

LOS ÚLTIMOS TREINTA AÑOS

LUIS FELIPE CASTILLO UNIVERSIDAD

SIMÓN BOLÍVAR

Las siguientes palabras pertenecen a Jorge Luis Borges:

Creo que los argentinos, los sudamericanos en general (...) podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.¹

Pensamos que el manejo del tema policial hecho por los autores latinoamericanos durante los últimos treinta años ha tenido consecuencias afortunadas. Nuestra condición de seres periféricos frente a la tradición detectivesca occidental ha permitido relacionarnos con ella de forma tal que las reglas que este tipo de ficción género en su evolución, han podido ser subvertidas por nuestros autores. ¿Cuáles han sido estas modificaciones introducidas por los escritores latinoamericanos? Muchas. Veamos con atención el proceso.

Los años 20 son los del apogeo de la novela problema. Son varios los cultores de este tipo de ficción los que por esa época intentan delinear las reglas de la narración detectivesca. De "Los diez mandamientos de la averiguación policial" de Ronald Knox, Julián Symons extrae los siguientes:

¹ "El escritor argentino y la tradición". En: **Discusión**, Buenos Aires, Emecé, 1957, p. 161.

- I. - *Es preciso citar al delincuente al principio de la obra.*
- II. - *Hay que excluir el elemento sobrenatural.*
- III. - *El propio detective nunca debe ser el culpable.*
- IV. - *Nunca debe ayudar al detective ningún accidente fortuito, ni tampoco éste debe poseer una intuición inexplicable que demuestre ser acertada.*²

Dorothy Sayers cuestionaba duramente la presencia del amor en la novela policial y consideraba que ésta se aproximaba a la perfección cuando respondía a la estructura "aristotélica del inicio, el punto medio y el final"³. S.S. Van Dine llamó la atención sobre la importancia del fair play. Para este autor era indispensable que el lector se encontrara en igualdad de condiciones que el detective. Van Dine enfatizó el carácter intelectual de la novela problema. En 1928 hace pública una caracterización del género. A continuación transcribimos lo postulado por Van Dine:

La novela policial es una especie de juego intelectual; más aún, es de algún modo una competencia deportiva en la que el autor debe medirse lealmente con el lector. (Y debe cumplir con las siguientes reglas:)

² **Historia del relato policial**, Barcelona, Bruguera, 1982, p. 8. Cita a Ronald Knox. A continuación presentamos en su totalidad el "decálogo" de este último autor.

- I.- El criminal debe ser mencionado tempranamente en el relato
- II.- Las soluciones sobrenaturales están excluidas. III.- Sólo se admiten cuatro pasillos secretos.
- IV.- Ningún chino debe aparecer en la anécdota.
- V.- No está permitido el uso de venenos desconocidos.
- VI.- El detective no debe ser favorecido por accidentes afortunados.
- VII.- El detective no debe ser el autor del crimen. VIII.- Ni debe ocultar al lector las claves.
- IX.- No se deben ocultar los pensamientos del respectivo "Watson".
- X.- Se debe hacer una advertencia muy especial con respecto al empleo de hermanos gemelos.

³ Julián Symons, **Ibidem**, p. 9. Cita a Dorothy Sayers.

- 1.- *El lector y el detective deben estar en igualdad de condiciones para resolver el problema.*
- 2.- *El autor no tiene derecho de emplear, con respecto al lector, trampas y recursos distintos de los que el mismo culpable emplea con respecto al detective.*
3. - *La verdadera novela policial debe estar exenta de intriga amorosa. Si se introdujera el amor, se perturbaría el mecanismo puramente intelectual del problema.*
4. - *El culpable nunca debe ser el mismo detective o un miembro de la policía. Este es un recurso tan vulgar como cambiar un centavo nuevo por una moneda de oro.*
5. - *El culpable debe ser identificado por medio de una serie de deducciones, no por accidente, por casualidad o por confesión espontánea.*
6. - *En toda novela policial, por definición, debe haber un policía. Y ese policía debe hacer su trabajo y hacerlo bien.*
7. - *Una novela policial sin un cadáver no puede existir.*
8. - *El problema policial debe solucionarse con recursos estrictamente realistas.*
9. - *En una novela policial digna de ser considerada como tal no debe haber más de un detective.*
10. - *El culpable siempre debe ser un personaje que desempeña un papel más o menos importante en la historia, es decir, alguien a quien el lector conoce y por quien se interesa.*

