. p. 134). De Rosso explica que parte del policial latinoamericano se transforma a partir de sus aportes genéricos porque se presentan desplazamientos de esas convenciones y nuevos pactos cuando el crimen se corre de la escena principal y es el planteo de la figura del investigador decadente o la posición del criminal, o bien la importancia del testimonio en la búsqueda de la verdad, lo que importa y resignifica la estructura narrativa. Hay un secreto que el texto parece esconder (Cf. p. 137). Esto se ve claramente en *Monsieur Pain* cuando a medida que el relato avanza sospechamos y no entendemos, como resulta con Pain, los sucesos que acontecen y no tienen forma de ser explicados. Las pistas que ubica el protagonista nunca se resuelven, todo queda en la mente paranoica.

Al pensar en la propuesta del policial en segundo grado nos pareció pertinente relacionarlo con el concepto de *in between* de Homi Bhabha que funciona como un ‘entre medio’ que habilita una apertura entre zonas que marcan límites pero también fluctuaciones. Este procedimiento de ubicación en una lectura sobre el género nos mostró, por ejemplo, en el caso del cuento “El policía de las ratas”, que el entremedio habilita a que el relato se mueva entre el policial negro y el cuento fantástico ya que la historia presenta una humanización de las ratas y los roedores funcionan en una comunidad con reglas que provocan un orden en las alcantarillas. Así también, las menciones a la cobertura de la prensa respecto del crimen en “Mandrake” reconstruyen un tipo de discurso (crónicas policiales) que inserto en la trama investigativa genera un registro del caso que en muchos tramos predomina y es valorado como información que forma parte del desarrollo del sumario, y a su vez, como se difunde por un medio de comunicación, influye y construye la opinión pública. Homi Bhabha posiciona el

entremedio para revisar constantemente el pasaje, hacer un registro indefinido que ocupa el espacio del aquí y del allá, de modo que este concepto nos permite abrir la opción de revisar la materia literaria escrita en clave policial.

Pensar la literatura de Bolaño y Fonseca desde la categoría de entremedio nos permite trabajar con elementos particulares que provienen de un tipo de policial anterior, pero además, ver cómo en la superficie de la línea sintáctica se acomodan de modo diferente y organizan la trama. Este intersticio (o hiato) permitió imaginar posibles formas de pensar de otra manera la concepción genérica del crimen en ficción. En otras palabras, buscamos ubicar “sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento” de los espacios, en esta oportunidad de los espacios del arte. En este momento, pensamos en términos operativos en un “tejido conectivo” que enlaza las diferencias, como explica Bhabha. Lo que propicia la narrativa de los autores es leer sin grandes sobresaltos un tipo de narración del crimen que sufre en su constitución ciertos virajes (Cf. Bhabha, p. 18).

De este modo, en lo recorrido hasta aquí quisimos llevar a cabo lecturas en la “emergencia de los intersticios”, es decir en esos lugares donde se negocian las diferencias sin resoluciones finitas y que atienden a la compleja trama de sentidos. Bajo esta misma línea de análisis compartimos un segundo concepto del mismo autor: el concepto de “más allá” (que lo retomaremos en las conclusiones) que establece una “distancia espacial, marca un avance, promete el futuro” y que entendemos como el acto mismo de exceder los límites de las formas establecidas y que nos posiciona más allá. Los dos conceptos funcionan en la medida que se articulan en la investigación y que nos ayudan a pensar los márgenes genéricos como líneas difusas que permiten gestos de desbordes y la posibilidad de concebir otras formas de narrar. (Cf. p. 20).

Ubicadas en esas intensidades estéticas tratamos de acercarnos y observar esta maquinaria. Nuestra tarea de investigación se circunscribió a la decisión teórica y

metodológica de invocar dos autores que suponemos periféricos porque de este modo se visualiza un horizonte de narrativas expuesto en relación directa con un modelo y con la demanda de un mercado que aprovecha conciliando propuestas nuevas dentro del modelo establecido. Y entiéndase por periférico también todo aquello que proponga, con sus proyectos literarios, un desafío en la lectura y por ende una renovación en el pacto entre autor/lector.

Mattalia en *La ley y el crimen* (2008) advierte sobre dos puntos en su análisis que nos parece oportuno mencionar. Primero coloca al relato policial tras la línea de los usos de la literatura como una práctica social y a su vez detecta dos matices: la acción del movimiento y de la impulsión. Explica que “La motivación apunta al movimiento, a algo capaz de mover; motivación que incluye la problemática de las causas, de lo que determina la existencia de un hecho, o da lugar a una justificación o a un pretexto. En cuanto a la impulsión (...) se entiende como una fuerza que empuja sobre algo que está fijo u ofrece resistencia” (p. 12). Nuestros autores producen desde sus puestos discursivos un tipo de movimiento que se asemeja a la impulsión que provoca la distinción en un devenir de fórmulas literarias. Luego del recorrido teórico nos quedamos con los términos movimiento y resistencia, ya que entendimos que parte de este discernir sobre la problemática de la literatura policial significó repasar, en esa línea del tiempo de su existencia, dos estados que lo animan a sobrevivir hasta ahora, el movimiento sostenido de sus formas a la vez que sus instancias de resistencia que lo obligan a surcar otras geografías literarias sin olvidar el camino recorrido.

Segunda parte

#### **4. Claves de lectura. Conversaciones textuales**

... el espacio de la escritura ha de recorrerse.

Roland Barthes (2013, p. 81)

En este tramo de la investigación desarrollamos un diálogo que establecimos con los diferentes textos narrativos, como una posibilidad de andar, de caminar la ruta de las lecturas sobre Roberto Bolaño y Rubem Fonseca. Leer el policial en clave autoral (es decir ambos autores anclados en la tradición pero visualmente expuestos por su estética y su juego con las fórmulas del policial) posibilitó mantener la excusa de revisar aquello que transgrede al modelo. A partir de la reconstrucción del crimen por medio de los testimonios, la intervención del detective o de aquel que se inviste como tal, la construcción de la hipótesis y la presencia del testigo nos mostró las fluctuaciones y discontinuidades que se producen sobre la norma. Aquí lo que intentamos fue albergar ciertas propuestas y rasgos consolidados que hacen del policial una narración que vive y revive por la intervención del autor. Las historias que se incluyeron en el corpus, a partir del corrimiento del cauce regular, instalaron una manera de hacer policial.

Pautar una instancia conversacional implicó revisar las coordenadas, donde se cruzan el policial clásico y el negro y su insistencia en la trama textual con el funcionamiento –por ejemplo– de la parodia y el humor; estas licencias mostraron la transgresión que posiciona al policial latinoamericano como un ámbito de producción que hace su propia versión de los modelos. Por ejemplo, la figura poco detectivesca del señor Pain, el proceder errático del policía Guedes o las investigaciones del asesino a sueldo en Mandrake.

Críticos y autores a lo largo de la historia del género consolidaron reglas que



legitimaron por etapas, por momentos, las formas de narrar el policial. Edgar Allan Poe encabeza esa lista y es a quien se le atribuye la patria potestad, lista que sigue por la producción de los norteamericanos Dashiell Hammett y Raymond Chandler quienes escribieron y reflexionaron sobre el género provocando un viraje contundente de la línea tradicional<sup>51</sup>. No podemos olvidar la propuesta de otro par ya mencionado en este trabajo: Boileau-Narcejac, quienes expresan un inventario detallado de elementos, recursos y modos de encastrar estructuras narrativas del género policial como tal; de este modo leemos un orden y somos testigos de cómo se legitima el modelo.

Hammett y Chandler, entre las décadas del '20 y el '50, afianzan el hard-boiled en diferentes momentos como un viraje significativo hacia el negro a partir del curso establecido sobre el policial clásico. Ya con Chandler se presentan convenciones que marcan y que funcionan como engranajes identificados en la pervivencia y legitimación del policial negro. Entonces es factible reconstruir la línea ascendente de los estados del relato policial, a partir de reflexiones de los propios autores. Cuando la línea diacrónica del género muestra la solidificación del modelo a través de giros que se repiten –como, por ejemplo, el culpable que se descubre a partir de pistas y deducciones, o también que el policía es el único que reúne todas las pruebas para descubrir al criminal– y evidencian las huellas que pretende encontrar el lector en la narración, y las fórmulas que se reproducen y circulan.

Por tal motivo, recuperamos aspectos que identifican Raymond Chandler y Sonia Mattalia respecto del policial negro y del policial clásico, respectivamente. En orden de aparición nos interesaron los postulados que aparecen en “Comentarios informales sobre la novela de misterio” (1949), donde Raymond Chandler se detiene en la presentación del protagonista: “Si el detective es un policía profesional, tiene que comportarse como tal y

---

<sup>51</sup> Ambos autores en diferentes formatos, ensayos y cartas se posicionan a partir de la divulgación de sus procesos de escritura. Lo que intentamos es recuperar varias voces que, a la vez que marcan una tradición y su consiguiente efecto de desviación, podemos colocarlas en una línea del tiempo marcando un ritmo histórico y en diálogo con los aportes propios de los autores seleccionados.

poseer las cualidades físicas y mentales necesarias para su trabajo. Si se trata de un investigador privado o de un aficionado, al menos, debe conocer las rutinas policiales lo suficiente como para no hacer el ridículo” (p. 416). Otro punto significativo que habilita una línea dialógica directa con la producción latinoamericana (en sus coincidencias y discrepancias) es el que advierte este escritor norteamericano: “El detective no puede ser un héroe y una amenaza al mismo tiempo; el asesino no puede ser a la vez una víctima atormentada de las circunstancias y un villano despreciable”. Y agrega: “La novela... debe castigar al criminal de un modo u otro, aunque no necesariamente por medio de los tribunales de justicia” (p. 419). De este modo, observamos una enumeración de rasgos y situaciones que muestran las condiciones de la narración policial a la vez que remarcan la prueba de un estado de la cuestión, en términos estéticos y literarios.

Las apreciaciones de Sonia Mattalia se suman a este bosquejo sobre el policial y sus resistencias, al hablar del clásico del siguiente modo:

...el policial clásico se fundamenta en las preguntas que se plantea en la trama y en la modulación del tiempo que tarda en responderlas. A diferencia de otros modelos, como el folletín, el tiempo del policial clásico trabaja con la economía y la dosificación de las informaciones, incluso la distracción del lector. (...) La posición y gestos, la rapidez en el análisis de la situación y de la respuesta o la diversión del contrincante, son atributos del policial clásico, que no sólo propone una confrontación intrínseca entre dos contrincantes –criminal y detective– sino que ésta se duplica en la relación entre narrador y lector. (pp. 26-27)

Todos estos modelos en esta segunda etapa de análisis se recuperaron como convenciones trastocadas en el policial investigado, porque persiste un tono transgresor –por ejemplo– en la historia de Pain y en las de Mandrake; en el primero, crean la ocasión para un desenlace donde nada se revela; y en el segundo caso, los protagonistas del cuento tuercen el

curso de la investigación para beneficio propio. También acontece que se sostiene la desinformación respecto del crimen para dar espacio a las versiones particulares de los testigos (como sucede en *La pista de hielo*). En tal sentido, Antonio Masoliver Ródenas, que prologa la novela *Los sinsabores del verdadero policial*,<sup>52</sup> advierte que Bolaño aprovecha la tradición de la novela policial, para desvirtuar sus usos en un gesto lúdico hacia el lector como hacia el interior del género (Cf. p 10). Bolaño construye la tensión en la puesta en escena de los recursos del policial porque “la tensión no está en el desenlace, sino en lo que está ocurriendo. (...) lo que hace a la novela memorable no es una unidad (...) sino las distintas situaciones y lo que cada una de ellas sugiere” (Op. Cit.).

Esta reflexión permitió ver un procedimiento estilístico clave, una manera de hacer literatura. En la novela *Monsieur Pain*, cada aspecto se enmarca dentro de una historia central, neurálgica, pero que se desliza hacia los bordes. En el caso de *La pista de hielo*, el registro a tres voces muestra cómo cada apartado carga con el peso de una versión de los hechos para luego concatenarse en una historia central.

Ahora bien, Mattalia (2008) subraya la supervivencia del policial en el campo de producción cuando revisa los factores involucrados como las concentraciones urbanas atravesadas por el delineamiento moderno y capitalista de sus zonas. Y recalca la aparición de la prensa amarilla, que resuena con la inclusión del delito policial y la profesionalización de la fuerza (inteligencia y estrategias de control del estado sobre la sociedad) (Cf. p. 117). La propuesta de esta investigación fue ubicar la escritura del género en su estado más estable para luego encauzar nuestras miradas críticas anticipando que lo que reconocemos como transgresión ya posee una historia de traiciones. Lo que parecía la finitud del policial negro terminó convirtiéndose en succulento caldo ficcional de reescrituras y reversiones en el campo literario latinoamericano. De este modo, confirmamos que estas coordenadas puestas como el

---

<sup>52</sup> Masoliver Ródenas, 2011, pp. 7-11.

rebose del corset del modelo dan lugar a un sinfín de equívocos y malos entendidos en la configuración de la trama –por ejemplo– de *Bufo & Spallanzini* a partir de la conducta del policía Guedes; o en el caso de “El policía de las ratas” con la perspicacia aguda de Pepe. Estos “botones de muestra” evidencian una historia de traiciones y negociaciones respecto de la línea tradicional.

En línea con lo que venimos sosteniendo, Amar Sánchez explica que en estas historias los crímenes quedan impunes y la verdad permanece oculta, y con ello la posibilidad de variar el género expande sus fronteras. La famosa “búsqueda de la verdad” que se sostuvo como engranaje principal en la trama policial ahora se encuentra en jaque, secuestrada por los gestos de irreverencia ante la postura tradicional. Y el frustrado regreso al orden provoca ese vacío que aprovechan los personajes –hacia el interior de la trama– para sostener el tono desesperanzador (Cf. p. 96).

A esta altura del trabajo requerimos ahondar en los engranajes narrativos que hicieron que el corpus exponga una versión alterada del género a la vez que sostenga la tradición de su propuesta. Para eso, decidimos revisar: el tratamiento de la figura del protagonista vestido de un discurso y una inclinación hacia el fracaso, la configuración de las ciudades (línea tradicional desde las descripciones de Poe) como un espacio de negociación constante entre estereotipos y discursos que construyen la narrativa del crimen, y la presencia del cadáver en diferentes momentos del proceso de investigación; estos tres aspectos funcionan como pruebas del delito cometido y también trabajan como evidencia constante de lo que no se resuelve con la implementación del castigo.

Para revisar estos quiebres y ensambles propios de una narrativa encabalgada en la construcción de mundos, recuperamos el término entre-medio (*in-between*) de Homi Bhabha (2007), quien posicionado en la construcción de pensamiento a partir de paradigmas poscoloniales nos permite ampliar un concepto anclado en las configuraciones de las

representaciones y los sentidos de pertenencia desde los estudios socioculturales. Entonces, pensamos en ese entremedio que negocia nuevos signos a la vez que define los espacios de negociación. Esos “...entre-medio, proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad...” que para este autor, “...inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad” (p. 18). Además, Bhabha explica que toda negociación posible en estos espacios intermedios precisa resignificar modelos con la intencionalidad de actualizar registros pasados. Pensar, ahora, significa revisar el pasado en términos de tejidos culturales y sociales. Ese entremedio nos obliga a sostener el sentido sobre prácticas que tienen historia y aun así se actualizan en el presente de los discursos.

El concepto de géneros literarios se resignifica de acuerdo con las prácticas culturales. Y en el caso específico de la producción escrita nos interesó pensar en la posibilidad que otorga el entremedio en el contacto entre elementos o modelos establecidos. Nos referimos a vecindades (modelos o recursos propios del policial) que en el acto de fricción transforman los mismos discursos literarios. Los espacios de cuestionamiento y negociación posibilitaron las transformaciones del género, porque están negociando en lugares comunes tratamientos particulares del discurso (la pluma de Bolaño y la otra de Fonseca), y en algún sentido, la diferencia se escribe.

De acuerdo con los estudios críticos de Amar Sánchez, los policiales latinoamericanos se sirvieron de las fórmulas canónicas y las parodiaron y las mezclaron (Cf. 2000, p. 46). Entonces, a esta altura, el género posee un lector ya entrenado con el cual puede sostener la complicidad a través de elementos que remiten a la tradición. Y esa misma conexión se aprovecha para instalar cierta tensión cuando se producen esos corrimientos y se resuelven desde otros lugares las historias. Específicamente, Amar Sánchez desarrolla en el apartado “II. Instrucciones para la derrota” lo siguiente:

El juego de citas, el placer de reconocer el clisé, gozar de él como consumidor del género y a la vez mantener la “ironía distanciada” del lector sin inocencia, recubre –apenas– la torsión fundamental que proponen estos policiales (...) se transforman en puntos claves: el detective, la investigación, sus resultados, el cumplimiento de la justicia o el descubrimiento de la verdad. (p. 60)

Asimismo la autora, en otro texto que se titula “Apuntes para una historia de perdedores. Ética y política en la narrativa hispánica contemporánea”<sup>53</sup>, trabaja la figura del perdedor y deriva reflexiones sobre el discurso social contemporáneo que recupera parte de una historia de derrotas en el siglo XX, y que de alguna manera se filtra y se reconstruye desde lo estético:

Un desarrollo tal hace pensar que la literatura trata de analizar, resolver, explicar y, sobre todo, sostener la memoria en torno a múltiples experiencias de derrota. Son relatos que proporcionan, de diversos modos, una respuesta y representan soluciones imaginarias a la pregunta sobre cómo vivir, qué hacer cuando la propia historia se quebró y hay que sobrevivir entre los ganadores. (p. 151)

Estas reflexiones resultaron de un análisis puntual sobre la experiencia de la derrota que viven los protagonistas de las historias del crimen. Del mismo modo, la crítica literaria tiene historia en desplegar análisis sobre grados de descreimiento en las instituciones y la falta de esperanza en obtener justicia o restaurar el orden. Bajo estas coordenadas subrayamos las lecturas de la ficción de ambos autores, porque entendemos que las transformaciones hacia el interior del género son un diálogo directo con sus contornos. Como sostiene Masoliver Ródenas en su prólogo: “Nos movemos, como es propio de la narrativa contemporánea, en el

---

<sup>53</sup> En esta ocasión Amar Sánchez trabaja la figura del perdedor y las líneas de análisis entre literatura y política marcando el escenario de producción artística de finales del siglo XX. Revista Iberoamericana. América Latina. España. Portugal Vol 6. Núm. 21 (2006). ISSN (online) 2255-520X.

terreno de la violencia, de los desencuentros, de la extrañeza, de la extravagancia, de la enfermedad, de la sublime degradación” (p. 11).

De este modo, fue posible ubicar y reconocer fórmulas que acompañaron las tramas narrativas de estos dos autores: la configuración de la ciudad, el perfil del perdedor, las condiciones del testimonio y el tratamiento de la prueba del delito; un registro de las sensaciones de inseguridad que invaden a los personajes de Fonseca y de Bolaño. Estos elementos se corren, se transforman y por lo tanto se revisan desde el gesto de homenaje por parte de esa tradición. En este mapa pudimos observar no solamente los lugares y las distancias sino las dimensiones de sentido frente a la diferencia que origina leer la narrativa del brasileño como la del chileno.

Ahora bien, la crítica sobre el policial latinoamericano advierte que las narrativas contemporáneas se dedican a darle sobrado sentido a las configuraciones de las ciudades, porque ellas poseen el grado de pertenencia y marginalidad que atraviesa a los protagonistas. Todo sucede en ese espacio caótico, duro, excluyente; esos son rincones propios en el mundo (Cf. 2000, p. 157). Por ende, hicimos foco en la configuración de la ciudad como espacio de exposición de las situaciones que requieren la atención del lector (escena del crimen, zonas donde se potencia la criminalidad) y de tensión en la trama –herencia del policial negro–, porque entendimos que la configuración de la ciudad significa, en la trama de Bolaño y en la de Fonseca, una marca trascendental de lo urbano.

En el caso de *Bufo & Spallanzani* (2011) la ciudad es el mapa que expone la brecha clasista y exhibe espacios que se convierten en zonas del folklore de exportación (por ejemplo, la emblemática Copacabana) y donde se despliegan los conflictos. Es decir, la evidencia misma de componentes sociales claves como la desigualdad social, la injusticia institucional y la inseguridad policial de la sociedad brasileña. En el cuento “Mandrake” el mapeo de los espacios está coordinado a partir del dato sobre la estratificación de los

personajes: el abogado se mueve en las mansiones y en los suburbios de Río de Janeiro, es decir, donde demande estar para buscar pruebas que salven de la cárcel a sus clientes. Por su parte, en Bolaño, las ciudades son líneas difusas, direcciones que provocan desvíos, desubicaciones que a la vez marcan marginalidades. Entonces, notamos la disposición de la ciudad como centro de sentido frente a la búsqueda y a las decisiones y criterios que se les presenta a los personajes principales. En el cuento de Bolaño “El policía de las ratas” se puede detectar la parodia al género en la concepción de una ciudad de roedores “ordenada”; en este caso, son ratas que viven en las cloacas de modo regulado y con la premisa del respeto por la vida de todos. Frente a esta normalidad, en sus vidas irrumpe la sensación de inseguridad y de injusticia. Sostenemos que Bolaño se apropia de la evocación del imaginario de la sociedad finisecular que devela la eclosión del sistema de justicia y propone el modelo de comunidad de ratas que en una cloaca intenta reproducir un orden para una convivencia cívica.

Del mismo modo, indagamos sobre la construcción del personaje principal a partir de los aportes que en el campo de las investigaciones literarias refieren a la figura del fracasado o perdedor (en términos de Ana María Amar Sánchez). Este posicionamiento nos obligó a revisar los personajes principales y sus acciones en la resolución de los delitos, los criterios y las decisiones que toman, entre otros rasgos peculiares, como los del asesino a sueldo en *El seminarista*. O la presencia del detective Guedes en *Bufo & Spallanzani* (2011), y su forma aletargada y desesperanzada de moverse entre las pruebas y las conclusiones del caso. En *Bufo* la historia reúne a dos personajes que en condiciones de decadencia ocultan la verdad, manejan la impunidad y reproducen obviamente un sistema corrupto. De esta maraña de imposibilidades se destaca la intervención del detective Guedes como alguien de otro tiempo, con otra agudeza investigativa, y otra sensibilidad en la convivencia con la incredulidad de la sociedad brasileña. Este policía se destaca y permanece intocable aún en sus batallas perdidas,



que es donde más muestra su faceta moral.

También, sobre la misma línea de análisis, revisamos el diálogo en el relato “Detectives”, de Roberto Bolaño, donde se condiciona la figura de los agentes del orden a través de una conversación jocosa entre dos compadres. Vimos además, que en la novela *Monsieur Pain* se produce el mismo tratamiento de la visión y la sugestión del personaje principal y por otra parte la dolencia del paciente Vallejo; dos fragmentos de historias personales, una más desarrollada que la otra, pero que en algún punto se enlazan y pasan a existir como en suspensión: una trama compleja y que no se resuelve en el final del texto. En *Monsieur Pain* el conflicto que desencadena la trama es, primero, la incomunicación de Vallejo por su hipo constante y, segundo, Pain cuando no puede transmitir su preocupación a raíz de sentir amenazada su vida. El libro se completa con un “Epílogo de voces: La senda de los elefantes”, donde el narrador se dedica a contar las vidas de los personajes luego del suceso con Vallejo y sus respectivos finales. Esta propuesta funciona como un cierre individual al tiempo que se pronuncia como un final abierto y sin resolución del caso del paciente con hipo.

Para adentrarnos en la escritura de estos autores abordamos el tratamiento del crimen, desde la intervención de los personajes y el registro del testimonio que mantiene la trama muchas veces en suspenso intensificando las resoluciones. En Bolaño se observó que la posición de los personajes ejerce un ritmo zigzagueante que complejiza la trama. Las versiones de un crimen promueven la inestabilidad de la resolución de la narración, a la vez que mantienen alerta al lector por la misma incertidumbre. La construcción del testimonio y la sospecha son algunos de los puntos a desarrollar a partir de una conversación sostenida con las obras literarias y las formas de transgresión que presentan. En *La pista de hielo* la muerte de una persona habilita la exposición de tres testimonios que cuestionan a la vez que construyen el caso de asesinato. Una pista de hielo y las ambiciones de las personas son

coordinadas que ubican las piezas, pero no promueven un programa de estrategias; éstas, al igual que la percepción del lector, se van construyendo renglón a renglón.

De igual forma, nos detuvimos en las condiciones de relación del hecho criminal con la inseguridad y con el cadáver en relatos como “Doscientos veinticinco gramos”, de Fonseca. Esta reconstrucción fragmentada intenta recuperar la participación de una narrativa en el escenario de la literatura dislocada, particular, que da forma a otras maneras del policial. En este sentido, en el cuento de Roberto Bolaño “El policía de las ratas” la opción de más de una trama de vínculos y conflictos en la edificación de un texto que tiene inicio y final posibilita cuestionar los límites del texto y la intervención del lector (sea cuento o novela). Mucho de lo que no se dice (*el segundo cuento* según Piglia) ubica a la vez que desubica al lector histórico que intenta resolver el final. Bolaño mantiene el misterio para graduar las resoluciones de las historias; no solamente, como sucede en *La pista*, donde el testimonio se construye en efecto caleidoscopio, si no también sutilmente en las pericias del policía rata que, luego del encuentro con ese roedor monstruoso, confirma las sospechas de que las ratas transgredieron por primera vez una de las leyes fundamentales de su sociedad: infringir daño a otra de su misma especie.

Este tipo de análisis se construyó a partir de lo que Roland Barthes propone en *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía* (2015), cuando revisa –atravesado por un sentimiento de pérdida personal– el registro fotográfico de un álbum familiar y lanza una posición entre semiótica y sensitiva cuando refiere a la dupla dinámica del *studium* y del *punctum*. Es decir, como planteamos en la introducción, esta línea de análisis retoma estos términos para indagar en la intensidad de algunos fragmentos de la narración y los efectos que producen a partir de la imagen del “flechazo”. Eso sucede en la lectura de la autopsia del cuerpo en “Doscientos veinticinco gramos”, cuando toda la tensión está en el desmembramiento del cuerpo-víctima; mientras que en *El seminarista* la descripción de las escenas de los asesinatos funciona como

un tramo visual intenso. Entonces, importa detener la mirada y la lectura en un punto particular de la narración. También observamos el mismo procedimiento cuando Flavio describe cómo asesina a Delfina en *Bufo & Spallanzani*, y nos enfrenta a intensidades que resuelven escenas o episodios transcendentales de la trama.

Del mismo modo, en la escritura de Bolaño, y más precisamente en *La pista de hielo*, ubicamos un grado intenso en la escena de la pista cuando se describe el cuerpo de la cantante, en el apartado de Remo Morán donde el cadete confiesa que asesinó a la mujer. Otra situación que convoca nuestra atención en el sentido que venimos señalando acontece en la novela sobre las andanzas de *Monsieur Pain*, cuando sobresaltado siente que su vida corre peligro al cruzarse en la escalera con los supuestos cómplices del caso Vallejo.

Con la introducción a la segunda parte queremos resaltar los guiños narrativos, ya que pudimos detectar el tratamiento diferencial que hacen respecto del universo del policial tradicional y que converge en resoluciones alternativas de las historias. Todo eso nos permite desarrollar una mirada más amplia sobre la materia literaria, y enfocarnos en el tratamiento de la narración, ya que logramos observar que el efecto de desborde genérico otorga también la localización de zonas no definidas, cruces, mezclas y transformaciones.

#### **4.1. Las formas de narrar la calle en Bolaño y Fonseca**

Cuando nos referimos a la ciudad que construyen Bolaño y Fonseca nos referimos a un exterior que más que escenario se define como un elemento desencadenante. Frente a este posicionamiento, vale incluir la concepción de lugar y de espacio de Michel de Certeau en el capítulo IX “Relatos de espacio” de su libro *La invención de lo cotidiano* (2007) donde revisa las diferencias en las ciudades del siglo XX entre el estado de pausa y movimiento. Para este

autor, el lugar es el orden porque además implica una indicación de estabilidad<sup>54</sup>, mientras que el espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan en tanto es un lugar practicado (p. 129). Cuando nos enfocamos en las obras literarias que nos ocupan vemos que en *Monsieur Pain* (1999) la ciudad se presenta como un personaje que hostiga y acorrala a Pierre Pain y lo obliga a estar alerta y a correr de algo que supuestamente lo acecha. En toda la novela, la configuración de lo urbano de principios del siglo XX expone una ciudad que vigila y obliga al mesmérico Pain a esconderse.

