

Stony Brook University



OFFICIAL COPY

The official electronic file of this thesis or dissertation is maintained by the University Libraries on behalf of The Graduate School at Stony Brook University.

© All Rights Reserved by Author.

Narrativas de la Excepción: Novela Criminal Latinoamericana Contemporánea
(Narratives of Exception: Contemporary Latin American Criminal Novel)

A Dissertation Presented

by

Óscar Montoya

to

The Graduate School

in Partial fulfillment of the

Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

In

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

December 2008

Stony Brook University

The Graduate School

Óscar Montoya

We, the dissertation committee for the above candidate for the
Doctor of Philosophy degree hereby recommend
acceptance of this dissertation.

Román De la Campa

Dissertation Advisor

**Edwin B. and Leonore R. Williams Professor of Romance Languages &
Chair of Department of Romance Languages, University of Pennsylvania**

Adrián Pérez-Melgosa

Dissertation co-director

Assistant Professor, Department of Hispanic Languages and Literature

Kathleen M. Vernon

Chairperson of Defense

Associate Professor, Department of Hispanic Languages and Literature

Gabriela Polit-Dueñas

Assistant Professor, Department of Hispanic Languages and Literature

Yolanda Martínez-San Miguel

Professor of Romance Languages, University of Pennsylvania

This dissertation is accepted by the Graduate School

Lawrence Martin
Dean of the Graduate School

Abstract of the Dissertation
Narrativas de la Excepción: Novela Criminal Latinoamericana Contemporánea
(Narratives of Exception: Contemporary Latin American Criminal Novel)
by
Óscar Montoya
Doctor of Philosophy
In
Hispanic Languages and Literature
Stony Brook University
2008

This dissertation deals with the field of new Latin American narrative. It focuses on a group of novels written since 1990: Rosario Tijeras (1999), Angosta (2003) and La virgen de los sicarios (1994) by the Colombian novelists Jorge Franco, Héctor Abad-Faciolince and Fernando Vallejo respectively; Máscaras (1997) and La neblina del ayer (2005) by the Cuban writer Leonardo Padura-Fuentes; and 2666 (2004) by the Chilean author Roberto Bolaño. To a greater or lesser extent, all of them can be regarded as criminal fictions, for crime is a central element in the stories they narrate. Those by Padura-Fuentes directly employ the detective novel genre. Franco, Abad-Faciolince, and Vallejo never use it explicitly, choosing to explore, instead, the collective dimension of the violence suffered in Colombia. Bolaño, on the other hand, takes up not only the detective genre, but also other models of crime literature, in order to re-read Latin American literary tradition and to offer a diagnosis on the world's current catastrophic condition.

These novels share a realist appearance, as well as an emphasis on plot more than on formal or linguistic exploration. However, a careful reading reveals that they are indeed highly metanarrative –though not as the result of a playful exercise in artistic self-consciousness. This metaliterary orientation emerges from a void. All of these texts are built on the same question: can literature give an account of contemporary reality? All of them depict it as an alien and hostile territory, from which every previous interpretative historic referent has vanished, and every great narrative discourse has faded. All of them reflect on present time as defined by a permanent state of exception –initially understood as a suspension of law, and later as its disappearance–, which has transformed both the juridical-political tradition and the literary models of narrating reality.

Tabla de contenido

Prefacio.....	vi
Agradecimientos.....	xxviii
I. Colombia:	
narrativas de la excepción permanente.....	1
1. Introducción.....	1
2. Estado de excepción permanente y violencia en Colombia.....	8
3. Narrativas del estado de excepción.....	16
4. La nuevas formas de la excepción y sus relatos.....	21
5. Tres novelas sobre el estado de excepción contemporáneo.....	30
5.1 <u>Rosario Tijeras</u> :	
la novela como eco de la voz social.....	31
5.2 <u>Angosta</u> :	
estado de excepción y distopía.....	38
5.3 <u>La virgen de los sicarios</u> :	
“Dejad, los que aquí entráis, toda esperanza”.....	52
6. Conclusión.....	71
II. Leonardo Padura Fuentes:	
el desmonte del dispositivo “novela policial socialista”.....	73
1. Introducción.....	73
2. La invención de un género: la literatura policial revolucionaria.....	75
2.1 El proceso de institucionalización y el dispositivo “ficción policial socialista”.....	76
3. Las máscaras sexuales y estéticas de la revolución.....	102
4. El detective sale al mercado.....	119

5. El efecto <u>Buena Vista Social Club</u>	128
6. El fantasma en el archivo.....	137
7. Conclusiones.....	141
III. <u>2666</u> de Roberto Bolaño: la enciclopedia invertida de la novela criminal.....	144
1. Introducción.....	144
2. Críticos y detectives en el desierto mexicano.....	147
3. Escritores, testigos, asesinos.....	161
4. La gran obra y las narrativas del crimen.....	177
4.1 La gran obra y la violencia contra el canon.....	178
5. La gran obra y las genealogías del crimen y el horror.....	186
6. Conclusión.....	196
Bibliografía.....	210

Prefacio

Esta tesis se ubica en el campo de la nueva narrativa latinoamericana. Se concentra en un conjunto de novelas escritas a partir de 1990: Angosta (2003) del colombiano Héctor Abad Faciolince; La virgen de los sicarios (1994) del también colombiano Fernando Vallejo; Máscaras (1997) y La neblina del ayer (2005) del cubano Leonardo Padura Fuentes; y 2666 del chileno Roberto Bolaño. Todas ellas pueden ser consideradas, en mayor o menor grado, ficciones criminales, en tanto el crimen es un elemento central en sus historias. Algunas –las de Padura Fuentes– recurren directamente al género policial o detectivesco; otras, las de los escritores colombianos, no hacen mención explícita a éste y se enfocan en la dimensión colectiva de la violencia que sufre su país; la última, 2666, retoma tanto lo policial como otra serie de modelos de literatura criminal, para aventurar una relectura de la tradición literaria latinoamericana y ofrecer un diagnóstico del estado del mundo.

Tienen en común que todas aparentan pertenecer a un canon realista y ser obras estructuradas en torno a sus tramas, más que en la exploración de la forma o el lenguaje; pero una lectura atenta nos revela que son, en lo fundamental, novelas con una alta carga metanarrativa y construidas sobre la pregunta por las posibilidades de la literatura para narrar el tiempo presente. La orientación metaliteraria de estas novelas es de corte negativo: se entregan a esta indagación no tanto como un ejercicio lúdico con el lector, sino como resultado de un vacío. En todas ellas se parte de una imagen de la realidad contemporánea como un territorio hostil, ajeno, del cual se han desvanecido tanto los referentes históricos que lo interpretaban como los grandes relatos que lo narraban. En cierto modo, son narrativas que asumen que el tiempo presente se rige por un estado de

excepción –entendido inicialmente como una suspensión de la ley; pero luego, de forma más radical, como una desaparición de la misma– que se ha transformado en regla permanente, y con esto ha puesto en suspenso no sólo la tradición jurídica y política sino también los modos literarios de dar cuenta de lo real.¹ Esta somera descripción de nuestro trabajo exige precisar qué entendemos por nueva literatura, códigos de representación centrados en la trama, literatura detectivesca y criminal, y estado de excepción. El propósito de esta introducción es definir este universo conceptual.

En la literatura latinoamericana –y resta decir, no sólo en ella–, 1990 es un año lleno de significado: una fecha límite, el punto de fractura entre el siglo XX y el XXI. O al menos eso consideran algunos de los estudiosos de ese impreciso territorio denominado “nueva literatura latinoamericana”. Josefina Ludmer afirma, por ejemplo, que “para pensar las formas de la imaginación pública del presente necesitamos un aparato diferente del que usábamos antes de 1990” (“Territorios del presente en la isla urbana” 1). El crítico Carlos Cortés señala este año no tanto como el comienzo de algo, sino como un momento en que el paradigma literario construido a partir del boom entra en crisis: “El *boom* creó ‘la’ literatura latinoamericana en el mundo, en singular. Pero borró ‘las’ literaturas latinoamericanas, en plural, y fijó una tradición canónica de cómo debe leerse, entenderse e interpretarse lo latinoamericano. Entre 1960 y 1990 esta narrativa marcó un paradigma que sigue parcialmente vigente” (“La literatura latinoamericana (ya) no existe” 38). Lo mismo puede afirmarse de la posición de Diana Palaversich, quien plantea que es a partir de este año que comienza a darse en América Latina una serie de

¹ La relación del discurso legal como fundamento de la tradición literaria latinoamericana es una de las tesis del trabajo de Roberto González Echevarría, como puede verse en Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana. (1990; la edición en español es de 2000).

corrientes literarias que corresponden a una definición postmoderna (De Macondo a McOndo 13). La lista puede continuar,² incluso moverse unos pocos años o revitalizar el tan golpeado concepto de generación:³ nada de esto modifica el principio de que algo nuevo empezó a forjarse en la literatura latinoamericana a partir de los años noventa del siglo pasado.

Desde nuestra perspectiva, esta fecha es, ante todo, la necesaria demarcación metodológica de fijar un comienzo (o un final) a procesos fluidos que se solapan temporal e históricamente; un intento de establecer las fronteras de un mapa cada vez más balcanizado y plural contra el que naufragan las pretensiones sistemáticas y totalizantes: incluso es puesta en duda la idea misma de la existencia de una literatura latinoamericana, como nos lo recuerda el título del artículo de Cortés. La gran mayoría de los autores que se ocupan de la narrativa de este periodo reconocen la ausencia de conceptos unificadores como el de *Boom* o *post boom* y renuncian, en la mayoría de los casos, a la búsqueda de principios integradores. En general, conciben su trabajo como un ejercicio cartográfico minimalista destinado a establecer líneas, tendencias, filiaciones. Un poco a construir pequeñas familias de autores unidos por complicidades más que por la pertenencia a proyectos colectivos o escuelas. Los intentos de algunos creadores por

² En efecto, Gustavo Pellón usa esta fecha como límite en su texto: “The Spanish American Novel: recent developments, 1975 to 1990” recogido en Roberto González Echevarría & Enrique Pupo-Walker, Eds. The Cambridge History of Latin American Literature. Vol. II. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. Uno de los más recientes trabajos sobre la narrativa latinoamericana parte igualmente de este año: Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban, Eds. Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo, 1990-2006. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert, 2008.

³ Así, por ejemplo, Jorge Fornet (Nuevos paradigmas: Prólogo literario al siglo XXI), toma como criterio para su análisis de las nuevas narrativas en el continente, a aquellos autores que hacen parte de la generación nacida a partir de 1959, lo cual sitúa a la revolución cubana como punto de referencia para este grupo de escritores.

reemprender la fundación de grupos o escuelas –caso McOndo o Crack⁴ se han agotado en su pretensión provocativa, y los miembros fundadores pronto se han entregado a sus búsquedas individuales.

Tanto las propuestas críticas como literarias siguen afirmando el boom como un punto de referencia y contraste frente a las obras recientes que se escriben en el continente. De manera general, podemos afirmar que los autores lo conciben como un momento donde se dio una unidad de propuestas estéticas, políticas y de mercado, que se concretizó en una construcción continental imaginaria denominada literatura latinoamericana. Tras su fractura, lo que contemplamos es una dispersión del campo y una multiplicación de microcanones que responden a demandas diversificadas; y a una ampliación de la geografía misma del objeto, en tanto ahora Latinoamérica existe, a través de sus comunidades migrantes, más allá de los territorios que históricamente la han conformado.

Esta fragmentación y, a la vez, ampliación del canon no deja de desarrollarse en medio de las tradicionales disputas sobre el valor de determinadas tradiciones y la asignación de valores a la narrativa que se escribe en el continente. En especial, puede distinguirse una tensión entre aquellos escritores que tratan de articular su labor en una línea derivada de las vanguardias históricas y de la alta modernidad literaria latinoamericana; y aquellos que rearticulan el canon realista (que muchas veces

⁴ Por generación McOndo se entiende las propuestas de una nueva narrativa latinoamericana formulada por los escritores chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez, quienes en 1996 publican una colección de cuentos con este nombre, y quienes en el prólogo se distancian de la tradición literaria del continente, en especial del denominado realismo mágico. Véase Alberto Fuguet y Sergio Gómez (eds.) McOndo. Barcelona: Mondadori, 1996. El grupo “Crack”, que coincide con la publicación de McOndo, se refiere a la denominación que se dieron a sí mismos algunos jóvenes escritores mexicanos, encabezados por Jorge Volpi e Ignacio Padilla, quienes, a su vez, buscan por la ruta del internacionalismo alejarse de las propuestas estéticas asociadas al realismo mágico o al Boom.

corresponde también a las tradiciones anteriormente enunciadas, pues nunca en América Latina estos conceptos funcionaron unívocamente). Un ejemplo de esta necesidad de reestablecer líneas y criterios estéticos para fundar un canon experimental contemporáneo es el ensayo Literatura de izquierda del crítico argentino Damián Tabarovsky, quien sostiene que las dos fuerzas moldeadoras del campo literario en el presente son la academia y el mercado (11). Para él, estas dos instancias producen formas narrativas que son hegemónicas y que, pese a sus aparentes diferencias, comparten prácticas y estrategias y se orientan a la trivialización del hecho literario. En su opinión, es “muy sencillo ver cómo ambos polos están ligados no sólo por la circulación de figuras sino por la relación que ambos sitios mantienen con la literatura, por la idea trival que cada polo tiene de la escritura” (12). Tabarovsky considera que ambas instancias son productoras de valores “positivos” frente a la obra literaria, los cuales garantizan su circulación como una mercancía, un bien social. En un gesto típico de la vanguardia –aunque el autor lo niegue–, rechaza el carácter afirmativo de las obras que se producen en estos campos, y reclama la existencia de una denominada literatura de izquierda, definida como:

Una literatura que se escribe siempre pensando en el afuera, pero en un *afuera* que no es *real*, ese afuera no es el público, la crítica, la circulación. La posteridad, la tesis de doctorado, la sociología de la recepción, la contratapa, la palmadita en el hombro. Ese afuera ni siquiera es la tradición, la angustia de las influencias, otros libros. No, ese afuera convencional está vedado para la literatura de izquierda. Porque la literatura de izquierda está escrita por el escritor sin público, por el escritor que escribe para nadie, en nombre de nadie, sin otra red que el deseo loco de la novedad. Esa literatura no se dirige al público: se dirige al lenguaje. (15)

En este llamado a la novedad resuenan los ecos de las ya lejanas indagaciones de Barthes en El grado cero de la escritura (1953) o de Foucault en “lenguaje y literatura” (1962?) por no citar otros antecedentes. No traemos a Tabarovsky aquí por el valor

intrínseco de sus afirmaciones, sino por considerar su enunciación como síntoma: el deseo de delimitar una parcela literaria dentro del campo latinoamericano, levantada sobre la idea del vacío y la negatividad, y desde la cual sea posible operar una resistencia contra aquellas narrativas hegemónicas impulsadas por la lógica de la academia o del mercado. Para él, la literatura debe surgir desde un “lugar que no es la academia ni el mercado”, un espacio inexistente en el cual se constituye una comunidad negativa o inoperante. Los escritores que sirven de referencia a los miembros de esa comunidad son figuras como Lamborghini, Aira, Copi, Puig, Libertella. Pero casi inmediatamente reconoce que estos autores han sido ya canonizados por un sector de los más recientes escritores; se han convertido en un nuevo archivo contra el que también sería necesario escribir: “Se trata de una literatura que escribe con Lamborghini contra Lamborghini, con Puig contra Puig, con Néstor Sánchez contra Néstor Sánchez” (35). En otras palabras, Tabarovsky aspira a una revolución permanente contra cualquier canon, como fundamento de una literatura capaz de oponerse a las tendencias dominantes del mercado o la academia.

Mucho más valiosa y sugestiva que la militancia literaria de Tabarovsky es la demarcación que el también argentino Reinaldo Laddaga realiza en su libro Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas.⁵ Laddaga explora la producción de un grupo de escritores que, en su opinión, “han suscrito algunas de las obras más complejas, novedosas, inventivas del presente” (14). Estos autores son aquellos que están construyendo las nuevas rutas de la literatura del continente, en un

⁵ Es importante aclarar que Laddaga no se concentra en la narrativa de después de los noventa sino que incorpora obras producidas en décadas anteriores como las de Severo Sarduy, Sergio Pitol o Reinaldo Arenas. De los autores contemporáneos se ocupa en especial de César Aira, Mario Bellatin, Fernando Vallejo, entre otros.

momento en que las posiciones que el autor, el lector, el libro y la obra ocupaban en el sistema cultural latinoamericano han sido radicalmente desplazadas, y se está produciendo la “formación de un imaginario de las artes verbales tan complejo como el que tenía lugar hace dos siglos, cuando cristalizaba la idea de una literatura moderna” (21). Según Laddaga, esta literatura se caracteriza por su condición de improvisación, instantaneidad, mutabilidad y capacidad de producir un trance; y se guía por una especie de imperativo categórico: “opera de tal modo que tu ejercicio de las letras pueda articularse explícitamente con prácticas destinadas a incrementar las formas de la solidaridad en espacios locales” (17). Igualmente los escritores de este canon no intentan construir “representaciones del mundo” ni orientan su labor hacia la producción de objetos fijos y perdurables, sino que trabajan en “dispositivos de exhibición de fragmentos del mundo” (14).

Desde dos perspectivas diferentes, Tabarovsky y Laddaga se enfrentan a una de las principales preguntas del campo literario latinoamericano contemporáneo: tras el desvanecimiento de los referentes identitarios –nacionales y continentales–, ¿queda aún un espacio posible para una literatura que no se reduzca a llenar el universo de expectativas formuladas por el mercado, o que simplemente responda a las agendas legitimadoras de la academia? El relato que subyace a esta pregunta es el de la imposición hegemónica de formas literarias dominadas por el principio de representación (en otras palabras, reelaboraciones del realismo). Así, para Tabarovsky, en la narrativa dominante se evidencia “[l]a primacía de la trama, los personajes, la novela histórica, el cuento convencional, el aplomo estilístico, el lenguaje llano, justo, la ausencia de

excesos, la fábula moral, la novela con contenido humanista, los guiños a la época y cierto anacronismo light” (12).

En una línea similar, Carlos Cortés afirma que en la literatura latinoamericana contemporánea “el contenido ataca de nuevo”. Para demostrar esto, despliega un mapa de las ficciones dominantes en el continente, en el cual sobresalen narraciones mayoritariamente realistas: el realismo sucio; la novela negra y policíaca; los discursos literarios reivindicativos de minorías étnicas o sexuales; nuevas formas de la novela histórica, construida a partir de la reelaboración de “procesos históricos complejos” (63); y categorías tan imprecisas como “literatura escrita, leída e interpretada por mujeres”.

No es gratuito que la novela policial o el género negro encabecen esta lista de narrativas dominadas por el “retorno del contenido”, en tanto es uno de los géneros más recurridos en el presente por los autores latinoamericanos. Pero lo que está sucediendo con este género nos permite señalar los límites de propuestas como las de Tabarovsky; y también mostrar que algunas de las características señaladas por Laddaga como propias de ese canon innovador, pueden aplicarse a novelas aparentemente dominadas por el principio de representación, el predominio de la trama o el “retorno del contenido”. En otras palabras, nuestra hipótesis sostiene que, en la configuración actual de la literatura latinoamericana, las fronteras entre formas experimentales y formas dominadas por la trama o la adscripción realista se han diluido (incluso es factible preguntarse si alguna vez existieron); como lo ha hecho, igualmente, la separación entre mercado, academia y esas “comunidades inoperantes” en las que Tabarovsky hace descansar el futuro de la literatura: las relaciones entre ellas son conflictivas pero continuas, y toda demarcación

sólo puede responder a una necesidad metodológica, o bien a un mesianismo que afirma un afuera del mercado.

Para analizar este problema, hemos seleccionado como objeto de nuestra tesis un conjunto de narrativas en las que la trama se impone. Asimismo, son obras que se clasifican dentro de la categoría de ficciones criminales, entendiendo por tal aquellas que se ocupan de la representación del crimen en sus diversas variantes, y que, por lo tanto, podrían ser clasificadas desde conceptos de la literatura popular tales como detectivesca, policial o *thrillers*. Nuestra lectura se concentra en tres propuestas. La primera busca mostrar cómo en esas ficciones contemporáneas sobre el crimen en América Latina se realiza una lectura de la tradición literaria del continente: se hace una revisión de géneros y estilos como el realismo social, el testimonio, y el realismo mágico, entre otros; y se establece un debate con discursos críticos y académicos. A la vez, estas narrativas confrontan los diferentes elementos constitutivos del sistema literario, y por eso pueden ser leídas, a la vez, como ficciones policiales y criminales y como verdaderos tratados sobre el lugar del escritor y la literatura en las sociedades latinoamericanas contemporáneas. La segunda señala que la exploración que estas narrativas hacen del crimen se transforma en una indagación de la desaparición de los referentes legales en el mundo contemporáneo, y funcionan como registro de un momento histórico que definimos paradójicamente como un “estado de excepción extendido y permanente”. La tercera propuesta es una consecuencia lógica de las anteriores: plantea que los escritores estudiados han encontrado en formas literarias, que se han definido tradicionalmente desde el realismo o la “legibilidad narrativa”, un territorio de convergencia entre las demandas del mercado y las exigencias de experimentación que el estamento literario

mismo formula como marca de dignidad estética. La “literatura de izquierda” de la que habla Tabarovsky está materializándose no sólo en aquellas obras reverenciadas por las “comunidades inoperantes”, sino también en productos que circulan masivamente entre el público y los sectores académicos.

Entre la vasta bibliografía existente, hemos escogido tres libros de referencia para indagar en el concepto de literatura criminal: la colección de ensayos editada por Martin Priestman The Cambridge Companion to Crime Fiction, 2003; los textos de Lee Horsley Twentieth-Century Crime Fiction, 2005; y John Scaggs Crime Fiction. The New Critical Idiom, 2005. Estas tres obras ofrecen una visión bastante comprensiva del surgimiento del término, así como una historia del género. El término literatura criminal aparece en la década de los setenta, especialmente a partir del libro de Julian Symons Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel (1972). Se construye para revisar la terminología y las aproximaciones teóricas con que se había estudiado el fenómeno de la literatura policial; en especial, se trata de relativizar la tradicional importancia que se le había dado a la literatura enigma (*whodunit*) y al género negro (*hardboiled*), considerados como corrientes dominantes en la representación literaria del crimen.