- 11.- *El autor nunca debe elegir al criminal entre el personal doméstico: valet, lacayo, cocinero u otros. Hay que evitarlo por principio, porque es una solución demasiado fácil. El culpable debe ser alguien que valga la pena.*
- 12.- *El culpable debe ser uno solo, sean cuantos fueren los crímenes. El lector debe poder concentrarse en una sola alma sórdida.*
- 13.- *Las sociedades secretas, las mafias, deben ser excluidas de la novela policial. El autor que las incluye pasa al terreno de la novela de aventuras o de la novela de espionaje.*
14. - *El modo en que se comete el crimen y los medios que van a llevar al descubrimiento del culpable deben ser racionales y científicos.*
- 15.- *La solución final del enigma debe ser visible a todo lo largo de la novela, siempre, por supuesto, que el lector sea lo suficientemente perspicaz como para descubrirla.*
16. - *En la novela policial no debe haber largas descripciones, análisis sutiles o preocupaciones de "atmósfera", porque perturban cuando se trata de exponer claramente un crimen y buscar al culpable.*
- 17.- *El escritor debe evitar elegir el culpable entre los profesionales del crimen. Corresponde a la policía ocuparse de las fechorías de los asaltantes y de los bandidos, no a los autores o a los detectives aficionados más o menos brillantes (...) Lo verdaderamente fascinante son los crímenes cometidos sea por un hombre piadoso o por una mujer anciana conocida por su gran caridad*

18.- *Lo que desde el principio de la novela se presentó como un crimen no puede resultar ser, al final del relato, un accidente o un suicidio.*

19.- *El motivo del crimen siempre debe ser estrictamente personal.*

20.- *A continuación algunos recursos a los que nunca debe recurrir ningún escritor que se respete.*

a. *Descubrir la identidad del culpable comparando la colilla del cigarrillo encontrado en el lugar del crimen con el que fuma el sospechoso.*

b. *El criminal que durante una sesión de espiritismo se delata, presa del terror.*

c. *Las falsas impresiones digitales.*

d. *El empleo de un maniquí para fabricar una coartada.*

e. *El perro que, por no ladrar ante el intruso, demuestra que éste le es familiar.*

f. *El culpable es mellizo o pariente del sospechoso, por lo que surge un equivoco.*

g. *La jeringa hipodérmica y el suero de la verdad*

h. *El asesinato cometido en una habitación cerrada y en presencia de representantes de la policía.*

i. *El empleo de asociaciones de palabras para descubrir al culpable.*

j. *El desciframiento de un criptograma por el detective, o el*

*descubrimiento de un código cifrado.*⁴

Años después, en 1949, Raymond Chandler, un renovador del género, también emitiría su opinión acerca de los requisitos básicos a cumplir por la narración policial. Chandler introduciría variantes importantes a lo postulado por Ronald Knox, Dorothy Sayers, S.S. Van Dine; sin embargo, mantendría muchas de las reglas de la novela problema presentadas por estos autores. A pesar de que con Chandler se consolida definitivamente *la novela negra*, narración en la cual el juego intelectual es sustituido por una intensa investigación llevada a cabo por un *private eye*, los preceptos relacionados con la verosimilitud de la situación, lo relativo al hecho amoroso, el castigo del culpable y la exclusión de una revelación afortunada son mantenidos como principios fundamentales del relato detectivesco.⁵

Para Boileau y Narcejac, *la novela policial contemporánea*, esa que surge a finales de la década de los 50, heredera del *policial clásico*, *el relato negro*, *la novela de espionaje* y *el relato criminal*, es la que rompe definitivamente los

⁴ Para una revisión completa de los preceptos de S.S. Van Dine véase la obra de Fierre Boileau y Thomas Narcejac: *La novela policial*, Buenos Aires, Paídos, 1968, pp. 80-84. Tzvetan Todorov reduce los veinte preceptos de Van Dine a los ocho siguientes:

- I.- A lo más la novela policial debe tener un detective y un culpable.
- II.- El culpable no debe ser un delincuente profesional; tampoco ha de ser un detective: ha de matar por razones personales. III.- El amor se halla excluido de la novela detectivesca
- IV.- El culpable debe poseer cierta importancia; en la vida no debe ser ni un valet ni una mucama.
- V.- Los sucesos deben explicarse de una manera racional: lo fantástico queda excluido.
- VI.- Tampoco hay lugar para descripciones o para análisis psicológicos. VII.- En cuanto a la información sobre la historia, la novela detectivesca debe observar la siguiente homología: el autor es al lector lo que el culpable es al detective. .
- VIII.- Se han de evitar las soluciones triviales.

Tzvetan Todorov, *Poética de la prosa* Citado por Jaime Rest en "Diagnóstico de la novela policial". Crisis. Buenos Aires, Nro. 15, Julio 1974, p.p. 30-39.