De pronto, como para justificar mis temores, al doblar la esquina de mi calle de ordinario desierta a esas horas, escuché unas pisadas que se aceleraban. Caminé aún unos cuantos metros antes de detenerme, sorprendido. Me siguen, constaté con la misma mezcla de certeza y asombro con que los soldados se descubren una pierna gangrenada. ¿Era posible? (p. 24)

De este modo, las calles, los espacios públicos, se transforman en el ámbito donde se desarrolla la conspiración. Pain transita las calles, las recorre como si estuviera andando sin rumbo, errante como extranjero en una ciudad de la cual sabe que debe ocultarse. Estos fragmentos, en donde se potencia el tránsito y la preocupación del protagonista, contribuyen al desborde genérico que se produce en la construcción de este relato.

Por su parte, en Bolaño nos fijamos en la forma de andar esas calles, en sintonía con las percepciones subjetivas del personaje; nos convoca la visión de lo urbano y el ritmo establecidos a partir de las formas de entender la relación del ser con el estar. En Pain, cuando se encuentra en estado de pánico, la ciudad es el elemento desencadenante de la conspiración:

A partir de ese momento el trayecto comenzó a tener visos de farsa. Para empezar, las calles se habían vaciado de peatones de forma considerable y

---

<sup>54</sup> Nos explayamos sobre las palabras del autor cuando sostiene que todo lo que se practica en el espacio compartido, de convivencia entre los individuos, es lo que lo diferencia del lugar. Un lugar es hacia donde vamos y desde donde partimos, todo lo que sucede entremedio es lo que nos ayuda a definir los espacios urbanos. (Cf. De Certeau, 2007)

nada podía resultar más fácil para el español que sorprenderme detrás de él. El cuadro era evidente hasta para el más obtuso: uno paseaba bajo la lluvia y otro, adecuando sus pasos lo seguía. Por si aún quedaba alguna duda, ambos estábamos empapados y nadie en su sano juicio da un paso calándose hasta los huesos. (p. 114)

Mientras, en *La pista de hielo* la ciudad conserva su sinécdoque trágica en el lugar donde encontraron el cadáver. Para Gaspar Heredia ese lugar era de temer:

Cuando nos preguntaban cuáles eran nuestros proyectos no sabíamos qué decir. (...) En el fondo sabíamos que estábamos colgados en el vacío. (...) A veces, por las noches, cuando daba vueltas por las zonas oscuras, con tiendas familiares vacías cubiertas de pinaza y parcelas desocupadas, pensaba en la pista de hielo y eso sí que me daba miedo. Miedo de que algo de la pista estuviera allí, enganchado, oculto en la oscuridad. (p. 175)

Con esta misma configuración urbana que divide los espacios conocidos de aquellos que suenan extraños y propicios para el crimen, pudimos detenernos en la urbanidad narrada en *Monsieur Pain*. Espacios del acecho y la conspiración que sostienen un tratamiento diferente entre la fricción de los cuerpos encontrados y los tiempos (siempre de noche o con muchas sombras que protegen a los que lo persiguen). Además, la presencia de los lugares prohibidos, estancados pero presentes, como las cloacas muertas en el submundo de las ratas en “El policía de las ratas”.

En tal sentido, trazamos la ciudad de Bolaño como un elemento que en la trama genera más confusión. Además, provoca un nivel más de desorientación para sostener el misterio; y ese mismo misterio retarda la resolución y por ende la aplicación de la justicia frente a un hecho de inseguridad como en *La pista de hielo* o en “El policía de las ratas”. Es decir, conocer el mapa de las cloacas donde vive la comunidad de ratas determina la resolución del crimen. Ese espacio está visto como un lugar que se debe reconocer para encontrar respuestas.

Por su parte, en *Monsieur Pain* la ciudad es un espacio donde el malo se esconde, el hipo de Vallejo se concreta y la conspiración se revela. El relato en primera persona trata de validar lo ocurrido alrededor del paciente Vallejo:

El primer síntoma de la singularidad de la historia en la que acababa de embarcarme se presentó enseguida, al bajar las escaleras y cruzarme, a la altura del tercer piso, con dos hombres. Hablaban español, un idioma que no entiendo, y llevaban gabardinas oscuras y sombreros de ala ancha que, al estar ellos en un nivel inferior al mío, velaban sus rostros. (p. 16)

El movimiento fuera de lo cotidiano lo ubica en las escaleras en un espacio de paso, casi doméstico (todos más o menos se conocen si viven en un mismo edificio), y se acentúa por una peligrosa incomunicación, porque Pain no entiende lo que hablan los dos individuos (más tarde reconoce la lengua española y a ellos los identifica como latinoamericanos). Este primer movimiento lo lleva a considerar el plan conspirativo en su contra:

Policías, pensé, sólo ellos conservan esa forma de mirar, herencia de cazadores y de bosques umbríos; luego recordé que hablaban español, por lo tanto no podían ser policías, al menos no policías franceses. Pensé que se disponían a hablarme, el inevitable chapurreo de los extranjeros extraviados, pero en lugar de eso el que estaba frente a mí se echó a un lado, del peor modo imaginable, contra el hombro de su compañero, en una posición que seguramente incomodaría a ambos, y yo pude, tras un breve saludo que no fue correspondido, continuar el descenso. (p. 16)

Nuevamente, Pain hace énfasis en la sensación de que está siendo observado y perseguido:

Por curiosidad, al llegar al primer descansillo me volví y los observé: seguían allí, juraría que en los mismos peldaños, apenas iluminados por una bombilla que colgaba del rellano superior y, de verdad sorprendente, en la misma posición que adoptaron para que pudiera pasar. Como si se hubiera

detenido el tiempo, pensé. Al alcanzar la calle la lluvia hizo que olvidara ese incidente. (Op. Cit.)

Esa sensación de ser vigilado produce en Pain la necesidad imperante de insistir en el encuentro con el paciente Vallejo. La descripción que hace de los individuos que supuestamente lo acechan tiene que ver con la estética del cine negro, donde la presencia de las siluetas aporta más al suspenso que el mismo detalle de las facciones:

Con cautela miré por encima del hombro; dos hombres, a unos veinte metros, caminaban en mi misma dirección, muy juntos, uno al lado del otro hasta parecer hermanos siameses, los sombreros de ala ancha, desmesurados, las siluetas negras recortadas por el farol de la acera de enfrente. (p. 24)

El complot que supuestamente involucra a Pain y al paciente latinoamericano provoca que se intensifique, conforme la trama avanza, esa sensación de estar siendo perseguido por los personajes “españoles” misteriosos:

Supé que mientras caminaban no me quitaban el ojo de encima. Me sentí observado hasta el dolor que me desnaturalizaba. Recorrí deprisa el tramo que me separaba de mi edificio. No recuerdo haberlos oído correr, por lo que supongo que mi reacción debió tomarlos desprevenidos. Al trasponer el umbral, después de cerrar no sin esfuerzo la puerta del zaguán, me descubrí empapado de sudor. Apoyado de espaldas en la puerta, pensé: La transpiración es señal inequívoca de salud. (Op.cit)

Otro signo de incomodidad se presenta cuando el discípulo del mesmerismo escucha a esos otros hablar en español:

Después me sentí profundamente avergonzado; debo de haber corrido, me dije, y los hombres deben de haber pensado, con toda razón, que huía de ellos, etcétera. Justo al terminar con estas recriminaciones que a nada

conducían salvo a mi propia humillación, cuando ya cogía aliento para escalar los empinados peldaños hasta el quinto piso, oí, al otro lado del portal y casi a la altura de mi oído, las voces de dos personas farfullando algo en español. (p. 24)

Los lugares que funcionan como puntos claves de la trama son el hospital donde está internado el paciente y el edificio donde vive Pain. El tránsito de un punto a otro agudiza la sensación de persecución:

Me quedé quieto en medio de la acera, desprotegido y mojado, un blanco perfecto para sus ojos astutos. A lo lejos se oyó un trueno. (...) Qué quiere este hombre, pensé, ¿que lo siga?, resultaba patente. Me sentí abatido. La otra alternativa era gritar. ¿Quién era el loco, él o yo? Experimenté escalofríos por todo el cuerpo, iba a caer enfermo, de eso no cabía ninguna duda, sin embargo, mi estado anímico permanecía despierto, cómo explicarlo, abierto a la curiosidad, a las extrañas confidencias que pasaban susurradas por esas calles irreales. (p. 114)

De este modo, queda planteada una división de los espacios de acuerdo con la percepción del narrador; primero, como aquellos que pueden ser recorridos por Pain a partir de esas caminatas nocturnas casi errantes y la observación de un flâneur alerta, frente a una amenaza concreta. En esa atención, más que nada auditiva, se registra el sonido de pasos que lo acosan y se reconoce el registro de un andar que dificulta el acceso, provoca la inmovilidad, la inaccesibilidad o el miedo que en definitiva lo alejan del paciente Vallejo. Esta historia de la persecución y del acceso casi nulo que tiene al paciente con hipo, de algún modo ubica a Pain como alguien que decide buscar respuestas a interrogantes al igual que un “detective”, pero uno que al final fracasa en la resolución del misterio.

En cuanto a la trama ficcional de Fonseca, vimos que profundiza el caos de la metrópolis carioca en la reproducción constante de una precariedad social. En la obra *Bufo &*



*Spallanzani* narra la investigación en torno al “presunto” asesinato (en el momento del hallazgo del cuerpo se lo consideró suicidio) de una mujer de la clase más poderosa de Río de Janeiro; asesinato que a su vez devela (en el tratamiento retrospectivo de ambos personajes: Flavio y Guedes) otro crimen anterior sin resolver y una seguidilla de estafas que se fueron sucediendo en el transcurso del tiempo hasta llegar a la muerte de la segunda mujer en una villa turística internada en el medio de la selva brasileña. Los lugares distantes generan más tensión y el velo que cubre el crimen tarda en levantarse. Por ejemplo, cuando Flavio remarca:

Yo no era andariego urbano como Guedes, el policía, pero había muchas calles del centro que me agradaban particularmente, como las calles República do Líbano, Constituição y Larga (...). Me gustaba mirar las vitrinas de las tiendas de instrumentos musicales, de equipos electrónicos, (...) pero principalmente las tiendas de caza y pesca con sus rifles, carabinas, revólveres, molinete, arpones submarinos y las que vendían animales (...) Un día estaba parado en la puerta de una tienda de caza y pesca, viendo un rifle con mira telescópica, cuando un tipo se me acercó. Me preguntó si estaba interesado en alguna arma de fuego.

“La vendo a mitad de precio. Gran stock”, dijo.

“Estoy mirando”.

“No necesita registrarla en la policía, todo con el mayor sigilo.”

“A lo mejor me encontró cara de bandido, asaltante de banco.”

(pp. 238-239)

En la novela de Fonseca, tanto Guedes como Gustavo Flavio (escritor sospechoso) aparecen relacionados en la investigación de los dos crímenes. Ambos personajes toman la narración en primera persona y se van turnando a medida que el caso se despliega. Para hablar de la estafa aparecen las dos versiones; para indagar sobre el crimen de Delamare explica primordialmente Guedes; y para explayarse sobre el crimen en la villa turística interviene

Flavio (estrategia que muestra la vinculación de este escritor con los tres casos anteriores, donde también Guedes aparece como investigador); esta dinámica de turnos y versiones va concatenándose en la narración. Guedes se convierte por momentos en un guía turístico, ya que en la calle no solamente reconoce el lugar donde puede localizar las pistas para resolver el caso, sino además observar –mientras anda– los límites que dividen el poder adquisitivo de algunos y las privaciones de otros:

Y así, fatigado, despertó ese día, poco después de las cinco, cuando todavía estaba oscuro. Se bañó, se afeitó, se vistió. Hirvió agua y se preparó un café instantáneo. Nunca tenía hambre en la mañana y su desayuno no era más que esa taza de café. La calle Barata Ribeiro, donde vivía, estaba vacía cuando salió. Dentro de pocas horas se convertiría en un infierno de bocinas y ronquidos de motores. Ciertas mañanas, cuando sentía disposición, se iba caminando de su casa a la 14ª Comisaría, que quedaba en la calle Humberto de Campos, esquina de Afrânio de Melo Franco, en Leblon, una caminata de más de cinco kilómetros. Entrando por la Figueiredo de Magalhaes fue hacia la Av. Copacabana. (p. 26)

La descripción ubica los personajes conforme los roles que escenifican la ciudad dormida y despiadada a la vez:

Las tiendas todavía estaban cerradas; mendigos, cesantes, moradores de los vanos de las puertas ya se estaban levantando y se preparaban silenciosamente para salir de los recodos donde dormían antes de que los porteros y sirvientes comenzaran a lavar con mangueras las veredas de piedra portuguesa. Esa calle horrenda se veía linda sin autos ni transeúntes. A Guedes le gustaban las calles vacías. (p. 26)

El mapa urbano que transmite Guedes cuando describe su andar, lo lleva a considerar no solamente las formas de transitar y encontrar el sentido de pertenencia en el paseo por las calles, sino la denuncia de sociedades latinoamericanas excluyentes en sus configuraciones

cosmopolitas, atractivas como paisaje turístico, pero profundamente desiguales en los niveles socioeconómicos. João Francisco Pereira (2005), crítico de la obra del brasileño, refiere a la concepción de ciudad y de violencia en su narrativa y afirma que hay una degradación de lo urbano en sus historias.

Ese espacio delimitado ofrece el comportamiento humano<sup>55</sup> más derruido por la violencia estatal (cuestiones que narra Guedes) y por un estímulo al consumismo y se define por la marcada tensión social de aquellos que se encuentran en el margen del sistema. Refuerzan la idea del hombre prisionero de sus valores, figuras errantes, nostálgicas, amargadas y cínicas (Mandrake, Guedes) que pasean su miseria moral. La ciudad de Paulo Mendes (alias Mandrake) es el lugar donde se reproduce la violencia sectaria (centro-margen) y donde se posiciona y se despliega un tipo de abuso estatal en la figura de los funcionarios públicos.

En el cuento “El policía de las ratas”,<sup>56</sup> como mencionamos previamente, el personaje principal es un policía de una comunidad de ratas que vive en las alcantarillas de la ciudad. Con modelos de convivencia, leyes y normas para cohabitar y vigilar se mantiene un tipo de orden, que es cuestionado en la trama. En la historia se construye el camino de la investigación policial a partir de la muerte sospechosa de dos ratas y, simultáneamente, a partir de la personificación de un grupo de ratas en las cloacas, se devela el camino de pistas que llevan a que se demuestre que se ha infringido la ley suprema de esa aldea: “las ratas no matan ratas” (p. 84). Esta ley tambalea cuando se empiezan a descubrir cuerpos de roedores en zonas alejadas de las alcantarillas principales por donde se mueve la comunidad. Así se

---

<sup>55</sup> Vale traer a colación un relato de Fonseca que se llama “El arte de andar por las calles de Río de Janeiro”, en el cual el narrador recorre la ciudad, conecta estados de ánimo y recupera algunos estereotipos de personajes que importan a la hora de marcar el espacio público. (Cf. Fonseca, 2018, p 9).

<sup>56</sup> Bolaño, nuevamente y como lo hizo en la novela *Monsieur Pain*, materializa en el epígrafe la intertextualidad con otra obra (en el caso de la novela, con el cuento *Revelación mesmérica* de Edgar Allan Poe) y en esta ocasión, recupera la figura femenina de un cuento de Franz Kafka, *Josefina la cantora*, y la incluye como la tía del Tira.

presenta el Tira:

Lo único cierto es que me hice policía y a partir del primer día me dediqué a vagar por las alcantarillas, a veces por las principales, por aquellas donde corre el agua, otras veces por las secundarias, donde están los túneles que mi pueblo cava sin cesar, túneles que sirven para acceder a otras fuentes alimenticias o que sirven únicamente para escapar o para comunicar laberintos que, vistos superficialmente, carecen de sentido, pero que sin duda tienen un sentido, forman parte del entramado en el que mi pueblo se mueve y sobrevive. (p. 55)

La constitución de las cloacas, los canales y las madrigueras de los grupos de ratas se configuran como la geografía por donde transita el policía en la búsqueda de pistas y testimonios que colaboren en la develación del crimen. En el transcurso del relato van apareciendo esas zonas marginales, restringidas, de poco acceso, y luego ya olvidadas por la comunidad a las cuales regresa el Tira para investigarlas:

...en parte porque era mi trabajo y en parte porque me aburría, dejaba las alcantarillas principales y secundarias y me internaba en las alcantarillas muertas, una zona en la que sólo se movían nuestros exploradores o nuestros hombres de empresa (...). (p. 55)

Y más adelante continúa:

Allí, por regla general, no había nada, sólo ruidos atemorizadores, pero a veces, mientras recorría con cautela esos sitios inhóspitos, solía encontrar el cadáver de un explorador o el cadáver de un empresario o los cadáveres de sus hijitos. Al principio cuando aún no tenía experiencia, estos hallazgos me sobresaltaban, me alteraban hasta un punto en el que yo dejaba de parecerme a mí mismo. Lo que hacía entonces era recoger a la víctima, sacarla de los túneles muertos y llevarla hasta el puesto avanzado de la policía en donde nunca había nadie. Allí procedía a determinar por mis propios medios y tan buenamente como podía la causa de la muerte. Luego

iba a buscar al forense y éste, si estaba de humor, se vestía o se cambiaba de ropa, cogía su maletín y me acompañaba hasta el puesto. (pp. 55-56)

De este modo, las caminatas de vigilancia del Tira como agente del orden delimitan el espacio público de las ratas: los canales, las áreas donde los humanos colocan los venenos para aniquilarlas se ven como lugares prohibidos o de cautela, y algunos canales que se dirigen hacia la salida a la superficie se configuran como el espacio de vida, de convivencia e interacción de las ratas, cuya dinámica se devela como un aquí seguro y un allá (el arriba del inframundo) peligroso:

Todos los grupos subíamos al menos dos veces al día a la superficie y había ratas que se pasaban días enteros allí, vagando entre los viejos edificios semirruinosos, desplazándose por el interior hueco de las paredes, y hubo algunas que nunca más volvieron. (p. 78)

Cuando visualizamos la ciudad ficcionalizada, podemos ubicar también las conceptualizaciones que retomábamos del académico Michel de Certeau<sup>57</sup>, por ejemplo en las madrigueras por donde transitan regularmente las ratas y en donde se desarrolla el hábito de la convivencia en un tiempo y un espacio. A esos espacios podemos denominarlos *nudos* que dan sentido, en cuanto a la construcción de espacios comunes, a todo el recorrido diario de los roedores. Como bien explica el sociólogo francés, un espacio específico remite a un número de operaciones y/o propiedades en el nivel del hacer (Cf. p. 8). El Tira reproduce un estar presente y en estado de vigilancia que se traduce en un *vagabundeo* constante, como marca de Certeau respecto de los innumerables desplazamientos y recorridos que se producen en un espacio determinado que nombramos como propio.

En “El policía de las ratas” todo aquello que vuelve a recorrer el Tira se transforma en

---

<sup>57</sup> Ver “Hay una retórica del andar” en Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos, *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, ISSN-e 0718-1132, N°. 7, 2008 p. 12.

algo habitable y de no temer, porque entendemos que el protocolo de sacar el cadáver de la alcantarilla lo transforma en un espacio seguro para el tránsito de la comunidad:

Recorrer las alcantarillas, por lo demás, es un trabajo que requiere el máximo de concentración. Generalmente no vemos a nadie, no nos cruzamos con nadie, podemos seguir las rutas principales y las rutas secundarias e internarnos por los túneles que nuestra propia gente ha construido (...). Sombras sí que percibimos, ruidos, objetos que caen al agua, chillidos lejanos. Al principio, cuando uno es joven, estos ruidos mantienen al policía en un sobresalto permanente. (p. 60)

Las descripciones del Tira construyen el inframundo de las cloacas como un espacio con reglas, el policía recorre las “alcantarillas muertas” en busca de pistas; zonas a las cuales sólo acceden exploradores que cuidan de la seguridad de la comunidad, o bien aquellos que desean lucrar con esos espacios vacíos (Cf. p. 55). De este modo, en su propio andar el personaje principal reinventa un submundo que alberga el registro de las prácticas de habitar.

En *Monsieur Pain*, el personaje recorre como un mirón la ciudad, la camina y construye en ese mismo andar la trama de la ciudad y la trama de la novela. Dos tramas que se encuentran en las bifurcaciones, cuando Pain siente que está siendo observado y perseguido donde se concibe el misterio y donde el mismo hilo de la historia corta y divide hacia la conspiración de Pain o hacia el punto donde está internado el paciente Vallejo. En la historia del señor Pain también se presenta lo que de Certeau llama *la retórica del paseo*. Ya lo reconocemos a Pain como un ambulante que recorre y se agobia en esa ciudad de sombras y como un errante que corre detrás de su seguridad cuando siente que lo persiguen:

Bajé por una calle que suponía cercana al domicilio de un amigo a quien pensaba visitar y contarle todo lo que me estaba ocurriendo. Al cabo de un rato cambié de opinión y me entretuve caminando por las calles vagamente familiares que a medida que el tiempo y el paseo transcurrían se fueron haciendo cada vez más extrañas, hasta tener la certeza de que me había

internado en un barrio completamente desconocido. (p. 68-69)

La certeza de la persecución se intensifica conforme pasan los días y Pain no puede resolver la curación mesmérica sobre el hipo de Vallejo: “Debía recobrar la sangre fría, la calma, la distancia, salir de esa sensación de irrealidad que se estaba apoderando de todo, Pensé: hay un inocente de por medio. Pensé: el sudamericano va a pagar por *todos*” (p. 128). Esta sensación de acecho constante construye parte de la identidad de Pain, poeta fallido y discípulo del mesmerismo, que intenta de todas formas y aun sintiendo la amenaza contra su persona, llegar al paciente internado. Entendemos que en el desarrollo de la historia hay un cambio de roles y Pain –quien en un primer momento interviene para observar el estado particular de un paciente– luego siente que se convierte en el observado, el acechado por extraños.

La edificación de las ciudades tiene que ver con una pulsión de estilo del escritor, porque reproduce un ritmo que marca la narración como así también la dirige: en M. Pain es un condicionante significativo para resolver la conspiración de la que se cree víctima. En “El policía de las ratas” las madrigueras marcan un mapa mínimo, austero y sucio de la convivencia de una comunidad con reglas que están siendo transgredidas.

En la novela *La pista de hielo* se ubican mapas de sentido que se materializan en el palacio Benvingut y su pista de hielo, donde se ubica la escena del crimen (ahí se encuentra el cadáver de Carmen González Medrano), y luego en el camping donde viven y trabajan Gaspar Heredia y Remo Morán. Las ciudades de Bolaño son todas metrópolis contemporáneas alteradas por las historias personales; por ejemplo, en *La pista de hielo* es la versión de los hechos de Morán y de Rosquelles la que construye la urbanidad serena. Asimismo, no podemos perder de vista que en esta novela la localidad costera Z alberga al menos un par de fronteras; la primera se configura a partir de la presencia del camping, que funciona como un

ámbito marginal donde conviven inmigrantes indocumentados, mientras que la segunda se ubica en el palacio y su pista que se erigen como proyectos urbanos de renombre para la comunidad, proyectos que resultan un fracaso para la gestión de la intendencia de Z.

Si tenemos en cuenta lo que señala Aínsa en *Del topos al logos* (2006), cuando explica que el estar determina el ser porque es el espacio en la ficción donde se desarrolla la intriga y donde todos los personajes manifiestan sus roles específicos<sup>58</sup>, en *La pista* podemos observar cómo se identifican esas zonas urbanas con las emociones que cargan los propios personajes. Morán dice en la primera página cómo llegó a Z:

Apenas se vislumbraban los rostros y las luces, y la gente envuelta en aquella estola parecía enérgica e ignorante, fragmentada e inocente, tal como realmente éramos. Ahora estamos a miles de kilómetros del Café La Habana y la niebla, hecha a la medida de Jack el Destripador, es más espesa que entonces. ¡De la calle Bucareli, en México, al asesinato!, pensarán... El propósito de este relato es intentar persuadirlos de lo contrario... (p. 10)

En el caso de Enric Rosquelles, el espacio significativo de la pista de hielo funciona como una ofrenda de amor para Nuria, la patinadora:

Si he de ser sincero la posibilidad de no ver a Nuria por lo menos durante dos meses (octubre en Madrid con concentración y entrenamientos diarios, y noviembre en Budapest) me hacía sangrar el corazón. (...) ¡Sólo deseaba su felicidad! ¡La pista había sido construida expresamente para que se preparara a conciencia y volviera a ser seleccionada! Ahora que ya nada tiene remedio (...) (pp. 79-80)

De esta manera, los testimonios construyen el espacio narrativo del suspenso y retardan la resolución del crimen porque perviven en un tiempo detenido. La historia se narra en un tiempo diferido por los testigos y acusados del crimen. En este caso, ese suspenso se

---

<sup>58</sup> El estar determina el ser y el estar en ese lugar puede traducirse en el espacio de una ciudad o se puede fragmentar y materializarse en zonas como ocurre con la novelística de Rubem Fonseca. (Cf. Aínsa, 2006)



disuelve con la confesión del asesino de la cantante de ópera. Entonces, en la pista se dan las versiones de un mismo hecho y las historias de los personajes se cruzan en las diferentes impresiones. Por ejemplo, en el caso de Remo Morán, cuando desconcertado se pierde en el palacio que parece un laberinto de pasillos interminables; o en el caso de Enric Rosquelles, quien describe la pista como el lugar del encuentro amoroso con Nuria. Más tarde, el mismo Morán describe el camping como una franja marginal de la ciudad, aislada, donde se pueden esconder y salvar los inmigrantes amigos, mientras que para Gaspar es su hogar y lugar de trabajo.

El último espacio es la carretera, donde Morán observa a Gaspar y Caridad, espacio amplio, desolado, a la vez que agobiante, porque la sospecha recae sobre sus personas. En este punto, se encuentran las versiones de dos de los personajes; por un lado, el testimonio de Morán, quien narra el encuentro con Gaspar, y luego la versión de Gaspar y Caridad en su intento por huir con su compañera. Entre cruces de impresiones también se construye el espacio de la convivencia de los personajes en la ciudad. El lugar desde donde se parte: el camping; y el lugar adonde se llega: el palacio. El tránsito entre estos puntos construye la trama.

Como explica Amar Sánchez en *Juegos de seducción*: “Casi siempre la literatura ha configurado ciudades donde es posible reconocerse, ciudades con marcas de identidad” (p. 157). Y después agrega que “caminar por la ciudad es apropiarse a través de las miradas de los bienes ajenos, participar, sufrir, adquirir identidad” (p. 158). Esta definición nos permite abrir un diálogo con la posición de Pain frente a la idea de sufrir las calles porque significan un acecho constante; pero además con la preocupación de Remo Morán por esta suerte de melancolía extranjerizante que todavía lo invade cuando recuerda lo que era recorrer las calles y los lugares del Distrito Federal de México y que entra en tensión con la sensación de indefensión en el camping de la ciudad Z.

En este punto, es pertinente recuperar, nuevamente, la propuesta de Michel de Certeau, cuando en *Hay una retórica del andar*<sup>59</sup> dice: “Andar es no tener un lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio. El vagabundeo que multiplica y reúne la ciudad hace de ella una inmensa experiencia social (...) un tejido urbano” (p. 11). La construcción de la ciudad en la ficción de Fonseca se concentra en otros aspectos de la vida moderna y vertiginosa que ofrecen los centros urbanos y en ese aspecto responde también a lo que señala Amar Sánchez: “La ciudad no tiene que ofrecer sino peligro (...) hay que andar con cuidado” (p. 159). Hay algo de eso en las tramas que se hilan en “Mandrake” y en las palabras del abogado corrupto, cuando refiere su transitar por las calles de Río de Janeiro.

En líneas generales, entendimos que estas ciudades fonsequeanas se levantan a partir de la delimitación de los espacios de acuerdo con el poder adquisitivo. A la vez, por el mismo motivo, excluyen, provocan tensiones, fricciones y discursos virulentos en una convivencia hostil. El escenario urbano propicia los actos de corrupción y por ende se funda una jungla de cemento que transforma las actitudes de los personajes. La calle en *El Seminarista* es la escena donde se resuelven sus “encargos”, mientras que en “Mandrake” la ciudad viene a mostrarse como el lugar de los acuerdos turbios y las negociaciones generadoras de una reproducción constante de la impunidad.

Delimitado de este modo, lo urbano en Fonseca se presenta como un espacio donde se reproduce constantemente la injusticia social. El autor brasileño hace visible un sistema de desigualdad de oportunidades y muestra el agobio de los personajes ante la materialización de la inseguridad y la impunidad. Este escenario urbano está dividido entre los que se salvan de la cárcel y aquellos a los que inexorablemente les toca someterse al sistema.