Los orígenes del género detectivesco se remiten al siglo XIX –específicamente, a la obra de Edgar Allan Poe–, y se analizan como la convergencia de una epistemología racionalista, el surgimiento de los sistemas policiales y la experiencia urbana moderna. Las narraciones que lo conforman se estructuran en torno a cuatro elementos básicos: el misterio (crimen), una investigación, realizada a cabo por un detective, y una resolución entendida como un proceso de restitución del orden o de la justicia. En general, se asume que la mayor modificación sufrida por el género se dio en la literatura norteamericana a

partir de los años treinta del siglo XX, con el desarrollo del *hardboiled*. Esta tradición surge en un momento de crisis económica y política caracterizado por el predominio del capitalismo monopólico, la abierta complicidad entre política y negocios, y el fortalecimiento de organizaciones criminales. En este contexto se transforman los cuatro elementos que hemos identificados como propios del género: el crimen abandona su carácter individual y enigmático (casi un puzzle) y es resultado de conspiraciones criminales que involucran al poder u organizaciones mafiosas; el detective pasa de ser un razonador a convertirse en un hombre de acción; la investigación abandona la lógica de la detección y privilegia el ejercicio de la violencia; y, por último, la resolución del crimen no conduce necesariamente a la restitución del orden o al cumplimiento de la justicia.

Para los teóricos de la literatura criminal, el predominio dado a estos modelos levantados sobre la figura del detective dejan de lado un conjunto de narrativas del crimen que no tienen como centro a un investigador o una investigación, o que realizan una variación de estos personajes, como es el caso de la literatura policial, la novela de espías o el *thriller*. Esta predilección por la forma detectivesca deja de lado también aquellas obras que se construyen en torno al crimen pero desde una representación del exceso, la violencia colectiva, la transgresión de la razón o la ley; o las exploraciones sobre “the psychology of the transgressor and the traumatized body of the victim” (Horsley 4).

El término de literatura criminal también permite otras dos ampliaciones. Por un lado, incorpora las narrativas sobre el crimen previas al siglo XIX (al respecto, véase el trabajo de Ian A. Bell “Eighteen Century Crime Writing”). Y, por el otro, tiende puentes con formas literarias que tradicionalmente se han considerado como expresiones de la alta

modernidad cultural o la vanguardia, como puede seguirse en el ya clásico ensayo de Theodore Ziolkowski, “A Portrait of the Artist as a Criminal”, o en el trabajo de Joe Black, The Aesthetics of Murder. A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture. Ambos textos estudian el papel del crimen en la configuración romántica y moderna del escritor, y cómo esto se ve reflejado en obras tan diversas como la de Dostoievsky, Kafka, Nietzsche Rilke, Genêt o Musil. Asimismo, la relación entre la literatura criminal, el alto modernismo y las vanguardias se rearticula de nuevo en la denominada *metaphysical detective novel*: un término de vieja data⁶ que ha sido recuperado recientemente para mostrar cómo un conjunto de escritores, generalmente considerados representantes de una escritura experimental, se apropian de los temas, personajes y modelos propios de la literatura policial para explorar la crisis de representación comúnmente asociada al postmodernismo. Merivale y Sweeney definen este giro de la siguiente manera: “A metaphysical detective story is a text that parodies or subverts traditional detective story conventions –such as narrative closure and the detective’s role as surrogate reader –with the intention, or at least the effect, of asking questions about mysteries of being and knowing which transcend the mere machinations of the mystery plot” (2). Esta literatura se caracteriza por intensificar los juegos metatextuales e intertextuales: en algunos casos, los procesos de investigación del crimen son asemejados al ejercicio de la lectura o la crítica; y, en otros, a un divagar en ciudades-

⁶ El origen del término “metaphysical detective story”, proviene del crítico Howard Haycraft en su interpretación de la obra de Chesterton, y ha sido recuperado por los estudiosos de la postmodernidad literaria. Al respecto, véase: Laura Marcus. “Detection and literary fiction”, en Martin Priestman, Ed. The Cambridge Companion to Crime Fiction. UK: Cambridge University Press. 2003.

laberintos o mundos despojados de sentido. En la *metaphysical detective novel* la idea de cierre o resolución del enigma se desvanece y, en general, los investigadores terminan preguntándose no por la justicia, la verdad o el orden, sino por su propia identidad como personajes ficticios, o por el sentido mismo de la literatura.

Los conceptos de literatura criminal y *metaphysical detective novel* son particularmente útiles para el caso latinoamericano, pues –tal como ha sido notado, entre otros autores, por Ana María Amar Sánchez– el término literatura detectivesca demostró desde sus orígenes sus limitaciones para dar cuenta de los desarrollos que tuvo en América Latina la escritura centrada en el crimen. Si consideramos los Seis problemas para don Isidro Parodi (1942), de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, como un punto de inicio del género en el continente, debemos aceptar el juicio de Amar Sánchez cuando afirma que “[d]esde entonces y hasta este fin de siglo, el policial en América Latina se define por su trabajo de ‘deformación’ y explotación de las variables implícitas en las fórmulas” (Juegos de seducción y traición 46). El uso paródico puede explicarse no sólo por la ausencia de tradición en el género, sino también por la conciencia de los escritores de que la relación entre crimen, justicia y autoridad en América Latina atravesaba meridianos distintos a los de las naciones desarrolladas del Atlántico Norte, donde la literatura detectivesca había nacido.

El escritor mexicano Paco Ignacio Taíbo II acuñó el concepto *neopolicial* para referirse a las modificaciones que el género sufre en América Latina. Plantea que el neopolicial “se caracteriza por la obsesión por las ciudades; una incidencia recurrente temática de los problemas del Estado como generador del crimen, la corrupción, la arbitrariedad política” (Argüelles 14). Persephone Braham (17) retoma el concepto para

mostrar cómo los autores latinoamericanos contemporáneos superan la asimilación paródica del género y construyen una forma propia que articula las demandas estéticas y éticas a las que el escritor latinoamericano se ve compelido. El neopolicial se levanta sobre la idea de que toda búsqueda literaria en el continente debe a su vez servir como registro de las seculares injusticias políticas, sociales y económicas que lo caracterizan. En sus palabras, “[i]t is a novel informed by social, economic, physical, and symbolic trauma whose aesthetic sophistication is bolstered by postmodernist literary techniques” (17). Es decir, el neopolicial asume muchas de las características que ya habíamos enunciado para la *methaphysical detective novel*, pero las orienta a la crítica del ejercicio del poder en América Latina por parte de los grupos que ejercen la hegemonía estatal.

Si bien reconocemos la utilidad del concepto de neopolicial para resaltar la particularidad latinoamericana de los autores que cultivan el género, nos parece más pertinente para nuestra tesis el de *literatura criminal*. El neopolicial sigue atado a narrativas que se concentran en la figura del detective o el policía investigador, lo cual deja de lado muchas obras que hacen del crimen su universo de representación pero mantienen una relación difusa o inexistente con el género detectivesco. Además, el neopolicial sigue pensándose, tal como señala Vargas Vergara, como una forma de expresar “la situación atópica del sujeto local que se mueve desde la desconfianza del poder estatal” (2005); es decir, narrativas que establecen como objeto de su interpelación y crítica al Estado, visto como fundamento jurídico y político de las naciones latinoamericanas. En el neopolicial subyace también la idea de la inoperancia latinoamericana de los modelos de justicia y ley desarrollados por la modernidad

occidental. Sin negar los vínculos que las narrativas criminales contemporáneas mantienen con sus tradiciones nacionales –este tema se hará evidente en los capítulos que le dedicamos a Fernando Vallejo y Héctor Abad Faciolince, y su relación con la literatura colombiana; así como en el análisis que hacemos de Leonardo Padura Fuentes y su relectura del pasado cultural cubano–, sostenemos que en ellas se enuncia una crisis que es a la vez local y global, y afirmamos que ésta afecta no ya a un aparato jurídico específico sino a la idea misma de ley y justicia. En otras palabras, planteamos que, sin perder de vista su inserción local, estas ficciones dan cuenta de una extendida disolución del relato jurídico y estatal, resultante de la progresiva instauración del “estado de excepción” como forma biopolítica contemporánea de gobierno.

El concepto de estado de excepción, que hemos retomado del filósofo italiano Giorgio Agamben, lo desarrollamos en profundidad en el primer capítulo; por tanto, aquí sólo enunciamos brevemente cómo se articula con nuestro análisis de las narrativas criminales latinoamericanas contemporáneas. Según Agamben, el estado de excepción es la “forma legal de aquello que no puede tener forma legal” (Estado de excepción 24); es el límite entre el orden jurídico y la vida: “la excepción es el dispositivo original a través del cual el derecho se refiere a la vida y la incluye dentro de sí por medio de su propia suspensión, entonces una teoría del estado de excepción es condición preliminar para definir la relación que liga y al mismo tiempo abandona lo viviente en manos del derecho” (24). El estado de excepción es el momento aporético de las narrativas de la ley y el derecho: es un no-lugar, un espacio vacío necesario para la constitución misma del derecho; pero también, paradójicamente, para su disolución. Igualmente, es el punto de

inserción de lo viviente en lo jurídico, por lo cual se manifiesta como un dispositivo central en el ejercicio del poder biopolítico contemporáneo.

El estado de excepción es la condición legal que permite el surgimiento de espacios sin ley; o, mejor, es el el lugar donde la ley que rige es la excepción misma. Por eso, al constituirse sobre un vacío de derecho, quienes lo padecen son reducidos a *nuda vida*, transformados en *homo sacer*. Agamben retoma la denominación de *homo sacer* del derecho romano arcaico, para explicar su concepto de *nuda vida*, definida como una vida a “quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacristificable” (Homo sacer 18). Es decir, una vida que está por fuera del orden jurídico –en tanto puede ser muerta de manera impune–, y, a la vez, por fuera del orden religioso –no puede ser sacrificada. Es decir, se trata de una vida en el limbo: vida que puede ser muerta sin que se cometa asesinato o se realice sacrificio

El espacio donde se materializa esa forma de vida es el campo de concentración, en tanto éste es el modelo de un espacio donde el estado de excepción se aplica en su totalidad: “El campo es el paradigma mismo del espacio político en el punto en que la política se convierte en biopolítica y el *homo sacer* se confunde virtualmente con el ciudadano” (Homo Sacer 217). Estos espacios, regidos por la lógica del campo de concentración son una constante en la narrativa latinoamericana contemporánea: describen a plenitud la representación que Fernando Vallejo hace de Medellín en La virgen de los sicarios, la ficticia ciudad de Angosta que Héctor Abad Faciolince construye en la novela del mismo nombre; la imaginaria ciudad de Santa Teresa que Roberto Bolaño sitúa en la frontera entre los Estados Unidos y México; y ciertas zonas de La Habana tras el período especial y la dolarización de la economía socialista, tal como

nos lo presenta Leonardo Padura Fuentes. En estos espacios narrativos puede ocurrir lo más terrible; y ocurre, en tanto se han transformado en zonas regidas por la excepción y, por consiguiente, regidas con la misma lógica que permite el surgimiento de los campos de concentración.

Las narrativas de la excepción, como las hemos denominado, obligan a su vez a replantear problemas relacionados con la naturaleza de la voz narrativa que habla sobre esos espacios excepcionales. En ellas son constantes las preguntas de quién puede narrar y de cómo puede relatarse el horror o la violencia que se vive en ellos. Volvemos a enfrentarnos a algunos de los problemas básicos del género testimonial en América Latina: la legitimidad y veracidad de la voz que cuenta. Pero el contexto de este interrogante se ha modificado radicalmente en las dos últimas décadas: las ilusiones políticas que alentaron al género testimonial se han opacado, no sólo por sus problemas inherentes,⁷ sino también por el desleimiento –especialmente a partir de 1990– de conceptos como el de “compromiso”, y por la crisis de la idea misma de “política”. Además, el testimonio parece sucumbir ante el auge de las narrativas del “yo”, definidas por Beatriz Sarlo como el giro subjetivo de la sensibilidad contemporánea, y multiplicadas en una diversidad de formatos comunicativos: la idea misma del testimoniar autobiográfico se trivializa ante la proliferación de memorias, autobiografías, historias orales y *reality shows*, por sólo mencionar algunas de sus manifestaciones. En algunos de los escritores que ocupan esta tesis –en especial Roberto Bolaño, Fernando Vallejo y Héctor Abad Faciolince–, el tema de la voz narrativa es fundamental. Es evidente en ellos una desconfianza ante la idea de la autoridad narrativa de la primera

⁷ Tal y como se vio en la extensa discusión producida tras la publicación de Me llamo Rigoberta Menchú, y así me nació la conciencia.

persona testimonial y autobiográfica como alternativa a los límites de la ficción para narrar lo real. Frente a esto, los autores afirman e indagan en la capacidad de la literatura y sus recursos para dar cuenta del presente, sin que medie una experiencia autobiográfica.

Para desarrollar esta línea argumentativa nos apoyamos en los trabajos de Arfuch Leonor (El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea), Beatriz Sarlo (Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo), y Beatriz Jaguaribe (O choque do real. Estética, mídia e cultura); pero, especialmente, en la reflexión de Giorgio Agamben en Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo, donde examina los problemas del testigo, el testimoniante y el testimonio mismo desde las narrativas autobiográficas que se producen a partir de la experiencia de los campos de concentración nazis. En el capítulo primero, en especial en el apartado sobre La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo, analizamos en extenso el trabajo de Agamben sobre el testimonio; pero creemos pertinente aclarar aquí su importancia para nuestra argumentación, y explicar cómo se relaciona con nuestra idea de que en un sector de los escritores latinoamericanos contemporáneos se expresa una desconfianza creciente hacia las cada vez más extendidas narrativas autobiográficas, en especial cuando son usadas para dar cuenta de situaciones de violencia, horror, marginalidad, discriminación o represión. Estos autores plantean sus obras a partir de nuevas exploraciones sobre las posibilidades de una voz narrativa que afirma o juega con su ficcionalidad, sin que ello necesariamente implique una renuncia a las demandas éticas de contar el horror surgido en estos espacios de excepción.

El planteamiento de Agamben sobre el testimonio es significativo porque concentra su atención en el proceso de constitución misma de la voz testimonial y de la construcción

de la subjetividad. Apoyándose en los últimos trabajos de Benveniste, Agamben traslada la pregunta sobre el hablar por el otro –preocupación básica del testimonio– al territorio de la posibilidad del lenguaje y, por ende, de la literatura misma. No es gratuito que una parte de su análisis del testimonio se base en la lectura de la poesía del portugués Fernando Pessoa y su sistema de heterónimos, con el objetivo de mostrar cómo los juegos del yo presentes en esta obra poética expresan la imposibilidad de hacer coincidir en una enunciación al viviente –la *nuda vida*– y al hablante. Desde esta perspectiva, en todo “yo” y en sus enunciaciones hay una dimensión ficcional. La literatura se transforma, como él mismo lo plantea en otro de sus ensayos (“Bartebly o de la contingencia”), en el territorio privilegiado para experimentar con el yo. En esta línea se sitúan los narradores que seleccionamos, pues en ellos el problema de la representatividad –central a las formas testimoniales– es secundario, frente a la pregunta por la posibilidad que se le abre a la ficción para narrar los nuevos territorios latinoamericanos surgidos de la doble crisis de las formas institucionales latinoamericanas y de las tradiciones literarias y críticas nacidas a su amparo.

Nuestro esquema de trabajo es el siguiente: en el primer capítulo, analizamos algunos modelos de literatura criminal tal como se han dado en la tradición colombiana; en el segundo, los modelos de literatura policial desarrollados en Cuba desde la década de los setenta del siglo XX hasta el presente; y en el tercero, nos concentramos en la novela 2666 del chileno Roberto Bolaño para plantear que en ella se retoman y exploran hasta su límite tanto las narrativas criminales como las detectivescas, las cuales son convertidas por el autor en modelos de análisis del sistema literario contemporáneo, en especial latinoamericano, y de sus límites para narrar el presente. Puede parecer extraño que dos

de los capítulos se centren en tradiciones narrativas nacionales, mientras que el último se ocupe sólo de una novela. La razón es ésta: proponemos que en la obra de Roberto Bolaño, y en especial en su novela póstuma, empieza a dibujarse una nueva cartografía literaria, donde el esquema de literatura nacional deja de ser un referente central para el escritor.

En el primer capítulo, “Colombia: narrativas de la excepción”, analizamos en extenso el concepto de *estado de excepción* y lo usamos para caracterizar el persistente conflicto colombiano. En décadas recientes, al enfrentamiento político entre Estado y guerrilla se ha sumado la aparición de poderosas organizaciones mafiosas, que han capturado el Estado y creado las condiciones para que la impunidad y la corrupción extendida se normalicen. Si bien la literatura, con la narrativa de la violencia, había sido un elemento fundamental en la constitución de una literatura nacional, a partir de los años ochenta se cuestionó su validez para dar cuenta del conflicto colombiano. Se privilegiaron entonces otros géneros como el periodismo, los textos documentales o testimoniales, al considerar que en ellos se expresaba una versión “más real” o “ética” de la misma –desde las voces de los testigos, las víctimas y los victimarios. Nos interesa mostrar cómo los más recientes escritores del país buscan y plantean nuevos “regímenes territoriales de enunciación”, desde donde la literatura pueda producir relatos sobre esta excepcionalidad, cuestionar los discursos emergentes, y reflexionar sobre la capacidad de la escritura para narrar una confrontación con más de cinco décadas de historia. El centro del capítulo gira en torno a las novelas La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo, Angosta de Héctor Abad Faciolince, y, brevemente, Rosario Tijeras de Jorge Franco.

En el segundo capítulo, “Leonardo Padura Fuentes: el desmonte del dispositivo novela policial socialista”, partimos de uno de los géneros criminales canónicos, como es la novela policial. Primeramente examinamos su particular desarrollo en Cuba durante los años setenta del pasado siglo, cuando un sector de la oficialidad impulsó este género como un dispositivo político literario –el concepto de *dispositivo* lo tomamos de Michel Foucault y sus posteriores desarrollos por Agamben–, destinado a consolidar el proceso de institucionalización de la revolución cubana. La novela policial se convirtió en un mecanismo divulgativo y propagandístico; pero también en un espacio ficcional donde era posible materializar un ideal socialista que no podía llevarse a término en la realidad. Después nos concentramos en la obra de Padura Fuentes –especialmente en sus novelas Máscaras y La neblina del ayer, pero con menciones recurrentes al resto de su narrativa. Indicamos los modos en que ésta socava los fundamentos del dispositivo novela policial socialista; y cómo, al desarticularlo, realiza simultáneamente una lectura de la tradición literaria y cultural cubana en dos momentos específicos: la década inmediatamente anterior a la revolución y la década negra de los años setenta. Nos interesa evidenciar la forma en que Padura Fuentes transforma la novela policial en una historiografía literaria, permitiéndole explorar no sólo la historia factual sino también las posibilidades artísticas que fueron clausuradas por la revolución.

En el capítulo tercero, “2666 de Roberto Bolaño: la enciclopedia invertida de la ficción criminal”, nos apoyamos nuevamente en el concepto de estado de excepción, para analizar la extensa novela póstuma –en realidad un proyecto literario de cinco novelas– del escritor chileno. En Santa Teresa, una ficticia ciudad fronteriza entre México y los Estados Unidos, Bolaño construye un universo narrativo donde se deshace la historia

universal, chocan el primer y el tercer mundo, se diluye el Estado como instancia de mediación social, y se instauran sociedades mafiosas en que la riqueza y el poder están controladas por pequeños grupos, los cuales recurren a una violencia total como mecanismo de control. Este es el escenario en que el autor se apoya para ofrecer una visión apocalíptica de la modernidad tardía latinoamericana. La novela se convierte en una enciclopedia invertida del género criminal, al explorar todos los modelos narrativos que se han usado para narrar el crimen: desde la clásica novela de enigma, pasando por el *hardboiled*, hasta llegar a las novelas de criminales en serie. Nuestro objetivo es demostrar que existe una convergencia entre la sociedad liminar narrada en la novela y esta transformación del género literario criminal; Bolaño pretende narrar la locura del mundo contemporáneo y al mismo tiempo su ininteligibilidad: el mal y su banalización. El naufragio de los proyectos culturales y estatales, que caracterizaron la historia del siglo XX en América Latina, despoja de sentido a aquellas narraciones que buscan explicar o narrar el crimen como una totalidad coherente, y obliga al escritor a revisar profundamente su trabajo, así como la tradición literaria y crítica latinoamericana, el sistema literario, y los lugares que en éste han ocupado autor, obra, crítica académica y lectores. De este modo, Bolaño hace converger el género criminal con la historiografía literaria, plantea el agotamiento de ambos y, finalmente, explora nuevos espacios –que denomino “geografías de la excepción”– desde los cuales el novelista contemporáneo puede narrar el presente.

Agradecimientos

A Román de la Campa, por su guía intelectual, generosidad infinita y paciencia.

A los miembros de mi comité, los profesores Kathleen Vernon, Adrián Pérez Melgosa, Gabriela Polit-Dueñas y Yolanda Martínez San Miguel.