⁵ Véase "Apuntes sobre la novela policíaca" (Introducción a *Peces de colores*), Barcelona, Bruguera, 1981. Estos "Apuntes..." fueron escritos por Chandler en 1949, veinte años después de la aparición de *Cosecha roja*, novela con la que, según la crítica del género, Dashiell Hammett, inicia el *hard boiled*.

moldes rígidos que habían venido funcionando desde hacia más de cien años. Ilustran este cambio de visión apoyándose en las palabras de Marcel Duhamel, creador de la **Serie Negra Francesa**. Duhamel dice:

*El lector desprevenido debe desconfiar: es peligroso poner en manos de cualquiera los volúmenes de la Serie Negra. El aficionado a los enigmas a lo Sherlock Holmes a menudo no encontrará lo que busca. Y tampoco un optimismo sistemático. La inmoralidad, además, es admitida generalmente en esta clase de obras con el fin de que sirva de contrapeso a la moral tradicional y la encontramos en igual medida que los buenos sentimientos y la amoralidad misma. Su espíritu rara vez es conformista. Leeremos acerca de Policías más corrompidos que los malhechores a quienes persiguen. El simpático detective no siempre logra descubrir el misterio. A veces ni siquiera hay un misterio. Y otras, ni siquiera hay un detective. Pero, ¿entonces?*⁶

La novelística policial occidental comienza a dar muestras de desapego a moldes rígidos. Los procesos de cambio sufridos por el género detectivesco hasta los años 50 pueden ser vistos como variaciones, énfasis localizados en la cadena de elementos crimen-enigma-detective-investigación-castigo que constituyó por muchos años el núcleo de este tipo de ficción. La novela policial que surge después de la consolidación del **relato criminal** conserva la investigación como parte fundamental, del resto de los elementos muchas veces se despoja.

Es en este punto en el cual nuestra novelística detectivesca comienza a dar verdaderas señales de autonomía. El policial europeo y estadounidense, más ligado a la tradición, introduce cambios que los autores latinoamericanos asumirán y llevarán al límite, cambios irreverentes según el decir de Borges. De las treinta y siete narraciones policiales rastreadas por nosotros, publicadas en América Latina durante los últimos treinta años, hemos hecho una selección de las más represen-

⁶ Marcel Duhamel. Citado por Boileau y Narcejac en: **La novela policial**, Buenos Aires, Paidós, 1968, p111.

tativas y difundidas ⁷. Un breve análisis de cada una de las obras escogidas mostrará cómo ha sido encarado el género policial en Latinoamérica durante las últimas tres décadas, a la vez, esto nos servirá de base para aproximarnos a lo que proponen, dentro de la ficción detectivesca, novelas como *Volavérunt* y *Castigo divino*, a nuestro entender, las más representativas del movimiento literario que nos ocupa.

En 1963 Vicente Leñero obtiene el *Premio Biblioteca Breve* con *Los albañiles* Utilizando muy diversos procedimientos narrativos ⁸, Leñero nos relata el frustrado proceso de investigación realizado por un detective incorpóreo ⁹. Son varias las virtudes de esta obra del autor mexicano. Quizás tendríamos que contar entre las primeras la hábil conjunción entre el intento por resolver el misterio -

Las obras que hemos escogido son:

- 1.- *Los albañiles* de Vicente Leñero (1963)
- 1.- *El collar del perro* de Rubén Fonseca (1965)
- 3.- *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig (1973)
- 4.- *Triste, solitario y final de* Osvaldo Soriano (1973)
- 5.- *El caso Morel* de Rubén Fonseca (1973)
- 6.- *El cobrador* de Rubén Fonseca (1979)
- 7.- *La cabeza de la hidra* de Carlos Fuentes (1979)
- 8.- *Volavérunt* de Antonio Larreta (1980)
- 9.- *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez (1981)
- 10.- *Luna caliente* de Mempo Giardinelli (1983)
- 11.- *El gran arte* de Rubén Fonseca (1983)
- 12.- *Colt Commando 5.56* de Marcos Taire (1983)
- 13.- *Sentinel 44* de Marcos Taire (1985)
- 14.- *¿Quién mató a Palomino Molero?* de Mario Vargas
- 15.- *Recuerda Schopenhauer* de José Miguel Roig (1987)
- 16.- *Un caso delicado* de Pablo Cormenzana (1987)
- 17.- *Castigo divino* de Sergio Ramírez, (1888)
- 18.- *Operativo Victoria* de Marcos Taire (1989)

⁸ "La técnica del observador omnisciente, los monólogos interiores, el discurso directo, el indirecto, el puro diálogo, la cronología traspuesta, los retomos hacia atrás y pseudo retomos, las escenas "falsas", las conjeturas visualizadas narrativamente, los falsos recuerdos constituyen un coro que expresa al grupo (...)". Iris Josefina Ludmer, "Vicente Leñero, Los albañiles. Lector y actor". Fin: *Nueva novela latinoamericana I*, Buenos Aires, Paidós, 1969, p.p.

⁹ Al final de la novela nos enteramos de que Muriguia es el apellido del detective de *Los albañiles* Durante la mayor parte de la narración el detective es sólo "el hombre de la corbata a rayas".