Precisamente, esa forma de encarar los espacios públicos la vimos también en *El seminarista*, en la interacción entre los colegas del rubro:

---

<sup>59</sup> De Certeau, Michel (2008): *Andar en la ciudad*. en Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos. Nº7. <http://www.bifurcaciones.cl/2008/06/andar-en-la-ciudad/> (consultado: marzo de 2023)

El Janota se tocó levemente con los dedos de la mano izquierda el nudo de la corbata. Me iba a llenar de plomo en medio de la calle. Todavía tenía los dedos en el nudo de la corbata cuando le disparé en la cabeza. Una mujer que pasaba dio un grito asustado, el silenciador de mi pistola es muy bueno, pero el *puf* llama la atención. Salí, me metí por la primera esquina, tiré el gorro a la basura, tomé un taxi y me fui al cine, a la función de la diez. (pp. 11-12)

Resulta interesante observar cómo construye el autor la idea de marginalidad. Joaquim, el asesino a sueldo, camina por cementerios, barrios/favelas intensificando la idea de zonas por donde transita la delincuencia y el crimen. Los marginales reconocen esos lugares y de este modo el protagonista propone un recorrido violento que se construye con cada caso que se le asigna, inclusive el que incluye su propia muerte. De este modo, las diligencias de Joaquim lo llevaban a organizar una vida al margen de la ley: “Fui a buscar al tipo que falsifica documentos, un tipo que me indicó el Despachante, y le dije lo que quería” (p. 39). Y al decidir retirarse de la profesión de asesino intenta generar otros hábitos que lo alejen del mundo delincuente:

Después fui al supermercado a comprar unas cosas. Antes de jubilarme nunca había ido al supermercado. Almorzaba y cenaba en los restaurantes por kilo, excepto cuando un trabajo exigía que comiese en un restaurante pituco. (...)

Descubrí que ir al supermercado es una de las cosas más enfermantes que hay en el mundo. (p. 39)

El protagonista de esta novela sale y entra del mundo lumpen en un intento por adaptarse a una vida regular y lograr jubilarse del rubro. Estos rasgos construyen un escenario más cerca de la parodia, distancia propicia para establecer el gesto de homenaje.

Entonces, en las ciudades de Bolaño, los individuos divagan física y psíquicamente y,

por ende, incitan a generar el misterio en el nivel de la trama; las ciudades se convierten en lugares peligrosos de los cuales poco sabemos, lugares que causan temor, se conciben como confusos y generan un sinfín de invenciones que no los definen concretamente. Por otra parte, en Fonseca el mapa divide y acerca las posibilidades de orden y justicia a través del proceder de sus protagonistas, todos agonizan y reviven en intentos por salvar el día. Por todo lo dicho, nos interesó pensar que la generación de estos espacios urbanos provee de rasgos históricos al relato policial. Son las ciudades de Bolaño y de Fonseca, marcadas por un estilo diferente, y presentadas como paisajes que funcionan de manera potente en la trama. En el registro de los personajes se evidencian los vínculos que poseen con los espacios, siempre en tensión y en conflicto con el afuera temerario.

#### 4.2. La figura del fracaso: el perdedor o *El campeón desparejo*<sup>60</sup>

En este punto de la investigación identificamos un tipo de figura que ya tiene historia en el ámbito de la tradición del género y dentro del policial de Bolaño y de Fonseca. Nos referimos a la figura del fracasado (decadente) y a los discursos del fracaso que lo

---

<sup>60</sup> Entendemos que son dos palabras (fracasado y perdedor) que etimológicamente difieren pero que a los fines explicativos de esta investigación pueden funcionar juntas, ya que estamos hablando de personajes que juegan el juego del policial y pierden; por ende, en alguna medida, además de perdedores son fracasados porque no logran sus objetivos. Y ambas figuras resisten y se adaptan casi heroicamente a las circunstancias adversas funcionando a pleno en el camino de la derrota. La novela breve de Adolfo Bioy Casares retrata la transformación desprolija que sufre un taxista cuando bebe una pócima que supone lo convierte en alguien más fuerte y con más destreza que su condición de mortal (la historia lo compara con el boxeador Luis Ángel Firpo). Lo interesante es que Morales no trasciende más allá de su contexto social, el barrio o la zona y no puede escapar de la corrupción y la inseguridad que pertenecen a esos espacios donde usualmente se mueve. (Cf. Bioy Casares, 1993) Nos pareció interesante también la mención de perdedor que podemos recuperar de Amar Sánchez, cuando analiza los personajes de la obra de Juan Sasturain *Manual de perdedores* (2003). Otro libro del mismo autor que pondríamos en diálogo con la configuración del personaje principal es *Zenitram* (1996) cuya trama se desarrolla a partir de la existencia en Buenos Aires de un superhéroe que no reproduce el estándar de la figura clásica cuando se lo muestra fuera de forma, corrompido y por momentos vencido. Y podemos además vincular la obra de Leonardo Oyola en esta línea con los títulos *Santería* (2008), *Sacrificio* (2010) y *Kryptonita* (2011) donde observamos la presencia del discurso del fracaso que se erige como única manera de narrar la supervivencia de un grupo de personas que en la marginación arremete con actos presuntamente salvadores.

estigmatizan en su andar por el mundo criminal, pero también a la representación de estos estereotipos a través dicho discurso. Pudimos notar esta tipificación, por ejemplo, en el asesino de *El Seminarista*, o en las transas de Mandrake; en los detectives de Bolaño que se burlan de los criminales, en protagonistas que resisten como Pepe el Tira y en las maniobras que generan impunidad en *Bufo & Spallanzani*. Todos ellos se adecuan a esta tipología de personajes comunes y sin rango, marginales que dan testimonio, individuos cuya intervención causa desorden o traba la posibilidad de restaurar el statu quo.

El estereotipo del perdedor aporta al género policial una figura que en la construcción del contexto social convulsionado y caótico ratifica las particularidades de los escenarios latinoamericanos y de la justicia como institución. Amar Sánchez, en *Juegos de seducción y traición*, señala, respecto de las situaciones de inseguridad en las cuales están inmersos los personajes, que los mismos funcionan como fracasados, sin moral y sin atributos para sortear la hostilidad que se les presenta: “Se ha complicado la linealidad del relato policial clásico. Los crímenes y los culpables se confunden porque son varias las historias que se entrecruzan y de ellas salen algunas verdades y muy poca justicia” (p. 68). La construcción de lo verosímil agudiza la tensión en los contextos temporales de las tramas; cada texto reproduce un modelo y desarrolla una (o más) característica(s) que lo identifican con el policial. Frente a ese análisis nos permitimos desmantelar y analizar el elemento que persiste en el ojo crítico.

Con esto en vista, consideramos interesante revisar los niveles de representatividad históricos e ir un poco más atrás para buscar esos discursos fundacionales de la historia de América Latina <sup>61</sup>; discursos que se gestaron en el vértice de la concepción mítica de la figura de la conquista y los conquistadores y cuyos supuestos, más tarde, los discursos sociales, los aparatos simbólicos y por supuesto la crítica, se encargaron de reconfigurar. Para esta ocasión recuperamos las palabras de Sarissa Carneiro quien en “Discurso del fracaso y retórica del

---

<sup>61</sup> En la configuración de la historia como tal, se nos presenta el archivo de las crónicas indianas como escritos fundacionales que registran parte de la historia de la llegada y conquista de las Américas.

infortunio”<sup>62</sup> trabaja las crónicas de la conquista y reagrupa los siguientes conceptos: trabajos, infortunios, adversidades, penalidades, tormentos, sucesos infelices, desventuras, entre otros:

En América Latina, las expediciones fracasadas, con consecuente pérdida de hombres y el sufrimiento de incontables penurias por parte de los sobrevivientes, así como los casos de cautiverios, naufragios y otras experiencias de viajeros, exploradores, conquistadores, soldados y misioneros, fueron narrados desde una clara adscripción al campo semántico señalado. (p. 175)

Los textos críticos que recuperan este rasgo distintivo desde los discursos narrativos de la etapa colombina exponen la figura del conquistador exitoso en su empresa de descubrimiento. Cuando empiezan a cuestionar esa imagen de éxito, emerge el discurso del fracaso.<sup>63</sup> Entonces, Carneiro recupera de Beatriz Pastor algunas características de esas crónicas fundacionales que tienden a la presencia desmitificadora de la empresa, como de la figura del héroe (conquistador) de ese momento (Cf. p. 175). La imagen de la naturaleza pasa de ser la que guarda tesoros inconmensurables a la que posee la cualidad de lo violento, lo terrible y lo destructor. Por otra parte, los actos que acompañaron a estos supuestos héroes dejan de ser hechos gloriosos, para convertirse en acciones de supervivencia en esa misma naturaleza violenta y, a su vez, develan las marcas continuas de sufrimiento. Consecuentemente, el conquistador deja de ser héroe para convertirse en alguien que intenta sobrevivir ante condiciones adversas. Es entonces, según Carneiro, cuando Pastor y otros críticos comienzan a instaurar en su reflexión crítica el discurso desmitificador de América y la época de la conquista. (Cf. p. 176)

La presencia de personajes principales que reproducen actos poco nobles respecto de

---

<sup>62</sup> Cf. Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina/Gonzalo Aguilar; coordinación general de Beatriz Colombi- 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2021.

<sup>63</sup> Según la autora, quien lleva adelante un análisis desde las crónicas fundacionales en la *Carta a Jamaica*, se lee entrelíneas este discurso del fracaso. Para esta delimitación, cita los trabajos críticos de Beatriz Pastor en *Discursos narrativos de la conquista: mitificaciones y emergencia*. (Ediciones del norte, 1988).

un sistema de poder hegemónico (falta de moral y la manifestación de un accionar criminal) incorpora en la trama las versiones del fracaso que impone la imagen del perdedor. La lectura muestra que estos tipos de perfiles se ubican en las crónicas coloniales y por ello ofrecen la posibilidad de pensar el discurso del fracaso como una continuidad. Parte de esta lectura crítica se evidencia con claridad en la compilación de Valeria Grinberg Pla y Brigitte Adriaensen (2015) quienes subrayan la distancia del género negro norteamericano con el policial “de por acá”. Las autoras mencionadas refieren a un espacio de reflexión no solamente hacia adentro del género sino, y por sobre todo, en la producción de una crítica sostenida sobre las sociedades latinoamericanas marcando una mirada severa sobre las respectivas conductas sociales en el escenario latinoamericano (Cf. p. 182).

Desde este recorrido, podemos decir entonces que Bolaño y Fonseca definen de una manera quijotesca, en modo invertido (ya que el personaje de Cervantes tenía un sentido esperanzador en su camino del héroe, mientras que los personajes de este corpus son espíritus corruptos y desesperanzados), a sus personajes principales: desengañados, descreídos del sistema, corruptos, de falsa moral, ambiciosos. Todos ellos poseen tonos de una personalidad que moldea un claroscuro sensible ante el paisaje de violencia y de esa manera activan y reproducen un modo de operar y sostenerse en el contexto –entre el caos y la impunidad–, estrategia que produce una carga simbólica importante dentro del policial.

Los universos discursivos en Bolaño y en Fonseca generan un tipo de “detective” o de investigador “accidentado” que más allá de buscar la verdad y resolver el caso intenta sobrevivir en un ámbito hostil que muchas veces le niega el acceso a los códigos y a las reglas del juego; por ejemplo, en el caso de la novela *Monsieur Pain* se puede establecer una retórica del infortunio<sup>64</sup> por la cual se configura un aparato discursivo que presenta un personaje que

---

<sup>64</sup> Como explica Sarissa Carneiro: “...vinculada a la convivencia de concepciones diversas respecto de la conducción del destino, en *retórica del infortunio* abordé las dimensiones retóricas de la representación del padecimiento...” (Op. Cit., p. 182).

transita un camino y se transforma y se adapta de acuerdo con las situaciones que lo envuelven.

Amar Sánchez menciona dos rasgos más que queremos remarcar: “la figura que lleva adelante “la búsqueda de la verdad” es la que se encuentra perdida en la maraña de la historia: el saber del lector la supera y ella no es capaz de prever el peligro ni su final” (p. 96) En los dos autores estas búsquedas están cruzadas por la verdad y se presentan dentro del parámetro del canon; este tipo de protagonista ofrece una mirada alterna que implica revisar parte de la tradición<sup>65</sup>. En “Apuntes para una historia de perdedores. Ética y política en la narrativa hispánica contemporánea” (2006), la ensayista argentina afirma: “La figura del perdedor surge como notable dominante en la literatura hispánica de los últimos cuarenta años del siglo XX. (...). El perdedor funciona como una figura metafórica a través de la cual los relatos cuentan versiones diferentes a las de la exitosa historia oficial” (p. 151). Sin embargo, según nos dice más adelante, el género está repleto de resistencias:

Obstinados en construir un espacio de resistencia, su rechazo a incorporarse al nuevo estado de cosas no significa una actitud pasiva, sino un modo de construir o reconstruir tenazmente el camino de una futura victoria. (...) No hay que olvidar que la palabra “derrotero” deriva de “derrota”, que en una de sus acepciones antiguas significó “rumbo”, “camino abierto rompiendo obstáculos”. La resistencia es entonces una forma de abrir caminos para reconstruir un mundo después de la pérdida. (p. 153)

Entonces, los perdedores constituyen personajes que funcionan: “... en un mundo corrupto donde los gobiernos son responsables de crímenes y las leyes protegen a los asesinos, el triunfo siempre es sospechoso, sólo es posible cuando se ha pactado y se han

---

<sup>65</sup> Amar Sánchez trabaja desde la obra literaria de Paco Ignacio Taibo II la puesta en escena de héroes perdedores o antihéroes que accionan sobre una dimensión de la derrota ético-política. A este panorama que presenta su línea ascendente podríamos sumar el discurso fundacional con finales devastadores como los que menciona más arriba Carneiro. (Cf. Amar Sánchez, 2006, p. 155)



aceptado connivencias con el poder” (p. 155). Esta propuesta de representación tiene mucho que ver con la configuración de los protagonistas en Fonseca: corruptos que intentan sobrevivir en la jungla carioca.

Del mismo modo, Adriaensen y Grinberg Pla destacan los corrimientos que se producen en la literatura latinoamericana y la figura del investigador o detective como un elemento que transforma y transgrede lo canónico:

En estas novelas, tanto la ausencia del detective como su sustitución por un periodista o su desplazamiento del centro de la trama (es decir que si bien aparece un detective o policía en la novela, su actuación es periférica e irrelevante) resultan en la consecuente focalización del relato en los parias de la sociedad (asesinos a sueldo, estafadores, ladrones, drogadictos, soldados o ex-guerrilleros desmovilizados), mostrando hasta qué punto en América Latina la viabilidad del género policial tiene que ver con su capacidad de proponer personajes e historias creíbles, anclados en el imaginario regional o nacional. (p. 15)

Además, ambas autoras adjudican nuevos significados a la violencia y el crimen a partir del descreimiento en el sistema de justicia:

Pero sobre todo, desde el punto de vista discursivo, este tipo de novela negra ofrece una mirada sobre el crimen y la violencia desde los márgenes de la respetabilidad y la institucionalidad, por lo que abre un debate sobre los términos en los que estas se definen, invitando a reflexionar sobre la relación dialéctica entre la aparente violencia subjetiva ejercida por este o aquel criminal con la injusticia social del sistema... (Op. Cit.)

Esta línea analiza al sujeto perdedor y a la vez visibiliza la escena de injusticia social como elementos que interactúan en el policial latinoamericano. De este modo, los personajes expuestos en períodos de dictaduras militares sobrevivieron y marcaron un registro de voces que hablan desde la derrota. El concepto de *decadencia* que se maneja en el texto y que

refiere una historia de perdedores está ligado a una filiación con la tradición literaria (novelas históricas), pero además posee el tono paródico<sup>66</sup> y genera un distanciamiento a la vez que un trastocamiento de la trama: "...un desarrollo como tal hace pensar que la literatura trata de analizar, resolver, explicar y, por sobre todo, sostener la memoria en torno a las múltiples experiencias de la derrota" (p. 152).

Los personajes principales de la obra de Bolaño son policías singulares y solitarios aislados del entorno regular de la comunidad ("El policía de las ratas"), discípulos de ciencias ocultas de principio de siglo XX que aceptan curar y en el camino se pierden entre las dudas y certezas de una conspiración en su contra (*Monsieur Pain*); o escritores fracasados o nóveles que intentan resolver un asesinato para salvar a un amigo (*La pista de hielo*). Por último, podemos destacar también un par de policías corruptos que ya en época de jubilarse se jactan de las acciones ilegales y de abuso de poder que han cometido ("Detectives"). En fin, personajes que al límite muestran las formas del engaño y la decepción en una sociedad injusta. En Fonseca la cosa no cambia. Parte de sus personajes tienen problemas con el orden e infringen la ley para provecho particular ("Mandrake", *Bufo & Spallanzani*), sus oficios los introducen en el mundo del crimen, del que sienten que no pueden salir (*El seminarista*); o bien se encuentran en situaciones límites impactados por un nivel de violencia institucional casi increíble ("Doscientos veinticinco gramos").

Parte de la literatura que conseguimos investigar tiene que ver con las formas de recrear la derrota en los escenarios narrativos de Latinoamérica. Por ejemplo, en "Mandrake" la condición del protagonista es la de un abogado en el límite de la moral, que transa en esos espacios marginales para beneficio de sus clientes con poder económico y político, y por todo eso reproduce un sistema criminal y su consecuente impunidad. (Cf. Amar Sánchez, 2000, pp.

---

<sup>66</sup> En un diálogo directo con la historia de la literatura argentina, los rebeldes de Arlt dibujan esta derrota desde la resistencia frente a un sistema de coacción que marca a fuego las cuestiones de acceso a los bienes de uso: *El juguete rabioso* (1926) o *Los siete locos* (1929).

60-61)

En *Bitter Carnival* (1992), Michael André Berstein (1947-2011) explora la contradicción que engendra la figura del héroe abyecto, parado en la intersección de contestación y conformidad. Este personaje ocupa un espacio de lógica imposible que lo posiciona en una puja eterna entre el gesto de rebeldía y lo servil. Para Berstein, aunque se trata de una figura moderna (aparece por primera vez en *Le Neveu de Rameau* de Diderot), el héroe abyecto es el resultado de la evolución literaria del carnaval, junto con el grotesco bajtiniano. Estos héroes reproducen el tópico del perdedor, por lo cual la angustia que sufren está marcada por las convenciones literarias de la saturnalia que no le permiten escapar del rol que tienen que ocupar. Con el orgullo permanentemente herido y sabiendo que su posición no puede cambiar, para Berstein, el héroe abyecto de la literatura moderna además siente resentimiento. Ese ir y venir entre lo despreciable y el resentimiento nace de la fusión del tonto sabio de la saturnalia con la del tonto santo de las narraciones religiosas: la impotente superioridad que le da saberse la voz que protesta por lo justo, cuyo conocimiento y astucia el público aplaude (Cf. pp. 22-28).

Desde esta perspectiva, la clave está en que el héroe abyecto es consciente de lo irónico de su situación, consciente de su potencial, pero se encuentra anclado al lugar que ocupa (literario, social, etc.). Volviendo a nuestro corpus, pudimos visualizar a Joaquim como un héroe que se enmarca en las condiciones expuestas, porque en *El seminarista* el protagonista asesino es alguien que acepta negociar a partir de reglas clandestinas que se establecen en una sociedad corrupta y exitista.

Por su parte, y más específicamente respecto del género, Martha Barboza escribe sobre la construcción de protagónicos detectivescos en la narrativa policial:

Desaparece la figura canónica del detective como centro unificado del relato: la función detectivesca es investida azarosamente en la figura de un

personaje quien, también por casualidad o por interés incursiona en la tarea investigativa y en la mayoría de los casos, sólo lo hace para sí mismo, pues el poder que ostentan los criminales imposibilita la denuncia; los límites entre la ley y el delito prácticamente han desaparecido. (p. 5)

Amar Sánchez apunta también que aparecen otras versiones del perdedor: “No todos los vencidos serán perdedores dignos y buscarán diferentes caminos para acomodarse a las nuevas circunstancias”, y explica que: “La idea de adaptarse para sobrevivir propuesta por los triunfadores conlleva otros modos de aceptar la derrota, diversas transacciones y múltiples traiciones” (p. 159).

En otro orden, Elvio Gandolfo en *El libro de los géneros* (2007) parte de la idea de herencia del policial negro norteamericano y los homenajes hacia un policial clásico más distante y brinda ciertas coordenadas en las similitudes y diferencias notables de mediados del S. XX y principios del XXI, justamente en el momento de producción de Bolaño y de Fonseca. Gandolfo dice que recuperamos y transformamos la figura del detective, directamente heredado de la figura de Phillip Marlowe: “se producirá la fractura de lo verosímil: cómo crear un detective privado en una trama social en la que no existe la necesidad o posibilidad no sólo de existencia real y actuante sino también (lo que es importante para la novela) de existencia mítica del detective privado”. Y subraya: “de manera que el protagonista ya viene rengueando” (p. 160). Así, los personajes principales de Bolaño “renguean”: Pain trastabilla en esa trama conspirativa cada vez que busca acercarse al paciente Vallejo. Pepe el Tira se mueve solo en las cloacas y posee un tipo de resistencia que solamente claudica cuando se tiene que enfrentar con la máxima autoridad de su comunidad. En los “Detectives” estos agentes revisitan sus casos policiales y recuerdan a los criminales y el propio desempeño corrupto, condicionados por un ámbito hostil, con prejuicios y abusos de poder y un espacio de violencia naturalizado y asimilado a la cotidianidad. Así, todos

trastabillan de algún modo en ese camino que los desafía al momento de impartir orden y justicia.

En *La pista de hielo* el trabajo con el testimonio en primera persona de Remo Morán construye el perfil del escritor que, extranjero y testigo en el mismo espacio, se pronuncia y confunde tiempos y roles:

Recuerdo un poema, hace tiempo... El asesino duerme mientras la víctima lo fotografía (...) ¿Lo leí en algún libro o lo escribí yo mismo...? Francamente, lo he olvidado, aunque creo que lo escribí yo, en México D.F., cuando mis amigos eran los poetas de hierro, y Gasparín aparecía en los bares de la colonia Guerrero o de la calle Bucareli después de caminar de una punta de la ciudad a la otra, ¿buscando qué?, ¿buscando a quién...? (p. 34)

Además, en *La pista de hielo* se combinan no solamente la posición de testigo de Morán, sino la forma de moverse cuasi detectivesca de Remo en sus esfuerzos por descubrir la verdad sobre la muerte de la cantante en el castillo. Esa movilidad le permite atar pensamientos en un supuesto razonamiento frente a las pistas como un investigador privado, sin los accesos ni la experiencia. Es un “investigador accidentado” que renguea, se mueve torpemente pero que tiene la ventura de ser el primero que escucha la confesión del cadete. Otros ejemplos similares los encontramos en las acciones de Guedes, Mandrake y Joaquim, protagonistas que se pierden en los laberintos investigativos que los alejan de una salida donde la justicia se imponga. Masoliver Ródenas, en el prólogo a *Los sinsabores del verdadero policial*, de Bolaño, registra un modo de identificación con los perdedores respecto del autor y la construcción de sus personajes (Cf. p. 13). El prologuista aclara: “E impuros lo son asimismo todos sus personajes, víctimas y testigos privilegiados de la violencia en todas sus expresiones” (Op. cit.).

En Fonseca se produce la reproducción del discurso de la derrota en novelas y cuentos.

Los cuerpos viciados funcionan desde la ilegalidad y reconocen el lugar que ocupan en el mundo criminal. Mandrake, motivado por el dinero, consigue resolver los misterios en torno al crimen y encontrar a los culpables, pero siempre con la intencionalidad de eximir de los castigos a sus clientes poderosos.

Amar Sánchez explica que cuando el policial latinoamericano rompe con la combinatoria canónica de justicia y legalidad provoca un gesto de inseguridad inquietante que se reafirma con el bombardeo de información periodística del día, esta situación reconstruye a lo largo de la trama en partes fragmentarias la historia del crimen. Y con la falta de condiciones legales para impartir orden, más el desajuste en la disposición de la justicia como entidad de poder, se destruye la fe (creencia colectiva) en la ley y se desestima el sistema jurídico y estos personajes singulares cobran mayor relevancia en el momento de manifestar su postura marginal (Cf. 2000, p. 67). Esta forma de narrar lo que cuestiona es la condición de verdad como discurso revelador, porque en definidas cuentas dentro del género policial en Latinoamérica: “La verdad es el producto final de una negociación, es el resto de una suma de pérdidas y derrotas”<sup>67</sup> (p. 68).

Lo que se pudo ubicar en casi todos los textos que aquí fuimos analizando es el intento –siempre fallido– de restituir el orden y aplicar justicia (y muchas veces esa búsqueda se trastoca en impunidad para ganar dinero). Entonces, más allá de la no vuelta a un orden establecido y vigilado por las instituciones, lo que entendimos es que operan el tono pesimista (Bolaño) y desesperanzador (Fonseca) a la hora de definir lo que significa “resolver el crimen”; todo esto, puede tener en su ecuación la identificación del asesino, la motivación

---

<sup>67</sup> En este sentido es interesante la vinculación que hace Amar Sánchez con postulados de Michel Foucault en su *Microfísica del Poder* (1979) ya que observa y analiza los diversos espacios donde se disputa un poder que no es central si no que en los extremos produce su discurso de la verdad: “estamos constreñidos a producir la verdad desde el poder que la exige, que la necesita para funcionar: *tenemos* que decir la verdad; estamos obligados o condenados a confesar la verdad o a encontrarla” (p. 140). Esto es significativo porque podemos pensar en esta afirmación cuando entendemos cómo se mueven los personajes principales, ya que la insistencia en resolver el crimen incluye hallar a los culpables, independientemente de si se hace justicia, sólo por el complejo hecho de develar la verdad sobre el caso delictivo.

para delinquir o el hecho mismo del misterio que no se devela al final de la historia.

Así, en *Bufo & Spallanzani* se observa la dinámica de la dupla de Guedes, el policía, y de Flavio, el escritor fracasado, donde opera un ida y vuelta en la búsqueda de resolución de los crímenes. Con cada capítulo se expone el desarrollo de una relación (investigador-sospechoso) con encuentros y desencuentros que, labrados sobre la duda y el misterio, proyectan líneas y vinculaciones de una sociedad insegura en sus calles y profundamente impune en la gestión estatal (la justicia, los abogados, el poder adquisitivo influyente en la política); todo en el intento por resolver el crimen de dos mujeres en dos momentos diferentes.

Guedes aparece en cuentos como “Mandrake” y en la novela *Bufo & Spallanzani*. En “Mandrake” es un perdedor porque ya no es el comisario que sabe todo y tiene el poder y la ley de su lado. Guedes, en su condición precaria, encara la investigación de un asesinato y confronta al abogado en su búsqueda por resolver el crimen, pero al final de cuentas queda anulado por el sistema de seguridad cuando descubre lo que había pasado (Cf. Amar Sánchez, p. 66). El policía Guedes aparece también en la novela *Bufo & Spallanzani* y su manera de operar es similar cuando en su investigación, nuevamente, choca contra el gran muro de corrupción e impunidad que impera en la sociedad carioca.

En el corpus se reitera la presencia de la figura y el discurso del fracaso en los personajes principales que encaran la investigación o en aquellos que simulan andar mutados en piel de detectives. Las ciudades divididas en zonas “seguras” e “inseguras”, los asesinatos que no se resuelven, son en algún sentido los rasgos de un escenario propicio para que se desenvuelvan los perdedores. Amar Sánchez escribe:

Perder resulta así una forma de triunfo que ubica a los protagonistas más allá del sistema y les proporciona otra clase de éxito. Ser un antihéroe perdedor, formar parte de los derrotados garantiza pertenecer a un grupo superior de triunfadores: el de los que han resistido y fundan su victoria en

la orgullosa aceptación de la derrota. (p. 155)

No logramos determinar que los protagonistas de Bolaño como los de Fonseca sientan el triunfo de la derrota, pero sí se interpretó cierta conformidad ante la aceptación de que el juego está en manos de otros, lejos de su comprensión. Referirnos a los personajes en esta configuración discursiva del fracaso significó pensarlos sin redención, como marca la tradición, a la vez que fuimos detectando sus intentos de supervivencia en este mismo sistema corrupto, queriendo –o al menos intentando– jugar con las mismas reglas del juego: Pain y su imposibilidad de entender el aparato conspirativo que lo involucra, Mandrake y las redes de corrupción que colaboran en cada caso. La posición del policía Guedes marca la diferencia y por ende contrasta con la actitud dudosa en términos éticos de Mandrake. La postura de Zé, el asesino a sueldo, y la de Pepe el Tira y su posibilidad de resolver crímenes, facultan un orden diferente al establecido por la comunidad. Detenernos en estos textos es revisar las expresiones que transgreden el curso regular del andar del detective en el policial negro heredado.