A mis profesores, compañeros y amigos en Stony Brook University, y a mis amigos en University of Pennsylvania

A la Tinker Field Research Fellowship y al Latin American & Caribbean Studies Center at Stony Brook University, por haberme otorgado una beca para explorar mi campo de investigación

A mis familias, y claro está, a Lidia, sin cuya presencia, apoyo sentimental e intelectual este trayecto hubiera sido imposible de cubrir

Capítulo I

Colombia: narrativas de la excepción permanente

1. Introducción

En Colombia, pese a su continuada historia de violencia política y social durante el siglo XX, el género negro o policial no se desarrolló plenamente hasta la década de los noventa. Durante los períodos más intensos del conflicto partidista conocido como “la Violencia” (1945-1953)⁸ surgió, en un lapso relativamente breve, un corpus de narraciones que la convirtieron en tema principal; las figuras del bandolero o “pájaro”⁹ se transformaron en personajes literarios. Pero no sucedió lo mismo, o sólo marginalmente, con el detective privado o el policía investigador; es más: en muchas ocasiones, cuando la institución policial aparecía representada, lo hacía como cómplice de los crímenes estatales cometidos contra la población. Hubert Pöppel, en su estudio sobre la novela policíaca en Colombia, se pregunta “por qué hubo unas sesenta, ochenta o cien novelas

⁸ Por “la Violencia” entendemos el conflicto que se desarrolló en el país especialmente entre las citadas fechas de 1945 y 1953 (otros autores sitúan su declive hacia 1957), y que involucró a los partidos liberal y conservador. Augusto Escobar Mesa resume este período como: “especie de guerra civil que se prolongó sin cuartel por espacio de casi veinte años y produjo aproximadamente 200.000 muertes, más de 2.000.000 de exilados, cerca de 400.000 parcelas afectadas y miles de millones de pesos en pérdidas” (21). Por su parte, Frank Safford y Marcos Palacios han señalado la importancia de este período para estudiar la historia reciente del país, debido a que “[t]his was a germinal period, covering much of the national territory, which soiled the field with myths, representations, and modes of behavior that would be harvested in later phases” (*Colombia. Fragmented Land, Divided Society* 347).

⁹ Para un completo análisis del bandolerismo en Colombia véase: Sánchez, Gonzalo y Donny Meertens. *Bandits, Peasants and Politics. The case of “La Violencia” in Colombia*. Austin: University of Texas Press, 2001. El nombre de pájaros se le dio generalmente a los campesinos conservadores organizados para asesinar miembros del partido liberal. El escritor Gustavo Álvarez Gardeazabal escribió su más importante novela *Cóndores no entierran todos los días* (1972) a partir de la historia de León María Lozano “El Cóndor”, jefe de los pájaros del Valle del Cauca.

de la Violencia, pero muy contadas novelas *policíacas* de la Violencia” (115).¹⁰ Esta ausencia nos lleva a considerar como más pertinente para la representación de la violencia en la literatura colombiana el concepto de *literatura criminal*: entendida como aquella que abarca las representaciones del exceso, la violencia, y la transgresión de la razón o la ley, y que pone el énfasis “on the commission of the crime rather than its solution, in narratives given over to exploring the psychology of the transgressor and the traumatized body of the victim” (Horsley, Twentieth-Century Crime Fiction 4).¹¹ Con una importante particularidad: la de que, en Colombia, esta literatura criminal se ha concentrado principalmente en la representación de la violencia colectiva; más aún, podemos afirmar que éste tema ha sido central, casi constitutivo, de la narrativa del país. El conflicto armado que se expande a lo largo de los últimos sesenta años ha concentrado la atención de los escritores y artistas hasta tal punto, que es posible afirmar que la ansiedad de entender y narrar la recurrente violencia ha sido dominante en los debates sobre la conformación de una literatura nacional a partir de los años cincuenta del pasado siglo.¹²

¹⁰ El trabajo más completo que se ha realizado hasta el momento sobre novela policíaca en Colombia es el de Hubert Pöppel: La novela policíaca en Colombia, publicado en 2001. Si bien Pöppel identifica muestras de literatura policial en casi todos los períodos literarios, son textos aislados. Sólo hasta la década de los noventa del siglo XX se da comienzo a una publicación sistemática de novelas que corresponden a este género.

¹¹ De la vasta bibliografía existente sobre la literatura criminal, hemos seleccionado tres libros de referencia básica: Martin Priestman, ed. The Cambridge Companion to Crime Fiction. (2003); Lee Horsley, Twentieth-Century Crime Fiction (2005) y John Scaggs. Crime Fiction. The New Critical Idiom (2005).

¹² No se está afirmando en ningún momento que no existiera una tradición narrativa previa a la década de los cincuenta. El canon colombiano en ese momento se encontraba consolidado en torno a ciertas obras como María de Jorge Isaacs, o La Vorágine de José Eustasio Rivera, que cumplen la función de ser ficciones fundacionales nacionales, como bien lo señala Doris Sommer en Foundational Fiction: the national romances of Latin America (1991). Lo que nos interesa resaltar es la percepción que muchos sectores intelectuales, en especial los progresistas, tenían de esa tradición como insuficiente o ajena a la modernidad. Esto fue especialmente claro durante la década del cincuenta –es decir, el mismo período de la

Este vínculo entre violencia y constitución de una tradición literaria nacional se hará explícito en dos períodos específicos. El primero corresponde al ya mencionado conflicto partidista denominado “la Violencia”. El segundo se abre en la década de los ochenta con la llamada “guerra narcoterrorista” y con la posterior ampliación del conflicto militar entre el gobierno, las guerrillas y los grupos paramilitares de ultraderecha, lo cual degeneró en un ambiente de criminalidad generalizada –haciendo que, para comienzos de la década de los noventa del siglo pasado, Medellín, la segunda ciudad del país, tuviera el índice de asesinatos per cápita más alto del mundo.¹³ Nuestro análisis se concentrará en este último período, especialmente en las novelas La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo (1994), Rosario Tijeras de Jorge Franco (1999) y Angosta (2003) de Héctor Abad Faciolince (2003) –con la observación de que, como quiera, resulta imposible desligarlo de las discusiones y problemas que anteriormente enfrentaron los escritores y críticos de los años cincuenta y sesenta del siglo XX, cuando se preguntaban por el papel de la violencia en la novelística colombiana.

Afirmar esta relación no implica, sin embargo, ceder a la tentación historicista de leer en estas obras recientes una mera reelaboración, o una continuación, de la tradición literaria iniciada con la narrativa de la Violencia partidista. Por el contrario, postulamos

Violencia– cuando muchos escritores y críticos se preguntaban por el retraso de la literatura colombiana. Volveremos sobre este tema más adelante.

¹³ La necesidad de diferenciar terminológicamente ambos períodos es una preocupación de los académicos. Así Pöppel, en su citado estudio, precisa: “En este trabajo se utilizará el término ‘Violencia’ para referirnos a la época comprendida aproximadamente entre 1948 y 1957. El término ‘violencia’, en minúsculas abarca el fenómeno de actos violentos como tal, específicamente de violencia política y social, sin restricciones cronológicas. Para denominar el fenómeno de la violencia generalizada y especialmente el del sicariato moderno, generados, entre otros factores, por el narcotráfico (años ochenta y noventa), se empleará el concepto ‘nueva violencia’ (114-5). La necesidad terminológica es una manifestación de la persistencia del fenómeno en la sociedad colombiana y la urgencia académica por fijar límites y fronteras que permitan interpretarlo históricamente.

que desde el presente de la literatura colombiana es posible imaginar otros relatos sobre el pasado de la violencia en el país, y trastocar –o al menos cuestionar– la narración que asegura que los sucesos de las décadas pasadas fueron resultado de un retraso histórico de las formas políticas nacionales, frente al modelo de Estado nación de la modernidad occidental. Desde nuestra perspectiva, es posible pensar que la violencia continuada en Colombia, antes que mostrar una incapacidad de las élites colombianas para cumplir con el programa político de la modernidad, revela localmente la imposibilidad misma de este proyecto. En otras palabras, si para el filósofo Giorgio Agamben los campos de exterminio nazis develaron en Europa la crisis biopolítica de la modernidad, los miles de cadáveres que cubrieron el territorio colombiano casi inmediatamente después del fin de la segunda guerra mundial mostraban el carácter no sólo continuado, sino también global, de esa crisis.

La dimensión biopolítica de la globalización ha sido considerada en sus análisis por teóricos como Michael Hardt y Antonio Negri, quienes consideran imposible estudiar aisladamente los conflictos que se libran en diversas partes del globo –entre ellos Colombia–, ya que todos hacen parte de una guerra civil mundial que se libra en un nuevo espacio geopolítico al cual denominan *imperio*. En sus palabras,

[a]ll of the world's current armed conflicts, hot and cold –in Colombia, Sierra Leone, and Aceh, as much as in Israel-Palestine, India-Pakistan, Afghanistan, and Iraq– should be considered imperial civil wars, even when states are involved. This does not mean that any of these conflicts mobilizes all of Empire –indeed each of these conflicts is local and specific– but rather that they exist within, are conditioned by, and in turn affect the global imperial system. Each local war should not be viewed in isolation, then, but seem as a part of a grand constellation, linked in varying degrees both to other war zones and to areas not presently at war. (4)

El concepto de *guerra civil global* de Hardt y Negri se articula con el de *estado de excepción* –como lo ha definido Giorgio Agamben–, y juntos permiten construir una imagen política del presente dominado por una paradójica “excepción extendida y permanente”, la cual pone en entredicho no sólo los relatos jurídicos y políticos que constituyen la tradición occidental, sino también los estéticos y culturales. Para el caso colombiano –aunque esta afirmación es extensiva al latinoamericano–, los narradores de la articulación local de este conflicto planetario se enfrentan a retos distintos a los encarados por el escritor que articulaba su práctica a un proyecto de cultura nacional o continental, quien se pensaba a sí mismo como representante de sectores ilustrados latinoamericanos en procura de modernizar sus sociedades, o bien de movimientos políticos revolucionarios que reivindicaban a los sectores subalternos obreros o campesinos.

Nuestra hipótesis para analizar algunas manifestaciones de la narrativa contemporánea de Colombia se construye en torno a la idea de *excepción*, con dos propósitos: primero, mostrar que la situación actual del país puede definirse paradójicamente como una articulación local de ese estado de excepción extendido y permanente; y, asimismo, subrayar que las manifestaciones de violencia extrema en el país ya no responden a las categorías ideológicas que intentaron explicarlas –y, en el caso de la literatura, narrarlas–, sino que se inscriben en la lógica de esa guerra civil mundial que hemos mencionado. Segundo, señalar que la narrativa contemporánea se caracteriza por la búsqueda de formas y lenguajes adecuados para dar cuenta de esa excepcionalidad.

Comenzamos nuestro análisis en las décadas de los cincuenta y los sesenta del siglo XX –período marcado, como dijimos anteriormente, por la violencia partidista entre

liberales y conservadores—, cuando los sectores intelectuales y académicos del país trataron de desentrañar un pasado inmediato que había causado más de 300.000 muertos (según las cifras actuales) y desplazado a millones de personas de los campos a las ciudades. La literatura participó en esta tarea de indagación colectiva, y se abrió una discusión sobre las formas de narrar el horror sufrido y sobre su inscripción en la tradición literaria nacional. Las tensiones más fuertes se establecieron entre la llamada *novela testimonial* y *de denuncia* y la creencia por parte de un sector de la intelectualidad, de que éstas formas narrativas carecían de un estatuto literario. Este debate se saldó con el surgimiento de un relato unificador, como fue la obra de Gabriel García Márquez y la instauración del realismo mágico como forma artística adecuada para relatar la particularidad colombiana.

Para la década de los noventa, momento en que concentramos nuestro análisis, la situación ha cambiado radicalmente. Si durante los sesenta se preguntaba por el lenguaje que podría dar cuenta del horror, ahora la violencia contemporánea ya ha sido nombrada, estudiada y representada de múltiples maneras. La literatura no entra a decir aquello que no ha sido dicho: se inserta en un denso campo de discursos, poblado de múltiples voces —académicas, mediáticas, sociales—, muchas de las cuales reclaman el privilegio de enunciar la “verdad” del conflicto por provenir de sus protagonistas, sea en condición de víctimas, victimarios o testigos. Si en los años sesenta, tanto equipos intelectuales como sectores del público lector asignaban a la literatura una labor redentora, y esperaban que enunciase un discurso nacional unificador, en las actuales condiciones nadie parece pedirle nada. La literatura ha perdido su prestigio de representar a la nación o a los proyectos de determinados grupos sociales. Muchos de los intelectuales que

anteriormente le formulaban demandas la han desechado como una práctica excluyente, elitista e incapaz, por sus conexiones con el poder letrado, de representar a los grupos subordinados de las sociedades latinoamericanas, y por tanto de vehicular proyectos contrahegemónicos. La atención social se ha desviado de la literatura hacia formas de la oralidad y el testimonio como garantes de una supuesta “verdad”, o bien hacia la etnografía, la historia, la sociología, los estudios culturales o los análisis sobre los medios masivos de comunicación. La divulgación de muchos de los saberes producidos en estos campos a la sociedad se ha hecho fundamentalmente a través de los medios de comunicación y de forma simplificada, lo que se ha materializado en la producción de estereotipos masivamente extendidos, que en gran medida se transforman en un saber común sobre la violencia y el conflicto.

En las tres novelas que hemos seleccionado nos interesa mostrar cómo las formas narrativas actuales se enfrentan tanto a la tradición literaria como a estos discursos que circulan de forma masiva en la sociedad, bien para reproducirlos, parodiarlos o canibalizarlos en su búsqueda de encontrar lenguajes propios, modos literarios de acercarse a la realidad. Desde esta perspectiva, analizaremos Rosario Tijeras como una novela donde los discursos sociales se imponen sobre la búsqueda artística, produciendo una subordinación de la literatura a una forma desarticulada del saber social sobre la violencia que podríamos llamar, apelando al Bachelard epistemológico, como el “sentido común”; es decir, una suma de imágenes y recursos interpretativos reificados y que han perdido capacidad heurística. En nuestra lectura de Angosta plantearemos que Héctor Abad Faciolince usa los recursos de la distopía para construir un relato en el que lo local y lo global se intersectan, y Colombia se transforma en un campo de batalla más dentro de

una guerra mundial. Por último, propondremos que La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo funciona como una máquina devoradora de los diversos discursos sociológicos, históricos y periodísticos sobre la violencia. Pero también, de otra de las grandes tradiciones literarias occidentales que la han narrado: la visión romántica del “sublime criminal”. En este proceso de relectura y distanciamiento de relatos previos sobre el horror, el autor se entrega a una forma de negatividad extrema, la cual posibilita algunas de las lecturas que se han hecho de la novela como una estética neo-fascista. Pero más importante que clasificar políticamente La virgen, nos importará señalar su conjunto de tensiones y contradicciones internas, pues en ellas se reflejan las opciones a que se enfrenta el escritor contemporáneo para dar cuenta de una realidad que hemos definido como un estado de excepción permanente, donde los relatos explicativos previos han desaparecido o se han transformado en narraciones desprovistas de significado.

2. Estado de excepción permanente y violencia en Colombia

El concepto de estado de excepción que desarrolla Giorgio Agamben es una herramienta interpretativa muy adecuada para definir la situación colombiana contemporánea. Para Agamben, el estado de excepción es tanto una técnica de gobierno como un paradigma constitutivo del orden jurídico. En su primera dimensión alude al recurso por el cual los gobiernos, bajo el supuesto de la necesidad o la emergencia, suspenden parte o la totalidad de la constitución con la finalidad paradójica de defenderla. La segunda dimensión es sustancial y remite a la estructura del derecho: el estado de excepción es la “forma legal de aquello que no puede tener forma legal” (Estado de excepción 24); es el límite entre el orden jurídico y la vida: “la excepción es el dispositivo original a través del cual el derecho se refiere a la vida y la incluye dentro de

sí por medio de su propia suspensión, entonces una teoría del estado de excepción es condición preliminar para definir la relación que liga y al mismo tiempo abandona lo viviente en manos del derecho” (24).

El estado de excepción es el momento aporético de las narrativas de la ley: es un no-lugar, un espacio vacío necesario para la constitución misma del derecho; pero también, paradójicamente, para su disolución. Al ser el punto de inserción de lo viviente en lo jurídico, se manifiesta como un dispositivo central en el ejercicio del poder biopolítico contemporáneo. Fue Michel Foucault, en el apartado último del primer volumen de Historia de la sexualidad, quien analizó las transformaciones del poder moderno en términos biopolíticos. Para Foucault, desde los comienzos de la modernidad occidental se dio un cambio en la forma como el soberano ejercía el poder: si la soberanía consistía tradicionalmente en el poder de hacer morir o dejar vivir, con el advenimiento de la modernidad “[p]odría decirse que el viejo derecho de hacer morir o dejar vivir fue reemplazado por el poder de hacer vivir o de rechazar hacia la muerte” (167). Esto no quiere decir que el soberano se despoje de su derecho a matar, sino que el eje en torno el cual gira el ejercicio de su poder ya no se constituye alrededor de la muerte: se centra en su capacidad de gestionar y administrar la vida del súbdito, de penetrarla e invadirla en sus más mínimas dimensiones. El poder busca, a través de técnicas diversas, controlar no sólo el cuerpo individual –surgimiento de los regímenes disciplinarios– sino también la población. Las transformaciones políticas de este cambio fueron enormes: “Durante milenios, el hombre siguió siendo lo que era para Aristóteles: un animal viviente y además capaz de existencia política; el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente” (173). La vida se convierte en el

territorio donde se llevan a cabo las luchas políticas: tanto el esfuerzo del poder por administrarla como las resistencias a las tecnologías y dispositivos que la acosan.

Agamben, en Homo Sacer y en Estado de excepción, retoma la propuesta foucaultiana sobre la biopolítica, pero señala sus límites: por un lado, el filósofo italiano destaca que Foucault no aplicó su instrumental de trabajo “a lo que puede aparecer como el lugar por excelencia de la biopolítica moderna: la política de los grandes Estados totalitarios del siglo XX. La investigación que se había iniciado con la reconstrucción del *grand enfermement* en los hospitales y las prisiones no concluye con un análisis de los campos de concentración” (Homo Sacer 152). Por otro lado, en una entrevista que sirve de prólogo a la edición española de Estado de excepción, Agamben señala implícitamente que Foucault dejó de lado uno de los campos de investigación fundamentales para entender la situación presente: el derecho.

El concepto de estado de excepción permite articular las dos áreas que Agamben echa en falta en los trabajos de Foucault, en tanto se constituye como el mecanismo legal que suspende la ley y entrega a los vivientes como tal –es decir como *nuda vida*, y no como ciudadanos dotados de derechos– a un espacio donde hecho y derecho se confunden, donde el ordenamiento jurídico normal se suspende y la ley emana directamente de aquellos que la ejercen. El estado de excepción es la condición legal que permite el surgimiento de espacios sin ley; o, mejor, donde la ley que rige es la excepción misma. Por eso, al constituirse sobre un vacío de derecho, quienes lo padecen son reducidos a *nuda vida*, transformados en *homo sacer*:¹⁴ es decir, vida que puede ser muerta sin que se

¹⁴ *Homo sacer* es una denominación que Agamben retoma del derecho romano arcaico. Se articula directamente con el concepto de *nuda vida*, definida como una vida a “quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacristicible” (Homo Sacer 18). Es decir, una vida que está por fuera del orden

cometa asesinato o se realice sacrificio. En la perspectiva del filósofo italiano, el campo de concentración constituye el modelo de un espacio donde el estado de excepción se aplica en su totalidad: “El campo es el paradigma mismo del espacio político en el punto en que la política se convierte en biopolítica y el *homo sacer* se confunde virtualmente con el ciudadano” (Homo Sacer 217).

Agamben aclara que cuando se refiere al “campo” no se limita a la experiencia histórica de los campos de exterminio nazis, sino que lo utiliza como una herramienta hermenéutica: un paradigma entendido como “un fenómeno particular que, en cuanto tal, vale para todos los casos del mismo género y adquiere así la capacidad de constituir un conjunto problemático más vasto” (Estado de excepción 13). De esta manera,

[s]i la esencia del campo de concentración consiste en la materialización del estado de excepción y en la creación de un espacio en el que la nuda vida y la norma entran en un umbral de indistinción, tendremos que admitir que nos encontramos en presencia de un campo cada vez que se crea una estructura de este tenor independientemente de la entidad de los crímenes que allí se cometan y cualesquiera que sean su denominación o sus peculiaridades topográficas. (Homo Sacer 221)

Agamben sostiene que el nacimiento del campo de concentración es uno de los hechos fundamentales de la modernidad política, y debe ser entendido en el contexto de la crisis del estado-nación –el gran relato de la política de Occidente, capaz de articular en los dos órdenes anteriores un territorio específico (la nación), un ordenamiento (el estado) y un mecanismo de inscripción de la vida (el nacimiento). Lo que muestra el campo de concentración es la fractura de esa tríada, a partir de la identificación de formas de vida que, pese a estar dentro del territorio, no entran en el ordenamiento jurídico y, por tanto, sólo pueden ser integradas en un espacio que no está amparado por las mismas normas

jurídico –en tanto puede ser muerta de manera impune–, y, a la vez, por fuera del orden religioso –no puede ser sacrificada. Es decir, se trata de una vida en el limbo.

que el resto del territorio, convirtiéndose así en un espacio paradójico: un adentro/afuera. En otras palabras, el campo de concentración es la prueba del fracaso del Estado-nación para inscribir la vida en su orden normativo, y por ende no existe ya garantía de que el viviente se constituya, por sí, en un sujeto de derecho. Es más, si utilizamos una metáfora topológica, podemos afirmar que el campo es un espacio en proceso de expansión, donde la articulación actual del poder global sitúa a las crecientes poblaciones que no puede incorporar en las categorías jurídicas y políticas que surgieron con la forma Estado-nación: migrantes, desplazados, refugiados, y minorías étnicas o religiosas, entre otros.

La funcionalidad del concepto de estado de excepción para el estudio del caso colombiano requiere una precisión referida fundamentalmente al locus de origen y a las esferas de aplicación de la teoría. El modelo de Agamben es una lectura de la crisis de las llamadas democracias occidentales: su paradigma biopolítico muestra la progresiva ampliación de la fisura entre la vida desnuda y las estructuras jurídico-políticas, en especial el Estado-nación; es decir, el pensamiento de Agamben puede entenderse como una nueva crítica, en este caso focalizada en la arista biopolítica, de la modernidad occidental. Ahora bien, si trasladamos nuestra atención desde las sociedades atlánticas desarrolladas hacia las llamadas sociedades periféricas o neocoloniales, ¿puede hablarse en términos similares del estado de excepción? ¿Cómo funciona el concepto cuando se aplica a situaciones particulares que no corresponden plenamente a las que le dieron origen?