¿quién mató a Jesús, el velador?- y lo profundamente experimental que es esta novela. Junto con "Las babas del diablo". *Los albañiles* es uno de los primeros intentos de nuestra ficción detectivesca en el que los patrones estructurales de la narrativa policial occidental son sustituidos por los de la novela contemporánea.

En cuanto a la subversión de los postulados de la novela policial, lo que más llama la atención en *Los albañiles* es que el enigma queda sin resolver. Después de arduos interrogatorios, "el hombre de la corbata a rayas" sólo es capaz de elaborar una confusa teoría en la que no hay un culpable individual, si no colectivo. En su largo monólogo del capítulo final de la novela, el detective, Munguía, nos hace pensar que todos los posibles asesinos del velador" son los culpables del crimen; pero es una teoría difusa que no llega a corroborarse dentro de la ficción. Llegamos al final de la narración y no sabemos quién es el criminal. Incluso para Raymond Chandler, quien abogaba por una mayor penetración en la psicología de los personajes -hecho que Leñero logra-, este detalle, dejar un acto punible sin castigo, habría sido demasiado provocador; así lo expresa claramente en sus "Apuntes sobre la novela Policiaca":

*Es preciso que de una manera u otra, y no necesariamente a través de los tribunales de justicia, que el criminal reciba su castigo. Contrariamente a la creencia popular, eso no tiene nada que ver con la moral. Se limita a formar parte de la lógica del género. No hacerlo sería una disonancia irritante.*¹⁰

El collar del perro es el título de un volumen de relatos publicados por Rubén Fonseca en el año de 1965. Es también el título de la historia que cierra el libro, y también es la única de corte policial en la selección de narraciones de diversa extensión que lo componen. Y es justamente este relato el que fija lo que habría de ser el estilo de Fonseca en lo que se refiere a la narración detectivesca:

¹⁰ Raymond Chandler, *Ob. cit.*, p. 11. Las cursivas son nuestras.

preeminencia del diálogo sobre otras formas discursivas, violencia continua, descripciones crudas, cortes cinematográficos. Esta técnica servirá de base para un universo ficticio que hasta el momento engloba nueve libros: **El collar del perro, Los prisioneros, Lucía McCartney, El hombre de febrero o marzo, El caso Morel, Feliz año nuevo, El cobrador, El gran arte y ButTo & Spallanzani.**

Fonseca es, a nuestro entender, el autor latinoamericano más cercano a lo legado por Dashiell Hammett y Raymond Chandler. La megalópolis de Río, sus inmensas barriadas, el tráfico de drogas, la vida nocturna y la violencia desmedida son los temas de este escritor. En medio de ello encontraremos al Dr. Mandrake, ambiguo representante del orden, hombre rodeado constantemente de mujeres jóvenes y hermosas, infiel por naturaleza, para el cual el sexo y el amor son el único refugio ante la desmesurada violencia carioca. Al igual que el Philip Marlowe de Chandler causará una extraña atracción en las mujeres. Sin embargo, a pesar de las similitudes entre Fonseca y Chandler, habrá una diferencia fundamental. El amor en Fonseca, estará presente aun cuando "elimine a sospechosos útiles" y muchas de las veces no será "un simple episodio".¹¹

The Buenos Aires Affair (1973) es la tercera novela de Manuel Puig. El mundo del cine y el folletín y sus influencias sobre la desprevenida clase media argentina de la provincia son los temas de sus dos primeras obras -**La traición de Rita Hayworth y Moquitas pintadas**-; con **The Buenos Aires...** Puig trabaja otro tema popular: la novela detectivesca. Al igual que la mayoría de la narrativa latinoamericana contemporánea que aborda el policial, el caso de Puig es también el de una reescritura, un palimpsesto cuyo hipotexto es la tradición detectivesca occidental. Los modelos son utilizados con un fino sentido paródico. La estructura narrativa de **The Buenos Aires...** es muy parecida a la de una película policial

¹¹ En sus "Apuntes sobre la novela policíaca" Raymond Chandler dice: "El amor casi siempre debilita una novela policíaca, pues introduce una especie de suspenso contrario a la lucha del detective por resolver el problema. Es algo que falsea las cartas, y nueve de cada diez veces supone la eliminación de por lo menos dos sospechosos útiles. En este caso, la única forma de amor eficaz es la que añade un elemento de peligro personal al detective. Pero al mismo tiempo percibimos instintivamente que es un simple episodio. Un buen detective no se casa jamás. *Ibidem*, p. 17.

estadounidense de los años 40. El narrador objetivo hace las veces de cámara, cámara que corta la acción siempre en momentos de gran expectativa. Por otro lado, la narración, que se plantea a sí misma como una novela policial - así es especificado en el sub-título- carece de un elemento fundamental para este tipo de historia: un cadáver. El potencial sacrificado es más víctima de sí que de su verdugo. Aun cuando el secuestro del personaje *que finge* de víctima es descrito en las primeras páginas de la novela, esta acción es suspendida hasta el final. En medio encontramos una caracterización de los personajes principales, realizada a través de relatos hechos por el narrador objetivo, conversaciones telefónicas, diálogos en los cuales los parlamentos de uno de los hablantes son omitidos, sueños, documentos transcritos. Puig presenta una historia a retazos que debe ser armada por el lector. Muy al estilo de la novela criminal, pero bajo una disposición fragmentaria, "son presentadas las motivaciones de Leo para asesinar a Gladys".