En *El seminarista* el personaje principal con rasgos detectivescos se trastoca aún más, porque la posibilidad de resolver el delito está en manos de un asesino a sueldo. El que comete el crimen está en condiciones de develarlo. Aun cuando hay un intento de redención a partir de la posibilidad que le surge de jubilarse del rubro, logra solamente detener a la persona que puso precio sobre su cabeza y vuelve de nuevo al ruedo. Vemos que al final de cuentas no hay redención, no hay justicia y no hay orden posible que equilibre el costo de vida de las personas que en sociedades corruptas hacen lo que pueden para sobrevivir. Esta lectura, en la tradición del género, expuso personajes desvalidos que ejecutan y reproducen una visión de los vencidos y que de alguna manera sostienen esa misma tradición que los lleva por los surcos desviados.



Vale remarcar que tanto en Fonseca cuanto en Bolaño los personajes perdedores y fracasados no revierten su situación, no son recuperados ni enaltecidos luego de que se esclarece el crimen. Su condición de perdedores no se altera ni se redime. Lo que propone Amar Sánchez en “Apuntes para una historia de perdedores. Ética y política en la narrativa hispánica contemporánea”, es el despliegue de una suerte de modos de resoluciones de la derrota (p. 159). Es decir, cómo las transformaciones propias del policial latinoamericano, donde el crimen se reproduce debido a un sistema de inseguridad y de injusticia, sostienen personajes que juegan el papel de investigadores o detectives. Además, se establece que esos mismos protagonistas nunca solucionan la situación que los lleva al fracaso constante, porque reproducen la transa constante con el sistema corrupto de su contexto hostil. Por ejemplo, en “El policía de las ratas”, del chileno Bolaño, la pesquisa de Pepe el Tira comienza como todo relato policial con el hallazgo de dos cadáveres:

Fue en una alcantarilla muerta donde dio comienzo mi investigación. Un grupo de los nuestros, una avanzadilla que con el paso del tiempo había procreado y se había establecido un poco más allá del perímetro, fue en mi busca y me informó de que la hija de una de las ratas veteranas había desaparecido. Mientras la mitad del grupo trabajaba, la otra mitad se dedicaba a buscar a esta joven, que se llamaba Elisa y que, según sus familiares y amigos, era hermosísima y fuerte, además de poseer una inteligencia despierta. (p. 61)

La marca del extrañamiento, puesto enteramente en humanizar una comunidad de ratas, ubica a este texto como una forma de mostrar las transgresiones y los corrimientos propios de un tipo de policial que insiste en generar desconcierto. Esto también lo vemos cuando el policía rata explica las características de su oficio dentro de la sociedad de roedores:

El sueño y el calor es uno de los principales inconvenientes de ser policía. Los policías solemos dormir solos, en agujeros improvisados, a veces en

territorio no conocido. (...) A veces nos acurrucamos en nuestros propios agujeros, policías sobre policías, todos en silencio, todos con los ojos cerrados y con las orejas y las narices alerta. (p. 59)

Por medio de la narración de los sucesos que acontecen en la comunidad de ratas se activa el proceso de investigación, y eso tiene lugar en el hábitat de los roedores: las alcantarillas, la oscuridad, la suciedad, en fin, el mundo bajo de la ciudad. En el relato “Detectives”, la conversación que se produce entre los dos colegas-amigos no solamente exhibe el quiebre moral de una sociedad, cuando rigen experiencias en la profesión que están cruzadas por el abuso de poder y la corrupción, sino que además deja entrever que tuvieron cierta participación en la represión de la dictadura militar de Pinochet:

— En Chile ya no quedan hombres, compadre.

— Ahora sí que me dejas helado. Cuidado con el volante.

No te pongas nervioso.

— Creo que fue un conejo, le debo haber atropellado.

— ¿Cómo que no quedan hombres?

— A todos los hemos matado.

— ¿Cómo que los hemos matado? Yo en mi vida he matado a nadie. Y lo tuyo fue en cumplimiento del deber.

— ¿El deber?

— El deber, la obligación, el mantenimiento del orden, nuestro trabajo, en una palabra. ¿O preferís cobrar por estar sentado?

— Nunca me gustó estar sentado, tengo una araña en el pote, pero precisamente por eso mismo debí haberme largado.

— ¿Y entonces en Chile quedarían hombres?

— No me tome por loco, compadre, y menos teniendo el volante.

— Usted tranquilo y la vista al frente. ¿Pero qué tiene que ver Chile en esta historia?

— Tiene que ver todo y puede que me quede corto.

- Me estoy haciendo una idea.  
— ¿Te acuerdas del 73?  
— Era en lo que estaba pensando.  
— Allí los matamos a todos.  
(...)  
— (...) ¿A quiénes matamos en el 73?  
— A los gallos de verdad de la patria. (pp. 120-121)

Este cuento nos pareció significativo porque en la trama incorpora la “confesión” de los personajes sin muestras de arrepentimiento. La historia hace hablar a los represores y a los policías que en su momento accionaron para mantener el orden de un estado que exigía sometimiento; por ejemplo, cuando recuerdan las torturas como mecanismos de control.

En *El seminarista* Joaquim debe negociar con el mercado del crimen, salvar su vida y continuar en el rubro de los “encargos”. Para lograrlo, debe pactar con el delito, la corrupción y la impunidad. Estos bandos que se reproducen en la novela están cruzados y afectados por los beneficios del crimen. Las diferencias que derivan del poder económico y político respecto de la impunidad están siempre presentes en la narrativa de Fonseca.

En Bolaño también cobra relevancia el abuso de poder, corrupción e inseguridad que emerge desde las instituciones que deberían vigilar y castigar en nombre del orden. En *La pista de hielo*, la gestión municipal en la ciudad Z aprueba la construcción de un palacio que favorece los intereses personales de Rosquelles; en “El policía de las ratas”, el ocultamiento de la verdad sobre los asesinatos se usa para mantener el orden en el inframundo de los roedores. De este modo, se acentúa la asistencia del perdedor, porque las negociaciones giran en torno a la idea de ceder, de transar y al mismo tiempo, como un manto de piedad, para tratar de sobrevivir. El caso por antonomasia es la postura de Mandrake dentro del mundo criminal en el que intenta ganarse la vida.

### 4.3. Señor Pain o la sospecha del caminante

Cuando revisamos la novela *Monsieur Pain* pudimos ubicar dos rasgos que hacen a la representación del perdedor, primero con Pain y la forma que transita la supuesta conspiración en su contra. Luego, en el andar constante de este discípulo del mesmerismo para lograr su cometido: entrar en contacto con el paciente Vallejo. Con el objetivo de perfilar la conspiración nos pareció importante el aporte de Michel de Certeau en cuanto a la política del movimiento, cuando en el artículo *Andar en la ciudad* (2008) señala sobre el caminante:

Dedica ciertos lugares a la inercia o al desvanecimiento y con otros, compone “sesgos” espaciales “raros” “accidentales” o “ilegítimos”. Por eso introduce ya una retórica del andar. En el marco de la enunciación, el caminante constituye, con relación a su posición, un cerca y un lejos, un aquí y un allá. (p. 7)

Pain, en su propio andar, orchestra la conspiración, un “aquí” confuso que lo lleva a pensar que hay algo planeado en su contra y un “allá” donde se ubica al paciente sudamericano que necesita ayuda para poder sanar su hipo. Estas dos franjas delimitan el espacio público de la novela: las calles, esquinas y escaleras; los pasillos del hospital y el cuarto donde está internado Vallejo. A medida que el relato avanza, se intensifica la obsesión de Pain por llegar al paciente y a su vez también se potencia la percepción intimidante que le genera el entorno y con ello comienza a desarrollar una habilidad para el desciframiento del misterio (o sea, se va agudizando su interpretación sobre supuestas pistas):

Ya en la cama, después de haber calentado un té en el hornillo, me dije que había elementos nuevos entre ayer y hoy que trastornarían mi cotidianeidad. Movimiento, pensé. El círculo se abre en el punto inesperado. Tengo un paciente que se muere de hipo; dos españoles (y mi paciente, si no español, es hispanoamericano) que sin duda alguna me siguen; madame Reynaud que

se pone nerviosa al ver a los dos caballeros altos que nos observaban en el café Bordeaux, quienes a su vez no son los españoles que me siguen pero a quienes madame Reynaud parece conocer, o adivinar su identidad, y temer. (p. 25)

Con la intención de completar su misión, Pain construye espacios que se perciben raros y accidentales; por ejemplo, la interacción con los sudamericanos que visten de manera sospechosa y hablan otra lengua. Se visualiza esa investidura detectivesca que va adquiriendo cuando se encuentra en el hospital haciendo preguntas a una persona sobre el paradero de los doctores que diagnosticaron a Vallejo; Pain responde a la siguiente pregunta:

— ¿Usted qué es? ¿Un detective?

— No, por Dios... ¿Tengo cara de detective? Simplemente estoy buscando a esos médicos para devolverles algo que les pertenece. (p. 66)

Esa simulación adquiere sentido gradualmente, de acuerdo con la intencionalidad de llegar al paciente. Para Mihaly Dés (Manzoni, 2006) quien se refiere a esta misma novela:

Surgen todo tipo de misteriosos impedimentos y se descubre una conspiración contra el paciente. La narración de una historia de amor timorato con curación magnética se convierte en una vertiginosa pesadilla y está a punto de llegar al buen puerto adonde suelen desembarcar ese tipo de novelas de subgénero. (p. 169)

El registro de sensaciones que percibe el protagonista, y que lo lleva por aguas desconocidas, se puede desprender de una de las primeras conversaciones con Madame Reynaud:

— ¿Hipo? –pregunté con una triste sonrisa que quería ser respetuosa.

— Se está muriendo –afirmó con vehemencia mi interlocutora–, nadie sabe de qué, no es una broma, debe usted salvarle la vida.

— Me temo –susurré mientras ella miraba nerviosamente a través de los

ventanales el fluir de los viandantes por la rue Rivoli—que si no es usted más explícita...

(Reynaud)

— Desde finales de marzo monsieur Vallejo está hospitalizado. (pp. 17-18)

El estado de nerviosismo que detecta en su amiga coloca a Pain en el camino de la incertidumbre y la sensación del acecho; y continúa la Sra. Reynaud:

Los médicos todavía no saben qué tiene, pero lo cierto es que se muere. Ayer comenzó a sufrir hipo... —Se detuvo un momento, paseó la mirada entre la concurrencia, como si intentara localizar a alguien—. Es decir, ayer comenzó a hipar constantemente sin que nadie pudiera hacer nada para aliviarlo. Como usted sabe, el hipo puede llegar a matar a una persona. Por si esto fuera insuficiente la fiebre no baja de cuarenta. Madame Vallejo, a quien conozco desde hace años, me llamó esta mañana. Está sola, no tiene a nadie salvo a los amigos del marido, casi todos sudamericanos. Al explicarme su situación pensé en usted, aunque por supuesto a ella no le he prometido nada. (p. 18)

En esa misma conversación se genera la glosa sobre de la conspiración cuando Pain remarca:

Sin embargo había algo que no calzaba, que intuía en los silencios de madame Reynaud, en mi propio estado sensorial, alerta por razones que desconocía. Un malestar extraordinario subyacía detrás de las cosas más nimias. Creo que vislumbraba el peligro, pero ignoraba su naturaleza. (p. 23)

Asimismo, se expone la idea de una creciente sensación de malestar ante los hechos acaecidos. Pain, desde el inicio de la novela, comienza perdiendo terreno porque no entiende lo que está sucediendo a su alrededor, lo que a su vez activa la cuota de misterio. En esta ocasión, la desubicación progresiva del protagonista frente al encargo de curar el hipar de

Vallejo, sumado a la percepción cada vez más contundente de la conspiración –que primero siente que lo desactiva en la misión y que luego lo coloca en una situación de vulnerabilidad– construyen una figura débil, expuesta y sin atributos para contrarrestar el panorama violento.

Se comprende que el discípulo del mesmerismo no entiende las reglas del juego, juego en el cual fue incluido involuntariamente por ser para unos pocos el elemento clave de sanación del paciente con hipo. Nos detenemos en el comportamiento de Pain frente a la gran incógnita que se genera con la presencia del paciente, una situación de quiebre de las certezas como señala Amar Sánchez (2000).

El saber sobre ‘lo que ocurre’ y ‘quien lo hizo’ resulta así siempre confuso y parcial. La verdad en estos relatos se obtiene por fragmentos, nunca se completa ni se aclara (...) el quiebre de las certezas del relato policial alcanza al desarrollo de la historia pero también a las posibilidades del lector de resolver el caso; su desconcierto e inseguridad acompañan a los detectives. (p. 68)

Aquí se rescató el rol de aquel que observa y se pierde en el espacio público, y se convierte en una versión del flâneur de Walter Benjamín. Pain es uno de esa especie, porque mantiene la mirada de cómo se gesta la conspiración en su contra y, además, percibe cómo se construye la amenaza de muerte del paciente sudamericano. En la siguiente cita nos detuvimos en el registro de extrañamiento sobre un encuentro en el edificio:

Por la semipenumbra reinante de común en las escaleras y también debido a mi manera silenciosa de moverme no se dieron cuenta de mi presencia hasta quedar enfrentados, distantes tan sólo tres escalones; entonces dejaron de hablar y en lugar de apartarse para que pudiera seguir descendiendo (las escaleras son suficientemente anchas para dos personas, no para tres) se miraron entre sí durante unos instantes que me parecieron fijos en algo como un simulacro de eternidad (he de recalcar que yo estaba algunos escalones por encima) y después posaron, con extrema lentitud, sus ojos en

mí. (p. 16)

Ambientada a principios del siglo XX, *Monsieur Pain* presenta la ciudad de París como un espacio de un fuerte efecto conspirativo que denuncia el personaje principal. Finalmente, ese acecho recurrente en la novela no se evidencia como algo que se pueda corroborar o desacreditar; en cambio, es una duda que crece y persiste en la percepción de Pain y que lo hace actuar en consecuencia.

#### **4.4. “Mandrake” y las versiones del crimen**

“Mandrake”, el relato de Fonseca incluido en el compilado *El cobrador* (1979), constituye un policial legitimado en el campo de las versiones latinoamericanas. El cuento imprime a los modelos establecidos una impronta singular y la historia se centra en los sucesos que le acontecen a un abogado devenido en investigador amateur cuando acepta indagar el asesinato de una mujer. En el desarrollo de la pesquisa, importa cómo la encara el personaje y cómo desarrolla su hipótesis respecto del crimen. Mandrake tiene que negociar con los espacios de poder donde el abuso y la inseguridad reinan y se imponen (Cf. Amar Sánchez, pp. 54-55).

Los cuentos de Fonseca, si bien recuperan ciertos matices del policial negro, están instalados como una dislocación del género y se transforman en algo más que una repetición sobre ficciones policiales. Ello permite visualizar las formas de delinear tipos discursivos que alteran y por ende transforman los pactos de lectura. En consonancia, es interesante lo que sostiene Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición* (2002):

La índole de nuestra vida moderna es tal que, cuando nos encontramos



frente a la repetición más mecánica, más estereotipada, fuera y dentro de nosotros no dejamos de extraer de ellas pequeñas diferencias, variantes y modificaciones. A la inversa, repeticiones secretas, disfrazadas y ocultas, animadas por el perpetuo desplazamiento de una diferencia restituyen dentro y fuera de nosotros repeticiones puras, mecánicas y estereotipadas. (p. 16)

En tal sentido, pensar en términos de diferencias y repeticiones en el espacio literario es también poner en discusión los estándares, los modelos de textos frente a la variación y luego de nuevo al reformular otros sentidos que modifican y reactualizan los discursos. Repetir también desde el lugar del sentido en lo literario significó un tipo de estabilidad que precede a la variación y así *ad infinitum*, como en una cinta de Moebius.

A los cuentos que forman parte del corpus los leímos teniendo en cuenta las reflexiones críticas de Ricardo Piglia en *Formas breves* (2000), en donde apunta a una máxima transcendental para el mundo de la semiótica textual: “Primera tesis: Un cuento siempre cuenta dos historias” (p. 105). Además, advierte que el cuento encierra un relato secreto: “No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático” comenta Piglia, sino que “La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. (...) la historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes” (pp. 107-108). Esta fórmula es la que más nos interesó en este punto de la investigación, porque ambos cuentos piden que la lectura sea recuperada desde varias perspectivas. En el cuento “El policía de las ratas”, la posibilidad de la fábula policial propone una investigación clásica bajo reglas diferentes sobre el orden y la justicia. Y en “Doscientos veinticinco gramos” la trama se detiene en la autopsia del cadáver, sin intenciones de reconstruir la escena del crimen; con esto en mente, podríamos decir con Piglia: “El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto” (Piglia, 2000, p. 111).

En el corpus se visualizaron máquinas estéticas como eslabones residuales de un

género heredado (policial clásico) y de aquellos que fueron desencadenándose en su devenir (policial norteamericano-negro), en un continuo desplazarse hacia otras formas de contar historias de crímenes. Parte de ese registro marginal y legitimado lo pudimos observar en el nuevo cliente de Mandrake, Cavalcante Meier (un hombre rico y un patriota) –quien revela un descreimiento absoluto en la justicia como institución que gestiona el orden–, y una mercantilización casi servil (en términos de legitimar la codependencia en la relación abogado-cliente) en la conversación que inicia con el propio Mandrake:<sup>68</sup> “Recurrir a la policía sería un gesto ético y socialmente inútil. Quiero que busques a esa persona por mí, que veas qué es lo que quiere y que defiendas mis intereses de la mejor manera. Estoy dispuesto a pagar para evitar el escándalo” (p. 76). Con esta enunciación, vemos que Meier no tiene inconvenientes de aprovechar los beneficios de su situación de clase. La impresión de Mandrake en otro diálogo con Meier lo confirma:

Me hablaba como si fuera una grabación, me hacía recordar una caja de carcajadas a la que se le da cuerda y sale un sonido que no es humano ni animal. Cavalcante Meier se había dado cuerda, la cuerda que reproducía la voz del hacendado que habla con el aparcerero. (p. 75)

De este modo, se expone una escena que reconstruye el descreimiento de las figuras de los policías o detectives (y eso se ve en la relación de Mandrake con Guedes), estereotipos que se reproducen en el policial negro pero que, por sobre todo, se gestan dentro del sistema de instituciones latinoamericanas y que en la administración de justicia quedan lejos de restituir el orden o castigar a los culpables. Tal escenario reivindica las hazañas de los que –fuera de la ley, como Mandrake– resuelven a como dé lugar.

Con lo expuesto reconocimos criminales, detectives, policías y la construcción de

---

<sup>68</sup> Vale rescatar el nombre en relación con el personaje del universo del cómic. Es el personaje que lleva adelante grandes proezas usando el arte de la magia, manipula objetos y hace desaparecer cosas. La idea de “por arte de magia” vincula al protagonista de Fonseca con las cosas que puede lograr desde el engaño.

escenarios verosímiles; maquetas de comunidades decadentes que cuestionan el estado de las cosas, atravesadas por propuestas estéticas de escritores que hoy en día se dedican a escribir la historia del crimen. En Fonseca, se evidencia el quiebre con los elementos canónicos y la forma en que instaura la inseguridad, la corrupción y la ilegalidad como elementos que delinear la configuración del personaje principal (abogado, comisario, escritor) que no necesita de su opuesto (el criminal) para retener esas condiciones.

Entonces, el cruce entre la tradición del policial y la de la novela negra lo vimos en el relato del abogado Mandrake, ya que si bien se puede descubrir quién fue la asesina, no se resuelve el caso criminal. La confesión del crimen no toma su curso judicial; por el contrario, muestra en definidas cuentas los tejidos corruptos que se establecen a partir de la impunidad sobre un delito ocurrido en los ámbitos con beneficios del poder económico y político. Nilia Viscardi escribe: “Buscamos en la novela negra herramientas que nos permitan describir características expresivas de la violencia urbana actual de modo de captar la singularidad histórica que tiene el homicidio y sus manifestaciones en nuestras culturas” (p. 112). Esta definición también coincide en algunos aspectos con la constitución de la trama de Fonseca. Marcamos la forma de la violencia urbana y esa idea de la singularidad histórica que tiene que ver con los trazos del poder, su uso y la forma de inseguridad e impunidad que se combinan a la hora de resolver el crimen. Desde ya, los personajes que intervienen en el mundo del crimen no son sólo criminales. Mandrake se describe: “Mi cara es un collage de varias caras, eso empezó a los dieciocho años: hasta entonces mi rostro tenía unidad y simetría, yo era sólo uno. Después me convertí en muchos” (p. 92). Esta imagen lo habilita a trabajar en el mundo donde debe aparentar, por un lado, profesionalismo para conseguir clientes, y por otro, un aura exitista para poder manejarse dentro de los grupos influyentes. Es decir, no perdimos de vista que por medio de la ironía y el develamiento de mecanismos en la investigación colocan se produce un tipo de glosa encastrada sobre la narración misma del crimen. Esta estructura

alterada se convierte en algo más que la posibilidad de una repetición, se manifiesta a partir de la importancia de la exhibición de otros elementos ficcionales. Y de esta manera, se convierte en una versión que renueva viejos acuerdos entre texto y lector y transforma los espacios de discusión sobre la materia literaria en este campo genérico.

En *Juegos de seducción* se plantea:<sup>69</sup>

El crimen representa entonces la violación de una frontera de la sociedad; su investigación siempre es un intento de reforzar los límites morales y castigar al que ha transgredido los márgenes de lo permitido. De este modo, el género en su forma canónica no sólo construye una tranquilizadora respuesta en la que el orden siempre triunfa, sino que propone un tipo de violencia y criminalidad acotada, dominable, explicable. El relato latinoamericano quiebra este pacto, destruye la armonía entre sociedad/justicia/ley al representar al crimen como *producto de* las instituciones políticas y sociales. No sólo se quiebra el orden, sino que no hay espacio legal ni legitimidad a la que recurrir. (p. 60)

En la narrativa del brasileño se expone el reconocimiento de un despliegue de juegos de símiles y, a su vez, un intento por dismantelar lo convencional del policial. Por ejemplo, cuando Mandrake ya mutado en investigador inicia el relato: “Hay un mayordomo en la historia, ya sé quién es el asesino”; este toque de ironía provoca un develamiento de uno de los dispositivos más tradicionales del policial, el de la tipificación del culpable o criminal (p. 73).

Con todo esto en vista, pudimos prestar atención a cómo el narrador organiza la investigación a partir del rastreo de supuestas pistas que colaboran en la reconstrucción del perfil de la víctima. Dibujar una narrativa policial está ligado a dar referencias cruzadas sobre el mismo género. El uso del elemento metadiscursivo expone un repertorio de aspectos

---

<sup>69</sup> Amar Sánchez se enfoca en *Manual de perdedores* de Juan Sasturain y *Agosto* de Rubem Fonseca, entre otros; en esa obra de Fonseca, el autor trabaja sobre una narración histórica que gira alrededor de la muerte de Getulio Vargas y la investigación del comisario Mattos.

convencionales que a su vez gira en torno a lo paródico. Por ejemplo, el abogado (que investiga por dinero) es un espectador entrenado en películas de Alfred Hitchcock, además de jugador de ajedrez. Estos datos proveen de ciertas referencias (policial clásico) que permiten visualizar una historia del género: “Siempre tienen un sospechoso (refiriéndose a la policía), que suele ser inocente” (p. 81). Y más adelante comenta: “Entonces era eso. Yo ya sabía la verdad ¿y de qué sirve? ¿Hay realmente culpables e inocentes?” (p. 105). Estas sentencias se proponen para mirar el camino de la investigación como la producción de un guión para una película. Reconstrucción de los hechos, reconstrucción del retrato, reconstrucción del crimen, van todos encastrados en la estructura tradicional del relato policial:

De puro novato. Trató de fingir que la muerte era suicidio sin saber los trucos. Marcio no tenía señales de pólvora en los dedos, la trayectoria del proyectil es de arriba para abajo, muchos errores, el asesino de pie y la víctima sentada. Creo que sé quién es el asesino. Un hombre importante (...) Cuidado, los hombres importantes compran a todo el mundo. (p. 97)

Esta cita también muestra la idea de concebir los espacios sociales como lugares de negociaciones con el poder y por ello de impunidad. Cuestiones como la relación incestuosa entre la sobrina y el tío, así como el asesinato caratulado como crimen pasional reproducen el canon del policial negro y promueven un escenario de transgresiones a las normas establecidas. Así se presenta la situación del vínculo con la asistente cuando habla el empresario con Mandrake: “Nuestra relación era muy discreta, más diría yo, era secreta. Nadie sabía nada. Apareció muerta el viernes. El sábado recibí una llamada, un hombre, amenazando, diciendo que yo la había matado y que tenía pruebas de que éramos amantes” (p. 77).

Este contexto revela tímidamente la eliminación de cualquier supuesto orden (privado

y/o público) sin esperanza de restitución, ya que al final del relato no hay reparo alguno y la voz pesimista del abogado-detective cierra el caso, lo clausura sin pena judicial. Se puntualiza de este modo el ámbito de inseguridad, primero, y luego la impunidad de los crímenes que se le presentan, sin dejar de lado las negociaciones de espacios y poder, las transacciones que se entretajan en el intrincado mundo carioca.

En este relato la construcción del discurso de la impunidad se funda de la siguiente manera: “Cavalcante Meier me dijo que no había buscado a la policía porque tenía muchos enemigos políticos que se aprovecharían del escándalo. Además, no sabía nada que pudiera esclarecer el crimen” (p. 76). Y continúa la conversación entre ambos<sup>70</sup>:

¿Cómo se llama el sujeto?

Me dijo que se llamaba Marcio. Quiere que me encuentre con él en un lugar llamado Gordon's, en Ipanema, hoy a las diez de la noche. Va a estar en una moto, con una casaca negra que tiene escrito Jesús en la espalda.

Quedamos en que me encontraría con Marcio y negociaría el precio del silencio. Podía valer mucho o no valer nada. (p. 76)

Esto se despliega con más detalle cuando el abogado refiere al accionar de Guedes con cierta admiración:

Guedes fue retirado del caso de Marly Moreira por instrucción del jefe de Policía de hoy. Dio entrevistas prohibidas por el reglamento. Creen que quiere un ascenso. Lo transfirieron a la comisaría de Bangu. Ya no puede abrir la boca.

Guedes no quería el ascenso. Creía en la culpa de Cavalcante Méier y quería poner el cortejo en la calle antes de que lo acallaran todo. Un creyente en la prensa y en la opinión pública, un ingenuo, pero muchas veces ese tipo de gente realiza cosas increíbles. (p. 101)

---

<sup>70</sup> Resulta pertinente aclarar que el autor en la edición del relato “Mandrake” no utiliza los guiones de diálogo como recurso para los turnos de voz. Remitirse a fuente bibliográfica.

Asimismo, otro rasgo que se pronuncia en sucesivos guiños de reconocimiento con la tradición es el juego de ajedrez. En la trama, el ajedrez funciona como un procedimiento canonizado que muestra movimientos inherentes a la investigación del caso, y a su vez, esos mismos mecanismos puestos en el hilo de la historia construyen un entorno extraño, por lo cual producen el desacomodamiento de la figura del personaje frente a un caso policial:

El sujeto llamó de nuevo, pidiendo que lo llamara a su casa. Un teléfono de la región sur. Contestó una voz vieja, llena de callos (de reverencia) con las cuerdas vocales. Era el mayordomo. Llamó al señor. Hay un mayordomo en la historia, ya sé quién es el asesino. Pero a Berta no le hizo gracia. Aparte de envidiada en ajedrez, se tomaba todo en serio. (p. 73)

La inclusión del ajedrez se produce, no solamente, desde la exposición de la destreza mental, sino además, como gesto de seducción entre Mandrake y Berta:

Finalmente fui a jugar con Berta. Abrí con las negras, peón del Rey. Berta repitió mi jugada. Enseguida moví los caballos. Berta me repetía, creando posiciones simétricas que llevarían a la victoria al más paciente, al que cometiera menos fallas, o sea, a Berta. Soy muy nervioso, juego al ajedrez para enojarme, explotar *in camera*, afuera es peligroso, tengo que mantener la calma. (p. 78)

A medida que la historia avanza, la intervención de Berta se percibe en contraste porque siempre gana las partidas de ajedrez y porque además no comparte con Mandrake la admiración por el cine: “Van a dar una de Hitchcock a las once en la tele”, anuncia el abogado, “No me gusta la tele, me enferman las películas dobladas, dijo Berta de mal humor” (p. 80).