Esta pregunta es crucial para nuestro propósito de definir la realidad colombiana y algunas de sus producciones literarias como expresiones de una forma específica de excepcionalidad, la cual no necesariamente constituye un correlato de la historia del

concepto, tal como ha sido definido por Agamben, ni una variación del tema de la particularidad/excepcionalidad latinoamericana, dominante en la reflexión latinoamericana hasta los años setenta, y centrada, principalmente, en torno a una definición hegemónica de la modernidad occidental.

Una de las líneas de interpretación de los ciclos de violencia presentes en Colombia plantea que ésta es resultado de una realización no plena de la experiencia de la modernidad cultural y política. En este sentido, resulta elocuente un libro de Rubén Jaramillo Vélez, uno de los principales filósofos colombianos: Colombia: la modernidad postergada (1994). El título deja intuir una teleología precisa: la causante de la crisis endémica del país es la postergación o ausencia de esta experiencia necesaria. La modernidad era una instancia redentora que, de haberse cumplido, hubiera normalizado la vida social y política colombiana. Es decir, en este caso la excepcionalidad es de carácter deficitario y se establece en relación con un conjunto de instituciones y prácticas definidas como modernas.¹⁵

Desde esta perspectiva, la excepcionalidad colombiana –y en gran medida la latinoamericana– es vista como un atraso que puede ser superado (teorías del desarrollismo) o, en su defecto, compensado (modernidad compensatoria de las artes y la literatura frente al fracaso económico, político y social). Sin embargo, la aplicación del

¹⁵ La crítica postestructural y postcolonial a este tipo de análisis es bastante conocida, y no es función de este trabajo ahondar en ella. Cornelia Sieber examina la evolución del concepto “modernidad” en el pensamiento latinoamericano, desde la visión deficitaria de los años sesenta y setenta hasta el cambio producido a partir de los años ochenta, cuando se desarrollan los modelos de modernidad periférica, modernidades múltiples y desiguales, no simultaneidad de lo simultáneo, hibridez, etcétera como herramientas más adecuadas para definir la situación de las sociedades latinoamericanas. El giro final de esta revisión se da en el pensamiento postcolonial que, en su gesto más radical, descarta la totalidad de la historia moderna latinoamericana y hace oscilar al continente entre lo premoderno y lo postmoderno (véase al respecto Román de la Campa “Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos”).

giro biopolítico a la lectura de la modernidad permite pensar desde otra línea fenómenos como el de la crisis colombiana: los ciclos de violencia y los consiguientes efectos en la vida política, social y cultural del país son, más que ejemplos de una modernidad fallida, una manifestación de la fractura biopolítica que en todo momento estuvo presente en el proyecto moderno.¹⁶ La incapacidad del estado para integrar a amplios sectores de la población se manifestó desde el comienzo de la constitución nacional colombiana, y las élites sólo pudieron garantizarse una hegemonía relativa mediante la aplicación continua de la excepción jurídica y política, convertida luego en una estrategia y una técnica constante de gobierno. La modernidad sólo podía existir en el caso colombiano en tanto se desarrollara en su dimensión excepcional y, por ende, paradójicamente se autonegara en su realización. Si nos distanciamos de la teleología modernizadora y concebimos el espacio colombiano como una superposición de tiempos históricos, bien podríamos afirmar que el tantas veces señalado y acusado tiempo pre-moderno –del cual manaría la persistente violencia que azota al país– está en sintonía con el presente de las sociedades occidentales, y es simultáneamente uno de sus posibles futuros, si –como señala

¹⁶ Agamben define de la siguiente manera la fractura del sistema jurídico occidental, una de las narrativas centrales del proyecto político moderno:

El sistema jurídico de Occidente se presenta como una estructura doble, formada por dos elementos heterogéneos y, aún así coordinados: uno normativo y jurídico en sentido estricto –que podemos aquí inscribir por comodidad bajo la rúbrica *potestas*– y uno anómico y metajurídico –que podemos llamar con el nombre de *auctoritas*. El elemento normativo precisa del anómico para poder aplicarse, pero, por otra parte, la *auctoritas* puede afirmarse sólo en una relación de validación o suspensión de la *potestas*. En lo que resulta de la dialéctica entre estos dos elementos en cierta medida antagónicos, pero conectados funcionalmente, la antigua morada del derecho es frágil y, en su tensión hacia el mantenimiento del propio orden, siempre está ya en acto de arruinarse y corromperse. El estado de excepción es el dispositivo que debe, en última instancia, articular y mantener unidos a los dos aspectos de la máquina jurídico-política, instituyendo un umbral de indecibilidad entre anomia y *nomos*, entre vida y derecho, entre auctoritas y potestas... Cuando el estado de excepción, en el cual ellos se ligan y se indeterminan, se convierte en la regla, entonces el sistema jurídico-político se transforma en una máquina letal. (Estado de excepción 154-155)

Agamben– no se interrumpe el “funcionamiento de la máquina que está conduciendo a Occidente hacia la guerra civil mundial” (Estado de excepción 156).

El caso colombiano puede ser visto como un paradigma de aquellas sociedades donde el estado de excepción se convierte en la regla y transforma el sistema político-jurídico en una máquina letal. Colombia es un país que ha vivido una buena parte de su historia reciente bajo la figura de la excepcionalidad. Como señala el jurista Apolinar Díaz Callejas, hasta 1991 “uno de los elementos más negativos de la imagen de Colombia en el mundo es el de haberse convertido en el país con el más prolongado estado de sitio de la historia” (69). El estado de sitio, entendido como una forma de excepción, se transformó en una técnica de gobierno que

[s]irvió para legislar sobre lo divino y lo humano. Para regular el crédito público y privado y emitir documentos de deuda pública, para la creación de servicios de salud y fomentar la marina mercante; para regular el impuesto de valorización y emitir bonos de desarrollo económico, para decretar amnistías tributarias y crear el subsidio de transporte, para fundar bancos y fijar las tasas de interés, igual que para enviar delegaciones deportivas a eventos internacionales. Así hasta el infinito. (70)

En 1968, esta figura jurídica sufrió una modificación y se diferenció entre el estado de sitio y la emergencia económica y social: el primero se circunscribió al ámbito del orden público. Pero esto no limitó el ejercicio continuo de la excepción como técnica de gobierno –es tristemente célebre la utilización del mismo durante el gobierno de Julio César Turbay Ayala (1978-1982) para expedir el Estatuto de Seguridad, que amparó una campaña sistemática de crímenes de estado y violación de los derechos humanos. La constitución de 1991 eliminó la figura del estado de sitio y la suplantó por la “conmoción interior” que ha sido usada constantemente por los gobiernos más recientes, hasta el punto de que el actual presidente Álvaro Uribe Vélez busca transformarla en un sistema

de normas fijas denominadas “política de seguridad democrática”. En general, continúa vigente el análisis que en 1997 hizo el economista Salomón Kalmanovitz: en Colombia “la legislación permanente se vulnera sistemáticamente por el Estado de sitio y en la actualidad por las distintas emergencias (de orden público, económica y jurídica, penitenciaria) para conjurar la situación que nunca volverá a ser normal” (256).

Dos anotaciones son importantes para entender el funcionamiento del estado de excepción en Colombia. Primera: pese a su reiterada aplicación, las diferentes formas del mismo presentes en los últimos sesenta años de historia no resolvieron ni frenaron los conflictos que sirvieron de base o excusa para su expedición. Los ciclos de violencia se sucedieron unos a otros: violencia partidista en las décadas de los cuarenta y cincuenta; lucha contra el bandolerismo y las nacientes guerrillas hasta los años setenta; emergencia de los grandes carteles del narcotráfico y del paramilitarismo en los años ochenta y noventa, combinados con el fortalecimiento de las guerrillas; fenómenos éstos que se extienden hasta el presente, cuando el gobierno colombiano libra su más ambiciosa ofensiva contra el movimiento insurgente de las FARC-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, Ejército del Pueblo).

Segunda: a diferencia de la mayoría de los países latinoamericanos, Colombia no ha tenido una tradición de golpes de estado o dictaduras militares durante el siglo XX.¹⁷ Es decir, la democracia representativa y sus mecanismos electorales se han mantenido vigentes aún durante los momentos de mayor violencia; lo cual nos lleva a pensar nuevamente el caso colombiano como un paradigma, casi anticipatorio, de la función del

¹⁷ El único caso de dictadura militar fue la del general Gustavo Rojas Pinilla, que en 1953 depuso al presidente conservador Laureano Gómez, en medio de los tormentosos años de la violencia partidista entre conservadores y liberales.

estado de excepción en la época contemporánea: muestra cómo a través del estado de excepción es posible materializar contenidos autoritarios sin necesidad de romper con las formas de la democracia, o en palabras de Agamben:

El estado de excepción tiende cada vez más a presentarse como el paradigma de gobierno dominante en la política contemporánea. Esta dislocación de una medida provisoria y excepcional que se vuelve técnica de gobierno amenaza con transformar radicalmente la estructura y el sentido de la distinción tradicional de las formas de constitución. El estado de excepción se presenta más bien desde esta perspectiva como un umbral de indeterminación entre democracia y absolutismo. (Estado de excepción 26)

Podemos concluir que en Colombia, aquello que Agamben plantea como un futuro que ha comenzado a desplegarse ya, ha sido la forma de gobierno por más de cincuenta años; y por esto mismo, se constituye en un laboratorio para aplicar las nuevas formas de control social y político presentes en la reconfiguración contemporánea del orden mundial.

3. Narrativas del estado de excepción

La violencia, en especial la que se da a partir de la década del cuarenta del siglo XX, es un hecho determinante para la literatura colombiana. La bibliografía, tanto sobre el período como sobre sus representaciones literarias, es abundante.¹⁸ Revisaremos brevemente la discusión sobre la literatura de esta época, pues constituye un contexto necesario para comprender la narrativa colombiana reciente.

¹⁸ En relación con el tema de la literatura y la violencia en Colombia durante las décadas del cuarenta al sesenta, véase: Augusto Escobar Mesa. “La violencia: ¿generadora de una tradición literaria?”. Gaceta de Colcultura 37 (1996): 21-29; Ángel Rama. Edificación de un arte nacional y popular: la narrativa de Gabriel García Márquez. Bogotá: Colcultura, 1991; Jonathan Tittler, ed. Violencia y literatura en Colombia. Madrid: Orígenes, 1989. Inés Lucila Mena. “Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana”. Latin American Research Review. 13.3 (1978): 95-107; Dieter Janik. “La experiencia de la Violencia: problemas de su transposición estética”. Ed. Kart Kohut. Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie. Frankfurt: Vervuert, 1994. 139-147.

Augusto Escobar Mesa identifica sesenta novelas escritas entre 1948 y 1967 –año de publicación de Cien años de soledad– que pueden ser consideradas como “novelas de violencia”.¹⁹ En esta amplia producción se identifican dos momentos centrales. Uno corresponde al “surgimiento temprano –y simultáneo con los mismos hechos– de relatos y narraciones con varios grados de ficcionalización de una realidad palpable, en los cuales dominaba el deseo de dejar un testimonio verídico de lo ocurrido en determinados lugares de Colombia” (Janik 140). Este primer momento está dominado por la novela testimonial, y es objeto de crítica y rechazo por parte del estamento literario colombiano. Figuras como García Márquez, Hernando Téllez o Zalamea Borda señalan que su carácter testimonial les confiere valor como documentos necesarios para entender lo que estaba sucediendo en el país, pero no las convierte en obras literarias. En el segundo momento, que no necesariamente corresponde a una linealidad cronológica, se produce –según críticos como Troncoso, Escobar o Rama– un proceso de ficcionalización de los eventos históricos, del cual surgiría una tradición novelística sólida cuya figura más importante es Gabriel García Márquez; aunque también se mencionan, con una proyección de carácter regional o local, los nombres de Manuel Mejía Vallejo, Arturo Echeverrú Mejía y Álvaro Cepeda Samudio.

¹⁹ El término “novela de violencia” fue acuñado por el crítico Hernando Téllez, quien durante la década de los cincuenta reseñaba el acontecer literario colombiano y discutía sobre las diferencias entre literatura y testimonio. Al respecto, véase: Marino Troncoso. “De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960.” Ed. Jonathan Tittler. Violencia y literatura en Colombia. Madrid: Orígenes, 1989. 31-40.

Es curioso que pese a la magnitud tanto de los hechos, a la amplia respuesta literaria,²⁰ y a la discusión crítica que se dio en ese momento, el caso colombiano no fuera considerado por los latinoamericanistas que durante las décadas de 1980 y 1990 analizaron en profundidad el género testimonial producido en el continente; aunque es en este ámbito teórico donde debe ser situado el problema de la literatura de “la Violencia” en Colombia. El latinoamericanismo de los ochenta creyó encontrar en el testimonio un género redentor: capaz, por un lado, de trascender la hegemonía discursiva del orden letrado; por el otro, de fundar una poética de solidaridad entre los grupos subalternos y marginados y los nuevos equipos intelectuales y académicos, rompiendo las fronteras entre la literatura –cada vez más desprestigiada como institución cultural–, las ciencias sociales (antropología, sociología, historia) y los por ese entonces emergentes estudios culturales.²¹

Por el contrario, en Colombia, durante finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta del pasado siglo, la multiplicación de novelas testimoniales y textos de denuncia había sido vista como una etapa pre-literaria en la representación de la violencia: una respuesta de emergencia a los horrores de la época, que sin embargo, como hemos indicado, no gozaba de estatus artístico. Es decir, si posteriormente se pensó en las formas testimoniales como una posible salida a los límites de la literatura –una post

²⁰ En Gabriel García Márquez, Ángel Rama señala que esta producción literaria fue esencial para la creación de un sistema literario en Colombia:

El efecto es en primer término el de un extraordinario acrecentamiento de la producción literaria de un país, un país como Colombia que tenía muy escasa producción narrativa, que no tenía editoriales, que no tenía sistemas de comunicación literaria perfectamente organizados. En este sentido hay que decir que este proceso significa un cambio en la situación creadora del país. (81)

²¹ Al respecto véase: Georg M. Gugelberger, ed. The Real Thing. Testimonial discourse and Latin America. Durham & London: Duke University Press, 1996.

literatura como la denominó John Beverly–, en Colombia fue considerado como un género que debía ser superado para que se consolidara una novelística nacional, que era percibida como débil –lo cual no era necesariamente cierto. Quienes en la época analizaron estos textos reconocen la veracidad y el horror de los hechos contados; pero, según estos críticos, la violencia presente en ellos no los convierte en “literatura de la violencia”. Ángel Rama resume muy bien los términos del debate sobre la recepción de Viento seco de Daniel Caicedo, uno de los testimonios novelados más perturbadores sobre la violencia en el Suroccidente del país:

Efectivamente, no hay duda del valor documental, testimonial, de un libro como Viento seco. Viento seco es un libro realmente extraño; por momentos se diría que es un fragmento del marqués de Sade; porque incluye todas las sevicias, las torturas y los horrores que pueden imaginarse, acumulados en un conjunto de personajes que padecen incesantemente. Todo esto corresponde a la historia de la represión en Cali, una zona en el departamento del Valle, y en ningún momento se discutió ni se negó la verdad testimonial del libro. El propio Hernando Téllez afirma que no cabe duda de que aquí estamos en presencia de un testimonio veraz; lo que entra en discusión es si se trata de una obra de arte. (82)

Es decir, en la cultura colombiana se le asignó a la literatura –no a los diversos textos testimoniales y documentales– el cometido de narrar la situación violenta del país. En este momento, los equipos intelectuales colombianos consideraron que la literatura, en especial la novela, tenía tanto la función de narrar el proceso de “la violencia”, como de crear una tradición literaria nacional hasta entonces vista como casi inexistente.²² En otras palabras, se reconocía “la violencia” como la experiencia histórica determinante del siglo

²² Pese a la existencia previa de obras de gran significación, los escritores colombianos de la década del cuarenta veían con desolación el panorama narrativo del país. Dice Ángel Rama sobre la percepción que se tenía de la literatura nacional: “¿Qué existe en la novela de Colombia en ese momento? Colombia sigue viviendo de la existencia de La vorágine de Jose Eustasio Rivera, y rindiendo culto a esta sin duda extraordinaria creación que fue capaz, en determinado momento, de recomponer una concepción de la nación con un lenguaje especialmente original en la narrativa” (41). Menciona además, María y La marquesa de Yolombó, pero insiste en que estas obras “se van alternando a lo largo de enormes períodos desérticos” (41) y no constituyen por sí un sistema literario nacional.

XX colombiano, y se asumía que por la excepcionalidad de la misma debía ser el piso fundacional de la literatura de la nación; pero para lograrlo era necesario superar los primeros acercamientos hechos por las novelas testimoniales y documentales.

En opinión de Dieter Janik y Walde Uribe, esta superación se hizo a través de un proceso de mediación discursiva por parte de las también emergentes ciencias sociales. Si las narrativas testimoniales surgieron como respuesta inmediata a los hechos de la violencia por la necesidad de “dejar un testimonio verídico de lo ocurrido en determinados lugares de Colombia” (140), la aparición en 1962 del trabajo monumental de Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna, La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social –obra que marca el nacimiento de las modernas ciencias sociales en el país– hace superflua esta necesidad. Para Janik,

[e]l registro objetivo de las zonas geográficas de La violencia de los distintos grados y formas de su organización, de los estragos causados, que incluye una tipología de las atrocidades cometidas –toda esta documentación hizo imposible o dio por superado todo intento de crear versiones literarias de interés documental. La obra científica mencionada había creado, además, una conciencia de la magnitud y de la extensión reales de la violencia como problema nacional, mientras que en años anteriores y a base de publicaciones aisladas y de poca difusión los sucesos comprendidos bajo el emblema de la Violencia podían explicarse como conflictos locales o regionales. Después del estudio sociológico citado, toda presentación de casos particulares de la Violencia ya no tenía otra virtud que la de corroborar con más pruebas determinados aspectos del análisis realizado. (141)

Desde esta perspectiva, la consolidación de las ciencias sociales cierra el ciclo de textos documentales y testimoniales, y abre el espacio para la creación literaria, que estaría encargada de representar plenamente la situación excepcional generada por la violencia en Colombia. En este enfoque, los campos discursivos están claramente delimitados: el terreno de la verdad objetiva es el ámbito de las ciencias sociales, mientras la literatura debe buscar una expresión estética de la experiencia violenta. El

realismo mágico y la obra de Gabriel García Márquez –desde sus primeras novelas, como El coronel no tiene quien le escriba (1961) y La mala hora (1962), pero muy particularmente con Cien años de soledad (1967)– serán los puntos de resolución para este haz de exigencias que la cultura formulaba. El realismo mágico se presenta como la forma específica –esencialista– de dar cuenta de la violencia colombiana como fuerza telúrica, cíclica, incapaz de ser develada por estructuras racionales. Por otro lado, esta novela entra a cumplir las funciones de un texto fundacional, al ofrecer un relato unificador de la nación donde las diversas violencias históricas se subsumen en un tiempo mítico que expresa una excepcionalidad nacional –o incluso continental, si se considera la forma en que el realismo mágico fue asumido como marca identitaria latinoamericana: por primera vez en la historia del país, este relato identitario nacional era capaz de proyectarse internacionalmente. La literatura desempeñaba así una función redentora en varias instancias. Una primera en el plano social: el horror nacional –tanto el más inmediato como el histórico– se resolvía en una obra literaria de dimensión universal: el arte hacía visible y convocaba la atención sobre una tragedia que, como Ángel Rama había señalado en el temprano año de 1964, “[n]i siquiera parece alarmar al resto del continente” (“Un novelista de la violencia americana” 35). Pero también cumplía un papel de compensación estética: redimía a una tradición narrativa nacional, que además de ser vista como escasa, en sus formas dominantes se había caracterizado por su rechazo a las búsquedas experimentales o vanguardistas.

Las tensiones entre la excepcionalidad social y política expresada en formas extremas de violencia, las representaciones testimoniales de las mismas, las ciencias sociales y la literatura que caracterizaron los años cincuenta y sesenta del siglo pasado se resuelven en

un estilo que, a partir de ese momento, se convierte en referente obligado –especie de texto básico de la cultura– para todos los escritores colombianos que tratan de dar cuenta de la realidad nacional. Este eje –ciencias sociales, textos testimoniales y obras literarias– se ha de reactivar de nuevo cuando Colombia afronte un segundo ciclo de violencia en las dos últimas décadas del siglo; sólo que, en este caso, cada uno de los elementos que lo componen han sufrido modificaciones fundamentales y crisis estructurales que han de impedir una clara distinción discursiva; pero, además, la coyuntura histórica está dominada por una fragmentación y multiplicación de las violencias, que hacen casi imposible contarlas en un movimiento unificador.

4. Las nuevas formas de la excepción y sus relatos

En el apartado anterior usamos el concepto “estado de excepción” como modelo de interpretación de los ciclos de violencia en Colombia. Mostramos cómo el Estado ha recurrido constantemente a formas de excepción legal como estrategia de gobierno, lo que ha creado las condiciones para que amplios sectores de la sociedad queden jurídicamente desprotegidos y puedan ser objeto de diversas acciones violentas, ejercidas tanto por el Estado como por fuerzas irregulares. Puede afirmarse que en Colombia, tanto en el pasado reciente como en la actualidad, regiones enteras e incluso sectores de las principales ciudades han funcionado con la lógica del campo de internamiento, tal como lo definió Giorgio Agamben.