La presencia de Puig en el movimiento de los *novísimos* es fundamental. De todos, fue quien más llamó la atención entre finales de los 60 y comienzos de los 70. De él, José Miguel Oviedo dice:

*(Puig) impuso una forma renovada de novela popular en el continente, que cerraba las brechas que la separaban de la novela "cultura" y cuyo influjo empezó a hacerse sentir sobre los narradores más jóvenes dentro y fuera de su país.*¹²

The Buenos Aires... es su aporte al género policial. Y no hay duda de que esta novela es una de las obras que abrió camino a comienzos de los 70.

También en el año de 1973 es publicada **Triste, solitario y final** de Osvaldo Soriano. El título de esta narración es tomado de una de las frases finales pronunciadas por Philip Marlowe en **El largo adiós**. Acerca de la novela de Soriano, Juan Carlos Martini escribe:

"La Es una celebración de la literatura y el cine (...) que se alza con

¹²doble exposición de Manuel Puig". En: *Eco*, Bogotá, Nro. 192, oct. 1977, p.p.

*vuelo propio desde los límites de la ficción : la tumba de Stan Laurel en Forest Lawn y el poético paseo de Raymond Chandler en una playa de Bay City son los sugestivos extremos de una obra cuyas claves describen -y añoran- una armonía ausente.*¹³

Entonces, son dos los universos referenciales a los que acude Soriano para la construcción de su novela: la literatura policial, la novela negra de Raymond Chandler, y el cine de "El Gordo y el Flaco". Como en la obra de Puig, las referencias son citadas claramente, el cambio respecto al hipotexto reside fundamentalmente en una nueva estructuración. Soriano y, también, Puig, continúan en su obra posterior construyendo un universo ficticio en el que los códigos pertenecientes a los *más media* son fundamentales. El thriller y la novela de aventuras, al igual que la novela policial, por su apego a la historia, por su capacidad de seducir al lector, será un tipo de literatura importante en Latinoamérica a partir de los años 70. Y Soriano y Puig contribuyeron enormemente en ello Gladys Feijóo abre sus "Notas sobre *La cabeza de la hidra*" con las siguientes palabras:

Después de la novela totalizante que es Terra nostra (1975), catálogo recopilatorio de preocupaciones, temas y técnicas, Carlos Fuentes se ha sentido liberado, exorcizado de muchos de sus fantasmas: "Quizás gracias a Terra nostra voy a comenzar a escribir novelas", ha dicho. Es probable que Terra nostra marque en la evolución literaria del autor mexicano el final de un ciclo. Final generador de un principio: un segundo ciclo, especie de renacer después del cataclismo, que promete una nueva faceta en la obra del inquieto escritor: la de la serenidad, en el sentido de que la dispersión característica de su narrativa empieza a adquirir la cohesión del escritor en plenitud (...) La cabeza da la hidra es una nueva modalidad en este autor (...) El tema del espionaje nunca había sido elaborado en

¹³ "In Menorian" (Presentación de *Triste, solitario y final*), Barcelona, Bruguera, 1979.

*sus obras. El acostumbrado lenguaje exuberante aparece aquí frenado en la descripción y el diálogo sintético e informativo.*¹⁴

El caso de Carlos Fuentes es particularmente ilustrativo para entender el fenómeno al cual estamos intentando aproximarnos. *Terra nostra*, por el momento de su publicación, cuando ya la nueva generación escritores latinoamericanos había tomado un rumbo distinto al trazado por el mismo Fuentes, por García Márquez, por Vargas Llosa, por Donoso y otros, pudiera considerarse epígono de la estética del *boom*. Inmediatamente después de la publicación de esta novela, Fuentes reaparece en el ámbito editorial con un thriller como *La cabeza de la hidra*. Este salto, este cambio del autor mexicano resume para nosotros el viraje dado por nuestra narrativa a finales de los 60 y comienzos de los 70. Después de una obra tan ambiciosa, Fuentes inicia otro período con una historia de espionaje.