Otro aporte importante que marcó el registro cultural que interviene en la narración es el código audiovisual. Como expusimos, el cine funciona en la trama como un procedimiento metadiscursivo que acompaña la investigación del caso, porque colabora en situar y perfilar

los personajes que entran y salen de escena en este crimen. La intertextualidad con el código del cine evoca estereotipos, tramas repetidas y constantes del género:

Cavalcante Méier estaba, como la primera vez, vestido con ropa elegante. Bien peinado, raya al lado, ni un pelo fuera de lugar. Se parecía a Rodolfo Valentino en *La Dama de las Camelias*, con Alia Nazimova.

Le pregunté si había visto la película. No, no había ni nacido cuando la exhibieron. Yo tampoco, pero frecuentaba las cinematecas.

¿Cordovil & Méier tienen algo que ver con usted?

Es mi empresa de exportación.

¿Entonces la joven muerta era su empleada?

Era secretaria de mi gerente de marketing internacional.

Una sombra pasó por el rostro de Cavalcante Méier. Pocos artistas sabían hacer pasar una sombra por el propio rostro. Everett Sloane sabía, Bogart no sabía. Las muecas son otro asunto. (p. 82)

Guedes interpela el accionar de Mandrake, porque son dos personas que dentro de una misma investigación proceden de diversas maneras, ocupan diversos espacios, divididos por la norma del actuar como agentes al servicio del orden público o bien al servicio de intereses particulares. Con una carta (guiño a Poe) en la mano como prueba, Guedes interroga a Mandrake:

No, pero estoy seguro de que es la letra de Marly Moreira; ¿sabes dónde encontraron la carta? Con un tal Marcio Amaral, alias Marcio da Suzuki. Quien mató a Marcio revolvió la pieza, posiblemente buscando la carta, pero se le olvidó registrar el bolsillo de la víctima. Ahí estaba la carta.

Cosa de novato, dije.

(...) No todos se venden, dijo Guedes. Él podría decir que era incorruptible, pero los que realmente no se venden, como él, no hacen alarde de eso.

El senador Rodolfo Cavalcante Méier mató a Marly, siguió Guedes. Marcio, no sabemos cómo, consiguió la carta y empezó a chantajearlo. Para esconder el primer crimen, el senador cometió otro, matando a Marcio. (p.



97)

Guedes, como un perdedor ético, contrasta en su desempeño con la manera de trabajar de Mandrake, lo que se suma a la admiración que suponemos siente el abogado por la integridad del comisario. Como advierte Amar Sánchez, “la existencia misma de los antihéroes éticos que resisten o pactan se constituye en el enfrentamiento o la diferencia con los vencedores” (p. 159).

Para cerrar la impresión divergente que se intenta mostrar en la dinámica Guedes-Mandrake, es que seleccionamos la cita que transcribimos a continuación, cuando interviene el abogado:

Traté de defender mi punto de vista. Mencioné la coartada de Cavalcante Meier. Después de todo, el testimonio del gobernador no podría ser ignorado.

Son todos corruptos (...)

Guedes, te va a ir mal.

No importa. ¿Qué puedo perder? ¿Mi empleo? Estoy harto de ser policía.

Acusar a un hombre inocente es una calumnia, un crimen.

Él no es inocente, tengo mis pruebas. Los ojos de Guedes brillaban de rectitud, honradez y probidad. (p. 103)

Entonces, en “Mandrake” comprendemos no solamente la materialización del perfil de investigador en el abogado sino, además –en espejo y en las antípodas–, la figura del comisario Guedes:

Ahí estaba frente a un hombre decente haciendo su trabajo con dedicación e inteligencia. Tuve deseos de contarle todo lo que sabía, pero no pude. Cavalcante Meier ni siquiera era cliente mío, era un burgués rico asqueroso y tal vez asesino torpe y aun así no podía denunciarlo. Lo mío es sacar gente de las garras de la policía, no puedo hacer lo contrario. (p. 97)

En Fonseca la carga puesta en el elemento *enigma*, es un hilo conductor que enrosca la historia, porque aguardamos llegar al final para saber quién cometió el crimen (muchas veces el asesinato). Con “Mandrake”, más allá de los intereses personales del cliente y el modo de intentar resolver el caso, hay una búsqueda de la verdad, de encontrar al asesino y a la vez una sensación fatídica de desesperanza frente al sistema:

No encontraste la carta. Estaba en el bolsillo de Marcio.

Busqué por todas partes, nunca iba a buscar en el bolsillo, me repugnaba tocarlo, dijo Lili.

¿Y la plata?

Estaba en el maletín. Me llevé a casa. Está todo en el ropero de mi pieza.

Detuve el auto. Ella sostenía la cartera con fuerza, las manos temblorosas.

Dame eso, le dije.

¡No!, respondió, apretando la cartera contra el pecho.

Le arranqué la cartera de la mano. Dentro el Taurus, cañón de dos pulgadas, cache de madreperla. Sus ojos eran un abismo sin fondo.

Dame el revólver, pidió Lili.

Moví la cabeza negativamente.

Entonces llévame con el tío Rodolfo.

Tengo que encontrar a Guedes. Tómame un taxi. Sería bueno que contrataras luego un abogado.

Está todo perdido, ¿no?

Infelizmente. Para todos nosotros, respondí. (p. 108)

Vale mencionar en este punto lo que plantea Amar Sánchez en sus apuntes respecto del antihéroe ético: “El relato enfrenta al perdedor ético con su contracara: el que en algún momento optó por transigir o pasar al bando enemigo. La traición es otra forma, junto con la transacción, en que puede resolverse la pertenencia al bando perdedor” (p. 160). De este modo, los personajes de Fonseca operan en el margen, negociando actos éticos y acciones que vulneran la ley en la transacción de dinero o prestigio. Reproducen, así, un sistema que

injustamente opera en contra de sus acciones, produciendo una retroalimentación de la impunidad estructural.

#### **4.5. El seminarista: un asesino a sueldo lector de los clásicos**

Las novelas de Roberto Bolaño y las de Rubem Fonseca imponen una reflexión sobre la configuración de los protagonistas, desde los rasgos a los discursos que perfilan modalidades de la derrota en el ámbito del policial. Los casos ya mencionados son diseños ficcionales no convencionales y por momentos contrahegemónicos que han hecho escuela en la tradición de todos los géneros en la literatura latinoamericana.<sup>71</sup> Es decir, los personajes carecen de equilibrio moral y no muestran ni un ápice de fuerza de voluntad frente a la amenaza de corrosión. La canonización que trae ecos de un héroe impoluto se destrona. En *El seminarista* se recupera nuevamente la figura marginal, porque en su cruzada por sobrevivir debe continuar negociando con el mundo de la transgresión. Joaquim es un asesino que muestra grados de consciencia y algunos gestos escrupulosos, postura que permitió otorgarle el beneficio de la duda y considerar que en su camino hacia el retiro hay una cuota de redención que espera; porque tanto en su discurso como en su acción conseguimos detectar actos de justicia.

Aun así, para este personaje no hay reivindicación y todo queda en el mundo del crimen, sin justicia y él instalado de nuevo como otro asesino más, esperando el siguiente encargo. Abjecto, porque aun cuando en ciertos tramos de su historia se percibe cierta humanidad con la cual podemos vincularnos, nunca se desconecta de ese mundo de impunidad. El protagonista asesino mantiene una postura muchas veces de flâneur como una

---

<sup>71</sup> Cf. Barisone, 2021. p. 487.

forma de alienarse y sentirse parte de la ciudad, cuando en realidad esa forma de mezclarse le sirve para poder estudiar a sus víctimas.

En la novela del brasileño el protagonista surca el camino para mantenerse vivo y descubrir quién puso precio a su cabeza. Siempre hay algo que, en medio de la trama, detiene, genera el suspenso e impulsa hacia adelante para sostener el interés y descubrir quién es el autor intelectual del hecho criminal. Además, se manifiesta alguna que otra pulsión sensible en su vida marginal, en el delito; por ejemplo, cuando se reencuentra con su lado de lector, porque sabemos por Joaquim que: “A Kirsten y a mí nos gustaba mucho la poesía. Sacaba un libro de poesía de mi estante y me pedía que se lo leyera” (p. 45); un día Kirsten le solicitó la lectura de un poema de Petrarca:

Leéme este soneto de Petrarca en portugués.

Era aquel poema que comienza con el verso “Bendito seja o dia, e o mês, e o ano, e a estação, e o tempo, e a hora, e o momento, e o formoso país, e o lugar em que fui preso aos dois belos olhos que me cautivaram.... (p. 45)

Lo de leerle poemas pasa a ser para ambos un ritual, a la vez que para ella era una manera de aprender mejor la lengua que hablan. Al protagonista no le pasa inadvertido lo irónico de su sensibilidad literaria:

Muchos deben encontrar absurdo que un tipo que ha matado por encargo a un montón de gente sea dominado por sentimientos de esa naturaleza. A decir verdad, yo también me creía incapaz de una emoción tan profunda, me calentaban las mujeres, y las admiraba, pero nunca antes había sentido pasión. En realidad, *amor est vitae essentia*, el amor es la esencia de la vida. (p. 46)

Josefina Ludmer explica en su texto *El cuerpo del delito* (2017) que: “La constelación del delito en la literatura no sólo nos sirve para marcar líneas y tiempos, sino que nos lleva a leer la correlación tensa y contradictoria de los sujetos, las creencias, la cultura, y el estado de

las ficciones” (p 25). Entonces, el delito como tal es un instrumento conceptual visible, representable, personalizable y por sobre todo tiene historicidad.

La manera en que repasamos la narrativa de Fonseca marcó una escisión, un estado de los acuerdos y las resistencias en posturas éticas, por ejemplo, en la interacción entre Mandrake y Guedes, donde vimos la tensión en el accionar y el discurso de ambos. De este modo, la prosa del autor expuso la compaginación de lo marginal, en el armado de escenas donde los personajes juegan el juego de ser héroes. Joaquim en *El seminarista* no escapa a esta poética marginal:

Me conocen como el Especialista, contratado para trabajos específicos. El Despachante me dice que es el cliente, me da las coordenadas y yo le hago el trabajo. Antes de ir a lo que interesa –Kirsten, Ziff, D.S., Sangre de Boi– voy a contar cómo fueron algunos de mis trabajos.

El último fue la víspera de Navidad. El Despachante me dio una dirección y me dijo dónde encontraría al cliente, que estaba dando una fiesta para un montón de gente. Bastaba llegar con un paquete envuelto colorido para que me dejaran entrar. El Despachante era un tipo flaco y alto, muy blanco, rubio, y estaba siempre con terno negro, camisa blanca, corbata negra y anteojos oscuros. Me pagaba bien. “El cliente está vestido de Viejo Pascuero y tiene una verruga en la cara al lado derecho de la nariz. (p. 5)

El modo en que se presenta al personaje está vinculado con el policial en tanto se intensifican rasgos que hacen al registro de un tiempo concreto. Cuando reconocimos la fórmula archiconocida y la inflexión de la ironía que invoca a la misma tradición del género, ubicamos la posición de estos textos de finales del siglo XX y principios del XXI (Cf. Amar Sánchez, p. 62). En este sentido, cuando el protagonista toma la determinación de jubilarse de la profesión de asesino reflexiona:

Finalmente decidí que me iba a jubilar de mi función, dejaría de ser el Especialista, como me llamaba el Despachante. Tenía un buen dinero

rindiendo en inversiones bancarias y ya estaba cansado de hacer los trabajos que me pedía el Despachante, aun cuando el billete no era malo. Pero para eso tuve que matar al Despachante, después explico por qué y cómo. La gente que me conocía estaba muerta. Las mujeres que me tiré no sabían mi nombre ni lo que había. La única que sabía era la Berlinha, la ricura a la que le gustaban los bandidos, pero la maté. Una de las tres mujeres que maté. (p 27)

La actitud de Joaquim en esa digresión respecto del oficio expone el rol de malo, del criminal que –como si contara la vida de cualquier persona en su rutina– se detiene en el hastío por su oficio de criminal. La figura de la decadencia tiene varias versiones y en esta novela en particular se materializa en un asesino que desea retirarse y que en su experiencia en el rubro intentó no matar a mujeres, niños o animales:

Ya dije que no me gusta matar a mujeres, niños ni animales. Una noche entró una cigarra a mi pieza y cuando la agarré la pobre gruñó de miedo. Entonces la dejé durmiendo en la cama, cerca de mis pies. Por la mañana la tomé con cuidado y sin que me importaran sus rezongos la llevé en la mano a la plaza y la puse en uno de los árboles, donde con sus amigas canta al atardecer. (Op. Cit.)

Esta postura frente a una profesión que funciona en un afuera de la ley le otorga cierto grado de criterio cuando decide resolver quién es la persona que lo quiere asesinar y cómo puede salvarse de esa situación. Además, la obra se construye sobre la posibilidad de “crear zonas” (Cf. Aínsa, 2006, p. 34) donde la delincuencia puede reaccionar y desarrollarse como algo cotidiano; es decir, hay una concepción de división de los espacios urbanos. Y es en esos lugares donde se naturaliza la violencia y el discurso de la inseguridad cuando leemos las intervenciones de Joaquim. Estas formas de percibirse tienen que ver con entablar una línea directa de comprensión del universo del asesino y humanizarlo. Contribuyen a desplegar el

carácter del protagonista y a cargarlo de un sentido diferente porque no lo entendemos del todo; por ende, sólo sabemos que nos descoloca porque ese asesino tiene más dificultades para matar un insecto que para matar a un ser humano.

Con Joaquim, Fonseca erige además un tiempo del discurso del asesino lector, lo cual parece una interesante combinación. Ya que la formación eclesiástica que tuvo como seminarista evidencia su constelación de lecturas sobre libros clásicos, potencia un discurso dogmático que destaca por un proceder razonado en cuanto a su manera de conversar, rasgos que conviven en un submundo de asesinatos por encargo:

Ya sé que estoy contando demasiados casos, igual que esos tipos antipáticos que quieren monopolizar la conversación, pero tengo mis razones para hacerlo, que luego serán entendidas. O no. (p. 21)

(...)

Me fui a la casa, a ver películas en DVD y a leer. Son las cosas que más me gusta hacer, después de culear (...) Cuando me jubile, cuando pueda llevar una vida de ocio, voy a leer más todavía, *Otium sine litteris mors est et hominis vivi sepultura*. Últimamente me rondaban frases latinas por la cabeza, frases latinas que mi consciencia había obliterado después de que salí del seminario. Como todos lo que saben, ésta es de Seneca. Pero siempre me gustó leer, antes del seminario, durante el seminario, después del seminario. Creo que debería haber seguido en el seminario, haberme hecho cura. Mi madre quería que me hiciera cura, era su sueño. (p. 23)

Gustavo Nielsen, en su texto “Un asesino es una persona normal que trabaja matando gente” (cita a Patricia Highsmith)<sup>72</sup>, refiere a la condición del ‘criminal querible’: “El asesino es una persona que asesina en lugar de fabricar cosas, (...) limpiar casas o vender objetos” (2017, p. 137). Y se explica:

---

<sup>72</sup> XII Congreso Argentino de Literatura / Jorge Fondebrider... [et al.]; coordinación general de Analía Gerbaudo... [et al.]; editado por Analía Gerbaudo. - 1a ed. - Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Humanidades y Ciencias, 2017.

Normalmente no lo vemos así porque (...) el asesino está siempre fuera del circuito del trabajo, porque está de raíz fuera del circuito de la ética. Pero para escribir lo tenemos que convertir en ese ser que piensa, que pone el músculo y la herramienta al servicio de su obsesión, aunque mate. (Op. Cit.)

Parte de la construcción de esa sensibilidad que se adhiere a la edificación del personaje desde su oficio, logramos identificar en *El seminarista*. La necesidad de retirarse del rubro se sostiene durante todo el relato, porque el personaje ejerció por mucho tiempo ese oficio, aun cuando se lo conciba como una práctica fuera de la ley y el orden social. Este rasgo también nos remitió, en líneas generales, a las condiciones de la tradición del policial y los corrimientos que se proponen actualmente, como explican Adriaensen y Grinberg Pla: “las transformaciones del género afectan aspectos centrales de la estructura típica de la literatura policial, como el rol asignado al detective o la solución del misterio, reescribiendo de este modo las reglas del juego para América Latina” (p. 14). Las autoras argumentan que parte de esta transmutación del género logró que perdiera relevancia la figura del detective y cobrara más sentido y profundidad emocional la del criminal. (Cf. Op. Cit.)

Este énfasis que marcan las críticas se advierte en el protagonismo de la figura del asesino a sueldo:

— ¿Dónde estaba usted que dejó al chiquillo solo? –pregunté picoteándole el pecho con el cañón de la pistola.

— Tengo que trabajar para comprarle comida a este crío y a sus hermanos chicos, mi marido nos abandonó –respondió con los ojos desorbitados, la voz trémula.

— Entonces ahora va a dejar de trabajar –dije colocándole la bolsa llena de dinero en la mano.

— Abra una cuenta de ahorro y quédese en la casa cuidando a los hijos, ¿me entendió?

Le apreté el rostro con el cañón de la pistola para dejarle una marca. Dio un



gemido.

—Voy a volver. Si no cuidas bien a los niños te reviento, ¿está claro? Y si te llegas a meter con un gigoló que te va a robar la plata, los mato a los dos. (p. 8)

En esta cita se plantea la construcción de un perfil de asesino que, lejos de intentar redimirse, se encuentra errando los intentos por salvarse y salir del lumpen. Fonseca hace trabajar al lector del policial y construye una mirada crítica sobre los estereotipos cuando erige un asesino vulnerable, que podríamos caracterizar como un *antihéroe ético* (Amar Sánchez, 2006, p. 159) que pacta con un sistema que lo sostiene porque de alguna manera termina acomodándose al entorno hostil donde se mueve (nunca se aleja de la profesión, y si lo hace debe afrontar la muerte).

#### **4.6. Guedes y la patada al basurero: corrupción y crimen en *Bufo & Spallanzani***

“Guedes hizo una mueca: ¿Qué diablos le pasaba? ¿Negligencia? El policía negligente está a un paso del cinismo. El cínico a un paso de la corrupción. Guedes le dio una patada al basurero, que rodó por la sala” (p. 29). La novela *Bufo & Spallanzani* de Rubem Fonseca expone el estado de corrupción y delito de la sociedad brasileña, a través de la mirada de un policía y las reflexiones de un escritor decadente. La acción inicia con la investigación de un caso de asesinato y los personajes que entretejen el misterio en esta trama son, por un lado, el ya conocido inspector Guedes (que en esta novela tiene una presencia mucho más definida) y el escritor Gustavo Flavio; ambos están involucrados en los crímenes y son los que van a generar, cada uno desde su posición (el pesquisador y el sospechoso), el desarrollo de la

investigación en sus dos momentos. De este planteo inicial se desprenden estafas, actos de corrupción, crímenes sin resolver y ocultamiento de identidades; elementos que convierten a esta novela en la más negra de toda la obra del escritor brasileño.

En la narrativa de Fonseca se cruzan tiempos y casos con más o menos los mismos personajes y lo que se percibe es la impunidad del sistema, la burocracia y la inseguridad civil frente al tratamiento del crimen. De ese modo, en la narración de la vida de Gustavo Flavio se develan no solamente su rol de escritor con las preocupaciones propias del oficio (obligaciones con el mundo editorial, indagaciones para construir la ficción, posicionamientos ideológicos y estéticos como autor) sino, además, sus acciones un poco turbias a la hora de negociar con su contexto: cambio de identidad y mentiras frente a la fuerte sospecha de su criminalidad.

En este sentido, cuando nos enfocamos en el análisis sobre la imagen de los investigadores, pudimos encontrar en Guedes el más completo antihéroe fracasado de todos los ya mencionados. El perfil que desarrolla tanto en esta novela como en el cuento “Mandrake” lo convierten en el detective más clásico de todos: “Guedes, un policía adepto al Principio de Sencillez de Ferguson –si hay dos o más teorías para explicar el misterio, la más simple es la verdadera–, jamás pensó que un día iba a encontrarse con la socialité Delfina Delamare” (p. 15). Su manera de vestirse y su forma de proceder lo convierten en alguien que intenta sobrevivir en la jungla brasileña entre la justicia corrupta y un grupo influyente con poder económico.

La primera parte del libro funciona como un catálogo en el que se presenta un sinfín de rasgos que serán propios de Guedes y que hacen a su imagen dentro de la policía brasileña; además, nos muestra cómo en su postura intransigente debe sostener una forma de pensamiento que no condice con la sociedad corroída donde ejerce; este será el primer gesto de integridad frente a un paisaje decadente:

Para Guedes, la actividad policiaca consistía en la investigación de las infracciones penales y la de su autoría. Según el Código de Proceso Penal<sup>73</sup>, investigar significaba averiguar el hecho infractor de la ley. Como policía, no le correspondía hacer ningún juicio de valor sobre la ilicitud del hecho, sino sólo reunir pruebas materiales y de autoría y tomar todas las medidas para recabar los vestigios dejados por el infractor. Delfina Delamare pudo ser asesinada o haberse suicidado. En la segunda hipótesis, a menos que alguien pudiera ser acusado de instigación, inducción o auxilio al suicidio, no había crimen que averiguar. El suicidio no era un crimen, las discusiones filosóficas sobre el derecho a morir –en contra y a favor– eran para Guedes un puro ejercicio académico. Era inútil amenazar al suicida con castigo. (...) Dejemos a doña Delfina en paz, pensó Guedes. El perito preguntó “¿por qué una mujer rica y hermosa (y ciertamente saludable, pues nadie podía tener esa belleza sin ser muy saludable) había renunciado a su propia vida?”. “¿Por qué no?”, respondió Guedes. Él era policía desde hacía tiempo y creía que querer vivir era tan extraño como querer morir. (p. 18)

Los recurrentes repasos mentales que hace Guedes del código y la ley señalan cómo frecuentemente se rompe el contrato. A su vez, las elucubraciones que desarrolla hasta el momento aportan a la misma investigación en curso:

Aún con la certeza de que se trataba de un suicidio, Guedes hizo todas las indagaciones que haría si fuera un homicidio. La calle Diamantina era una calle pequeña, con pocos edificios y sólo dos casas. Guedes visitó los edificios y las casas para averiguar si alguien tenía información sobre el caso. La dificultad en ese tipo de trabajo es saber cómo contener a los locuaces y estimular a los lacónicos. Normalmente las personas que menos saben son las que más hablan. Pero nadie había visto ni oído nada. En realidad, un disparo de 22 dentro de un auto con los vidrios completamente cerrados no hacía mucho ruido. (p. 19)

---

<sup>73</sup> Como sucede a lo largo de la novela, pensar en voz alta cuestiones de procedimiento constituye otro soporte documental, que al igual que la crónica cruza discursividades para materializar con más énfasis el caso, las características, sus procesos penales y condenatorios en sociedades latinoamericanas. Esto funciona como un registro histórico de victorias y derrotas frente a la configuración del sistema judicial.

Como hemos mencionado, varios de los personajes principales de Fonseca son lectores (línea tradicional del policial). En el caso de *Bufo & Spallanzani* hay una línea sobre la materia literaria que se sostiene, con Guedes lector y con Gustavo Flavio escritor. No solamente se presentan tramos metaliterarios porque este escritor se encuentra –en el momento de la muerte de Suzy– en medio de un proyecto literario (la novela también se llama *Bufo & Spallanzani*); sino que además, en la estructura de la misma, encontramos apartados donde Flavio discute sobre los procesos de escritura, el tratamiento de la novela, y arremete contra la figura del escritor. Esta contextura de los personajes-lectores del género es parte de una tradición de la cual entendimos se vale Fonseca para coincidir a la vez que distanciarse. Así lo vemos en la novela

Guedes puso *Los amantes* en el suelo, apagó la luz de la lámpara y se quedó dormido. Estaba acostumbrado a dormir vestido; muchas veces, durante los turnos en la comisaría, no se sacaba ni los zapatos para dormir. Después de tantos años de noches mal dormidas su sueño era un estado semiconsciente de alerta, de percepción atenta a lo que pasaba a su alrededor. Despertaba cansado, incluso cuando dormía en su cama. (p. 25)

Entre la definición de los conceptos propios del mundo de la criminalidad y las formas de accionar de Guedes, es la investigación de dos crímenes lo que se teje en esta novela. A medida que los casos avanzan (ya hacia el segundo asesinato, el de Suzy en el predio turístico) podemos ir percibiendo resignación, desengaño y una fuerte desconfianza en el sistema de justicia. En las negociaciones que se imponen en la calle como en la propia institución policial, observamos cómo su experiencia lo lleva al desencanto a la hora de ubicar al asesino, porque muchas veces no resuelve de manera convencional el caso criminal encubrimientos, pactos, etc.

En las siguientes líneas se entrecruzan la manera de observar su andar por las calles y

el entorno urbano, así como cierta percepción de desaliento que lo invade:

Al llegar a la calle Francisco Sá el policía siguió por la derecha hacia Ipanema. En la plaza General Osório se sentó en un banco. Un viejo curvado defecaba al lado de un árbol. Guedes notó que de la ventana de un departamento una mujer observaba al viejo con una expresión de asco. Más tarde traería a su cocker spaniel a cagar a la plaza, pensó el policía, y no quiere mezclar las dos mierdas. (p. 26)

En esta cita todo se equipara metonímicamente con las deposiciones del mendigo y del perro de raza de la señora del departamento. Al mismo tiempo, la constante mención del código penal pone en evidencia la regularidad con la que se lo tuerce, no solamente para definir los casos sino para mostrar las implicancias del delito en oposición a la manera de accionar de la policía (una forma de desacreditar). Y esto se despliega al comenzar la investigación por la muerte de Delamare:

En realidad, nadie creía en la acción policial, lo mínimo que se decía de ésta es que era deficiente, violenta y corrupta. Guedes era un policía honesto, debo reconocerlo, y había muchos otros tipos honestos, lo que no deja de ser algo extraordinario en un país en que llega a ser incalculable el número de corruptos de todos los niveles de la administración pública y privada. (p. 27)

El fragmento anterior es sólo un ejemplo de un tema recurrente, las impresiones y las maneras de observar al otro que también aparecen en “Mandrake”. En ambos personajes subrayamos las reflexiones en torno a una sociedad que sostiene una violencia sistémica, cuya base se asienta en las diferencias en el poder adquisitivo y su influencia en la administración pública de un estado.

En la novela que nos ocupa, cuando se hace la exposición de los datos sobre el caso, vale rescatar este apartado introspectivo a la vez que deductivo de Guedes:

Esa información dejó a Guedes, un hombre frío y controlado, muy

perturbado. Consultó sus notas. El auto de Delfina estaba cerrado por dentro, los vidrios también. La llave del auto estaba en ignición. Nadie oyó nada alrededor. Concluyó que había hecho una porquería de investigación. Había cometido el peor de todos los errores: subordinar (y circunscribir) la investigación a una conjetura preconceptual. Decidir preliminarmente que se trataba de un suicidio había sido una estupidez. El policía tiene que tener una mente abierta a todas las hipótesis. Si hubiese indagado la probabilidad del homicidio tal vez habría descubierto los movimientos del asesino después de cometer el crimen; ahora probablemente sea muy tarde. (p. 28.)

En cuanto a la investigación y el proceder del inspector, la siguiente cita describe cómo encara Guedes la búsqueda de pistas con la mirada puesta en la escena del crimen y las nuevas hipótesis: “Guedes llamó al Instituto de Criminalística. ‘Aún estoy haciendo el laudo’, dijo el perito, ‘pero puedo adelantar que no fue suicidio. Hice todas las pruebas. No tiene trazos de pólvora en la mano que afirmaba el arma. Guedes, la mujer fue asesinada’” (p. 28).

En Guedes no quedan rastros de ese detective que, como Philip Marlowe, debe andar por las calles y caminar “como un hombre” y que además siente que no está comprometido, ni asustado (Cf. Chandler, 1944, p. 11), porque a este investigador brasileño le ganan los años de práctica en la Policía, y su experiencia con la corrupción y la impunidad constituye en sí misma su imagen. Asimismo, su mirada no es para nada reconfortante; duro y casi insensible, sabe de las reglas del juego que se aplican en las calles de su ciudad. Entonces, los ejemplos citados no solamente se cerraron en el perfil de Guedes, sino en la forma de proceder en ese contexto y lo que implica la reproducción de un tipo de policial negro; como señala Mempo Giardinelli: “Su ‘negritud’ no refiere a una cuestión de raza, desde luego, sino a una literatura que se ocupa de la parte más sucia, generalmente las más sórdida, oculta y negada de toda sociedad” (2013, p. 17).