Este enfoque requiere algunas precisiones y delimitaciones. En primer lugar es necesario marcar las diferencias entre el período conocido como “la Violencia” –que cubre las décadas de los tardíos cuarenta y cincuenta– y las violencias contemporáneas. La primera, aunque no es propiamente una guerra civil, se inscribe en una línea de

conflictos partidistas entre conservadores y liberales por la hegemonía del aparato estatal y por imponer un ideal de nación, que en el caso del partido conservador –en el poder en ese momento– se articulaba, fundamentalmente, en torno a los valores del catolicismo español. La segunda, que podemos datar a partir de los años ochenta, es mucho más compleja. En el informe que la Comisión de Estudios sobre la Violencia en Colombia publicó en 1987 se planteaba una superposición de violencias que incluía actores tan diversos como el Estado, grupos de autodefensa, grupos de limpieza social, guerrillas, carteles narcotraficantes, bandas criminales organizadas y delincuencia común. Para los años noventa, es necesario sumar a esta lista las organizaciones paramilitares de extrema derecha, que realizaron labores de exterminio de miles de ciudadanos, y de desplazamiento masivo de millones de ellos. Pero, más allá de la multiplicación de los actores y las prácticas de la violencia, la diferencia fundamental la marcan el contexto en que se inscribe y la forma en que afecta las dinámicas locales.

Al igual que en América Latina a partir de los años ochenta, la situación colombiana debe entenderse en el marco de la llamada globalización y de una radical mediatización de la cultura. La pérdida de centralidad del estado-nación como base de la hegemonía y su sustitución por intereses transnacionales va coincidir en Colombia con la consolidación de las mafias del narcotráfico, que a través de sus prácticas económicas supranacionales y su articulación con las comunidades inmigrantes en EE.UU. y Europa, fomentaron una globalización subterránea. Como han señalado historiadores del fenómeno,²³ las mafias del narcotráfico y sus inmensos capitales se articularon tanto con

²³ Véase el trabajo pionero de Darío Betancourt y Martha L. García. Contrabandistas, marimberos y mafiosos. Historia social de la mafia colombiana (1965-1992). Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994.

las antiguas violencias, las élites regionales y las prácticas violentamente excluyentes y clientelistas del Estado colombiano, como con las nuevas realidades de un país urbanizado e incorporado a los circuitos internacionales de la economía y la cultura mediática. La convergencia de los antiguos conflictos y de las nuevas prácticas ilegales permitió que en Colombia se consolidaran, recurriendo a la terminología de Jacques Derrida en Espectros de Marx, diversas formas de “Estados-fantasma, supereficaces y propiamente capitalistas [como] la mafia y el consorcio de la droga [que] invaden no solamente el tejido socio-económico, la circulación general de capitales, sino también las instituciones estatales e interestatales” (97).

En este contexto, el estado de excepción como paradigma de interpretación de la realidad colombiana debe entenderse como una superposición de las crisis del modelo de soberanía política que define el modelo Estado-nación con las nuevas configuraciones del poder, donde lo ilegal y lo legal se funden y se apropian tanto del aparato estatal como de amplios sectores de la sociedad. Mientras “la violencia” de mitad de siglo en Colombia todavía puede explicarse desde la perspectiva clásica de suspensión de la ley y de creación de zonas excepcionales donde se dan las condiciones para que la violencia irrumpa, en las décadas más recientes se trata no sólo de la suspensión de la ley –medida que aún se aplica– sino de su desaparición como referente. En otras palabras, el estado de excepción actual es resultado de la disolución del relato legal como marco normativo de la sociedad. Si en el estado de excepción clásico la ley se mantiene, aunque suspensa, y sigue definiendo las fronteras entre la norma y la excepción, la época contemporánea se caracteriza, en cambio, por la creación de espacios donde la ley se borra o se indetermina

Igualmente, Juan Tokatlian. Globalización, narcotráfico y violencia: siete ensayos sobre Colombia. Bogotá: Editorial Norma, 2000.

plenamente con las figuras que ejercen el poder: condición necesaria para la emergencia de la figura del soberano mafioso, que domina la política hoy día. Indiscutiblemente, este fenómeno no es privativo de Colombia, sino que es una manifestación del estado de excepción mundial –tal como caracteriza Agamben nuestro presente–; pero que en el caso colombiano se agrava por la confluencia de viejos conflictos armados redefinidos por la economía del narcotráfico, a los cuales se superponen intereses neocoloniales como la guerra contra las drogas librada por los Estados Unidos, que hace de Colombia uno de sus principales campos de batalla.

La situación también se ha transformado radicalmente en el terreno de las narraciones sobre este estado de excepción extendido y permanente que caracteriza a la sociedad colombiana. Como hemos explicado con anterioridad, el campo discursivo de los años cincuenta y sesenta estaba claramente jerarquizado en cuanto las funciones que debían cumplir los relatos. Los testimonios que surgieron como respuesta inmediata a la Violencia fueron vistos como textos de emergencia incapaces de articular ni una verdad objetiva –labor que se le asignó, como hemos visto, a las nacientes ciencias sociales colombianas, que aún disfrutaban de lo que podríamos llamar “ingenuidad positivista”– ni una sublimidad estética –tarea que hará suya la literatura, con el realismo mágico de García Márquez. Pero cuando emerge la segunda crisis de violencia en los años ochenta y noventa, ese campo discursivo se ha modificado totalmente: la excepcionalidad y la violencia han sido registradas y dichas una y otra vez desde diversas voces, posiciones y estrategias; las violencias –pues se pluralizó su designación– se transformaron en significantes a la vez omnipresentes e imprecisos para nombrar la particularidad

colombiana. En este panorama enunciativo, a la literatura no le fue fácil encontrar un espacio desde donde recrear, o mejor inventar, su propia visión de los hechos.

Si comparamos la producción literaria sobre la crisis abierta en los años ochenta en el país, con la publicación y difusión que sobre la misma se dio en otros ámbitos, constatamos que por casi una década este tema no estuvo en el centro de las preocupaciones de los escritores. Las principales novelas sobre el tema, o al menos las que lograron una circulación más allá de ámbitos regionales, datan de los años noventa;²⁴ mientras que desde las ciencias sociales, el periodismo,²⁵ y los medios masivos de comunicación²⁶ el fenómeno se enunció más tempranamente, casi de forma inmediata. Veamos como ejemplo algunos hechos significativos que, en 1987,²⁷ ocurrieron en las ciencias sociales, el periodismo y las producciones audiovisuales. En el campo histórico, sociológico y antropológico se publicó el informe Colombia: violencia y democracia, resultado del trabajo de un grupo de académicos comisionados por el gobierno nacional para diagnosticar la situación del país –significativamente, este grupo será luego conocido como “los violentólogos”, que intentan ofrecer un análisis global de los

²⁴ Por sólo mencionar algunos casos que han gozado de recepción internacional: Leopardo al sol de Laura Restrepo (1993), La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo (1994), Cartas cruzadas de Darío Jaramillo (1995), Rosario Tijeras de Jorge Franco (1999), Morir con papá de Óscar Collazos (1997), Sangre ajena de Arturo Alape (2000), Angosta de Héctor Abad Faciolince (2003).

²⁵ Gabriela Polit-Dueñas señala la importancia del periodismo como “relato maestro” para las nuevas narrativas de la violencia. Véase su artículo “Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura.” Hispanic Review 74.2 (2006): 119-142.

²⁶ Este aspecto es desarrollado en profundidad por Jesús Martín Barbero. “Televisión y literatura nacional”. Eds. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, Ángela I. Robledo. Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Vol. 3. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. 431-462.

²⁷ Este es el mismo año en que es asesinado Jaime Pardo Leal –candidato a la presidencia por el partido de izquierda Unión Patriótica–, y a partir de entonces se intensificó la campaña de crímenes contra esta organización que culminaría en su exterminio. En los años inmediatamente anteriores habían asesinados un Ministro de justicia, una decena de magistrados de la Corte Suprema –muchos de ellos calcinados en el contraataque militar a la toma del Palacio de Justicia por la guerrilla del M-19–, jueces, comandantes de la policía y cientos de jóvenes de los barrios populares de ciudades como Medellín.

distintos tipos de violencia presentes en Colombia. En el ámbito periodístico se publicó Los jinetes de la cocaína, una investigación de Fabio Castillo, donde se mostraba el nivel de penetración del narcotráfico en la vida pública colombiana y su interacción con el aparato político, el ejército y los grupos de extrema derecha, que adelantaban tanto campañas de exterminio contra militantes de izquierda como de limpieza social en las ciudades. Si nos trasladamos al ámbito de la cultura audiovisual –donde se forma una buena parte de la imaginación pública contemporánea–, en 1988, un seriado televisivo, Amar y vivir, cosechó un gran éxito de público, con una historia donde se integraban los tópicos del melodrama telenovelesco con las temáticas de la violencia mafiosa; en 1989, el director Víctor Gaviria presentó su película Rodrigo D no futuro, en la que, con actores naturales, contaba las historias de un barrio popular de Medellín y un grupo de adolescentes, los cuales combinan prácticas contraculturales como el punk con actividades delincuenciales.

Si la atención pública estaba tan centrada en los cambios dramáticos de la realidad inmediata, ¿por qué la literatura no mostró especial afán en acercarse al tema de las nuevas violencias, que desestructuraron la vida del país hasta transformarlo en un territorio donde diversos ejércitos decidían sobre la vida y la muerte de los ciudadanos? Quizá la respuesta más adecuada es la de Luz Mery Giraldo (Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon) cuando afirma que la década de los ochenta se caracterizó por el deseo de los escritores colombianos de “matar al padre”, que en este caso no era otro que la sombra inmensa de Gabriel García Márquez y la conversión del realismo mágico en una marca identitaria narrativa. Algunas de las voces más importantes de este período –piénsese por ejemplo en Rafael Humberto Moreno-Durán, el más destacado

autor de este período– escaparon de la visión telúrica y fatalista del macondismo a través de una revisión histórica trasformada en un juego verbal y erótico de salón, donde las clases medias y altas exhiben a la par su culta frivolidad y su pedantería. Desde una perspectiva que podemos denominar ilustrada, se narra el fracaso del proyecto nacional y moderno rehuyendo, o parodiando, los elementos mágicos o maravillosos. Las búsquedas formales y de lenguaje fueron de gran importancia en el proceso de tomar distancia del patriarca y de crear otra tradición narrativa, en un país donde la experimentación literaria había ocupado un lugar marginal. Como señala la citada crítica,

[e]l nuevo escritor aprovecha en su aventura creativa, el espacio citadino y la historia como patrimonio de reflexión, en cohesión con el artificio verbal, bien en las rupturas argumentales, en la disolución del discurso lineal, en la transgresión del tiempo, en los juegos lexicográficos, etc., anteriormente desarrollados por las vanguardias y por los autores del “Boom”. Pero su actitud en términos generales, es diferente: se trata de desmontar unos modelos y expresar otras condiciones de vida, que en muchos autores tendrá que ver con la llamada postmodernidad. (“De cómo dar muerte al patriarca” 26)

La agenda interna de la literatura colombiana desvió la atención de los escritores de las preocupaciones desarrolladas por las ciencias sociales y los medios masivos de comunicación. Pero también en las ciencias sociales se presentaban cambios que iban a ser fundamentales en la creación de los imaginarios públicos sobre la violencia. Por un lado, se hizo patente lo que Beatriz Sarlo ha llamado “el giro subjetivo”; por el otro, se evidenció la “estrecha relación que se da entre las ciencias humanas y la sociedad de la comunicación” (Vattimo 95). Ambos aspectos están relacionados. A causa del primero, para el caso que nos ocupa, se rompió la pretensión –evidente en los trabajos pioneros sobre el tema y que ya hemos reseñado– de una enunciación científica y objetiva sobre la violencia; las ciencias sociales se abrieron a las voces de quienes se consideraban protagonistas del hecho social. Los testimonios de vida, las historias orales, los relatos de

vida pueblan ahora los estudios antropológicos, sociológicos o históricos.²⁸ La multiplicación de la voz de los testigos, víctimas y victimarios generó la ilusión de registros “auténticos” y “verdaderos”, capaces de transmitir la experiencia real de la violencia. Esto tuvo efectos en la literatura, ya que la supuesta instauración de una verdad subjetiva, y recubierta del aura de la autenticidad del emisor, parece desplazar la necesidad de lo ficticio, sometido además a un progresivo desprestigio como vehículo de transmisión de experiencias.²⁹

Sin desconocer la importancia epistemológica del giro subjetivo en las ciencias sociales ni –como señala Lienhard– su inspiración política democrática, en nuestra opinión éste puede ser objeto de críticas similares a las hechas al género testimonial latinoamericano, en el cual puede situarse. Si dejamos de lado las objeciones políticas, formuladas especialmente a partir del debate sobre la obra de Rigoberta Menchú, podemos concentrarnos en las críticas dirigidas a los supuestos epistemológicos del género: la creencia en la unicidad del sujeto que habla; la identidad entre éste y su

²⁸ Algunos ejemplos nos sirven para ilustrar este giro subjetivo en el estudio de la violencia. El historiador colombiano Jorge Orlando Melo resalta ese cambio en el prólogo Aguas Arriba. Entre la coca y el oro, un trabajo del sociólogo Alfredo Molano sobre la colonización y el narcotráfico, y que es definido como: “un libro que se aleja tanto del reportaje periodístico como del trabajo sociológico académico y convencional”. Según el autor lo ha explicado, “la búsqueda de información se realiza en forma similar a la que aplican sociólogos y etnólogos, pero el esfuerzo se orienta a captar más bien el tono de voz, el espíritu propio de una narración que permita transmitir la sustancia de la experiencia vivida, que la información externa reconstruible en cuadros y estadísticas” (13). Una opinión similar expresan figuras centrales de las ciencias sociales en Colombia, como el sociólogo Orlando Fals Borda sobre el libro Siguiendo el corte: relatos de guerras y de tierras también de Molano; o el politólogo William Ramírez Tobón sobre Trochas y fusiles, donde Molano cuenta la historia de los primeros años de las guerrillas de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia).

²⁹ Lo que denominamos desprestigio de la literatura puede ser visto desde una diversidad de ángulos, pero una de las razones centrales que nos interesa resaltar es la creciente conciencia sobre la alianza entre la escritura y el poder durante la historia latinoamericana, o la inserción de las élites intelectuales en los circuitos metropolitanos de producción de saberes.

experiencia de vida, y el optimismo teórico que presupone plantear la posibilidad de transmitir o comunicar una experiencia.³⁰

Pero además, este giro subjetivo se inscribe en un momento en que, de acuerdo con la cita de Vattimo, se ha dado un cambio en la relación de los saberes sociales con las redes de comunicación masiva. No se trata sólo de que las voces de la subjetividad, de la experiencia inmediata y la memoria colonicen el espacio social, sino de que asimismo encuentran un espacio de circulación en los medios de comunicación, transitan a través de nuevas tecnologías y se dirigen a públicos con diversas expectativas de consumo. Para el caso colombiano, podemos hablar del surgimiento de géneros híbridos que flotan entre el periodismo, la sociología y la historia y que, además, gozan de una amplia recepción social. Quizás los casos más representativos para el tema de la violencia urbana en Colombia son los libros No nacimos pa' semilla del periodista Alonso Salazar, publicado en 1990, y Medellín: las subculturas del narcotráfico, 1992, escrito por el mismo Salazar y por la socióloga Ana María Jaramillo. El primero recoge testimonios de jóvenes de las comunas de Medellín: miembros de bandas de sicarios, punkeros o integrantes de las milicias que participaron en los distintos conflictos que asolaron la ciudad durante los

³⁰ En esta línea se inscriben las reflexiones sobre la experiencia, el testimonio y el testigo que Giorgio Agamben desarrolla en Lo que queda de Auschwitz (y sobre las que volveremos más adelante, cuando nos ocupemos de la obra La virgen de los sicarios); así como el trabajo de Beatriz Sarlo Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión, donde la autora enfatiza las ilusiones que nacen de la confianza en el género testimonial:

En efecto, la confianza en un *healing* identitario producido por la palabra se sustrae de la dimensión problemática en que la subjetividad fue focalizada desde finales del siglo XIX y abandona, por decirlo rápidamente, no sólo la perspectiva desde la que se descubre la herida cultural capitalista, sino todas las epistemologías de la sospecha de Nietzsche a Freud. El sujeto no sólo tiene experiencias sino que puede comunicarlas, construir su sentido y, al hacerlo, afirmarse como sujeto. La memoria y los relatos de memoria serían una “cura” de la alienación y la cosificación. Si ya no es posible sostener una Verdad, florecen en cambio unas verdades subjetivas que aseguran saber aquello que hasta hace tres décadas, se consideraba oculto por la ideología o sumergido en procesos poco accesibles a la introspección simple. No hay verdad, pero los sujetos, paradójicamente se han vuelto cognoscibles. (51)

años ochenta; el segundo, mantiene una base testimonial similar, pero la combina con un análisis histórico y sociológico divulgativo.

La recepción de estos trabajos por los sectores académicos y por los medios masivos de comunicación evidencia tanto un interés social como la constitución de un mercado para los mismos: los consumidores estaban ávidos de imágenes y discursos que representaran y construyeran narrativas sobre el drama nacional. Se desarrolla la industria testimonial y autobiográfica sobre la violencia en el país: todos los que de alguna manera se han sentido afectados por la misma, en calidad de víctimas, testigos o victimarios, ofrecen su versión. Se ha constituido, para retomar las palabras de Beatriz Sarlo, una “historia de circulación masiva” que encuentra su legitimación en un mercado que “escucha los sentidos comunes del presente, atiende las creencias de su público y se orienta en función de ellas. Eso no la vuelve lisa y llanamente falsa, sino conectada con el imaginario social contemporáneo, cuyas presiones recibe y acepta más como ventaja que como límite” (15). La pretensión epistemológica que postulaba la emergencia de la voz subjetiva como un quiebre de los campos académicos del saber social, de una parte, y las agendas políticas que veían en ella una enunciación subalterna y contrahegemónica, de otra, se vieron rebasadas por la capacidad de los mercados simbólicos para asimilar el testimonio como una mercancía más.

5. Tres novelas sobre el estado de excepción contemporáneo

¿Cómo afecta a la literatura este mapa de los diversos discursos sobre la catastrófica realidad colombiana de los ochenta y los noventa? En dos planos principalmente. Uno está relacionado con la forma en que esta pluralidad de voces contribuye a la construcción de saberes sobre la violencia, que a su vez producen –de acuerdo con

Foucault— efectos de verdad: postulan subjetividades, territorializan prácticas, inventan lenguajes, visibilizan algunas áreas de lo real mientras mantienen otras en la sombra. El segundo nos muestra que cuando la literatura asume como tarea nombrar el estado de excepción permanente de la sociedad colombiana, se inscribe en un espacio discursivo denso, donde circulan narrativas e interpretaciones que han producido un campo de expectativas de recepción en los lectores. Para este momento también es importante constatar la pérdida de prestigio que ha sufrido la literatura. De la voz literaria no se espera ya, como había sucedido durante las décadas de los cincuenta y los sesenta, que enuncie el relato totalizador y redentor sobre la violencia; tampoco se la dota de un privilegio jerárquico sobre los otros discursos que circulan socialmente, muchos de los cuales —en especial los que se atrincheran en las múltiples estrategias de la industria de la subjetividad— son vistos por los lectores como garantes de una mayor legitimidad, en tanto refuerzan la confianza en una voz que supuestamente nace de la experiencia.

Si, tal como plantea Bajtín (Estética de la creación verbal), la relación del escritor con la sociedad se da a través de la red de discursos que polifónicamente la constituyen, debemos asumir que el campo discursivo sobre la violencia reciente en Colombia ofrece al escritor de ficción un conjunto de narrativas que funcionan como “materia prima” en la creación de una obra. Las estrategias del escritor frente a esa masa discursiva son diversas y pueden ir desde la mimesis extrema hasta la parodia grotesca. En este apartado nos concentraremos en el análisis de tres novelas sobre la violencia en Colombia: Rosario Tijeras (1999) de Jorge Franco, Angosta (2003) de Héctor Abad Faciolince y La virgen de los sicarios (1994) de Fernando Vallejo. Concentraremos nuestra mirada en la forma como cada una de ellas se sitúa frente a los relatos sociales sobre la violencia; cómo los

usan en el proceso de construir ficciones que hablen del estado de excepción permanente que rige el presente de la sociedad colombiana. Pasaremos brevemente por Rosario Tijeras, por considerar que su propuesta narrativa es literariamente menos novedosa, para concentrarnos con mayor profundidad en Angosta y La virgen de los sicarios.

5.1. Rosario Tijeras: la novela como eco de la voz social

Rosario Tijeras³¹ está construida sobre los tópicos difundidos por las narrativas testimoniales anteriormente reseñadas. La relación más directa es con Mujeres de fuego, un segundo libro de testimonios que Alonso Salazar publicó en 1993 tras el éxito de No nacimos pa'semilla. En la obra, Salazar recoge la voz de mujeres de Medellín involucradas de formas diversas en la violencia urbana. En este libro se repiten, sólo que ahora con rostro femenino, algunos de los temas del anterior trabajo del autor; en especial en los capítulos donde se cede la voz a adolescentes de los barrios populares de Medellín, para que narren sus vínculos con bandas u organizaciones milicianas. En lo que va de un libro a otro puede leerse la progresiva construcción de tópicos discursivos que, amparados en la supuesta autenticidad de la voz autobiográfica, sirven para producir una imagen social: la del joven marginado y violento. Jorge Franco construye su novela a partir de esos mismos tópicos. Incluso la anécdota por la cual la protagonista Rosario toma el apodo de Tijeras –el uso de estos instrumentos de costura como armas ofensivas– guarda similitud con el relato de una joven miliciana en el libro de Salazar. Rosario Tijeras marca un punto cero de relación entre la literatura y los efectos de verdad que los

³¹ Rosario Tijeras (1998) es el tercer libro del escritor antioqueño Jorge Franco Ramos y el que le dio reconocimiento tanto nacional como internacional. Anteriormente había publicado Maldito amor, (1996) una colección de relatos ganadora del Concurso Nacional Pedro Gómez Valderrama, y la novela Mala noche. (1997) Con posterioridad a Rosario Tijeras publicó Paraíso Travel (2004) y Melodrama (2006).

relatos hegemónicos divulgan –aunque en algunos de ellos, por ejemplo, los testimonios hechos desde perspectivas antropológicas o sociológicas se planteen como contrahegemónicos.