Floyd Merrel, al referirse a la narrativa mexicana reciente, escribe:

*Aunque (esta narrativa) haya conservado varias características de la llamada "nueva narrativa" - estructura alineal, fractura del tiempo y el espacio, fusión de categorías genéricas, experimentación lingüística, el rechazo de imperativos miméticos- trae algunas nuevas.*¹⁵

Y pensamos que las características que le ha dado Fuentes últimamente a su narrativa, están en concordancia con las que posee la narrativa de las nuevas generaciones. Con *La cabeza de la hidra*, Fuentes introduce el tema del espionaje en nuestro sistema narrativo. Al poco tiempo de haberse incorporado Fuentes a los nuevos rumbos de la actual narrativa latinoamericana, un argentino residiendo en México, continuará

¹⁴ En: *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Nro. 151, abril-julio, 1990. Las curisvas son nuestras, p. 217.

¹⁵ "La cifra laberíntica: más allá del boom en México. En: *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Nro. 151, abril julio, 1990, p. 161.

abriendo caminos para la nueva prosa de ficción detectivesca escrita en nuestro continente. Nos referimos a Mempo Giardinelli, quien en 1983 publica su novela *Luna caliente*.

Giardinelli re-escribe, desde la óptica del *relato criminal*, la historia de una *Lolita*. En el más puro esquema de suspenso narrativo, presenta la seducción que una adolescente realiza sobre la figura de un hombre veinte años mayor que ella. Pero Giardinelli, no sólo invierte el patrón de Nabokov para convertirlo en un relato de suspenso. También introduce un elemento que la ficción detectivesca latinoamericana, en consonancia con su especificidad, había descartado: el elemento fantástico. En efecto, dentro de su incorporación a un "nuevo verismo", como lo ha propuesto Norma Klahn, la narrativa latinoamericana dejó de lado el elemento fantástico. Sin embargo, Giardinelli, dentro de un género realista por principio, agrega muy sutilmente este elemento, y lo hace de forma tan convincente que aún así su novela responde a la estructura del relato criminal. Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, ambos compañeros de Fuentes en la mayoría si no en todas las listas de principales exponentes del *boom*¹⁶, también experimentan con los patrones de la novela Policial. *Crónica de una muerte anunciada* (1981), García Márquez invierte el esquema del género al presentar un crimen y luego con suma morosidad, conducirnos implacablemente a

¹⁶ En el conjunto de entrevistas que conforma el libro *Los españoles y el boom*, Carlos Barral contesta a la pregunta de quiénes integran el boom, con las siguientes palabras: "Bueno pienso claramente en Cortázar, pienso en Vargas Llosa, pienso en García Márquez, pienso en Fuentes, pienso en Donoso; los de más serían como una segunda fila ¿no?" Fernando Tola de Habich y Patricia Gneve, *Los españoles y el boom*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1972, p. 20. Ángel Rama satiriza al respecto. Para este crítico el boom "(Es) el club más exclusivista que haya conocido la historia cultural de América Latina, un club que tiene que aferrarse al principio intangible de sólo cinco sillones y ni uno más, para salvar su vocación elitista. De ellos, cuatro son, coro en las Academias, en propiedad: los correspondientes a Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. El quinto queda libre para su otorgamiento: lo han recibido desde Carpentier hasta Donoso, desde Lezara Lina hasta Guicaraes Rosa". "El boom en perspectiva". En: *Más allá del boom: literatura y Mercado*, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1982, p.p 83-84. José Donoso en su Historia personal del boom, también presenta su lista de integrantes del boom. Aparte de la exclusión que de él mismo hace, la lista coincide con la de Carlos Barral y Ángel Rana.

la comisión del mismo. Nunca se sabrá si Santiago Nasar es el responsable del agravio infringido a la familia Vicario. Nasar ni siquiera se percatará de que es perseguido; sencillamente encontrará una muerte terrible. El lector no participa de la sorpresa reflejada en los ojos de Santiago Nasar al enfrentar a los hermanos Vicario. Ya desde el primer capítulo, repetidamente ha leído "el día que lo iban a matar. Santiago Nasar..."

Los Vicario ayudan a conformar la historia que años después es reconstruida. Algunas de sus declaraciones son extraídas del Sumario del caso; pero en realidad lo que menos importa es si los Vicarios son castigados. La narración toma forma sobre la expectativa que genera un crimen que indefectiblemente ha de ser cometido.

Por su parte, Mario Vargas Llosa con *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), intenta recrear el mundo del *relato negro*. Es por ello que el enigma propiamente dicho no tiene mayor relevancia en esta narración¹⁷. Desde el comienzo es más o menos evidente que Palomino, el avionero, es asesinado por orden del Coronel Mindreau.