En *Bufo & Spallanzani* Flavio reflexiona:

La primera idea que a uno se le pasa por la cabeza es ir a la policía. Pero yo no confiaba en la policía, no creía que a Guedes le interesara protegerme. Su desviado sentido ético tal vez considerara justo que me mataran, siempre y cuando pudiese agarrar al asesino y principalmente al mandante. (p. 237)

Guedes y Flavio se vuelven a cruzar en el predio turístico donde el escritor se encontraba aislado para terminar su novela (en esa producción le dedicó tiempo para la investigación exhaustiva sobre un tipo de sapo propio de la zona). En el mismo lugar de descanso se produce el segundo crimen, el de la turista Suzy:

El segundo encuentro de Guedes con Flavio ocurrió con el homicidio de Suzy en el bungalow del predio turístico. Ya con algunos años más de profesión Guedes presenta otra postura: ... estábamos todos ahí, más Guedes, que se portaba ante los acontecimientos con el aire distraído que a los pacos y a los gatos les gusta afectar cuando están muy interesados en algo: miraba un picaflor sorbiendo el agua azucarada en un bebedero de flores coloridas de plástico colgado en el balcón, después miraba un árbol distante como si mirase un chimpancé o una onza en una de sus ramas; llegó incluso a bostezar. (pp. 203-204)

Su postura calma muestra la agudeza en su mirada:

Guedes llegó a las diez de la mañana. Conocía sus hábitos. Ciertamente había rondado la casa, como un perro sarniento, hambriento desde el amanecer.

(...) “Un crimen nunca existe aislado, en estado de pureza, si es que se puede hablar así. A su alrededor gravitan otras acciones y omisiones delictuosas, una constelación de villanías e indecencias. El mal es contagioso”, dijo Guedes. (p. 235)

Guedes resiste desde el pesimismo y la desesperanza las fricciones con su entorno de injusticia social y corrupción institucional. Por medio de su discurso reconstruye un paisaje de

privaciones y contingencias, propias del desempeño de su profesión en una sociedad corroída por las individualidades y los intereses económicos. Soporta a través de la cita permanente a la Ley y al Código Penal y la intención potente por resolver el caso o al menos develar la verdad de los hechos. Esta percepción del orden y la justicia en manos de su custodio Guedes proyecta parte de la visualización de héroe caído que caracteriza la narrativa de Fonseca. Amar Sánchez señala que “la inversión del rol detectivesco introduce una diferencia en la derrota, la imposibilidad de regreso al orden” ya que se trata de “un mundo corrupto donde los gobiernos son responsables de los crímenes y las leyes protegen a los asesinos”, entonces “el triunfo siempre es sospechoso, sólo es posible cuando se ha pactado y se han aceptado connivencias con el poder” (p. 71)

Esta impresión la comprobamos al final de los dos relatos de Fonseca donde aparece Guedes como la franja en donde se expresan los gestos dubitativos entre la búsqueda de la verdad y la interpretación de la Ley que el inspector nos señala durante la investigación. En el desenlace, el hecho de que Guedes sea puesto en el centro de la investigación interna por su proceder en el allanamiento de la mansión Delamare, implica pensar que hasta el último renglón del relato la condición de la derrota se manifiesta no sólo en los engranajes institucionales, sino en la aplicación del orden.

#### **4.7. La crónica policial en “Mandrake”**

Frente a los diversos discursos que construyen la opinión pública, no conseguimos dejar de lado la intervención directa de las crónicas policiales como una textualidad reutilizada en la literatura a través de la tecnificación de la palabra en el campo del periodismo y luego a través de los cuentos de Edgar Allan Poe. En Latinoamérica, el



antecedente más directo de esta tradición son las crónicas literarias de José Martí y de Rubén Darío. Una línea que sienta las bases para un recorrido siempre enlazado. En el caso de la utilización del discurso de la crónica policial en las novelas o cuentos podemos pensar, quizás, en el registro social de voces que recuperan desde la violencia y la inseguridad los rasgos más oscuros de su tiempo.

Oswaldo Aguirre, en su artículo “Detrás de las noticias”, señala: “La convergencia de la crónica y la literatura es además una de las líneas centrales en la tradición del género policial desde sus fundadores (...) por ejemplo, Edgar Allan Poe”; y continúa: “(...) esta relación entre crónica y literatura es de ida y vuelta porque al mismo tiempo la crónica policial importa de la literatura del género uno de los recursos más eficaces: la creación del enigma” (2017, p. 123). El recurso de la crónica, sabemos, no es algo nuevo en el ámbito literario, pero con cada autor vemos matices y posturas diferentes respecto de su utilización. De esta manera, la crónica como elemento significativo en la praxis histórica se ubica inicialmente como un discurso que narra acontecimientos y marca un tiempo en que la primicia era útil y competitiva en los medios gráficos. Con el registro periodístico, se reafirma una versión de la impunidad que reabre la discusión sobre los sistemas de control estatal (como poética del caos: se repiten palabras como inseguridad, violencia, criminalidad, injusticia), espacio que sostiene la existencia de muchos de estos personajes marginales puestos como imágenes del fracaso.

En “Mandrake” pudimos encontrar la primera conversación entre el abogado y el posible cliente, un tal Cavalcante Meier:

¿Lees los diarios?

Respondí que nunca leía los diarios y él me contó que una joven había aparecido muerta en la Barra dentro de su propio auto. Saldría en la noche en todos los diarios.

Esa chica, era, eh, una eh, amiga mía, ¿entiendes?

¿Su amante?

Cavalcante Méier se puso nervioso. (pp. 75-76)

La reconstrucción del hecho criminal en la opinión pública se lleva a cabo a través del diario. El discurso periodístico recoge y reconstruye la trama del delito en el develamiento de las pistas. Estas pistas cobran nuevo sentido en “Mandrake”:

Los diarios estaban en el velador. Joven secretaria muerta dentro de su propio vehículo en la Barra. Un tiro en la cabeza. La víctima estaba con joyas y documentos. La policía descarta robo. La muerta iba de su casa al trabajo y volvía temprano. Salía muy poco por la noche. No tenía pareja. Los vecinos decían que era amable y tímida. Los padres informaron que al llegar del trabajo se iba a su pieza a leer. Leía mucho dijo la madre, le gustaban la poesía y las novelas, era tierna y obediente, sin ella nuestra vida quedará vacía, sin sentido. En los diarios había varias fotos de Marly, alta y delgada, de pelo largo. Su mirada parecía triste. ¿O era impresión mía? Soy un romántico incurable. (p. 77)

Con este ejemplo buscamos señalar que parte de la importancia de la inclusión de este tipo de discurso periodístico funciona como una forma de reconstrucción del crimen, no solamente con la descripción de la escena, sino que además suma voces testigos<sup>74</sup> que –en este caso– conocían a la víctima y que pueden dar cuenta de su vida como un efecto de misterio sobre el delito. La crónica otorga cierto grado de objetividad en la construcción de la opinión pública en el momento de reconstruir la escena del crimen o en el desarrollo de las investigaciones policiales (se borra al narrador y a la primera persona)<sup>75</sup>, al mismo tiempo se observa cierto desvío del género cuando hablamos en términos de “prensa amarilla”.

---

<sup>74</sup> Importante mencionar que en la novela de Fonseca *Bufo & Spallanzani* es constante la intervención indirecta de los medios gráficos en la reconstrucción de los hechos y en la difusión del perfil de Delfina Delamare: “Los periódicos y revistas destacaron la boda de la muchacha pobre que nunca había salido de la casa donde cuidaba a una abuela enferma, con el príncipe encantado; desde entonces, la pareja jamás dejó de ser noticia” (Op. Cit. p. 15).

<sup>75</sup> Cf. Jaramillo Agudelo, 2012.

En “Mandrake”, el diario difunde el modo en que se encontró el cuerpo dentro del automóvil. La imagen descripta la analizan tanto Guedes como el abogado para revisar la escena, develar la forma en que se encontraba el cadáver y delinear hipótesis sobre el crimen. Entonces, cuando esa reconstrucción periodística se despliega, se lee cierto orden objetivo sobre el hecho. Pero también, para los protagonistas, la información periodística cumple un papel complejo, porque cotejar implica instalar la sospecha:

Marly tenía un Rolex de oro en la muñeca, una sortija de brillantes y seis mil cruzeiros en la cartera, dijo Guedes.

Eso facilita, dijo Raúl.

Sí, pero estamos en lo oscuro, dijo Guedes.

Los diarios dicen que tienen un sospechoso.

Eso es para despistar.

¿Ya apareció en ese enredo el nombre del jefe de ella en la Cordovil & Méier, el gerente de marketing?, pregunté.

Artur Rocha. Los amarillos ojos suspicaces de Guedes examinaron mi rostro.

Leí su nombre en el diario, dije.

El nombre no salió en el diario. Los ojos de Guedes ardían sobre mí. Yo no iba a joder a ese tipo, parecía un tira decente.

Hice un pequeño trabajo para el presidente de la firma, el senador Cavalcante Méier.

Yo mismo le tomé la declaración al señor Artur Rocha. Afirmó que no sabía nada sobre la vida de la secretaria, dijo Guedes.

¿Crees que dijo la verdad? (p. 85)

Tanto el abogado como el detective se van actualizando a través del diario del día. Guedes comparte con Mandrake parte de las pistas que se publican en el medio, porque son muy pocos los datos que maneja debido a que la pesquisa está en desarrollo. En su texto, Osvaldo Aguirre explica las formas de organizar la información que se publica en los medios,

que se nutren de las maneras de narrar el delito:

La idea de que la verdad se sustrae deliberadamente del conocimiento público, de que la historia de un episodio, tal como es presentada a través de sus distintas versiones (policiales, judiciales, incluso periodísticas) es un conjunto de piezas desconectadas que oculta la figura del criminal, proviene de la novela policial clásica y organiza la narración de los grandes casos en el relato policial. (p. 123)

En estos tramos reflexivos plantean la retroalimentación entre los géneros: crónica y novela policial. Para provecho del lector, el guiño constante que se observa en la construcción del caso, en los traspiés de la investigación y en las maneras de señalar a los posibles sospechosos significa reconocer un tipo de discurso que potencia la duda y el desconcierto en el supuesto camino hacia la resolución del crimen. Daniel Link sostiene: “Hablar de género policial es, por lo tanto, hablar de bastante más que literatura: por lo pronto, de películas y de series de TV, de crónicas policiales, de noticieros y de historietas; lo policial es una categoría que atraviesa todos esos géneros” (2003, p. 6).<sup>76</sup> La construcción del imaginario colectivo respecto de la criminalidad y el delito tiene como uno de los órganos de difusión mediáticos la crónica periodística en sus diferentes escenarios (gráfica, televisiva, radial y ahora en redes sociales, plataformas, sitios por internet).

En Fonseca prestamos atención a cómo la combinación de este recurso en la trama de la investigación generó una glosa al costado de la trama que sostiene la escena del crimen, expone el delito. Desde las suposiciones y las hipótesis que se plantean en el discurso periodístico, somos lectores-testigos de los pasos de la investigación policial. Como lectores, acompañamos las publicaciones periodísticas diarias en la búsqueda de nuevas pistas y el registro de testimonios, sin embargo, le queda a la policía –como institución de control y de

---

<sup>76</sup> Cf. Link, 2003.

orden— la responsabilidad de restaurar el orden por medio del castigo justo a los delincuentes.

A lo largo de nuestra investigación, pudimos reconocer en Fonseca pasajes donde la glosa periodística aporta al argumento, como en las instancias de investigación del caso de asesinato en “Mandrake”. Allí, Cavalcante Méier le pregunta a Mandrake si leyó los diarios: “No, por supuesto que todavía no los ha leído. La policía dice que tiene un sospechoso. Siempre tienen un sospechoso, que suele ser inocente” (p. 80), contesta el abogado. El diálogo continúa:

Leí los diarios fumándome una panetela oscura de Suerdieck. El espacio dedicado a la muerte de Marly era grande, pero no había novedades. No se hablaba de sospechosos.

Llamé a Raúl

El crimen de la chica de la Barra. ¿Cuál es la pista?

¿Qué chica? ¿La que estrangularon, la que atropellaron, o la que le dispararon en la cabeza, la que...?

Disparo en la cabeza.

Marly Moreira, secretaria de Cordovil & Méier. Quien lleva el caso es gente mía.

Dicen que hay sospechoso. ¿Sabes algo?

Voy a averiguar. (p. 80)

Más adelante Mandrake comenta que: “Al día siguiente los diarios ya no destacaban la muerte de Marly. Todo cansa, ángel mío, como decía el poeta inglés. Hay que renovar a los muertos, la prensa es una necrofilia incansable” (p. 86). Así, la columna gráfica se aprovecha en la narrativa de Fonseca porque expone grados de violencia que se manifiestan en las estructuras institucionales. De esta manera, recupera diversas voces desde la marginalidad, y muestra un escenario complejo con un sistema de corrupción legitimado por las mismas prácticas individuales. Entonces, podemos decir que la ficción trabaja la materia suculenta, herencia del policial negro, en complicidad con el lector y en la decodificación de una

narrativa que expone el tono disonante de las sociedades latinoamericanas

El abogado Mandrake cultiva su agudeza frente a la vida criminal no solamente con lecturas de literatura policial, sino además por medio de su rol como espectador de cine. Este detalle ya señalado resalta las conexiones con la tradición y con las convenciones que el lector conoce: “Cavalcante Méier sonaba falso. He visto muchas películas y reconozco esos malos actores” (p. 104).

Estos deslindes y vueltas de sentido que propicia el corpus legitiman modelos a la vez que muestran los gestos de transgresión en el tratamiento del crimen; porque suman, por medio del discurso periodístico o las interacciones entre los personajes principales, la descripción de un contexto de anonimía y desigualdad. La paulatina degradación de las instituciones que imparten la ley, un ambiente de violencia e injusticia permanente, y una naturalización del caos. Abogados sin escrúpulos que defienden un orden social donde impera el más fuerte (y adinerado).

Además, para Amar Sánchez el empleo del género periodístico significa que la creencia en la administración de la justicia y en la aplicación de la ley falló. La experiencia del fracaso que despliegan los protagonistas de estas historias introduce la sensación de inseguridad en la trama, cuestión que queda plasmada en la crónica policial de nuestros días. (Cf. p. 67). De este modo, la crónica se incorpora al registro de la investigación criminal y a su vez pone en tensión los discursos de las instituciones que imparten justicia y seguridad (la policía, los fiscales, etc.).

Para cerrar este apartado, aprovechamos las palabras de Ricardo Piglia (*Crítica y ficción*, 2000) cuando refiere a una tradición en la intervención del relato periodístico<sup>77</sup> y señala que se convierte en una estrategia que genera inquietud en tanto nutre con sus columnas la sensación colectiva de inseguridad y refuerza con su agenda diaria estereotipos

---

<sup>77</sup> Para las obras seleccionadas, el recurso de la crónica policial contribuye a darle forma a las estructuras de la violencia.

de criminales. Según Piglia, todo esto funciona como un recurso que sostiene la historia del crimen.<sup>78</sup> La presencia de los medios gráficos es un rasgo más del policial clásico, pero en la escritura del brasileño resuena y cala mucho más en el detalle de la construcción de la trama delictiva. Mandrake, a medida que avanza en el caso, lee las publicaciones de las noticias policiales para poder seguir los pasos de las investigaciones, el medio gráfico se encarga de mantener al día a sus lectores.

#### **4.8. A tres voces en *La pista de hielo***

En *La pista de hielo* (1999) tres voces son testigos y a su vez reconstruyen un asesinato: Remo Morán administrador de un camping, Gaspar Heredia, un poeta indigente, y Enric Rosquelles, un funcionario del municipio de Z, narran sus versiones de los hechos. Los tres personajes se entrecruzan en dos lugares claves: en el camping donde residen Morán y Heredia y en la pista de hielo donde ocurre el crimen; pista cuyo proyecto estuvo a cargo de Rosquelles. La novela presenta apartados encadenados que funcionan como turnos de voces (con nombre y apellido) de quienes están involucrados directa o indirectamente con el caso de asesinato; en esa seguidilla de testimonios muchas veces podemos ubicar escenas donde coinciden los personajes, pero que están narradas desde diversas perspectivas. Es decir, un relato que encastra el testimonio de tres personajes-testigos y sospechosos del asesinato de la mujer indigente cuyo cuerpo aparece en la pista de hielo. La trama polifónica sirve de testimonio para encontrar al criminal. La estructura se complejiza ya que en la novela persiste de modo contundente la tendencia a acumular versiones de los hechos sin que se imponga

---

<sup>78</sup> Piglia recurre al cuento *Los crímenes de la calle Morgue*, de Edgar Allan Poe, donde se incluye la lectura de los periódicos como aquel registro que marca un ritmo para entender la concepción del crimen en esa contemporaneidad de los discursos y los estereotipos. (Cf. Piglia, pp. 68-69)

ninguna verdad (ya que cada testigo cuenta lo que recuerda desde su punto de vista). El suspenso se prolonga hasta el final del relato, cuando es el propio asesino el que confiesa el crimen a uno de los protagonistas.

La tríada testimonial pivotea entre la redención y el castigo, al tiempo que la misma estructura desafía al lector. Con cada turno se suceden las dudas y vacilaciones de los tres personajes en el camino hacia la resolución del asesinato. Organizar las versiones que construyen la escena del crimen, por momentos, importa más que conocer al asesino. Las declaraciones testimoniales también develan parte de un escenario social en la ciudad, donde se registran las relaciones entre los personajes, la percepción de extrañamiento frente a la comunidad, la idea de la intervención del inmigrante, el peso sobre el estereotipo de mafioso latinoamericano (Remo Morán-Gaspar Heredia), los abusos del poder, la corrupción y las conveniencias personales que se imponen frente a la gestión pública (discurso que reconocemos en la voz de Enric Rosquelles). Por un lado, Rosquelles se presenta como alguien que es consciente de su situación como testigo y sospechoso: “Sé que cuanto diga sólo contribuiré a hundirme un poco más, no obstante, permitidme hablar. No soy un monstruo, tampoco el personaje cínico ni el ser sin escrúpulos que habéis pintado con tan vivos colores” (p. 24). Continúa: “Mi apariencia física, acaso os haga reír. No importa. Hubo un tiempo en que hacía temblar a la gente. Soy gordo y no mido más de un metro sesenta y tres y soy catalán”. Y remata explicando su posición política: “soy socialista y creo en el porvenir. O creía. Perdonadme. No estoy pasando unos días muy gratos que digamos. Creía en el trabajo (...) y en la justicia (...) y en el progreso. (Op. Cit.)

Por otro lado, tenemos las palabras de Remo Morán cuando se presenta:

Ahora ya es inútil que intente arreglar lo que no tiene arreglo, sólo me propongo aclarar mi participación en los hechos acaecidos y el pasado verano en Z. No me pidan que hable con mesura y distanciamiento, al fin y al cabo éste es mi pueblo y aunque ahora tal vez deba marcharme, no quiero



hacerlo dejando tras de mí un cúmulo de equívocos y de engaños. No soy, como se ha venido diciendo, el hombre de paja de un narcotraficante colombiano, no pertenezco a ninguna mafia latinoamericana de tratantes de blancas, no estoy relacionado con la variante brasileña de la disciplina inglesa, aunque, lo confieso, no me disgustaría que así fuera. Sólo soy un hombre que ha tenido mucha suerte, y también soy, o era, un escritor. (p. 34)

Cabe mencionar que Morán también presenta –tímidamente– cierta afinidad por el mundo policial cuando declara: “A veces por las mañanas, cuando desayuno solo, pienso que me hubiera encantado ser detective. Creo que no soy mal observador y tengo capacidad deductiva, además de ser aficionado a la novela policíaca. Si eso sirve de algo...” (p. 118).

De este modo, desde un inicio se establece la escena y sobre eso se planta la sospecha. Los protagonistas narran sus versiones de la presencia del palacio, la pista y la cantante indigente y aunque no revelan la verdad tampoco cumplen con la función de reestablecer el orden y encontrar al culpable del asesinato. Así, el eje fundamental de esta novela es el testimonio, aunque el testigo o el sospechoso no aportan a la resolución certera de los hechos. Las versiones sobre la figura de la víctima que yace en la pista producen el efecto de enfoque y desenfoque sobre el punctum (Barthes, 2015, p. 146) una descripción que se distingue y que se traduce en la pulsión vital extinta del cadáver: “Desde el primer momento supe que estaba muerta, pero vista de cerca me pareció sólo dormida, con un leve gesto de disgusto en las comisuras del único ojo que, sin cambiarla de posición, me era posible ver” (p. 147).

Amar Sánchez sostiene que en la literatura policial el relato mina y destruye todos los núcleos que sostienen las clásicas certezas (Cf. p. 57) ya que: “El lector se mueve entre indicios contradictorios: trama, personajes y narrador proporcionan pistas opuestas” (Op. Cit.). Las versiones alimentan la incertidumbre del hecho criminal. La intervención de cada uno de los protagonistas mantiene grados de misterio hasta la confesión del homicida. Pero el

desenlace de la novela no culmina con la resolución del caso judicial.

Ezequiel de Rosso refiere a la novela de Bolaño del siguiente modo: “En *La pista de hielo* se trata de una muerte que sólo se nos revela en las páginas finales. Armada como tres series de monólogos alternados, la novela parece preguntar quién es la víctima, antes de quién cometió el crimen” (2006, p. 135). De este modo, la construcción de la trama tiene una sinfonía que conduce la orquesta de la historia; la decadencia y la marginalidad, la corrupción y el oportunismo individualista, son elementos que dirigen el accionar de los personajes a lo largo de todo el relato. Y, en algún sentido, esos mismos testimonios registran la marginalidad de los inmigrantes latinoamericanos en el continente europeo.

Los dos amigos (Morán le da albergue y trabajo en el camping a Gaspar Heredia) y el empleado del municipio que encara el proyecto de construir el palacio –Enric Rosquelles– pretenden ser considerados por el Estado como sujetos de derechos, aun cuando saben que no están en la posición de ser amparados como ciudadanos (unos por su presencia ilegal, otro por su posición de dudosa moral dentro de la administración estatal de la comunidad de Z). La marginalidad se percibe, se vive y se construye a través de la voz de Enric cuando lo identifican como el sospechoso del asesinato.

En las versiones del hecho se entrecruzan esos tres nombres en las historias de cada cual, como en un movimiento de piezas de ajedrez. Una jugada tras otra, moviendo las piezas del tablero que muestran con cada movimiento una cantidad de suposiciones respecto del hecho criminal. Remo cita a Enric, Enric habla de Gaspar, y Remo y Gaspar se nombran en sus relatos porque tienen un pasado en común, lo que genera un rompecabezas que construye desde todos los ángulos la historia del palacio y la consecuente muerte de la indigente y cantante de ópera: Carmen Gonzáles Medrano. Hacia el final del relato se devela que el asesino es el recluta. Un personaje puesto casi como de fondo, sin nombre y sin motivo aparente, termina con la vida de la cantante de ópera. Esta resolución muestra una operación

insentido que mina el relato policial, porque todo el tramado testimonial que construye el suspenso se centra en las declaraciones de los testigos y sospechosos del crimen, y nunca en la voz de este hombre casi anónimo que decide matar. Los tres relatos reconstruyen versiones del asesinato, pero no imparten justicia ni revelan la verdad.

En la lectura crítica que hicimos de la novela, reconocimos a la pista de hielo en el palacio como el epicentro que desencadena la vinculación de los testigos a la vez que se convierte en el escenario del hecho criminal. El espacio público en la novela tiene dos lugares de pulsión que mantienen el ritmo de la narración: el camping y Palacio de Benvingut y puntualmente la pista de hielo. El diálogo entre esos dos espacios construye la versión de cada testigo. De este modo, se debe pensar que en *La pista de hielo* el secreto<sup>79</sup> se ubica en la confluencia de los tres registros como un agujero narrativo que se devela al final con la intervención de una tercera voz en el apartado de Morán. Y aun así no concluye con la resolución del caso, se mantiene oculto de la mirada de la justicia que debe castigar.

La ciudad Z también establece ciertas vinculaciones fuertes con los tres relatos testimoniales, como esos espacios urbanos que sostienen un diálogo directo con las emociones de los personajes; por ejemplo, la descripción del palacio para Remo Morán, como un lugar laberíntico cuando sale a buscar a Heredia y tarda en encontrarlo; la pista de hielo como el lugar fatídico para Gaspar y Caridad y –como mencionamos más arriba– la pista, como una ofrenda de amor de Eric Rosquelles para la patinadora.

Asimismo, Morán describe el camping como una franja aislada de la ciudad, donde pueden esconderse los amigos que ingresan ilegalmente al país. La ruta, cuando Morán observa a Gaspar Heredia y a la chica huyendo, se registra amplia y agobiante y a ellos se los ve como sospechosos.

---

<sup>79</sup> Ezequiel de Rosso (2006) refiere que el secreto en Bolaño tiene valor narrativo: “pensarlo como un factor constitutivo de la estructura narrativa. (...) Este secreto, entonces, puede o no ser evidente para los personajes, pero invariablemente es el motor estructural de las narraciones de Bolaño (p. 137).

De acuerdo con el despliegue narrativo –la forma como se distribuyen las intervenciones– la estructura dividida en bloques, los enunciados en primera persona y el registro testimonial y fragmentario–, la novela tiene toda la carga del policial clásico: la mirada sobre el sospechoso, el misterio y la descripción de los vínculos entre los personajes involucrados en la escena del crimen. Múltiples recursos ofrecen desafíos al lector experto: anticipaciones, paréntesis, vacilaciones; en el caso de esta novela se utilizan las figuras retóricas de la analepsis y la prolepsis que complejizan los relatos en los turnos del habla. Cada testimonio recupera hacia atrás datos que suman a la resolución del hecho, mientras que otros anticipan los sucesos y acumulan el suspenso. En el caso de Remo Morán:

Recuerdo que el día en que encontraron el cadáver (me refiero al de la muchacha, no al que encontré yo), sentí antes que nadie me dijera nada, que había ocurrido algo grave en el pueblo. Las calles estaban luminosas, como las calles que uno identifica, a veces, con la infancia, y pese a que aquél fue un verano caluroso la mañana era fresca, con un aspecto de cosa recién hecha que se transmitía a las casas, a las veredas baldeadas, a los ruidos distantes pero perfectamente reconocibles. Luego oí la noticia en la radio y más tarde nadie hablaba de otra cosa; el misterio, el estado de suspensión de la realidad, se fue desvaneciendo paulatinamente. Así, de la misma manera, los cuatro o cinco días que precedieron a mi hallazgo del cadáver fueron días atípicos, no una sucesión de fragmentos y horas, sino bloques sólidos dominados por una sola luz obsesiva: la voluntad de permanecer costara lo que costara, sin oír, sin ver, sin pronunciar el más leve gemido. (p. 115)

Además de este pasaje, que recupera en primera persona la descripción del ambiente que rodea al día del asesinato, nos interesa la descripción que involucra la relación de Morán con el asesinato de Carmen. Por otra parte, el testimonio de Gaspar Heredia también es importante para sostener el suspenso:

Cuando por fin llegué al Palacio la costumbre me llevó directamente a la

pista de hielo. Las luces estaban encendidas y erróneamente pensé que la patinadora y el gordo tal vez estuvieran allí. Pero no, dentro de la pista sólo vi a la pobre Carmen y en el borde, en el lugar habitual del gordo, observando el cadáver, estaba Caridad. Tenía los ojos borrosos de las noches del camping y la cara llena de sangre que aún manaba de su nariz. No se percató de mi presencia (...). En la camisa y en las manos de Caridad también había sangre. Ambos estábamos temblando. Mis brazos que sujetaban sus hombros, se movían como cables y los dientes me castañeteaban produciendo un sonido acorde al escenario. (...) ¿Qué ha pasado?, le dije. No respondió. (p. 152)

Ubicar a Caridad al lado del cuerpo de Carmen genera la confusión necesaria para mantener el misterio de su muerte hasta el final de la novela. La declaración de Rosquelles también pone en duda toda la historia:

Juro que yo no la maté, cómo iba a matarla si apenas la había visto un par de veces. Es cierto que la vieja vino a mi oficina y que le di dinero, sí, incluso podemos decir que me estaba haciendo chantaje, pero eso no es motivo para matar a nadie. (...) ¿quién capaz de imaginarme asestándole veinte puñaladas. ¡Absolutamente nadie! ¡Y menos en medio de mi pista! Si lo hubiera hecho acto seguido tendría que haberme suicidado, porque un cadáver en el Palacio Benvingut inexorablemente iba a señalarme a mí como el principal sospechoso. ¿Y qué ganaba matando a la vieja? Nada, sólo problemas y más problemas, hasta reventar. Desde el día que esa desdichada murió mi vida ha sido una pesadilla. Todo el mundo me ha vuelto la espalda. Fui despedido de mi trabajo y expulsado del partido. Nadie esperó mi versión de los hechos. (p. 166)

Si en este recorrido elegimos rescatar las reflexiones de los involucrados es porque evidencian, no solamente la construcción de un perfil sospechoso en la escena del crimen, sino porque además develan la manera de construir los personajes en Bolaño; personajes que

tienen que ver con el fracaso, la literatura y la muerte. Tanto Morán como Heredia en *La pista de hielo*, como Pain en *Monsieur Pain* además de Pepe el Tira en “El policía de las ratas” se ubican como personajes desesperanzados, descreídos que intentan por todos los medios de sobrevivir a sus propias aventuras investigativas.