En el caso de Rosario Tijeras, el escritor asigna un criterio de verdad o representatividad a las voces e historias que le llegan profundamente mediatizadas. La voz de Rosario es la misma que surge en los relatos que las protagonistas de los textos testimoniales dejan oír: los mismos dramas, las mismas pérdidas. La pregunta que surge entonces puede ser enunciada así: ¿es labor del escritor servir como máquina de reproducción de la voz social? Más aún: ¿debe el escritor aceptar sin dudar la narración que otro le ofrece como cierta, más aún cuando su relación está mediada por estrategias textuales?

El anterior no es un problema nuevo en la tradición literaria latinoamericana, pero el desarrollo e impacto de las tecnologías de comunicación lo modifica sustancialmente. Puede argumentarse que los retos del escritor contemporáneo ante la representación de mundos marginales corresponde al mismo sistema de decisiones estéticas que habían afrontado los narradores regionalistas en su proyecto de “narrar al otro”, en este caso indígena o miembro de las culturas internas no urbanas. Pero si el escritor regionalista en muchas ocasiones debía asumir la posición del etnólogo para captar el registro de ese “otro”, el narrador contemporáneo goza –gracias a la indetenible industria del giro subjetivo, cuyos productos circulan en múltiples formatos– de un archivo inagotable de voces e historias. Pero sólo una ingenuidad teórica o literaria puede hacer creer que esas voces transmiten una verdad más pura sobre la experiencia de los sujetos. Estos testimonios son resultado tanto de los procesos de selección, edición y montaje que toda

tecnología comunicativa implica, como de la forma en que todo testimoniante construye su vida a través de los procesos de narración: los efectos que busca conseguir y la relación que establece con la figura ante quien testimonia. Esto último es importante, porque en el vínculo que los narradores de las tres novelas analizadas establecen con los personajes de las comunas se reproduce simbólicamente la relación entre el testimoniante y la figura letrada mediadora. En todas ellas, el narrador pertenece a un estrato social culto, mientras los jóvenes provienen de las zonas marginales donde la violencia ha impactado con mayor brutalidad.

En la novela de Franco, el narrador, Antonio, es un joven universitario de clase media alta quien participa en un triángulo amoroso junto con su amigo Emilio –también un miembro de la clase dirigente– y Rosario Tijeras, una chica que trabaja para los capos del narcotráfico, y de la cual ambos se enamoran. El narrador de La virgen, Fernando, es un gramático homosexual ya mayor, que vuelve a Medellín, su ciudad natal, tras la muerte de Pablo Escobar. Allí se enamora de dos jóvenes sicarios de las comunas: Alexis y, luego de que éste es asesinado, Wílmor; con cada uno de ellos recorre la ciudad visitando sus iglesias, mientras, simultáneamente, sus jóvenes amantes van sembrando la ciudad de cadáveres. En Angosta, el narrador focaliza su historia en Jacobo Lince, un librero de edad mediana y predador sexual impenitente; entre sus múltiples amoríos está la relación que establece con Virginia, más conocida como Candela, una chica de las barriadas de Zona Caliente,³² con quien, al final de la novela, decide escapar de la violencia que azota la ciudad.

³² Angosta es el nombre de la ciudad ficticia de la novela de Abad Faciolince, una urbe dividida en tres zonas de acuerdo con la posición económica de sus habitantes: “tierra fría”, para las clases altas; “tierra templada”, para las clases medias; y “tierra caliente” para las numerosas clases bajas. El tránsito entre las

Es sintomático el hecho de que en las tres novelas se establece una relación erótica entre los narradores cultos y los jóvenes marginales. No es difícil leer este deseo sexual como una expresión más del propósito de dominación que, según las teorías postcoloniales y subalternistas, ha estado siempre presente en los aparatos de saber y representación usados por los sectores letrados continentales para implementar sus estrategias de dominación hegemónica. Desde el punto de vista de estas teorías, la literatura ha operado como una práctica elitista que se ha abrogado el derecho de representación de ese otro, en un intento de subordinarlo a los proyectos nacionales. La posesión sexual es, simbólicamente, una expresión más de ese proyecto. Más allá de la discusión sobre la validez de este punto de vista –el cual condena la compleja historia cultural de la modernidad latinoamericana a un error político y epistemológico–, es necesario preguntarse cómo opera este modelo en un momento histórico donde los mismos proyectos nacionales que habían servido como referente a estas élites se diluyen, y cuando el sujeto subalterno de deseo ya no se corresponde con los estereotipos construidos previamente.

zonas es regulado por compañías privadas de seguridad, grupos paramilitares asesinan a los opositores políticos, los gobernantes tienen alianzas con los narcotraficantes. La resistencia al gobierno la realizan organizaciones terroristas marginales, que llevan a cabo atentados con explosivos. Según el área, la ciudad incluso varía de geografía y –como los nombres de las zonas indican– de temperatura:

Aunque Angosta se llame Angosta en todas partes, no todos sus habitantes viven en la misma ciudad. Una cosa es Angosta en el centro del valle, a orillas del turbio, donde están los rascacielos y las nubes de mendigos, otra cosa es Angosta al pie del Salto de los Desesperados, donde el río y la gente se confunden con la tierra, y otra más la Angosta del altiplano donde viven los dones y los extranjeros. En esta última Angosta hace frío, las casas tienen chimenea y los niños se ponen saquitos rojos de lana; en las cavernas de abajo la temperatura es tórrida, se suda estando quietos, y los niños andan tan desnudos y sucios como los cerdos. (195)

Candela viene de la zona más caliente, pobre y violenta.

Los jóvenes de las comunas³³ colombianas aparecen en estas novelas, a diferencia del subalterno del regionalismo o el indigenismo, como sujetos dotados de agencia, de poder sobre la vida de otros (Rosario, por ejemplo, es una asesina a sueldo); no han venido desde los tiempos arcaicos, premodernos o míticos, sino que son la encarnación de un sujeto futuro, nacido en un mundo post-humanista, portador de una cultura ajena a los referentes letrados, de una sensibilidad más inmediata y consumista; seres que asumen sin conflictos morales su condición de mercancías, y por lo tanto se entregan a una temporalidad breve, intensa, fragmentada. Como una especie de fantasma literario en la narrativa contemporánea, contemplamos el retorno de los sin memoria y los sin pasado – pues es así como son descritos en las novelas–,³⁴ los otros ajenos al mundo de la letra; sólo que ahora no vienen para ser redimidos o salvados por un discurso social o político, sino que se instalan amenazantes en una cultura global con la que parecen tener más empatía que sus propios narradores.

Esta extrañeza es la que buscan capturar los narradores, tanto a través de la posesión sexual como del lenguaje. Fernando, en La virgen de los sicarios, se declara a sí mismo el

³³ Denominación colombiana para las zonas de barrios populares o marginados.

³⁴ En Rosario Tijeras, Antonio enfatiza esto cuando espera en la sala de emergencias del hospital para saber de la suerte de Rosario, que ha sido víctima de un atentado: “En la oscuridad de los pasillos siento la angustiada soledad de Rosario en este mundo, sin una identidad que la respalde, tan distinta a nosotros que podemos escarbar en nuestro pasado hasta en el último rincón del mundo, con apellidos que producen muecas de aceptación y hasta perdón por nuestros crímenes” (9). Algo similar plantea Fernando en La virgen de los sicarios cuando se refiere a Alexis, su enamorado: “Alexis y yo diferíamos en que yo tenía pasado y él no” (76). Y en Angosta, el pasado de Candela corresponde a un tiempo mítico devaluado: “Los padres de Candela habían llegado a la ciudad de abajo a finales de siglo, desplazados de un pueblo de la costa, Macondo, que había sido diezmado, primero por las matanzas oficiales y luego por las burradas de la guerrilla, las amenazas de los narcos y las masacres de los paramilitares. Lo habían perdido todo: la casa, la inocencia, el entusiasmo, la fantasía, la confianza en la magia y hasta la memoria” (196). Retomaremos este punto más adelante.

último gramático vivo de Colombia, y ejerce como tal al registrar las transformaciones del idioma en su ciudad:

“El pelao debió de entregarle las llaves a la pinta esa”, comentó Alexis, mi niño, cuando le conté el suceso [...] y yo me quedé enredado en su frase soñando, pensando en don Rufino José Cuervo y lo mucho de agua que desde entonces había arrastrado el río. Con “el pelao” mi niño significaba el muchacho; con “la pinta esa” el atracador; y con “debió de” significaba “debió” a secas: tenía que entregarle las llaves. (27)

Igualmente Jacobo Lince, personaje de Angosta, en su condición de librero, ejerce un control gramatical sobre la lengua de Candela:

Había en ella algo más (tenía que ver con su barrio, claro, y no era culpa de nadie) que a él le repugnaba y lo hacía estremecerse de disgusto: la manera de hablar. Usaba, por ejemplo, casi siempre, el verbo colocar, como si algún tabú se hubiera impuesto contra el verbo poner, que había desterrado de su léxico. También usaba la palabra diferente, nunca usaba distinto, vaya a saber por qué. Y no hablaba de su pelo, sino de su cabello, y no decía plata, como desde siempre se había usado en Angosta, sino una forma artificial importada de la Península: dinero. Esa manera de decir las cosas, y la muletilla perpetua (gonorrea, gonorrea) y excluir del léxico la palabra amigo, para en cambio decir siempre parcero, y no decir un tipo, o un hombre, sino un man, y no oír nunca, sino siempre escuchar, todo eso era para Jacobo como pequeños golpes que lo distraían, le molestaban. (152)

Lo que tanto Fernando como Jacobo Lince escuchan es la disolución de la lengua nacional (“el castellano mejor hablado de América”, como acostumbraba decirse del español colombiano) y la emergencia de un nuevo lenguaje, por fuera de la excluyente denominación de jerga, que no saben cómo denominar; en él se combinan capas de viejas formas dialectales con la gramática universal de los medios de comunicación masivos, como indica Fernando cuando ve a Alexis absorto frente al televisor: “Sin saber ni inglés ni francés ni japonés ni nada sólo comprende el lenguaje universal del golpe” (La virgen 31). Algo similar se plantea en Angosta:

Y abajo no hablan ni en inglés ni en español sino en un dialecto curioso de vocales abiertas. Se saludan así: “Ke maaaa emaano, bieeen o kee. Síii, gonorrea”. Ya no piden limosna “por el amor de Dios” sino con una fórmula secreta: “Don,

meá colaorar, don, meá colaorar”. Y así se despiden: “Vea home parce, ahí nos pillamos. Tolis gonorsofia, toobién”. Ellos se entienden. (198)

La actitud de los narradores ante los personajes reproduce la ansiedad del sociólogo o el periodista ante esa fuente de la que quiere oír su voz, aunque, en este caso, la haya escuchado ya muchas veces a través de su divulgación masiva en los medios. Cualquier lector medianamente atento descubrirá en las cursivas y los entrecomillados las marcas del lenguaje que se han sido popularizadas en películas, telenovelas y textos testimoniales. El afán por escuchar esa otra voz se evidencia en Rosario Tijeras, cuando Antonio permanentemente intenta que Rosario le cuente sobre sus actividades delictivas:

- No me has contado cómo fue que los conociste –le dije.
- Ya te conté.
- No, no me has contado –insistí [...]
- Vos sabés –dijo Rosario–, un hijueputa de éstos.
- Cómo se llama –le pregunté.
- Se llamaba –dijo– porque la misión fue todo un éxito. (62)

Antonio busca que Rosario le confirme directamente –como garantía de autenticidad– todo el saber que él ya posee sobre ella y que despliega con los recursos de la descripción etnológica: la relación de los jóvenes de las comunas con la muerte, su veneración por la madre, los rituales funerarios, el dinero, la violencia, etcétera. La narración acumula los tópicos sociológicos de tal manera, que el espacio que deja para la literatura está dominado, como señala Erna Von der Walde, por un realismo periodístico expresado en un “lenguaje llano y poco expresivo [que] no permite vislumbrar tonos ni matices” (28). Más que a un conflicto entre una lengua culta y una popular, propio del período del regionalismo, Franco responde a la búsqueda de un lenguaje estándar, plano, que le garantice la aceptación por los circuitos editoriales transnacionales interesados en penetrar nichos diversos de mercado.

Pero, como habíamos señalado, la perspectiva de Franco ofrece la relación más directa entre discursos sociales y literatura. En Abad y Vallejo las respuestas son más complejas: establecen diálogos más refinados con las narrativas sociales y la tradición literaria, y formulan propuestas sobre cómo narrar el estado de excepción permanente que caracteriza a la sociedad colombiana.

5.2. Angosta: estado de excepción y distopía

Desde sus páginas iniciales, Angosta³⁵ establece un diálogo con diversas narrativas y aborda explícitamente el problema de la búsqueda de un registro literario apropiado para la realidad excepcional que construye a través de la narración. El relato se abre con una escena de lectura que es a la vez un juego metaliterario: Jacobo Lince lee un tratado histórico-geográfico titulado Angosta –con lo cual se duplica el nombre de la obra– cuya historia, en registro académico, es en cierta medida la misma de la novela; pero a la vez es diferente, como constata Lince al contemplar la pintura de la portada del tratado geográfico –que, en otro juego especular, corresponde a la ilustración de la cubierta de la edición en tapa dura del libro de Abad–: “Comparó el Salto de la pintura con el Salto de la realidad. Ya no se parecían” (11). Es decir, entre la realidad, el texto social y la novela se produce una distancia en la representación; distancia insalvable, como lo atestigua el final de la novela: cuando Jacobo huye de Angosta, se lleva consigo el tratado geográfico,

³⁵ Angosta es la quinta novela del escritor Héctor Abad Faciolince. Con anterioridad había publicado Asuntos de un hidalgo disoluto (1994), Fragmentos de amor furtivo (1998), Basura (2000) y Oriente empieza en El Cairo (2002). La vida personal de Abad Faciolince está marcada por la violencia política de Colombia: su padre, el médico, profesor universitario y defensor de los derechos humanos Héctor Abad Gómez, fue asesinado en 1987 por grupos de extrema derecha. Tras este crimen, Héctor Abad Faciolince tuvo que abandonar Colombia por amenazas contra su vida. Algunos de estos hechos son ficcionalizados en Angosta, principalmente en el episodio del asesinato del doctor Burgos, presidente de la ONG Fundación H. Los nombres de algunos de los personajes son modificaciones de los de esos miembros de grupos paramilitares y sectores políticos que planearon y ejecutaron los asesinatos de Héctor Abad Gómez y de un escalofriante número de militantes de izquierda y defensores de los derechos humanos.

y al leerlo insiste en marcar la diferencia: “No se parecían, la pintura del Salto, y el Salto de la memoria” (372).

Este conflicto de discursos para dar cuenta del horror circundante –¿cómo nombrar el estado de excepción permanente en que se vive?– está representado por el personaje de Andrés Zuleta, un joven escritor, poeta más específicamente, contratado como redactor por la Fundación H: una organización no gubernamental que lucha contra las políticas segregacionistas y las violaciones de los derechos humanos en Angosta. Aunque es su calidad de escritor la que le garantiza el trabajo, la directora de la Fundación le aclara que en el desempeño de éste no podrá “hacer grandes alardes de lirismo” y “le va a tocar meterse en la prosa del mundo” (129).

Muy pronto Andrés va abandonando la poesía, y concentra su escritura en la descripción y el análisis de lo que sucede en la ciudad: “Desde que trabajo en la Fundación estoy dejando de ser poeta para volverme sociólogo. Eso me aburre, pero al menos me entero de dónde estoy parado. Es la prosa del mundo, como dice mi jefa, la dulce señora Burgos” (141). En esta reflexión resuenan ecos de la pretensión de la literatura social latinoamericana –en sus diversas variantes– de servir como medio de denuncia de las seculares injusticias que azotan al continente. Sólo que, en este caso, Andrés no actúa como un intelectual que asume un compromiso político: sino como empleado de una ONG –organizaciones de carácter privado, a través de las cuales se canalizan muchas de las demandas sociales del mundo contemporáneo– que asume, desde un espacio privado y con financiación internacional, la defensa de ideales anteriormente reivindicados por fuerzas políticas o ejecutados desde el Estado. La labor de denuncia social por medio de la escritura circula a través de nuevas instancias de mediación

globales –como las ONG– y modifica la figura del escritor –transformado, valga el neologismo, en un *oenegero*–, quien debe hallar mecanismos inéditos para, por un lado, insertarse en el mercado y, por el otro, mantener vivas algunas de las funciones que históricamente ha cumplido.

Al final de la novela, Andrés es asesinado cuando cumple una misión que le han asignado las directivas de la Fundación: ir al Salto de los desesperados –las cataratas donde grupos paramilitares arrojan los cadáveres de sus víctimas–, tomar fotografías de lo que allí ocurre –porque la palabra sola no es suficiente en un mundo mediatizado– y escribir una crónica sobre los hechos. Las palabras finales que anota en su diario antes de partir al que será su último trabajo, parecen reafirmar la idea de que, ante la situación de violencia excepcional que vive Angosta, la función de la escritura es volverse denuncia, testimonio del horror; y la del escritor es convertirse en testigo y denunciante: “Para eso sirve la Fundación, para combatir a los que siembran el terror y para defender a los que tienen miedo. Para eso buscaron a alguien que supiera redactar, y para eso me escogieron. Que supiera redactar: eso fue todo lo que pidieron de mí, y eso es lo único que yo sé hacer: redactar. Iré al Salto y redactaré el informe, pondré en palabras lo que vea” (372).

El realismo social, documental y de denuncia, que prima en la historia de Andrés, se inscribe en el debate literario colombiano sobre la herencia del realismo mágico como literatura nacional. Abad resalta la incapacidad de este estilo para dar cuenta de la historia reciente del país, donde todos los posibles relatos unificadores –incluyendo el de la magia, el mito o la acumulación de sucesos extraordinarios– se han desvanecido en medio de las violencias cruzadas. Así lo atestigua la genealogía de Virginia, a quien

llaman Candela, la adolescente de tierra caliente que se enamora de Andrés mientras simultáneamente mantiene relaciones sexuales con Jacobo Lince:

Los padres de Candela habían llegado a la ciudad de abajo a finales de siglo, desplazados de un pueblo de la costa, Macondo, que había sido diezmado, primero por las matanzas oficiales y luego por las burradas de la guerrilla, las amenazas de los narcos y las masacres de los paramilitares. Lo habían perdido todo: la casa, la inocencia, el entusiasmo, la fantasía, la confianza en la magia y hasta la memoria. De su aldea de casas de barro y cañabrava, de los espejismos del hielo, la astrología y la alquimia, sólo recordaban la lluvia interminable o la sequía infinita en la parcela ardiente donde intentaban cultivar en vano raíces de yuca y de ñame para los sancochos sin carne. Habían llegado a Angosta con lo puesto, salvo un pescadito de oro que su madre había heredado de un bisabuelo, y lo cuidaba como la niña de sus ojos, después de un viaje a pie de veintiséis días por ciénagas, selvas, páramos y cañadas. Candela había nacido ahí, en un barrio de invasión en las laderas de las peñas que suben desde la base del Salto de los Desesperados. (196)

Los tópicos de Cien años de soledad –el viaje épico de José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán para fundar Macondo, la alquimia de Melquíades, los pescaditos de oro del coronel Aureliano, la lluvia infinita, etcétera– son degradados, en tanto demuestran su imposibilidad de dar cuenta del presente, ante el cual parece responder mejor el realismo testimonial al que se sacrifica Andrés Zuleta.

Pero la novela resiste esta interpretación unilateral: en ella coexisten otras líneas argumentales y opciones estéticas. Abad recurre a varios modelos narrativos para estructurar su obra; entre ellos, por ejemplo, el folletín, la alegoría, la distopía (sobre este punto retornaremos después) y, fundamentalmente, la inmersión en la literatura misma, a través de una intertextualidad presente no sólo en las permanentes referencias a otros textos, sino también en la adopción de rasgos estructurales para la composición de la novela, como sucede con la relación entre Angosta y La Divina Comedia de Dante.

El folletín –como forma melodramática del realismo– es introducido de forma irónica por el narrador, quien recurre a recursos como una herencia sorpresiva que le permite a

Jacobo Lince ascender de clase social y moverse libremente entre los sectores en que está dividida la ciudad;³⁶ o el túnel gótico que une subterráneamente el hotel La Comedia, donde vive Jacobo, con un consultorio odontológico; y que le posibilitará al personaje tener sin peligro sus encuentros amorosos con la amante de un jefe de la mafia. La descripción y la organización del hotel es otra referencia literaria, pues recuerda a la pensión Vauquer de Papá Goriot, uno de los monumentos del realismo temprano decimonónico. Pero este realismo sólo puede funcionar ya en forma irónica o paródica, como se observa cuando se traslada al margen de la página –a modo de notas al pie– uno de los recursos centrales de este estilo: la descripción física y emocional de todos los personajes, contada por un narrador omnisciente que conoce sus pasados y sus futuros incluso más allá del tiempo mimético de la novela.³⁷

El hotel funciona también como espacio de encuentro de temporalidades literarias diversas, pues si bien juega con las referencias balzacianas, las combina con el homenaje a la novela expresionista, específicamente a Hotel Savoy (1924) de Joseph Roth.³⁸ En ambas obras, los alojamientos se convierten en una especie de islas³⁹ en medio de

³⁶ Jacobo Lince se plantea a sí mismo el problema de la herencia en términos literarios: “¿Qué hacer? ¿Romper con toda dignidad esa carta y arrojarla al fuego con gesto displicente como todo un hidalgo de los tiempos idos? ¿Cambiar de vida y acceder a la clase nobiliaria de la noche a la mañana, feliz como un personaje de Balzac que recibe una herencia de una tía desconocida, perfecto *Deus ex machina*?” (112).