Lo que más nos llama la atención de esta novela es la inmersión en el mundo del *hard boiled*, a pesar de que el paisaje y condiciones del pueblo peruano no sean apropiados, disten mucho de la selva urbana, escenario por excelencia de *la novela negra*. Las muchas alusiones al paisaje marino nos recuerdan las aventuras vividas por Marlowe en las playas de Bay City. Este elemento, y el hecho de que el culpable sea más o menos evidente, pero que para desenmascararlos la pareja de detectives conformada por el Teniente Silva y el Sargento Lituma, una clara parodia de Sherlock Holmes y el Dr. Watson, tengan que enfrentarse con las trabas de la corrupción y el poder, le dan a *¿Quién mató a Palomino Molero?* la posibilidad de ser catalogada como una novela negra peruana.

¹⁷ Esta ha sido una de las mejores críticas hechas a esta novela. Julio Ortega en un duro artículo titulado "¿Quién mató a Vargas Llosa?", apunta que en esta novela del autor de *La ciudad y los perros* no hay enigma, ya que desde las primeras páginas se puede predecir fácilmente quién es el culpable. Pero Ortega olvida que en la novela negra, género al que se aproxima Vargas Llosa en *¿Quién mató a Palomino Molero?*, lo importante es como el detective se aproxima al culpable, no el enigma porque el culpable siempre ha estado al frente del lector

Las variaciones que realiza Vargas Llosa del modelo legado por los escritores estadounidenses de las décadas de los 30, 40 y 50, son muchas. En primer lugar encontramos lo que para nosotros es el rasgo común de nuestra narrativa detectivesca: su carácter experimental. Sobre este punto vale hacer una aclaratoria. Las proposiciones estructurales y estilísticas de la reciente prosa de ficción policial latinoamericana, hasta el momento, se han conjugado armónicamente con esa característica fundamental del hecho narrativo que es el contar una historia. Así, y a pesar de responder a los patrones de la novela contemporánea, puede ser leída con fruición. No son experimentos vanos, como los que aparecieron a finales de la década de los 60.

Vargas Llosa también le da suma importancia al tema amoroso. El asesinato de Palomino es el resultado de los celos del Coronel Mindreau, quien sostenía una relación incestuosa con su hija. Por otra parte, el Teniente Silva invierte gran parte de su tiempo en seducir a Doña Adriana. Como se ve, son varios los personajes que se involucran afectivamente, y no por ello "se pierden como sospechosos útiles".

Hemos postergado el caso de los escritores venezolanos Pablo Cormenzana, José Miguel Roig y Marcos Tarre hasta este momento. Las particularidades del mercado editorial venezolano nos obligan a hacer un alto. Difícilmente puede decirse que la obra de Cormenzana, José Miguel Roig y Marcos Tarre sé encuentre entre la más difundida de la literatura policial latinoamericana actual. El público lector de Venezuela es sumamente reducido, y la proyección internacional de los autores venezolanos es casi nula. Sin embargo, nos hemos atrevido a incluir en nuestra lista a los tres autores ya nombrados porque consideramos que en Latinoamérica las ficciones de estos narradores podrían ser incorporadas fácilmente dentro de los más representativos, por su originalidad en la forma de encarar el relato detectivesco. Hecha esta aclaración pasemos a considerar los aspectos más resaltantes de la obra de estos autores. Comencemos con Tarre. Hasta el presente, Tarre ha publicado tres novelas: **Colt Commando 5.56** (1983), **Sentinel 44** (1985) y **Operativo Victoria** (1989). Las dos primeras tienen en común el hecho de que su protagonista es el Subinspector de la Disip Gumerindo

Peña, un funcionario policial poseedor de todos los vicios del hombre corrupto. Los excesos de este personaje han provocado, dentro del universo ficticio creado por Tarre, que ya en *Sentinel 44*, Peña sólo sea un colaborador de la Disip. En las páginas finales de *Colt Commando 5.56*, el detective de Tarre es amonestado y separado del cuerpo policial para el cual ha trabajado durante más de diez años.

Por sus características, Gumersindo Peña nos recuerda a Ned Beaumont, el gángster encargado de realizar la investigación en la novela de Dashiell Hammett, *La llave de cristal*. Al igual que Beaumont, Spade, el Agente de la Continental, Philip Marlowe, Lew Archer, Peña hará lo imposible por seguir las pistas de los casos en que se ve envuelto. Aun cuando Gumersindo Peña es un policía de carrera, en lugar de aprovecharse de su condición de funcionario oficial "para vegetar en la Disip", se expone hasta el final. Claro, en el periplo de su investigación comete todos los desmanes y abusos de poder que su impulsiva personalidad cree necesarios.