En el siguiente fragmento, además, se identifica la sospecha como elemento de la tradición del policial en el monólogo de Morán:

Los ojos negros de Gasparín en medio de la niebla mexicana. ¿Por qué será que al pensar en él el paisaje adquiere contornos antediluvianos? Enorme y lento; dentro y fuera de las mismas (...) Pero tal vez no lo escribí yo... El asesino duerme mientras la víctima le toma fotografías, ¿qué les parece? En el lugar más idóneo para el crimen, el Palacio Benvingut. (p. 34)

En *la pista de hielo* los testimonios que tejen la narración alrededor del cadáver sobre la pista esconden cuestiones tales como malversación de fondos estatales, delitos menores, ilegalidad, amores no correspondidos, entre otros tópicos que muestran el panorama de marginalidad y desesperanza de la ciudad catalana Z. El observador, el que da testimonio, funciona como un flâneur que registra el suceso; Remo Morán cumple la función de investigador del crimen, trata de encontrar al culpable y es a quien luego el cadete le confiesa el asesinato, aun cuando Morán destaca más de una vez que su modo de observar las situaciones sirve de muy poco y su capacidad deductiva es casi nula. (Cf. p. 118)

Este gesto activa la deconstrucción del hecho ficcional y destapa el juego mismo de la literatura. Esa visualización desmantela la ficción a la vez que instala la historia del crimen.

Por otra parte, Rosquelles utiliza la confesión para sostener su inocencia:

Hasta hace unos años mi carácter era proverbialmente apacible; de ello dan fe mis familiares, mis compañeros, mis subordinados, cuantas personas tuvieron ocasión de tratarme un poco. Todos ellos dirán que el individuo menos indicado para verse envuelto en un crimen soy yo. Mis hábitos son

ordenados y hasta severos. Fumo poco, bebo poco, casi no salgo de noche. Mi capacidad de trabajo es reconocida; puedo prolongar la jornada laboral hasta alcanzar las dieciséis horas si es necesario. (p. 13)

La lectura de la novela, entonces, permite recuperar las versiones de un hecho criminal. Los turnos de la palabra-testigo emiten los puntos de vista de un mismo hecho delictivo que supone la develación de la verdad y que los culpables serán encarcelados. Sin embargo, ninguna de estas resoluciones tiene lugar. Bolaño desplaza la función catártica y resolutive de la confesión y le añade un grado de confusión mayor, ya que la historia se encastra y se reconstruye sin intenciones de ubicar cada pieza en su lugar y esto se pronuncia en el nivel de la trama.

## **5. El cuerpo del delito en “Doscientos veinticinco gramos” y “El policía de las ratas”**

En este apartado trabajamos la intervención del cadáver como figura trascendental en el proceso de la investigación policial en los relatos del género. Los dos cuentos que rescatamos para este último recorrido ponen foco en la presencia de la prueba del delito consumado, el cuerpo extinto. En el cuento de Fonseca “Doscientos veinticinco gramos” se narra el encuentro de tres personajes en los pasillos de una morgue, quienes descubren en ese espacio y al mismo tiempo que son amantes de la misma mujer asesinada que está a punto de ser diseccionada. Por otra parte, en “El policía de las ratas”, relato del chileno Bolaño, se cuenta la investigación de un policía-rata al descubrir cadáveres de sus congéneres en las alcantarillas de la comunidad. La humanización de los roedores permite la revisión casi minuciosa de las acciones de los integrantes de esa comunidad, respecto de la degradación de sus propias acciones.

En el cuento de Fonseca la autopsia del cadáver es el único elemento propio de la tradición del policial, el resto se construye desde el extrañamiento porque la trama se desarrolla a partir de la conversación que sostiene el forense con uno de los amantes de la víctima. En el relato, la autopsia se presenta como un eslabón más en la cadena del caso porque es la figura femenina violentada y expuesta para un análisis minucioso. El cuento despliega la descripción del cuerpo yerto en una camilla de la morgue como prueba de un crimen, y a la vez es la evidencia de la ruptura del idilio amoroso y de la convención de la monogamia. El título del cuento refiere al peso del corazón de la mujer, último órgano que extrae el forense en el procedimiento. El médico toma la palabra y es quien a medida que realiza la autopsia reconstruye el momento del homicidio. Además, es quien –en definidas cuentas– funciona como el investigador que, frente a las marcas del cadáver, analiza, investiga



y reconstruye el hecho criminal. Entonces, la autopsia es el elemento que se vincula con el policial. La narración no devela la escena del crimen, no da cuenta de los sospechosos, no informa quién lleva adelante la investigación. Es el cuerpo la evidencia única de que se cometió un crimen. En ese sentido, no detectamos la intencionalidad autoral por construir el caso criminal, y tampoco la instancia posterior de resolverlo. Y además, no hay conflicto pasional que persiga su final feliz. La historia es la autopsia, y al igual que el efecto que busca el *punctum*<sup>80</sup> concentra la atención en ese momento de la investigación policial, cuando el cuerpo es examinado en su condición de prueba de un delito.

En la narración se desmantela el cuerpo testigo. El cuerpo femenino (nuevamente) objeto de deseo fragmentado in situ, es medido, pesado. El cuerpo del amor (antes) es el cuerpo de la observación pasiva y de la medición científica (en el presente del relato):

La mujer estaba ahora completamente desnuda sobre la mesa de mármol.

—Ese hombre sí que quería matarla —dijo el forense mirando el cuerpo como un profesional —Mire cuántas cuchilladas (...) Lavaron el cadáver. Un agua rojiza bajó por la canaleta que rodeaba la mesa y se fue depositando en un recipiente que estaba en el suelo. El cuerpo quedó limpio, del mismo color del mármol. Con un estilete graduado, el forense empezó a medir las heridas. (p. 25)

La autopsia de un cuerpo acuchillado no da lugar a resoluciones y sólo se manifiesta en ese instante de conflicto y caos que sostiene el relato: “Con una aguja curva, el enfermero cosió el inmenso corte. El encéfalo fue colocado dentro del cráneo, el cuero cabelludo fue tirado hacia atrás y también cosido. El rostro de la mujer volvió a surgir: ojos abiertos, boca abierta” (p. 27). La escena de la exhumación del cadáver de la novia se presenta como la reposición del sentido frente a la materialidad del cuerpo sin vida. No hay reposición de una

---

<sup>80</sup> Cf. Barthes, 2015, pp. 146-147.

ausencia y el acto de presenciar la autopsia de un cuerpo sin vida, y por ende sin espíritu, se transforma en la materialización de un cuerpo del crimen:

— Una de tres centímetros en la cara externa del tercio superior del brazo izquierdo — El escribiente tomaba nota—. Una en la región axilar izquierda, dos centímetros y medio, perforada. Dos en la cara interna hemitorácica izquierda, de cuatro centímetros cada una—. El forense metía el estilete en las heridas y miraba atentamente las marcas del instrumento—. Parece que estoy volviendo a matarla ¿no? —preguntó sin mirar al extraño que estaba de pie a su lado. (p. 25)

Identificamos que el lugar de inflexión genérica radicó en el hecho —al menos— de correrlo de la configuración del relato policial, descripto desde el objeto transgredido, atravesado, amputado. Todo lo que no ha sido dicho constituyó el eje que se conectó con las convenciones del género. Se hizo evidente que antes de la disección hubo un crimen y que a posteriori se dará lugar a la resolución del caso:

El forense agarró el pulmón con la mano enguantada e intentó arrancarlo de un golpe seco. La primera vez no lo consiguió. Entonces lo intentó con las dos manos y lo logró.

— El izquierdo atravesado en los lóbulos superior e inferior; el derecho en el ápice.

El forense se inclinó sobre el bajo vientre de la mujer. Arrancó otro órgano.

— Útero (...) pequeño y vacío. Vacío —repitió mirando al hombre que estaba a su lado.

Mientras tanto, con un cuenco, el enfermero empezó a retirar la sangre de la cavidad torácica para luego verterla dentro de unos tubos de vidrio graduados.

— Seiscientos cincuenta centímetros cúbicos en la cavidad pleural derecha —dijo—, cuatrocientos centímetros cúbicos en la cavidad pleural izquierda. (p. 27)

Entonces, la descripción del procedimiento y el discurso técnico-científico que refiere a la persona yerta sustituye la corporalidad vital en una resolución lógica. Y el forense repite: “...útero vacío. Vacío”. La vida privada, íntima, de los amantes, se mide y se coteja en la sala de un hospital.

En este sentido recuperamos lo que señala Piglia (2000) cuando refiere a la historia secreta. No hay pesquisa, sino un vínculo directo entre el momento de la autopsia y el proceso mayor (la investigación policial). Esa resolución se nos presenta cifrada, hasta que el forense cuenta las marcas de puñaladas que presenta el cuerpo. El relato describe la fragmentación del cuerpo de la amada hasta el momento finito que el médico extrae el corazón y lo pesa. Y el cadáver de la novia termina siendo solamente la evidencia de un crimen, de un asesinato, cuando el forense manifiesta entre palabras técnicas y la cita de la Biblia: “Murió de hemorragia interna y externa. ‘La vida de toda carne es la sangre’, está en las Escrituras. La subclavia izquierda fue alcanzada” (p. 27). De este modo, se recrea un presente inmediato, contemporáneo y una forma de transferir la impresión, y construir una situación perversa, que desorienta en la lectura.

Al mismo tiempo, el amante-testigo observa pasivamente cómo se violenta el cuerpo de la amada. La presencia del testigo produce el despegue del discurso literario repetitivo, cómodo, convirtiéndolo en la excusa estética; pero además, esta escena se desdobra y se potencia: el último encuentro con la amada es en la crudeza del cuerpo desnudo y destrozado. Contemplar a la vez que desmembrar el idilio y el cuerpo. Frente a esta construcción de un escenario crudo, el autor brasileño propone un desafío a su lector. En esta ocasión, algo del grotesco altera la escena de la fragmentación porque la convierte, de acuerdo con la percepción de los involucrados, en un espacio *otro* donde ocurre algo más que el registro de la causa del deceso de la víctima:

El enfermero levantó la cabeza de la mujer y con el bisturí cortó el cuero

cabelludo en la base del cráneo; metió los dedos de la mano derecha en la hendija que había abierto y de un tirón rápido arrancó el cuero cabelludo, que se desprendió del cráneo chirriando, como cuando se arranca el empapelado de una pared.

El cráneo desnudo parecía un enorme huevo amarillo. (p. 27)

Así, el personal de salud interviene desde la develación cruda del cuerpo en el encuentro de los amantes y expone la percepción de los sentidos alterada. Todo se intensifica cuando se da lugar al intercambio trivial entre el doctor y el amante, lo que provoca cierta incomodidad en la adecuación y ubicuidad de los personajes en escena.

A la salida de la morgue, el novio-testigo reinicia su andar rutinario como quien superó una dimensión del espanto sin transiciones, entre un adentro de mutilación y un afuera de naturalización de la violencia. Podemos decir que toda la escena produce el efecto de diálogo entre el eros y el tánatos (la finitud de la vida y las limitaciones del amor carnal).

## **5.1. Las ratas y el tratamiento del cadáver**

En “El policía de las ratas” la investigación se despliega a partir del encuentro de cadáveres (una rata adulta y un bebé rata) en las alcantarillas. La comunidad de roedores existe debajo de la ciudad y convive con la oscuridad y otros depredadores, sin recibir el constante asedio de los seres humanos que cada tanto intentan aniquilar a la especie. La investigación de Pepe el Tira se concentra en encontrar la anomalía frente a un aparente suceso cotidiano. Si la hipótesis se ratifica, la convivencia en la sociedad se transformaría a partir del incumplimiento de una máxima esencial: las ratas no matan a otras ratas.

El relato parte de la enunciación clásica de una fábula, pero sin intenciones de

intervenir con una enseñanza moral. Es la historia de las investigaciones de Pepe el Tira, un policía de las cloacas que comienza a percibir irregularidades en los cadáveres que encuentra en las alcantarillas abandonadas: “Me dediqué, en los ratos libres, a buscar a este grupo. Por supuesto, ahora las crías estarían crecidas y la colonia sería más grande (...). Pero si tenía suerte y hallaba a la madre del bebé, ésta aún podría explicarme algunas cosas. El asesino, mientras tanto, se movía” (p. 74).

El rol del policía se despliega a partir de la suposición de otro escenario, o al menos de la sospecha:

Una noche encontré en la morgue un cadáver cuyas heridas, el desgarrón casi limpio en la garganta, eran idénticas a las que solía infligir el asesino. Hablé con el policía que había hallado el cadáver. Le pregunté si creía que había sido un depredador. ¿Quién más podría ser?, me respondió ¿O acaso tú crees, Pepe, que ha sido un accidente? Un accidente, pensé. Un accidente permanente. Le pregunté dónde encontró el cadáver. En una alcantarilla muerta de la parte sur, respondió. Le recomendé que vigilara bien las alcantarillas muertas de esa zona. ¿Por qué?, quiso saber. Porque uno nunca sabe lo que puede encontrar en ellas. Me miró como si estuviera loco. (p. 74)

En el cuento, desde su inicio, se genera el suspenso, porque aplica la convención de la pesquisa policial para intentar restaurar el orden. En un breve espacio se transgrede el código preestablecido y esperado por un lector que es conocedor del género. Y el protocolo que implementa Pepe tiene que ver con un sistema de control que entendemos propio de la comunidad de ratas, lo que muestra que hay una convivencia cuasi-civilizada entre los roedores:

Por norma, después de encontrar un cadáver, los policías de mi pueblo no vuelven al lugar del crimen sino que procuran, vanamente, mezclarse con nuestros semejantes, participar en los trabajos, tomar parte en las conversaciones, pero yo era distinto, a mí no me disgustaba volver a

inspeccionar el lugar del crimen, buscar detalles que me hubieran pasado desapercibidos, reproducir los pasos que seguían las pobres víctimas o husmear y profundizar, con mucho cuidado, eso sí, en la dirección de la que huían. (p. 56)

Esta forma de indagar la escena y analizar los restos es una particularidad que tiene el personaje principal. Ese despliegue original obliga en el relato a plantar la sospecha sobre los cuerpos yertos, ubicados en las alcantarillas viejas. El tratamiento de los dos cadáveres propicia un discurso médico-técnico y alimenta la sospecha del policía:

Las causas del deceso: degollamiento, muerte por desangramiento, desgarros en las patas, cuellos rotos, mis congéneres nunca se entregaban sin luchar, sin debatirse hasta el último aliento. El asesino solía ser algún carnívoro perdido en las alcantarillas, una serpiente, a veces hasta un caimán ciego. Perseguirlos era inútil: probablemente iban a morir de inanición al cabo del poco tiempo. (Op. Cit.)

La sospecha de Pepe lo condujo a distanciarse del resto de sus congéneres por su manera de investigar estos eventos delictivos:

Al cabo de un tiempo encontré a otra víctima. Como las anteriores, el asesino había depositado su cuerpo en una alcantarilla muerta. La cargué y me la llevé a la comisaria. Esa noche volví a hablar con el forense. Le hice notar que el desgarró en el cuello era similar al de las otras víctimas. Puede ser una casualidad, dijo. Tampoco se las come, dije. El forense examinó el cadáver. Examina la herida, dije, dime qué clase de dentadura produce ese desgarró. Cualquiera, cualquiera, dijo el forense. La verdad, dije yo. ¿Y cuál es, según tú, la verdad? Yo creo que estas heridas las produjo una rata, dije yo. Pero las ratas no matan a las ratas, dijo el forense mirando otra vez el cadáver. Ésta sí, dije yo. (p. 73)

Desde el extrañamiento, el relato reproduce el modelo: ubicación de la escena del

crimen, examen de los cadáveres, manejo de varias hipótesis, recopilación de pistas, nuevas conjeturas y la verdad fatídica que rompe con una ley fundamental. La investigación llevó al protagonista a sostener que el asesino transgredió la única regla de convivencia y orden en su comunidad: las ratas no matan a otras ratas.

“El policía de las ratas” es un policial clásico, pero ambientado en el bajo mundo de las ratas, y ese es el dato que subvierte el género. Se presenta un desajuste en cuanto a las características de los personajes, pero no así en el desarrollo de la historia cuando la investigación toma curso y la búsqueda de los asesinos se emprende. El cuento retrata el mundo subterráneo, hace confluir las convenciones de las fábulas con las del policial, ya que la conducta del investigador repite la de un detective típico. Asimismo, como rasgo común en la narrativa de Bolaño, aparece el diálogo con otros textos de la Literatura. En esta oportunidad con el cuento de Franz Kafka “Josefina la cantora” y sobre la idea de extrañeza configura la experiencia de Pepe en un espacio de convivencia que lo asimila como una rata rara:

Las ratas somos capaces de matar a las ratas. Esa frase resonó en mi bóveda craneal hasta que desperté. Sabía que nada volvería a ser como antes. Sabía que sólo era cuestión de tiempo. Nuestra capacidad de adaptación al medio, nuestra naturaleza laboriosa, nuestra larga marcha colectiva en pos de una felicidad que en el fondo sabíamos inexistente, pero que nos servía de pretexto, de escenografía y telón para nuestras heroicidades cotidianas, estaban condenadas a desaparecer, lo que equivalía a que nosotros, como pueblo, también estábamos condenados a desaparecer. (p. 85)

El cuerpo de las ratas es la prueba de un doble delito: el asesinato en sí mismo, y la transgresión de la única máxima que importa entre sus congéneres.

Nilia Viscardi, en su artículo “De muertas y policías. La duplicidad de la novela negra en la novela de Roberto Bolaño”, se refiere a Bolaño y su vinculación directa con el escenario

convulsionado y desesperanzador que retrata:

El problema de representar la muerte y sus dinámicas subyace a toda sociedad. En nuestro mundo contemporáneo, la violencia criminal y delictiva testimonia de una sociabilidad dilacerada, de una solidaridad quebrada, que se expresa en la existencia de formas crueles e inhumanas de homicidio y apartamiento de la vida. Una de las formas sociales de representar, enunciar y, por qué no, exorcizar esta dinámica de la violencia social contemporánea la constituye la literatura por vía de la novela policial y de la novela negra. (p. 112)

Las mismas aproximaciones que subvierten el género son un común denominador entre los dos autores propuestos. El tratamiento de los textos literarios y el uso de esos elementos como fórmulas del policial se presentan en libre juego dentro de la trama. Podemos entonces hablar de un policial en segundo grado que está vinculado al gesto de homenaje y, además, a un acentuado uso del humor y un significativo gesto de intertextualidad con la tradición. Las distancias que toma respecto a la convención del policial se producen por la aplicación de mecanismos discursivos que operan para obtener una lectura que cuestiona el género y sus posibilidades.



## **Conversar siempre. Sin embargo, nos permitimos una breve conclusión**

Cada vez que el escritor traza un complejo de palabras, pone en tela de juicio la existencia misma de la Literatura.

Roland Barthes (2011, p. 48)

En este apartado, y a modo de cierre, podemos decir que llevamos adelante un trabajo de investigación literaria que colocó el eje en la discusión sobre la definición de género en la producción de dos escritores del siglo XX. Este diálogo es factible porque existe una narrativa que aprovecha los márgenes difusos del género policial para correrse del camino tradicional. Con esto en claro, la organización del corpus conllevó desmontar diferentes tramos de las estructuras ya conocidas con el objetivo de volver a pensar sobre la condición de la “Ley del género” como una “ley de contaminación” a partir de los postulados de Jacques Derrida (1980, p. 9). Además, buscamos poner en diálogo la concepción de Roland Barthes (2006) del texto como tejido para poder entrar a las máquinas ficcionales de Roberto Bolaño y de Rubem Fonseca con la atención puesta en las peculiaridades de estas texturas narrativas, y con la finalidad de distinguir las características tradicionales del género; nuestro objetivo primordial fue repasar cómo funcionan (y también si fusionan) estas texturas al interior de la trama y sostener así la existencia de un tipo particular de policial latinoamericano. Ahora bien, arribando a este punto, nos interesa que prevalezca el tono conversacional y que eso posibilite dejar abiertas algunas líneas para recorridos investigativos futuros.

Primeramente, el concepto de narrativa de orilla, como definición desencadenante de nuestro trabajo, significó ratificar la selección de un conjunto de textos literarios que nos permitiera abrir el diálogo con la posición crítica de Fernando Aínsa (2008), quien trabaja sobre los rasgos y singularidades de la literatura uruguaya, en términos genéricos. Con ese

punto de partida en claro, focalizamos en el cruce entre este concepto y el estado del arte de las investigaciones en torno a la producción de Bolaño y Fonseca; esto nos mostró una línea de fuga para la reflexión crítica que queríamos arriesgar. Al incluir y desplegar la concepción de narrativas de orilla buscamos destacar la imagen que nos hicimos respecto de estos textos como ubicados a las orillas del género policial, espacio liminar que aprovechamos para revisar las contingencias propias del pacto de lectura y del juego escritural que busca construir historias en los bordes. Así, pensar en las escrituras de Fonseca y de Bolaño nos permitió desenredar la madeja, guiarnos por el hilo y encontrarnos con el nudo que intentaríamos desatar. En otras palabras, hallar el vértice que provoca la ruptura y colocar al texto en otro lugar; el de las representaciones y de los quiebres que se contraen y luego despliegan posturas nuevamente canónicas; pero al mismo tiempo alternativas. En esta ocasión el trabajo con el desborde y la transgresión permitió un registro de diversas particularidades narrativas. En fin, la posibilidad de visualizar una propuesta estética particular.

La selección de los textos dejó afuera obras como *2666* (2014), *Los detectives salvajes* (1998) y *Putas asesinas* (2012) de Roberto Bolaño; de Rubem Fonseca *Novela negra* (1992), *Agosto* (1994) o *Lucía Mc Cartney* (2018), entre otras. Esta decisión metodológica significó revisar elementos y estrategias discursivas para redescubrir un tipo de policial sin tanto corset genérico; buscar una propuesta investigativa que evidencie el juego de las variantes de elementos que en el escenario propio del género organizan las estructuras narrativas. Y correr un poco del escenario propuestas puntuales de transgresiones que hacen foco, por ejemplo, en la reconstrucción discursiva de un hecho histórico (caso, *Agosto*) o bien la experimentación enfocada fuertemente en las formas o estructuras narrativas (caso, *Lucía Mc Cartney*).

En la primera parte de este trabajo, expusimos las razones por las cuales el corpus construido pertenece al género policial. En particular sostuvimos que su condición de texto

en la orilla aprovecha y capitaliza el gesto de homenaje. Al mismo tiempo observamos cómo en ese recorrido se desplazan, sobreviven y se acomodan estas formas de narrar el crimen. Tanto Bolaño cuanto Fonseca se inscriben en el tipo de policial del siglo XX porque presentan como rasgo distintivo el juego de las alusiones y las referencias.

Observamos, además, que no hay degradación del modelo, únicamente viraje y transformación (y un desafío para el lector). Asimismo, en esa primera parte, pusimos en diálogo textos de la teoría que discurren sobre la definición de género; es decir, tanto las conceptualizaciones de Bajtín, como las reflexiones de Todorov y parte de la teoría deconstructiva de Derrida, nos acompañaron en el despliegue de los conceptos de transgresión, quiebre y contaminación que darían el marco a nuestro análisis. Del mismo modo, el diálogo teórico habilitó diversas entradas que refiriesen al rasgo deconstructivista que sostiene todo texto que se supone estable (hecha la ley, hecha su contra-ley).

Seguidamente, nos detuvimos específicamente en los ejemplos que, consideramos, replican la gramática del género: al menos un muerto en la instancia de la autopsia, el testimonio como reconstrucción del crimen, la búsqueda exhaustiva por la verdad, el cuestionamiento moral sobre el delito y la construcción de un “catálogo” de personajes corruptos que imponen sus intereses personales por sobre el bien colectivo. El foco puesto en estas entradas, subvierte el modelo de análisis y flexibiliza sus fronteras y es por ello que llegamos a sostener que parte de esta escritura investigativa funcionó como un radar en el recorrido de lectura.

Los siguientes capítulos de la tesis se propusieron como entradas posibles a la discusión sobre la producción y circulación de estos tipos de narrativas. Colocamos sobre la mesa un estado del arte en términos críticos, pero también teórico-metodológicos, que nos sirvió para mostrar una parte de la producción literaria en América Latina. Intentamos exponer las preocupaciones y postulados de diferentes críticos literarios que se abocaron a una

organización del campo de producción del policial.

La organización de cada una de estas entradas, a partir de la selección de una serie de términos clave, nos permitió poner en juego varias líneas de análisis que refieren a las maniobras que evaden y transgreden; por ello, desobedecer y simular apropiación de recursos fue la propuesta que nos permitió detenernos a pensar –una vez más– en la materia literaria. De este modo, intentamos mostrar cómo la transgresión coincide con una mirada fija en los bordes y desbordes y entendimos que lo que nos queda es la posibilidad de una investigación en el aquí y ahora, un hiato reflexivo que se ordene temporalmente, para luego tener la posibilidad de encarar el desorden de una materia literaria que sigue transformándose.

Ahora bien, con la reflexión sobre la firma buscamos desactivar un proceso de naturalización de las formas. El ejercicio de la escritura y las posibilidades que ofrece la narrativa de registrar un panorama violento en las esferas de lo público y lo privado provocan una visión particular de lo que estos escritores proponen como literatura policial, dando coordenadas en las estructuras discursivas. Por eso mismo, revisamos –en el desarrollo de este trabajo– conceptos derrideanos como: acontecimiento, obra, firma y huella; conviene mencionar que algunos de estos postulados logran vincularse con líneas filosófico-semióticas expuestas por Michel Foucault (1968) y Roland Barthes (2013). De este modo, al proponer este posicionamiento –quizás un tanto ecléctico pero no por ello menos provechoso (al menos para nosotras)– reconocimos que somos testigos de un proceso de naturalización de las normas genéricas y propuestas literarias, cuya historia es tan poco natural, porque por el contrario, significa pensar en procesos complejos, heterogéneos, y por momentos deformes.

Los dos autores cuyas obras conforman el corpus de nuestra tesis, interpretan un tipo de narrativa como excusa para la experimentación. Bolaño, por sobre todo, muestra una forma de escritura que trabaja sobre el proceso sin resolver el delito, y tampoco pone un punto final en la narración de los hechos. Con esto en claro, podemos decir en este punto que tiene una

práctica sostenida sobre la experimentación con la incertidumbre a partir de la estructura de una narrativa que entendemos se acomoda sobre la develación de las certezas. Fonseca, por su parte, se aboca a una forma de construcción de la violencia desde la atención que pone a varios flancos: institucional e individual; todas manifestaciones de un estado de inseguridad permanente.

Construir este corpus significó agrupar obras literarias –entre cuentos y novelas– que mostraran grados de porosidad en sus márgenes. Este criterio implicó que en capítulos como “Claves de lectura. Conversaciones textuales” desplegaríamos distintos procedimientos de desarme para analizar elementos enfocados y desenfocados respecto de su tradición. Ahora bien, en este mismo capítulo buscamos analizar engranajes propios del policial clásico y del negro para mostrar cómo se potencian en la producción de estos dos escritores porque transforman el proceso de la investigación policial, el descubrimiento del crimen, sus delincuentes y la aplicación del sistema de justicia.

Así, comenzamos el desarrollo del capítulo con la configuración de la ciudad en su sentido de construcción urbana y a modo de recuperación de zonas que tensionan la perspectiva social cuando muestran el hecho delictivo. En el territorio de Bolaño la casi inexistente fisonomía de sus calles está controlada por un ritmo interno, una pulsión psíquica y emocional que domina lo público. Pain siente la persecución, los rincones sin alumbrado público son zonas que se temen y Pepe el Tira conoce los lugares del peligro para su especie.