³⁷ En una de las notas a pie de página donde se describe a los personajes, se narra lo siguiente de un mendigo: “Nadie conoce el verdadero nombre de El Estropeadito. Poco a poco su cuerpo se reduce. Mucho después del final de esta novela, acabará siendo arrastrado en una carretilla, por la iglesia de la Candelaria, sólo torso y cabeza, nada más, sosteniendo (como era su temor) los billetes de lotería con los dientes” (52). Es decir, el narrador goza de un saber que va más allá incluso de la temporalidad del relato.

³⁸ Uno de los huéspedes de La Comedia se llama Isafás Dan y es un húngaro exiliado. El protagonista de la novela de Roth es un exiliado centroeuropeo de apellido Dan.

³⁹ Josefina Ludmer, en su ensayo “Territorios del presente en la isla urbana”, utiliza la imagen de la isla para referirse a las nuevas territorializaciones que se experimentan en las ciudades latinoamericanas del presente: “el régimen urbano (que es lo social y la encarnación nacional de lo global) contiene en su

territorios asolados –el Savoy está situado en una ciudad fronteriza del Este de Europa tras la primera guerra mundial–, que sin embargo sucumben finalmente y son destruidas por el horror circundante: tanto en la obra de Abad como en la de Roth, los hoteles son reducidos a cenizas por incendios provocados.

La tensión interna entre diversas opciones estéticas es explícitamente elaborada por Abad en una digresión literaria que aparece en medio de la novela, en la cual parodia el episodio de la quema de libros del Quijote; sólo que, en este caso, las víctimas no son novelas de caballería, sino autores hispanoamericanos contemporáneos y algunos textos de la tradición literaria colombiana. Este apartado es un acto de autocanonización donde Abad se sitúa como parte de un grupo de autores actuales que admira, y entre los que considera debe ser leído. El hecho de que el capítulo esté en la mitad de Angosta, nos indica que actúa como eje de la novela.⁴⁰ La función que cumple es ajena al desarrollo de la trama, y su único propósito, además de abrirle a Abad un espacio en la biblioteca de los nuevos escritores latinoamericanos, es situar a la literatura –y no al hecho social y sus lenguajes– como referente necesario de la creación literaria. El narrador explícitamente señala el conflicto que se produce entre este capítulo y la historia que cuenta la novela:

interior otros tipos de formas. Las ciudades brutalmente divididas de las escrituras y las imágenes del presente (las ciudades del presente) tienen en su interior áreas, edificios, habitaciones y otros espacios que funcionan como islas, con límites precisos” (105). Esta conceptualización de la isla urbana, dividida y estructurada verticalmente, también aplicaría para la segregación de Angosta en las tres regiones antes mencionadas: “tierra fría” (zona de la clase alta), “tierra templada” (zona de la clase media) y “tierra caliente” (zona de las clases bajas).

⁴⁰ El énfasis en la distribución física del libro es notoria, como se observa en los juegos paratextuales entre la trama y las notas al pie, o la insistencia en la novela como un objeto; esto se corresponde con la preocupación espacial que atraviesa Angosta (la tres zonas en que se divide la ciudad) o la fragmentación del cuerpo femenino de acuerdo con los mismos principios topológicos de la ciudad. Así cuando Jacobo ve a Camila, su futura amante, la describe así: “Es increíble el aire que se respira en las montañas y la atracción del polo por la luz. Su mirada baja más, a Tierra Caliente, y halla que la cintura es firme y estrecha, las caderas amplias, las piernas largas, la horcajadura estrecha. Se imagina la espuma del Salto de los Desesperados, envuelta en niebla clara, bajo oscuros arbustos” (62).

Desocupado lector: este capítulo que está en el centro de este libro, en realidad es un intermedio jocoso, o un entremés en un solo acto (como éstos que solían representarse en el teatro entre una y otra jornada de la tragedia). No pretende ser más que un juego literario casi ajeno a las calles de Angosta y al entramado de esta novela. Los editores españoles me han rogado que lo suprima, para bien de los lectores que según ellos, se aburrirán. Yo sin embargo le tengo mucho apego porque es un homenaje al padre de la novela, nuestro señor Cervantes, y porque es un capítulo que en buena medida no fue escrito por mí sino por varios escritores amigos míos. (202)

Pero es precisamente este “entremés” el punto donde convergen las tensiones literarias del texto: por un lado, se hace patente la autorreferencialidad, por la cual la novela se refiere a sí misma como un producto ficticio, y establece una distancia narrativa entre los lectores y la dramática historia de Andrés y su pretensión de escribir una denuncia sobre Angosta; por el otro, sitúa la novela en sus contextos de producción y circulación –de ahí la mención irónica a los “editores españoles”–; pero, además, reafirma el juego de intertextualidad que ya habíamos mencionado al usar el capítulo como un homenaje a Cervantes.

Las alusiones a la cultura clásica son más claras cuando observamos la relación de hipertextualidad⁴¹ entre Angosta y La divina comedia. La división espacial de la ciudad en los tres niveles ya citados (tierra caliente o sektor C, tierra templada o sektor T, y tierra fría o sektor F: así, con k) se corresponde con la estructura infierno, purgatorio y paraíso del poema clásico. Los vínculos con la obra de Dante se multiplican a lo largo de la novela: el hotel donde Jacobo Lince vive se llama La Comedia; Virginia es la versión femenina de Virgilio; así como también hay una calle en el sektor C con el nombre del

⁴¹ Gérard Genette define la hipertextualidad como “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior a (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (14). En este caso, La divina comedia funciona como hipotexto de Angosta. Lo más significativo es que algo similar sucede, como veremos más adelante, con La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo, que también recurre a la alegoría dantesca para construir su imagen de Medellín.

poeta latino. Tierra Caliente está separada del resto de la ciudad por un río putrefacto, el Turbio, que se atraviesa en una balsa conducida por una figura tenebrosa: claras alusiones al río Aqueronte y a la barca de Carón, con la que se cruza al primer círculo de los infiernos de Dante. En Paraíso, o Tierra Fría, encontramos una Beatriz trivializada –hija de un político narcotraficante y paramilitar– que se acuesta con Jacobo Lince. Las referencias pueden sumarse. Pero ¿más allá de constatar una erudición literaria en el narrador, qué función narrativa cumple el recurso hipertextual de La divina comedia?

De acuerdo con los planteamientos de Linda Hutcheon, es posible articular dos respuestas divergentes a esta pregunta. La primera corresponde, según la autora, al uso que la modernidad literaria hace de los recursos metanarrativos y autorreflexivos para marcar una continuidad con la tradición: al insertar Angosta en la tradición canónica occidental, el autor refuerza la idea de que nos encontramos en el ámbito de lo ficticio, de lo literario, y más específicamente dentro de un canon donde ciertos textos, los clásicos, se convierten en una marca de jerarquía estética. Pero también hay una segunda respuesta, más ligada a los usos de la metaficción por la narrativa denominada postmoderna: el uso de la transtextualidad,⁴² no para marcar continuidades sino para producir rupturas y relativizar la relación con la referencialidad histórica. Desde nuestra perspectiva, ésta segunda es la opción de Abad Faciolince: en Angosta, el uso de La

⁴² Genette considera que el objeto de la poética es la transtextualidad. Lo enuncia en los siguientes términos: “El objeto de la poética no es el texto considerado en su singularidad, sino el *architexto* o si se prefiere, la architextualidad del texto, es decir el conjunto de categorías generales o trascendentes del que depende cada texto singular. Hoy yo diría, en un sentido más amplio, que este objeto es la *transtextualidad* o trascendencia textual del texto, que entonces definía como ‘todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos’ (10).

divina comedia sirve para construir un cronotopo⁴³ donde los tiempos históricos y los espacios se funden distópicamente.

La distopía es el recurso del que se vale el autor para, primero, narrar el estado de excepción permanente de la sociedad colombiana; segundo, para articularlo con una situación de carácter global; y, tercero, para responder a las tensiones entre exploración estética y mimesis realista; en tanto ésta última ha demostrado ser, al menos en el caso de la narrativa colombiana reciente, el factor determinante para la aceptación de las obras en el mercado editorial hispanoamericano –del cual Abad tiene plena conciencia, como señalamos arriba.

La distopía como modelo narrativo comparte rasgos con la utopía: es la representación de una sociedad inexistente, generalmente proyectada hacia el futuro; pero ambas se diferencian en que la primera posee un valor negativo e indeseable, y retoma rasgos o tendencias dominantes en el tiempo presente para extremarlos, anticipando el caos que vendrá si éstos no son frenados –tal como señala el estudioso de las literaturas utópicas Christopher Ferns:

Unlike the traditional utopia, dystopian fictions posit a society which –however outlandish– is clearly extrapolated from that which exists. Where utopian fiction stresses the difference of the society it depicts often obscures the connection between the real world and its alternative, and rarely indicates how such an alternative might be created, the dystopian writer presents the nightmare future as a possible destination of present society, as if dystopia were no more than a logical conclusion derived from the premises of the existing order, and implies that it might very well come about unless something is done to stop it. (107)

⁴³ El concepto de *cronotopo* proviene de Mijail Bajtín (*Teoría y estética de la novela*) y sirve para expresar el carácter indisoluble del espacio y el tiempo en la narración. El cronotopo es fundamental para la cosmovisión novelesca: los tipos de personajes, los eventos que se narran y el género del discurso.

Angosta, la ciudad, puede ser vista como la versión distópica del sueño modernizador latinoamericano, que hizo del ideal metropolitano su modelo de racionalización –como quedó materializado en el proyecto de Brasilia.⁴⁴ Al respecto, Carlos Rincón plantea que “[l]a ciudad distópica es el resultado de la crisis de la sociedad moderna o del Proyecto Moderno, proyectada a partir de la idea de la irreversibilidad del tiempo” (97). En Angosta, las tendencias del presente globalizado se materializan en una ciudad-mundo donde las diferencias espaciales y temporales se concentran en un universo cerrado. Angosta es a la vez metrópoli y periferia; pasado y futuro –los personajes viajan por los tiempos históricos latinoamericanos: cuando visitan una hacienda cercana, atraviesan por resguardos de indios, o se encuentran en el camino con “negros descalzos que iban a la iglesia o a la cantina, aprovechando su día de libertad” (250)–; pero, inmediatamente, pasa a narrar los dramas de la migración ilegal contemporánea, como se ve en los intentos

⁴⁴ En América Latina, la ciudad constituyó el espacio privilegiado para la territorialización del proyecto económico, social, político y cultural de las élites, bien podemos decir que el Estado nación en América Latina tomó forma en torno a la ciudad. Esto puede ser visto en dos trabajos ya clásicos del pensamiento latinoamericano, uno, Latinoamericana: las ciudades y las ideas (1976) del historiador argentino José Luis Romero; el otro, La ciudad letrada (1982) del crítico uruguayo Ángel Rama. Este último plantea cómo desde la conquista de América la ciudad no es sólo un universo ordenado que ha de reflejar la jerarquía social sino también *ordenador* de su entorno. En otras palabras, a la ciudad americana desde sus orígenes se le asignaron funciones específicas, entre ellas subordinar el caos, lo bárbaro y lo natural al orden simbólico. La ciudad ha de, primero, evangelizar, y luego educar vastos universos “salvajes” (18). La imagen que Rama construye de la ciudad letrada se levanta sobre un centro rodeado por dos anillos amenazadores: uno urbano constituido por la “plebe” que se instalaba en los márgenes de la ciudad misma; otro rural conformado por las poblaciones rurales (45). Los mecanismos de normalización simbólica fueron variados, pero en ellos la letra, la literatura siempre tuvo un papel central. La ciudad fue, idealmente, el territorio del orden o la civilización y aunque la realidad de los procesos sociales pronto mostró las falencias de este modelo, su fuerza operativa siguió presente en muchos de los discursos y narrativas que buscaban explicar la singularidad latinoamericana, como en el imaginario de diversos actores sociales. Pero este modelo se viene a pique definitivamente con los procesos contemporáneos de masificación y crecimiento caótico de las ciudades, con su radical fragmentación y dislocación temporal donde lo arcaico, lo moderno y lo postmoderno se encabalgan; con su yuxtaposición de lenguajes y ritmos, con la aparición, a veces lúdica, otra amenazante de nuevos sujetos, generalmente jóvenes y pobres; con la progresiva descentralización y, claro está, con la pérdida de la seguridad ante la irrupción de poderes criminales que convierten el acto de caminar la ciudad en un riesgo, una exposición constante a múltiples formas de violencia.

clandestinos de Candela de ingresar a Tierra Fría, con el peligro de ser enviada a los campos de Guantánamo; o proyecta el terror biopolítico del control total de los individuos, como se muestra con los programas de carnetización colectiva sobre las poblaciones pobres de la ciudad. No hay fronteras entre el pasado, el presente y el futuro, pues todos se dan simultáneamente en esta especie de Aleph urbano.

La inmigración y el terrorismo, los dos grandes fantasmas que acosan a las sociedades del Atlántico Norte, ocupan un papel protagónico en Angosta. Las restricciones para pasar de una zona a otra de la ciudad son similares a las que se ejercen en la actualidad con los flujos migratorios internacionales: los habitantes de tierra caliente, llamados tercerones, deben llenar formularios, pedir visados y atravesar puntos de control – vigilados no por fuerzas nacionales, sino por guardias chinos contratados por una compañía norteamericana de seguridad privada. Para evitar estos controles, muchos tercerones se arriesgan a cruzar clandestinamente las fronteras de Tierra Fría protegidas por fuerzas especiales y grandes vallas –como las que separan el borde de EE.UU y México, o las poblaciones palestinas de Israel, o las existentes en Ceuta y Melilla. Cruzan por “el Hueco” –nombre tomado de la forma en que se conoce informalmente el paso ilegal de la frontera norte de México. En la novela, el presente de los conflictos migratorios toma la dimensión de una pesadilla, lo cual se logra al condensar en el movimiento intraurbano un fenómeno propio de las relaciones geopolíticas entre los países del norte y los del sur.

Lo mismo sucede con el terrorismo. Angosta es una ciudad donde conviven antiguos grupos guerrilleros con suicidas-bomba miembros de una agrupación denominada Jamás –juego evidente con Hamas, la organización musulmana palestina–, quienes se inmolan

al cruzar a Tierra Fría. Para responder a estos ataques, el gobierno de Angosta, del cual poco o nada se sabe, realiza bombardeos punitivos similares a los que lleva a cabo Israel en los Territorios ocupados; y las medidas antiterroristas adoptadas son similares a las que se han aplicado en los EE.UU. y muchos países europeos tras los atentados del 11 de septiembre de 2001.

Angosta es un territorio postnacional y postestatal, una ciudad global; pero no debido a que en ella desaparezcan las referencias locales, de las cuales está llena la novela,⁴⁵ sino porque los ideales que configuraron el proyecto del estado-nación se han borrado. El gobierno actúa, en asociación con fuerzas privadas, sólo en un sector de la ciudad, mientras renuncia a cualquier intervención social o cultural en Tierra Caliente, abandonada a las luchas de poder de los señores de la guerra: narcos, paramilitares, milicianos, bandas delincuenciales que imponen una política de fragmentación del espacio de acuerdo con sus dinámicas guerreras. Angosta es la distopía del estado de excepción: en ella no se trata de incorporar y controlar a los ciudadanos en el entramado jurídico estatal, sino de proyectarlos a los márgenes, a un territorio sin ley donde ningún derecho distinto al que surge del señor de turno se cumple. Si en el proyecto moderno el Estado había sido fundamentalmente una máquina de captura, en la pesadilla de Angosta se transforma en una máquina de expulsión hacia unos márgenes cada vez más extendidos. Es un espacio donde se materializan todas las manifestaciones de lo que definimos como una guerra civil mundial.

⁴⁵ Cualquier lector colombiano puede leer las entrelíneas de la política local e identificar el referente real de los personajes, algunos de ellos nombrados incluso con sus nombres propios. Asimismo, las calles mencionadas son totalmente familiares para los habitantes de Medellín.

En esta ciudad, la resistencia a las fuerzas hegemónicas busca formas ajenas a las que tradicionalmente hemos definido como políticas. Consiste en la creación de espacios como el hotel La Comedia o la Librería la Cuña donde las diferencias sociales no se borran pero están mediadas por sentimientos de comunidad y solidaridad. La respuesta al poder distópico es una reivindicación de los afectos: la amistad, el amor, la compañía, la sexualidad entre seres solitarios. Pero la fragilidad, tanto política como estética, de esta alternativa se ve en el final de la novela, donde los espacios de comunión son arrasados por el fuego: tanto la librería como el hotel sucumben a los ataques de grupos paramilitares enviados por los Siete Sabios, un poder paralelo al Estado pero articulado con él, que decide quién vive y muere en Angosta. Igualmente, el énfasis en la política del afecto se transforma, al final de la novela, en un relato melodramático donde Jacobo Lince, el librero ilustrado, y Candela, la joven salvaje, huyen de la ciudad para empezar un romance. Los límites políticos de la visión distópica se revelan aquí estéticamente: un mundo donde la resistencia contrahegemónica se limita al afecto entre individuos hace que la tensión entre las diversas líneas narrativas que hemos explorado se decanten de forma seria por una de ellas, que ya antes el narrador había asumido irónicamente: el folletín romántico.

Para resumir, podemos ampliar la definición de la distopía en Angosta y definirla como un cronotopo “glocal” donde convergen diacronías heterogéneas.⁴⁶ Esta definición cubre no sólo el contenido de la novela sino también su puesta en escena: en ella se

⁴⁶ “Glocal” es un concepto que proviene de las ciencias sociales. Tiene un contenido positivo, pues se refiere a la articulación de lo global y lo local. En este caso nos parece útil para reforzar la dimensión distópica de la novela, pues señala la dimensión negativa del mismo: la implantación en un territorio local de las tendencias más dañinas de la globalización.

combinan elementos alegóricos tomados de La divina comedia con el subgénero de la ciencia ficción en su versión distópica, que, como señala Rincón fue “un recurso que permaneció en el circuito de la literatura de masas” (96) y no gozó de gran acogida en la literatura hispanoamericana. Abad intenta conciliar la novela comprometida de corte realista, enmarcándola en un género que transita libremente entre El Quijote, Matrix, Blade Runner y Children of Men.⁴⁷ La relación con esta última, dirigida por Alfonso Cuarón, es significativa, en tanto, lo que vemos en esta película es una superposición de imágenes que ya conocemos, que han transitado una y otra vez por los medios masivos de comunicación, pero al ser puestas juntas en un espacio reducido, una ciudad, logran producir el efecto distópico, en forma similar a lo que sucede en Angosta. En su crítica a este filme, Žižek formula una apreciación sobre la ciencia ficción que bien puede aplicarse a nuestra descripción de la distopía: “I think this is the true vocation of a science fiction. Science fiction introduces a change that make us see better. The nightmare that we are expecting is here.”⁴⁸

Podría argumentarse que no hay en este recurso nada diferente a la atracción que, ya desde el Boom, los escritores latinoamericanos experimentaron por formas de la literatura y la cultura popular y su combinación con el canon literario clásico y moderno. Pero hay un elemento que marca una ruptura fundamental: la desintegración del relato heroico identitario que sustentaba la labor del escritor latinoamericano. Angosta no busca ni

⁴⁷ Así cuando Jacobo Lince decide pasar de Tierra Templada a Tierra Caliente, la referencia que viene a su mente es el título de una película de ciencia ficción: “el caso es que todavía estando en los límites de T, a este lado del mundo, sin haber pasado siquiera el río, Jacobo ya se encontró, sin saber cómo, en una ciudad que no reconocía. Como si hubiera abierto una de esas puertas mágicas de *Matrix*, esa parte de Angosta le resultaba tan extraña como un lugar nunca visto” (143).

⁴⁸ (http://jeleanicite.typepod.com/i_cite/2006)

puede fundar una ontología nacional o continental; para Abad, el presente de la sociedad colombiana no está por fuera de las dinámicas del momento histórico global, en el cual no hay teleologías redentoras –en cierto modo, uno puede pensar en un mundo donde el Apocalipsis ya se ha realizado– y el horizonte político se reduce a prácticas del afecto y la solidaridad en un universo destinado al fracaso.

En la distopía, Abad encuentra una forma de narrar este presente por fuera de los recursos de las narrativas sociales dominantes, pero sin excluirlas plenamente. Construye un espacio literario donde se intersectan formas populares con referentes cultos: la novela social y la ciencia ficción, tiempos históricos y territorios locales neocoloniales y metropolitanos; con lo cual nos dice que si hay un Estado de excepción colombiano, éste no puede ser narrado por fuera de la excepción global que caracteriza nuestro tiempo.

5.3. La virgen de los sicarios: “*Dejad, los que aquí entráis, toda esperanza*”

La virgen de los sicarios (1994) de Fernando Vallejo es la novela contemporánea colombiana que ha recibido mayor atención crítica. Si bien el autor tenía una extensa obra literaria previa,⁴⁹ es a partir de la publicación de La virgen que gana trascendencia internacional. Esto es significativo, pues esta novela es, en cierto modo, un desvío incidental en el ciclo narrativo de Vallejo. Podemos afirmar que lo que determinó el éxito de la novela fue, en gran parte, la coincidencia entre tema de la misma y el interés de las

⁴⁹ Con anterioridad, Vallejo había publicado cinco novelas: Los días azules (1985), El fuego secreto (1987), Los caminos a Roma (1988), Años de indulgencia (1989) y Entre fantasmas (1993), todas recogidas bajo el título El río del tiempo (1999); también previo a la aparición de La virgen había publicado un ensayo: Logoi: una gramática del lenguaje literario (1983), y una biografía sobre el poeta Porfirio Barba-Jacob (hay una primera edición de 1984 y una segunda de 1994).

agendas académicas y públicas, centradas en comprender el fenómeno de la violencia en Colombia.