Otros dos factores llaman poderosamente la atención en la obra de Tarre: éstos son: la enorme sugestión de su lenguaje callejero y la violencia desmedida de la Caracas ficticia en la que deambulan sus personajes. El siguiente es un fragmento de *Colt Commando 5.56*:

*Gumersindo vio en la vidriera el punto rojo deslizarse alargado por el techo del carro, recorrió su hombro y se situó en el pecho, redondo, rojo, perfecto. Miraba el punto, divertido, extrañado, pensando qué raro era esa vaina, cuando cayó en cuenta... Se tiró sobre el capó y cayó de cabeza en la acera, se aplastó en el piso. La ráfaga de detonaciones llenó toda la calle, simultánea a los impactos de las balas en el carro, en el brocal de la acera. La vitrina de la zapatería explotó en mil fragmentos, los vidrios cayeron sobre él. Se tapó la cara con las dos manos, tratando de pegarse, de comenetrarse con el piso sucio. La ráfaga le pareció interminable, cuatro, cinco, seis segundos.*¹⁸

¹⁸ *Colt Comando 5.56*, Caracas, Sarbo, 1983, p. 241.

Este es lenguaje de Tarre También es el tipo de violencia característica de sus ficciones Desde *Colt Commando 5.56* hasta *Operativo Victoria*, Tarre ha constando una novela policial cruda, y a la vez. sugestiva, plena de acción. *El mismo lo ha dicho: "(He querido) introducir en Venezuela un libro que, sin pretender ningún objetivo literario (...) sólo y exclusivamente quiera entretener, divertir, proporcionar una lectura amena".*¹⁹

En cuanto a Pablo Cormenzana, éste publica a finales de 1987, bajo el título de *Un caso delicado*, un conjunto de tres relatos integrado por dos cuentos breves y una *nouvclle*. En él destaca sobremanera, la novela corta. Las razones: es lo mejor logrado del libro, y es una historia policial.

El título de la nouvclle es precisamente. "Un caso delicado", y en ella se narra de manera sincrónica, la historia de una serie de asesinatos cometidos en Caracas por un agente policial, y el proceso de investigación que sobre este hecho realiza Ramón Puerta, un periodista de sucesos.

Lo primero que salta a la vista es la filiación entre "Un caso delicado" y el *hard boiled*. Al igual que en las narraciones de los maestros de la *novela negra*, el lenguaje utilizado por Cormenzana es sumamente duro. La lectura de las escasas cuarenta páginas de la *nouvclle* nos lleva a visitar los barrios de Caracas, a ser testigos de brutales asesinatos y a observar de cerca la descomposición de los cuerpos policiales. Caracas, ciudad contradictoria, que oscila entre la pobreza extrema y el derroche, sirve de marco a una violencia propiamente urbana. Cormenzana recrea esto con un lenguaje directo, parco, crudo. El crimen que abre las páginas de la narración es descrito con las siguientes palabras:

- Te lo dije, coño emadre, tú te jodiste conmigo -repitió una vez más el recién llegado, y mientras lo hacía, su dedo índice halaba una y otra vez el gatillo y el rostro de Alfredo Guzzi saltaba en pedazos, cubriendo el televisor de rizados ensangrentados. Su cuerpo

¹⁹*Ibidem.*

*se balanceó al ritmo del plomo que lo iba perforando hasta terminar colgado del mostrador, con los brazos agarrotados a él y una palabra muerta en los labios entreabiertos.*²⁰

Un lenguaje feroz inunda la totalidad del relato; no sólo se encuentra presente en las escenas que describen hechos sangrientos. La jerga de la policía, de las barriadas caraqueñas retumba en las páginas de la *nouvelle*.

El mismo proceso de investigación es otro elemento que relaciona la historia de Cormenzana con el género negro. En ella no hay intriga. Desde las primeras páginas sabemos quién es el asesino. Quien no lo sabe es Ramón Puerta, el periodista de sucesos que emprenderá, sumergiéndose en los barrios de Catia, el rastreo del criminal. Como es la norma en este tipo de relato detectivesco, lo importante no es el proceso de detección, sino la manera como salva los obstáculos quien lo lleva a cabo. Ramón Puerta estará dispuesto a ir a cualquier lugar, pagará a cualquier vago si de esa manera se aproxima a la verdad que le es escamoteada por la policía. Este Philip Marlowe caraqueño repetirá el ritual del cigarrillo que en las mejores narraciones de los autores estadounidenses sirve para llenar el vacío y el tedio.

José Miguel Roig publica también en 1987 su novela **Recuerda Schopenhauer**. Esta breve narración se ambienta en la Caracas de los años 50. La historia gira en torno a un triángulo amoroso. Utilizando la técnica del *flash back*, Roig nos lleva paulatinamente a la comisión de una venganza, lista narración es un *thriller* que se vale de los recursos de la novelística contemporánea. En ella no hay policías, sólo dos crímenes.

Hemos incluido esta novela dentro de la actual narrativa detectivesca latinoamericana, porque, como ya dijimos, este tipo de ficción se ha liberado de varios componentes de la cadena de elementos de la novela policial clásica, en el caso de **Recuerda Schopenhauer**, pensamos que los únicos elementos presentes son el crimen y el castigo.

²⁰ *Un caso delicado* (1987).