Consecuentemente, habilitamos una línea de análisis que supuso no solamente la configuración de espacios urbanos dentro de un discurso crítico contemporáneo, sino que además logró sumar una actualización de la concepción de flâneur, de acuerdo con el modo de recorrer la ciudad e intervenir los espacios públicos desde el sentido de pertenencia (por ejemplo, desde la percepción de inseguridad en el cuento de Pepe, o desde la frustración de Guedes). Diagramar la ciudad en términos estéticos significó la posibilidad de visualizar en

las tramas que se presentaron en el corpus los hilos de la inseguridad frente al desgaste de las instituciones y el descreimiento de los personajes principales.

Vimos también, cómo las ciudades de Bolaño esconden un misterio que nunca se resuelve; entre los personajes que cuentan la historia y los espacios que exponen las situaciones, todo está por decirse y nada por resolverse. Sólo hay versiones de tiempos límites, conspirativos, delictivos donde abundan los frustrados y los vencidos por el mismo sistema que los coacciona, como Pepe el Tira, el Señor Pain y Morán. En los relatos de Rubem Fonseca la ciudad es el lugar donde el crimen y la impunidad marcan la vida de los personajes. Los roles asignados se contradicen en sus posturas éticas y morales y la figura de la justicia juega su peor pulseada; porque ya no hay lugar que albergue una transacción justa, los malos no pagan y los buenos no logran hacer cumplir la ley. Esa forma de percibir cierta textura urbana se visualiza en los espacios fuera de la ciudad descritos en *Bufo & Spallanzani* y en los márgenes donde se mueve “Mandrake”.

Como lo mencionamos oportunamente, la definición de ciudad la tomamos del ensayo que Fernando Aínsa (2006) dedica a la ficción uruguaya donde, entre otras cuestiones, se explora sobre la idea de “geopoética” entendida como el cruce entre el topos y la tópica en su sentido más simbólico. Creemos pertinente señalar que esta definición nos sigue interesando y es por ello que en este punto la proponemos como una categoría que abre una posible línea de fuga que nos gustaría desarrollar más adelante en ponencias o artículos de divulgación; entendemos que esta concepción nos ayuda a comprender cómo se manejan los espacios de la memoria del lugar, en un presente que revive en sus calles el hábito del tránsito por lo ya conocido.

Con respecto a la figura del perdedor que se presenta y que trabajamos en estas ficciones, nos permitió detectar los discursos y las representaciones sociales (crónicas, testimonios, historia de la literatura) que reproducen una y otra vez el estado del personaje

frustrado, en constante pugna por su redención. Pain, Joaquim, Guedes, Pepe el Tira, Heredia, Rosquelles y Morán exponen en su andar una mirada pesimista y decadente a través de la imposición de un discurso de la desesperanza y el fracaso: escritores frustrados, policías y detectives cansados de la corrupción, ciudadanos invisibles (inmigrantes indocumentados) que manifiestan, una y otra vez desde el margen de su propia existencia, el deseo de tener otra condición de vida. La figura del fracasado o perdedor se potencia aún más cuando se entrelaza con el testimonio de los tres personajes en *La pista de hielo*, donde en primera persona se registran grados de desesperanza ante un sistema social excluyente y prejuicioso. Nos interesó resaltar estos tipos de sujetos marginales que no llevan adelante actos heroicos y tampoco aguardan por la redención porque necesitan primordialmente sobrevivir en ámbitos hostiles. La crítica literaria de Bolaño refiere a sus personajes como miserables, infames sin ninguna cuota de redención.

Advertimos también que el discurso periodístico de las crónicas policiales reproduce tipos de delincuentes y procesos de intervención de la justicia en ciudades complejas como Río de Janeiro. En este sentido, el discurso periodístico engrosa la trama y trabaja como una glosa que acompaña el desenlace. Como sucede en “Mandrake”, la crónica del asesinato de Delfina Delamare, a medida que avanzan las investigaciones policiales, construye progresivamente el relato del crimen, y sus publicaciones muestran que los periodistas manejan más información que Guedes. La narración de la crónica se desplaza y se reposiciona al ocupar lugares significativos en el relato. En el apartado correspondiente se remarcó que estos tipos de discursos periodísticos colaboran en la reconstrucción del crimen, juegan con las hipótesis y, por ende, potencia la sospecha de la opinión pública sobre la idea del delito y sus actores sociales.

Las historias de Rubem Fonseca provocan una manera peculiar de encarar la ficción (relato que describe la violencia de las calles y la tensión entre roles y cuestionamientos

éticos) porque disgrega, desvía, asume y genera otros modos de representación y otros escenarios (perfil del criminal y del detective, investigación policial y resolución del crimen). Además, en la obra de Fonseca se exponen las vecindades que comparte su producción con distintos elementos del realismo y del grotesco, reenviados al policial negro como parte del camino del género, y donde el resultado son relatos atravesados por varios tipos de discursos (sistemas de creencias y postulados propios de la historia de la literatura policial). Además, este autor expone la tensión y la discusión sobre roles y abusos de poder en la esfera socioeconómica; esta misma característica provoca una visión particular dentro de lo que proponemos como una narrativa de orilla y que –de alguna manera– se percibe como una fuerza ficcional que ayuda a sacudir lo referencial cuando remarca la hostilidad del escenario social que intenta retratar.

Por último, otro punto que trabajamos a lo largo de los distintos apartados de la tesis, fue el tratamiento del cadáver; vimos que relatos como “Doscientos veinticinco gramos” exponen en primerísimo primer plano el cuerpo tieso de una mujer expuesta a un análisis minucioso, a una autopsia que arranca –conjeturamos– como parte del registro de una investigación en curso a partir del evento delictivo, o sea el asesinato. La intervención sobre el cuerpo en la búsqueda de marcas que haya dejado el asesino, expone la escena, la pulsión de muerte en una secuencia más de la investigación policial. La autopsia es el único momento que se devela como parte de un relato policial y todo se desarrolla a partir del diálogo (extraño) entre el médico forense y el amante de la mujer asesinada. En el relato “El policía de las ratas” los cadáveres son pistas que argumentan la hipótesis última, que trasgrede una ley primordial impuesta en esa comunidad. La investigación de Pepe el Tira busca darle un sentido a la muerte sucesiva de varias ratas desde la supuesta armonía que se impone entre los roedores.



Como remarcamos en los primeros apartados de esta tesis, la escritura de Bolaño pone de manifiesto un estado de resistencia y en la estructura de la historia de los personajes marginales de Fonseca se hace visible la descripción de una insubordinación precaria frente a los sistemas de exclusión social (abogado inescrupuloso, asesino con cierto grado de conciencia moral). Es por ello que –sostenemos– ambos desbordan el corset genérico.

Con esto en claro, pudimos ubicar una fuerza ficcional que se define por la potencialidad de un estilo de escritura (la construcción de los espacios en Fonseca, la edificación de la psiquis de los personajes en Bolaño), por el juego que arriesgan en el uso de recursos, por una estrategia que impacta y marca una sobre-huella en el linaje. Desde este enclave de lectura, el corpus reveló un trazado del campo de producción literaria donde continuamente opera la renovación de pactos de pertenencia sin integrarse del todo.

Vale hacer la acotación de que no hubo en este tramo investigativo un análisis enfocado en la figura femenina porque entendimos en términos de Ana María Amar Sánchez que en esta narrativa (y más aún en el corpus citado) las mujeres siguen ocupando los roles tradicionales que les asigna el canon genérico: personajes femeninos asesinados, o que existen únicamente en relación directa con el varón-protagonista y funcionan como cómplices de sus actos porque intervienen para justificar sus operaciones. Es posible admitir también una tercera categoría: la de funcionar como voceras que introducen al protagonista en la escena delictiva o bien colaboran en el desenlace y la resolución del misterio (2000, p. 34).

En consonancia con esta mirada, detectamos cómo en “Mandrake” la sobrina de Meier es la asesina, y en *Monsieur Pain* Madame Reynaud es la vinculación directa con el caso –la narradora de los sucesos misteriosos–, y cuando desaparece se pierde la posibilidad de resolver el misterio del paciente Vallejo. En *El seminarista* la muerte de su amante desata la venganza y la reincorporación de Joaquim en el mundo de los asesinos a sueldo. En “Doscientos veinticinco gramos” el cuerpo femenino pasa a ser objeto de análisis minucioso

para detallar las condiciones de una víctima. Entendemos que el rol asignado a las mujeres en el policial de este corpus es secundario, cumple el papel de informante, en el sentido de aquella que vislumbra el camino, aquella que engaña o aquella que es objeto de atención en tanto se convierte en el centro de la pesquisa, la prueba del crimen.

Respecto de las proyecciones que podemos hacer, luego del trabajo de investigación, dejamos para una posterior instancia de análisis la narración del crimen en una posición en segundo grado. Ya que si bien reproducen una estructura clásica trabajan con lo lúdico, reciclan modelos establecidos e imponen el sincretismo en algunos aspectos porque suponen la fidelidad absoluta del lector, en la complicidad de decodificar los elementos clásicos. No hay ausencia sino mezcla, mixtura en el texto que se lee en clave policial.

Otro punto de anclaje para resolver en futuras investigaciones literarias es la presentación del discurso de la verdad (relatos policiales clásicos) que devela el enigma y cuya consecuencia es el castigo del criminal. Este proceso se cuestiona a partir de este corpus por la exposición de las versiones del hecho delictivo (Mandrake, Flavio) o bien por el testimonio que manifiesta el tono subjetivo del personaje e impone la versión de los hechos atravesada por el miedo y la ambición (Pain, Morán, Rosquelles).

La escritura que tratamos de exponer en este corpus interroga a la literatura y expone múltiples fisuras, desequilibrios y desbordes. Necesitamos destejer para revelar caminos enlazados que nos muestren cómo funciona el espacio narrativo. Y a partir de la idea de caleidoscopio exponer de acuerdo con el cristal con el que se mire la materia literaria.

En nuestra línea de investigación sobre Bolaño y Fonseca, en general hemos establecido acuerdos con la crítica. Primero, porque también identificamos que el chileno hace una literatura desmesurada en un gesto sostenido de homenaje hacia el policial clásico; su escritura versiona los géneros establecidos, mezcla y fragmenta las estructuras, incorpora personajes lánguidos de voluntad. Segundo, porque coincidimos con ella en que el brasileño

es hacedor de un realismo crudo, que retrata lo urbano marginal y denuncia la corrupción en la sociedad y en las instituciones. Con esto en claro, quisimos rescatar sus firmas, porque consideramos que implican un gesto de supervivencia en el campo literario a través del trazo particular. Esa manera de relatar nos lleva, no a una confrontación de universos de discursos ya establecidos (hegemonía de los discursos críticos), sino a una manera de dejar abierta la obra, de empujar hacia adelante el sentido, de corroborar los límites, a sabiendas de las contaminaciones. Por todo ello, uno de nuestros objetivos principales fue analizar la función autor a partir de ese trazo tan peculiar en cada uno de ellos; trazo que marca las discontinuidades en el género policial y que se constituye en una línea de investigación que nos interesa debido a que forma parte de un tramo que consideramos relevante en el estudio de la literatura latinoamericana.

Bolaño y Fonseca hacen de suyo un ritmo particular que se impone desde una mirada puesta en el descalabro de las estructuras sociales y en el posicionamiento de personajes que sin pretensiones de grandeza juegan el juego que la violencia urbana impone. Por medio de esas firmas autorales con las cuales conversamos, ambos ejercitan la escritura. Epítomes del tejido bartheseano, provocan una visión particular que proponen como literatura policial dando coordenadas hacia las orillas y los devenires discursivos.

Para finalizar, debemos subrayar que adoptamos el tono ensayístico porque expone la dinámica conversacional que adoptamos en la concreción de este trabajo de investigación; un trabajo que se organizó a partir de la combinación sostenida de los aportes de la teoría y de la crítica literaria como una posibilidad de dejar el diálogo abierto y permitir analizar la transgresión en la manera de construir el relato. Desde el inicio de esta investigación insistimos en dibujar las irregularidades de una lectura histórica del género con una metodología anclada en los estudios literarios y en el campo de la Semiótica que habilita entradas significativas al corpus construido.

Tanto Roberto Bolaño como Rubem Fonseca son escritores que en sus ficciones referencian modelos establecidos a la que vez que muestran transformaciones estéticas que oxigenan la propia esfera genérica. Son parte de un linaje, una tradición (Poe, Hammett, como los extremos y los inicios en la travesía), y también los identificamos, a partir de sus propias firmas en los contextos literarios contemporáneos y con sus cruces estéticos, como narrativas de orilla. Promueven la inestabilidad de la trama como un recurso, como un estado informe que se repite en la escritura, porque sus textos son verdaderas urdimbres narrativas. En definitiva, Bolaño y Fonseca dejan un tipo de literatura de finales del siglo XX y principios del XXI que navega –en mayor o menor medida– las aguas de la experimentación genérica.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Corpus literario

Bolaño, Roberto (1999): *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama.

--- (2003): “El policía de las ratas” en *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, pp.53-86.

--- (2004): *Entre paréntesis*. Barcelona: Editorial Anagrama.

--- (2011): *Los sinsabores del verdadero policial*. Buenos Aires: Editorial Anagrama.

--- (2012): *La pista de hielo*. Barcelona: Anagrama.

--- (2017): “Detectives” en *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.

--- (2007): *La Universidad Desconocida*. Barcelona. Anagrama.

Fonseca, Rubem (2009): “Mandrake” en *El cobrador*. Chile: Tajamar Editores.

--- (2010): *El seminarista*. Chile: Tajamar Editores.

--- (2011): *La novela murió*. Chile: Tajamar Editores.

--- (2013): “Doscientos veinticinco gramos” en *Los prisioneros*. Buenos Aires: RBA.

--- (2014): *Bufo & Spallanzani*. Chile: Tajamar Editores.

--- (2018): *Cuentos completos 1 y2* en Buenos Aires: Tusquets.

### Mapa literario de otros autores

Ampuero, Roberto (2008): *El caso Neruda*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Bioy Casares, Adolfo (1993): *Un campeón desparejo*, Buenos Aires. Tusquets Editores.

Borges, Jorge Luis (1995): *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Alianza Editorial.

Fonseca, Rubem (1994): *Agosto* en Bogotá: Editorial Norma.

Kafka, Franz (2003): “Josefina la cantora, o el pueblo de los ratones” en *Relatos completos*.

Buenos Aires: Editorial Losada.

Oyola, Leonardo (2008): *Santería*. Buenos Aires: Negro Absoluto.

--- (2010): *Sacrificio*. Buenos Aires: Aquilina.

--- (2011): *Kryptonita*. Buenos Aires: Mondadori.

Padura, Leonardo (2013): *Vientos de cuaresma*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

---(2013): *Máscaras*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

Poe, Edgar Allan (2009): *Cuentos completos*. Buenos Aires: Edhasa.

Sasturain, Juan (2003): *Manual de perdedores*. Buenos Aires: Sudamericana.

--- (1996): *Zenitram*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Soriano, Osvaldo (2006): *Triste, solitario y final* 2ª ed-Buenos Aires; Booket.

Vallejo, Fernando (2001): *La virgen de los sicarios*. México: Alfaguara.

Walsh, Rodolfo (1994): *Operación Masacre* en Buenos Aires: Planeta.

## **Bibliografía teórica y crítica**

### **Primera parte**

AA.VV. (2003): *La fugitiva contemporaneidad, narrativa latinoamericana 1990-2000*. Buenos Aires. Corregidor.

AA.VV. (1999): *La dinámica global/local*. Bs As. Ed. Ciccus.

AA.VV. (2007): *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro*. Valladolid. Difácil.

AA.VV. (1997): Introducción en *Antología del relato policial*, Barcelona: Vives-Vives.

AA.VV. (2006): *La narrativa Policial. Antología de textos teóricos*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Seminario Maestría.

AA.VV. (1998): *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Comp. Susana Cella. Buenos Aires: Losada.

Adriaensen, Brigitte-Grinberg Pla, Valeria (Editoras) (2012): *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*. Lit Verlag Dr. W Hopf.

Berlin.

Aínsa, Fernando (2002): *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo, Ediciones Trilce.

--- (2006): *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana.

--- (2008): *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo: Ediciones Trilce.

Aldana, Natalia Vanessa (2012): *Juan Enrique Acuña. El recorrido de la pluma. Aproximaciones y conjeturas sobre un manuscrito*. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones. Posadas-Misiones.

Bajtín, Mijail (2003): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid. Alianza.

--- (2002): *Estética de la creación verbal*. Bs. As: Siglo XXI.

Barthes, Roland (2003): *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral. 2003.

--- (2004): “El efecto de lo real” en AA.VV: *Realismo ¿Mito, doctrina o tendencia artística?* Bs. As: Editorial Cuadrata.

--- (2006): *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.

--- (2011): *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

--- (2013): “De la ciencia a la literatura”, “De la obra al texto”, “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.

--- (2015): *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

Barboza, Marta (2020): “Novelas negras argentinas: entre lo propio y lo ajeno” en Revista *Espéculo* N° 38. (Consultado en enero 2023)

Benjamin, Walter (1980): *Poesía y capitalismo* (Iluminaciones II) Madrid: Taurus.

--- (2015): “La tarea del traductor” en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires. Ediciones Godot, pp. 151-170.

- Boileau, Pierre- Narcejac, Thomas (1968): *La Novela Policial*. Buenos Aires: Paidós.
- Bourdieu, Pierre. (1971): “Campo intelectual y proyecto creador”, en *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, pp. 134-182.
- (1983): *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.
- Bhabha. Homi (2007): *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Camblong, Ana (2014): *Habitar las fronteras...Posadas*. EDUNAM Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones.
- Chandler, Raymond. (1985): *El simple arte de matar* Buenos Aires: Orbis.
- (2014): “Comentarios informales sobre la novela de misterio” en *A mis mejores amigos no los he visto nunca. Cartas y ensayos selectos*, Buenos Aires: Debolsillo.
- De Certeau, Michel (2004): *La cultura en plural*. Buenos Aires : Ed. Nueva Visión.
- De Rosso, Ezquiél (2006): “La lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato” en: *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Deleuze, Gilles- Guattari, Félix (1990): *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos.
- (1998): *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ed. Era.
- Deleuze, Gilles (2002): *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Ed. Amorrortu.
- (1989): *El pliegue*. Buenos Aires: Ediciones. Paidós.
- Derrida, Jacques (1980): “La ley del género”, en Apunte de cátedra Teoría y análisis literario de Jorge Panesi.
- (1997): *La diseminación*. Madrid: Editorial Fundamentos. 1988.
- (1999): *No escribo sin luz artificial*. Valladolid : Cuatro. Ediciones.
- (2003): *Papel Máquina*. Madrid : Editorial Trotta.
- (2012): *La escritura y la diferencia*. Barcelona : Anthropos Editorial.
- (2014): *Posiciones*. Valencia: Pre-Textos.
- Eco, Umberto (1998): “Mundos posibles y teoría de la narratividad” en *Los límites de la*



*interpretación*. España: Lumen. Pp. 224-235.

Foucault, Michel (1969): “¿Qué es un autor?” fragmento de “¿What is an autor?”, en *Critical Theory since 1965*, Hazard Adams y Leroy Searle (Ed.), Florida State UP.

--- (2005): *La arqueología del saber*, Buenos Aires. Siglo XXI Editores.

Gandolfo, Elvio E. (2007): *El libro de los Géneros*. Buenos Aires: Norma.

García Canclini, Néstor (2001): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

Giardinelli, Mempo (2013): *El género negro*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Kayman, Martin (2003): “The Short Story from Poe to Chesterton” en *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Coord. Martin Priestman, New York: Cambridge University Press, pp. 41-58.

Klahn, N. – Corral, W. (comp.) (1991): "La novela policial y detectivesca en América Latina: coincidencia, divergencias e influencias de esta literatura norteamericana del siglo veinte con la literatura latinoamericana", en: *Los novelistas como críticos*. México: Ediciones del Norte y Fondo de Cultura Económica.

Lafforgue, J. – Rivera, J B. (1996): *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.

Link, Daniel (Ed.) (2003): *El juego silencioso de los cautos. Literatura policial: de Edgar Allan Poe a P.D. James*. Buenos Aires: La Marca.

Lotman, Yuri: (1996): *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid. Trilce.

Mattalia, Sonia (2008): *La ley y el crimen*. Madrid: Vervuet.

Miranda, Carolina (2015): “More than the Sum of its Parts: Borges, Bioy Casares and the Phenomenon of the Séptimo Círculo Collection,” en *Serial Crime Fiction: Dying for More*, cords. Jean Anderson, Carolina Miranda y Barbara Pezzotti. London: Palgrave Mcmillan, pp. 31-40.

Oviedo, José Miguel: “Rubem Fonseca: La fascinación del abismo”. Diario Letras libres. 30 de septiembre de 2002. <https://letraslibres.com/revista-espana/rubem-fonseca-la-fascinacion-del-abismo/> (Consultado: febrero 2023)

Pezzotti, Barbara- Anderson, Jean - Miranda, Carolina (2012): “Havana Noir: Time, Place and the Appropriation of Cuba in Crime Fiction” en *The Foreign in international Crime Fiction* cords. Jean Anderson, Carolina Miranda y Barbara Pezzotti. Londres: Continuum/Bloomsbury, pp. 34-46.

Piglia, Ricardo (1979): Introducción a *Cuentos de la serie negra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

--- (2000): *Formas breves*. Buenos Aires: Anagrama.

--- (2005): *El último lector*. Barcelona: Anagrama.

---(2000): *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.

Ponce, Néstor (2013): *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*. Paris: Du Temps.

Taibo II, Paco Ignacio (2000): *Primavera pospuesta: una versión personal de México en los 90*. México: Planeta.

Todorov, Tzvetan (1996): “El origen de los géneros”, en *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila Editores.

## **Segunda parte**

Amar Sánchez, A. M. (2000): *Juegos de seducción y traición: literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo.

--- (2006): “Apuntes para una historia de perdedores. Ética y política en la narrativa hispánica contemporánea” en *Revista Iberoamericana. América Latina. España. Portugal* Vol 6. Núm. 21. ISSN (online) 2255-520X.

Aguirre, Osvaldo (2017): “Detrás de las noticias” en XII Congreso Argentino de Literatura / Jorge Fondebrider [et al.]; coordinación general de Analía Gerbaudo [et al.]; editado por Analía Gerbaudo. - 1a ed. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Humanidades y Ciencias. pp. 131-134.

Bachelard, Gastón (2000): *La poética del espacio*. Bs. As: Fondo de cultura económica de Argentina.

Berstein, Michael André (1992): *Bitter Carnival*. Princeton University Press, New Jersey.

Borges, J. L. (1979): *El cuento policial*, en *Borges Oral*. Buenos Aires: Emecé y Ed. Belgrano.

De Certeau, Michel (2007): “Relatos de espacio” (Capítulo IX), en *La invención de lo cotidiano y artes del hacer*. Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. México.

De Certeau, Michel (2008): “Andar en la ciudad” en *Bifurcaciones*. Revista de estudios culturales urbanos. N° 7. <http://www.bifurcaciones.cl/2008/06/andar-en-la-ciudad/> (Consultado: marzo de 2023).

Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina/Gonzalo Aguilar; coordinación general de Beatriz Colombi- 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2021.

Forero Quintero, Gustavo (2010): “La novela de crímenes en América Latina: hacia una nueva caracterización del género”, en *Lingüística y Literatura*, Colombia. Universidad de Antioquia. N° 57.

Giardinelli, Mempo (1999): “La literatura policial en el Norte y en el Sur” en Kohut, Karl (editor) *Un universo cargado de violencia. Presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli*, Frankfurt: Verveut Verlag, pp 171-180.

Herralde, Jorge (2005): *Para Roberto Bolaño*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Jaramillo Agudelo, Darío (2012): *Antología de crónica latinoamericana actual*. Buenos Aires: Alfaguara.

Lemaitre, Pierre (2022): *Diccionario apasionado de la novela negra*. Buenos Aires: Salamandra.

Ludmer, Josefina (Ed.) (1994): *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

--- (2017): *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Manzoni, Celina (Ed.) (2006): *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.

Pereira, João Francisco Campos da Silva (2005): “Rubem Fonseca, cidades e violência: Mandrake e o Romance Policial” / João Francisco Campos da Silva Pereira. Rio de Janeiro.

Santiago, Silviano (2000): “El entrelugar en el discurso latinoamericano”. Adriana Amante y Florencia Garramuño (selección, traducción y prólogo), *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Biblos.

Viscardi Nilia (2013): “De muertas y policías. La duplicidad de la novela negra en la obra de Roberto Bolaño”; en *Sociologías*, Porto Alegre, año 15, no 34, set./dez. p. 110-138.

### **Bibliografía teórica y crítica complementaria**

Amar Sánchez, A.M. (1992): *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Aran, Pampa –Barei Silvia (2006): *Texto, memorial cultura: el pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba: El Espejo Ediciones, 2006.

Barthes, Roland (2004): *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.

--- (1972): *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

--- (2003): *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires: Paidós.

- Borges, J. L., Zemborain, Esther (1998): *Introducción a la literatura norteamericana*. Madrid: Alianza Editorial.
- Braceras, Elena (1986): *El cuento policial argentino*. Buenos Aires: Plus Ultra. (*Fragments*)
- Caillois, Roger (1992): *Sociología de la novela*. Buenos Aires: Sur.
- Colmeiro, José (1994): *La novela policíaca española: Teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- De Eusebio, Carmen: “Entrevista a Leonardo Padura” en *Cuadernos hispanoamericanos*. N°764. Febrero 2014.
- Díaz Eterovic, Ramón: “Una mirada desde la narrativa policial” en <http://www.letras.mysite.com/eterovicramon.htm> (Consultado: diciembre 2022).
- Ducrot, Oswald-Todorov, Tzvetan (2011): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Escalada, María Aurelia (2014): *Negro absoluto. De cómo construir un policial porteño*. Tesina de la Licenciatura del Departamento del Prof. y la Lic. en Letras (FHyCS-UNaM) (tesina defendida en el 2014).
- Ferro, Roberto (1998): *El lector apócrifo*. Buenos Aires: De la Flor.
- Fernández, Froilán (2009): “El poeta tectónico. Bolaño: escrituras del yo” en *Árbol de Jítara*. Revista de literatura y cultura. Año 2, N°3, 2009. ISSN: 1851-7013. Córdoba, pp 6-10.
- Hoveyda, F. (1967): *Historia de la novela policial*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lemes, Karina - Aldana, Natalia (Editoras) (2021): *Puntadas críticas: reconfigurar el tapiz: apuntes sobre literatura: volumen II*. (PDF) Posadas, Misiones: EDUNAM. Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones.
- Negrón, María (2015): *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Nora, Pierre (2008): *Les lieux de mémoire*. Montevideo: Ediciones Trilce. Traducción de Laura Masello.

- Palermo, Zulma: (2003). “La cultura como texto: tradición/innovación”, en *Culture et discours de subversión, Rev Sociocritiques*. Universidad de Montpellier. Francia.
- Perilli, Carmen (2014): *Sombras de autor: la narrativa latinoamericana entre siglos: 1990-2010*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor.
- Platas Tasende, Ana María (2000). *Diccionario de Términos Literarios*. Madrid: Espasa.
- Recondo, G. (1999) “Evolución de la idea de frontera: del orbe romano al Mercosur. La línea, el laberinto y el espacio definidor de la pertenencia” en R. Bayardo- M. Lacarrui (Comp.) *La dinámica global/Local*. Buenos Aires: La Crija.
- Rest, J. (1978): “Crímenes de biblioteca” en *Mundos de la imaginación*. Caracas: Monte Avila.
- (1974): “Diagnóstico de la novela policial” en *Revista Crisis N° 15*. Buenos Aires. Julio de 1974.
- Sebeok, T. (1994): *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce. El método de la investigación*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Shklovsky, V. (1973): “Imagen y enigma” en *La disimilitud de lo similar*. Madrid: Alberto Corazón.
- Said, Edward W. (2004): *El mundo, el texto y el crítico* Buenos Aires: Debate.
- Sarlo, Beatriz: (1999). *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Vallo, Fernando: “La novela policial habla de nosotros”, en <http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/novela-policial-Ernesto-Mallo> (Consultado: marzo 2109).
- Van Dine, S. S. (2016): *Las 20 reglas de la novela policial; el caso del asesinato de Benson*. Madrid: Editorial Reino de Cordelia.