En La virgen de los sicarios, Fernando, el narrador que se define a sí mismo como gramático, cuenta su retorno a Medellín, de la que ha estado ausente por largos años. La ciudad está entregada a una guerra generalizada, un estado de todos contra todos, y el asesinato es el pan de cada día. En sus correrías urbanas, Fernando se enamora de Alexis, un joven sicario⁵⁰ con quien emprende una “limpieza social”. Alexis asesina indiscriminadamente a cualquier persona que de una u otra manera moleste o indisponga a su amante. Luego de que Alexis es muerto, el narrador conoce a Wílmар, otro sicario, con quien repite el mismo programa de exterminio. Hacia el final de la novela, Fernando descubre que Wílmар es el asesino de Alexis, pese a lo cual permanece con él hasta que el chico también es acribillado. Desilusionado de su ciudad, Fernando huye de ella.

La crítica sobre la novela se mueve en un espectro muy amplio de perspectivas. De una forma un poco simplificadora, pero útil para nuestro argumento, vamos a presentar algunas líneas generales de lectura que se han hecho, para luego plantear nuestra propuesta interpretativa.

Un primer acercamiento privilegia los aspectos artísticos y literarios: algunos autores (J. Franco, Pineda Botero), por ejemplo, consideran que la misoginia y la exaltación de la violencia en la novela son resultado de la propuesta irónica de un narrador que, a través de su aparente complacencia con los asesinatos que cometen sus amantes, nos confronta

⁵⁰ “Sicario” fue la denominación que se dio a los pistoleros, generalmente hombres jóvenes, adolescentes, que trabajaron para los carteles de narcotraficantes. En Colombia se hicieron célebres tras el asesinato de Rodrigo Lara Bonilla, Ministro de Justicia, el 13 de abril de 1984; aunque su accionar venía de la década de los setenta, no sólo en Colombia sino también en los Estados Unidos, donde actuaron durante las llamadas guerras de la cocaína que asolaron el estado de Florida a principios de la década de los ochenta. Para las guerras de la cocaína, véase el documental Cocaine Cowboys (2006), dirigido por Billy Corben.

con la pérdida de valor de la vida en la sociedad colombiana. En la misma perspectiva artística, otros críticos (L'Hoeste, Jaramillo) se centran en la relación de la novela con la tradición literaria: bien universal (L'Hoeste examina la relación con La divina comedia), o bien colombiana (Jaramillo liga a Vallejo con la práctica de la diatriba en la literatura antioqueña, observable en figuras como Fernando González, o el poeta Porfirio Barba-Jacob, tan admirado por el autor de La virgen). El aspecto lingüístico de la novela también ha llamado la atención de los académicos (Pineda Botero, Jurado Valencia, Cardona López), quienes resaltan la oralidad presente en la obra, el juego narrador-narratarios o la transformación del lenguaje del narrador a través de la historia. Erna Von Der Walde resume esa perspectiva al señalar que “la fuerza del relato de Vallejo radica fundamentalmente en la operación del lenguaje” (37).

La otra línea general de lectura privilegia, sin necesariamente obviar lo literario, los contenidos políticos o sociales de su novela y sus subtextos ideológicos. Dos grandes planos de interpretación pueden identificarse aquí. Uno primero resalta el aspecto crítico o de denuncia presente en La virgen: así, Jaramillo ve en ella una búsqueda del autor de exorcizar la violencia a través de la presentación de su exceso; en una línea similar se mueven Restrepo-Gautier, Segura Bonnett, Cabañas y Castillo, quienes de diversas maneras consideran que la novela ofrece un acercamiento crítico a la historia reciente colombiana. Otro grupo de críticos plantea una visión menos halagüeña de las implicaciones ideológicas de la obra: O'Bryen señala la lectura fascista que permite la novela, aunque concluye su artículo afirmando que puede ser interpretada como “a demonstration of how the fascist's discourse will ultimately undermine itself through its own excess” (203). Polit-Dueñas rechaza esta matización y considera, por el contrario,

que “La virgen es una novela cautivante, con chispas posmodernas, pero no deja de ser un discurso cargado de un profundo neo-fascismo” (133). El escritor Pablo Montoya, en uno de los ataques más fuertes contra la novela, considera que La virgen y en general la obra de Vallejo, debe ser leída desde la tradición de los escritores reaccionarios incapaces de afrontar el pasado y aferrados a una infancia idealizada, quienes desprecian tanto a los sectores populares como la idea de democracia.

Nuestra propuesta de lectura retoma algunos de los planteamientos que se han hecho sobre la novela, pero quiere situarlos en la pregunta por las opciones literarias para narrar el estado de excepción permanente de la sociedad colombiana:⁵¹ la búsqueda de estéticas y lenguajes a los que el escritor se enfrenta en medio de la proliferación de discursos sociales sobre la violencia. En este sentido debe decirse que La virgen de los sicarios es, entre las obras que hemos analizado, la que de manera más radical y explícita formula una crítica a la pretensión de los discursos del periodismo y las ciencias sociales de construir una verdad sobre los actores y los espacios de la violencia en Colombia. En ella, son atacados de manera continua los tópicos sobre las motivaciones de los jóvenes asesinos enunciados en, por ejemplo, los libros de Salazar o Jaramillo que hemos referido anteriormente. Así, sobre la relación de los sicarios con la religión –uno de los puntos donde más han insistido los violentólogos– Vallejo escribe: “¿Qué le pediría Alexis a la Virgen? Dicen los sociólogos que los sicarios le piden a María Auxiliadora que no les vaya a fallar, que les afine la puntería cuando disparan y que les salga bien el negocio. ¿Y

⁵¹ Las referencias a la ausencia de ley característica del estado de excepción son una constante de la novela: “La ley de Colombia es la impunidad” (26); “La ley debe castigar el delito’ ¡Pero cuál ley!, ¡cuál delito” (28). “Todos en las comunas están sentenciados a muerte. ¿Qué quién los sentenció, la ley? Pregunta tonta: en Colombia hay leyes pero no hay ley” (119).

cómo lo supieron? ¿Acaso son Dostoievsky o Dios padre para meterse en la mente de otros? ¡No sabe uno qué está pensando, va a saber lo que piensan los demás!” (20)

Los cuestionamientos a los sociólogos y periodistas se extienden a lo largo de la novela.⁵² Vallejo repudia tanto la forma estilística de estas disciplinas como su pretensión epistemológica de poder dar cuenta de la realidad, y por eso mismo asocia estos discursos con el realismo decimonónico y su intención mimética. En dos momentos de la novela, el realismo narrativo es identificado con la labor de funcionarios judiciales: “¿Cómo llenar, en efecto, veinte pliegos de papel sellado consignando la forma en que cayó el muñeco, si nadie vio aunque todos vieran? Para eso se necesita imaginación y los funcionarios de hoy en día no la tienen, como no sea para robar y depositar en Suiza”. (41). Y más adelante, cuando va a la morgue a buscar el cadáver de Wílmor, dice:

Mis ojos de hombre invisible se posaron sobre las “Observaciones” de unas de esas actas de levantamiento de cadáver, que habían dejado sobre un escritorio: “Al parecer fue por robarle los tenis –decía– pero de los hechos y de los autores nada se conoce”. Y pasaba a hablar de heridas de la vena cava y paro cardiorrespiratorio tras el shock hipovolémico causado por la herida de arma cortopunzante. El lenguaje me encantó. La precisión de los términos, la convicción del estilo... Los mejores escritores de Colombia son los jueces y los secretarios de juzgado y no hay mejor novela que un sumario. (168)

Esta asociación –entre las ciencias sociales, el periodismo y un realismo literario donde priman la mimesis y la omnisciencia narrativa– refuerza su desprecio a la idea de una realidad de la cual se puede dar cuenta a través de un relato en que los hechos se

⁵² Por ejemplo, sobre la transformación del lenguaje: “Cualquier sociólogo chambón de esos que anda por ahí analizando en las ‘consejerías para la paz’ concluiría de esto que al desquiciamiento de una sociedad se sigue el del idioma. ¡Qué va! Es que el idioma es así, de por sí ya es loco” (79). “Cuando a una sociedad la empiezan a analizar los sociólogos, ay mi Dios, se jodió, como el que cae en manos del psiquiatra, por eso no analicemos y sigamos” (91). De los periodistas dice: “En la agonía de esta sociedad los periodistas son los heraldos del enterrador. Ellos y las funerarias son los únicos que se lucran. Y los médicos” (62). “Se estaban dando plomo a lo loco estos dos combos por ‘cuestiones territoriales’ como decían antes los biólogos y como dicen ahora los sociólogos” (71).

organizan con una finalidad. Frente a estos modelos narrativos, el autor privilegia y resalta el estatuto ficcional del universo que crea. Leer La virgen como una representación realista –aunque extrema o exagerada– de la violencia en Medellín, implica dejar de lado las constantes referencias a la irrealidad del mundo novelesco y su imposibilidad de ser reducido a una copia. Desde las primeras páginas de la novela, el narrador usa una imagen que resume su propuesta estética: el valor superior que asigna a la representación artística sobre la realidad. Dice refiriéndose a un recuerdo de infancia: “O sea, era como si la realidad de adentro contuviera la realidad de afuera y no viceversa, que en la carretera a Sabaneta había una casita con un pesebre que tenía otra carretera a Sabaneta. Ir de una realidad a otra era más alucinante que un sueño de basuco” (18). Igualmente, el narrador asume que él mismo es resultado de un acto de escritura, que es simplemente el personaje de un libro que se escribe de forma desordenada y caótica despojado de causalidad: “La trama de mi vida es la de un libro absurdo en el que lo que debería ir primero va luego. Es que ese libro mío yo no lo escribí, ya estaba escrito: simplemente lo he ido cumpliendo página por página sin decidir” (23). Y luego, más adelante vuelve sobre la idea de una narración desordenada, donde la línea argumental no existe o se confunde: “Pero estoy anticipando, rompiendo el orden cronológico e introduciendo el desorden” (42).

Donde más claramente se observa esa negativa a construir un relato realista es en el concepto del tiempo que domina la obra: la ciudad es una Medellín gótica vigilada por las torres de sus ciento cincuenta iglesias, donde no hay tiempo, los relojes están siempre

desincronizados o detenidos,⁵³ y los acontecimientos vuelven, se repiten incesantemente. En la parte final de La virgen esto se hace mucho más claro con el episodio del Ñato: un policía que, habiendo sido asesinado treinta años atrás, vuelve a ser acribillado en la misma esquina y en las mismas circunstancias, ante lo cual el narrador, después de haber visto el cadáver, se pregunta:

Una de dos: O el que tuve ante mis ojos no era mi Ñato, o la Muerte de ociosa se había puesto a repasar sus muertos. Pero si no era el Ñato de mi juventud, ¿por qué era idéntico? ¿Y por qué lo mataron igual, y en el mismo sitio y a la misma hora? ¿No sería que la realidad en Medellín se enloqueció y se estaba repitiendo? (157)

La repetición se da también en la relación que Fernando establece con Alexis, a quien denomina “el único”, pero a quien reemplaza y confunde con Wílmor: “De inmediato Wílmor quiso salir al centro a estrenar. Más valiera no haber salido, no haber nacido porque de inmediato volvimos a lo de Alexis” (141). Esta idea del tiempo circular es uno de los puntos resaltados por los críticos que establecen una relación entre esta novela y La divina comedia de Dante, la cual consideran como su hipotexto. Esta afinidad fue resaltada inicialmente por D’Hoste, quien define La virgen como una reescritura del “Infierno”: la Colombia contemporánea es similar a la Florencia medieval de Dante, acosada por luchas de fracciones; los sicarios ocupan el lugar de Virgilio como guías; el tránsito por las diversas iglesias de Medellín se asemeja al viaje a través de los círculos del infierno; la mención de personajes del presente de la novela corresponde a la crítica política que hace Dante de su tiempo; se suma a esto la definición de los habitantes de

⁵³ Así, Alexis y Fernando tienen su primer encuentro sexual en “el cuarto de las mariposas”: “recargado como Balzac nunca soñó, de muebles y relojes viejos; relojes y relojes viejos y requete viejos, de muro, de mesa, por decenas, por gruesas, detenidos todos a distintas horas burlándose de la eternidad, negando el tiempo” (13). Igualmente sucede con los relojes de las torres de las iglesias: “Cuando Wílmor y yo salimos, por el pórtico de las torres, pensé que íbamos a hundirnos en un mar de bruma pero no, el día estaba claro, recién bañado por la lluvia. ‘*Domus Dei Porta Coeli*’ leí bajo el reloj detenido en la fachada de las torres” (133).

Medellín como muertos vivientes y la repetición de los acontecimientos en el tiempo. Polit-Dueñas considera que, más allá de enumerar un conjunto de similitudes, es necesario desentrañar el uso de la visión apocalíptica para entender el presente de Colombia; en opinión de la autora, el uso de Dante como referencia sirve para darnos una idea de la valoración que Vallejo tiene de las letras y para entender que, para él, “[l]a literatura, entonces, es el horizonte último, y es ahí donde tenemos que encontrar lo real” (126). Pero, según Polit-Dueñas, esta concepción lo sitúa de nuevo en la posición clásica del letrado latinoamericano que usa su saber literario para ubicarse en un lugar superior al mundo de los no letrados.

Desde nuestro punto de vista, el recurso a La divina comedia se interpreta en una línea análoga a la señalada para el caso de Angosta: al mismo tiempo que marca el saber culto del narrador, profundiza los efectos de irrealidad del mundo creado; es decir, la hipertextualidad contribuye especialmente a demoler las pretensiones de representación realista y establece como horizonte de interpretación la tradición literaria. Asimismo, es cierto que, tanto en el caso de Vallejo como de Abad, el uso del canon se puede leer como una marca de autoridad intelectual de los narradores; pero también crea un juego literario destinado a relativizar el valor de sus voces, en tanto son mediadas por otros textos igualmente ficticios. Esto va a ser especialmente importante en el caso de La virgen, donde la figura del narrador socava permanente su autoridad y su pretensión de verdad. Nada es menos creíble en la novela que las afirmaciones de una voz que de forma constante e irónica se niega a sí misma.

Es un error considerar que el yo narrativo de La virgen corresponde a un yo autobiográfico, por más semejanzas que guarde con la figura de Fernando Vallejo autor.

Por, el contrario, este yo se distancia claramente de los patrones establecidos por la literatura de la primera persona autobiográfica y testimonial propia del giro subjetivo contemporáneo, como tan bien lo ha denominado Arfuch. El yo de la novela no busca ofrecer a los lectores el relato de una vida o la ilusión de la misma, no pretende hacer su presencia verosímil o creíble. Por momentos se convierte incluso en una figura caricaturesca: como sucede en el episodio en que atraviesa, incólume y erguido, una balacera –descrita con las convenciones de una película de acción–, seguro de que nada puede pasarle pues, como voz dominante en la novela, no puede morir:

Balas iban y venían, parabrisas explotaban y caían transeúntes como bolos en la barahúnda endemoniada. ¡Al suelo! ¡Al suelo! gritaban. ¿Al suelo quién? ¿Yo? ¡Jamás! Mi dignidad me lo impide. Y seguí por entre las balas que me zumbaban en los oídos como cuchillas de afeitar. Y yo pensando en el viejo verso ¿de quién? “Oh muerte ven callada en la saeta”. Pasé ileso, sano y salvo, y seguí sin mirar atrás porque la curiosidad es vicio de granujas. (32)

En otras ocasiones, el narrador se convierte en una presencia casi fantasmagórica que se desplaza por la ciudad sin restricciones corporales, capaz incluso de ir al “más allá”: “No se extrañe pues usted de encontrarme en los sitios más impensados. Aquí y allá y en el más allá. Huyendo de ese ruido infernal me estoy volviendo más ubicuo que Dios en su reino” (46). Al final de la novela llega a invisibilizarse para evadir los controles en la puerta de la morgue: “Un gentío se agolpaba afuera contra la valla de alambre de gallinero que cercaba el lote esperando entrar. Yo pasé ante los guardias de la caseta de entrada sin mirar, volviéndome a mi esencia, a lo que soy, el hombre invisible” (167).

Ese yo no puede funcionar dentro de un código realista de representación, y menos aún puede convertirse en un testigo fiable de lo que sucede, o asignar a su palabra un valor testimonial. Esto nos obliga a realizar una digresión sobre el problema de la figura

del testigo en las narrativas del estado de excepción –un problema del que se ha ocupado, entre otros teóricos, Giorgio Agamben– y su relación con la creación literaria.

En la primera parte de este capítulo analizamos el proceso por el cual, según Agamben, el estado de excepción sirve para el establecimiento de un espacio donde la diferencia entre la ley y el hecho se hace indistinguible, creándose la posibilidad de que aún lo más terrible pueda ocurrir; igualmente sucede en La virgen, en la que, como indicamos, la ausencia de ley es total, y esta ausencia hace que la realidad colombiana funcione con la lógica del campo de concentración, donde “quién entraba se movía en una zona de indistinción entre exterior e interior, excepción y regla, lícito e ilícito, en que los propios conceptos de derecho subjetivo y de protección jurídica ya no tenían sentido alguno” (Homo Sacer 217). Pese a las múltiples formas que puede tomar el campo, todas tienen en común la opacidad que ofrecen a quien desee saber lo que sucede en él. La mayor parte de la información proviene de testigos, seres que bien padecieron el horror del campo o incluso lo ejercieron, pero que sólo pueden hablar desde su experiencia. Pero la condición de sobreviviente del testigo hace que su experiencia no sea la del máximo horror del campo: quien lo ha experimentado en su totalidad es aquel que no puede contarlo porque no ha sobrevivido, la víctima que sido despojada de su vida y por ende de su lenguaje. Es decir, en la perspectiva de Agamben, todo testimonio es un hablar por otro: “Los ‘verdaderos’ testigos, los testigos ‘integrales’ son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo. Son los que ‘han tocado fondo’, los musulmanes⁵⁴, los

⁵⁴ Por “musulmán” se entiende al prisionero que en los campos de exterminio nazis “había abandonado cualquier esperanza y que había sido abandonado por sus compañeros, no poseía ya un estado de conocimiento que le permitiera comparar entre bien y mal, nobleza y bajeza, espiritualidad y no espiritualidad. Era un cadáver ambulante, un haz de funciones físicas ya en agonía” (Améry; citado por Agamben, Lo que queda de Auschwitz 41).

hundidos. Los que lograron salvarse, como seudotestigos, hablan en su lugar, por delegación: testimonian de un testimonio que falta” (Lo que queda de Auschwitz 34).

El problema de la representatividad de la voz que habla en el testimonio es crucial para Agamben, como lo ha sido para los estudiosos del género en América Latina; sólo que él no sitúa el problema dentro de las tensiones oralidad/cultura letrada, margen/centro, postmodernidad/postcolonialidad/subalternidad que dominaron el debate en el latinoamericanismo,⁵⁵ sino que lo lleva a la instancia de la constitución misma de la voz testimonial y de la construcción de la subjetividad. Apoyándose en los últimos trabajos de Benveniste, Agamben traslada la pregunta sobre el hablar por el otro – preocupación básica del testimonio y la subalternidad– al territorio de la posibilidad de hablar;⁵⁶ y hermana el problema del testimonio con el de la literatura: todo acto de

⁵⁵ Al respecto véase: Georg M. Gugelberger (ed.). The Real Thing. Testimonial discourse and Latin America. Durham & London: Duke University Press, 1996.

⁵⁶ Para Agamben, todo acto de lenguaje es un proceso de desubjetivización. Se apoya en la separación que la lingüística establece entre lengua y discurso, como dos realidades escindidas entre las cuales no existe transición; pero existen un conjunto de signos vacíos (*shifters*) entre los cuales tenemos los pronombres personales, que permiten al sujeto apropiarse de la lengua para ponerla en funcionamiento en forma discursiva. A esa apropiación se refiere Benveniste cuando habla de “una semántica de la enunciación”. “La enunciación no se refiere al texto del enunciado sino a su tener lugar y el individuo puede poner en funcionamiento la lengua sólo a condición de reconocerse en el acontecimiento mismo del decir y no en lo que, en tal decir, se dice” (122). Es decir, todo acto de habla es un movimiento de subjetivización/desubjetivización: paso del individuo psicossomático al *yo* de la enunciación, pero incluso en la lengua misma entendida como un sistema paradigmático de signos, el *yo* no puede hablar hasta que no se sitúe en la instancia del discurso; en otras palabras, yo es siempre otro con respecto al, digámoslo así, individuo que le presta la voz, pero incluso ese yo-otro se encuentra en una imposibilidad de hablar en tanto se sostiene en el puro acontecimiento del lenguaje, independientemente de cualquier significado. En conclusión, para Agamben: “hablar es un acto paradójico que supone al mismo tiempo, una subjetivización y una desubjetivización, y en el que el individuo viviente se apropia de la lengua en una expropiación integral, se hace hablante sólo a condición de hundirse en el silencio” (135). Esta experiencia es, para Agamben, la propia de la poesía: un intento de hallar un punto de articulación entre el viviente y el hablante que sólo puede existir como mitologema. La experiencia poética, al menos la del siglo XX, es un territorio de exploración de ese continua desubjetivización y subjetivización del yo; de la imposibilidad de hablar en el momento mismo en que se habla. Estos temas Agamben los había desarrollado inicialmente en su obra Infancia e historia (1977).

palabra es un testimonio de la imposibilidad de hacer coincidir el viviente –la *nuda vida*– y el hablante:

No hay un titular del testimonio, que hablar, testimoniar, significa entrar en un movimiento vertiginoso en el que algo se va a pique, se desubjetiva por completo y calla, y algo se subjetiva y habla sin tener –en propio– algo que decir. Un movimiento pues, en el que quien no dispone de palabras hace hablar al hablante y el que habla lleva en su misma palabra la imposibilidad de hablar, de manera que el mudo y el hablante, el no hombre y el hombre entran, en el testimonio, en una zona de indeterminación en la que es imposible asignar la posición de sujeto, identificar la “sustancia soñada” del yo y con ella, al verdadero testigo. (Lo que queda de Auschwitz 127)

El testimonio está atravesado por las mismas fuerzas contradictorias que marcan el discurso, y claro está, la literatura misma; no puede asignarse una inmunidad ética o política frente a otras formas discursivas, y tampoco puede plantearse como una instancia redentora frente a los límites de las mismas. Podemos afirmar que Agamben le devuelve al testimonio, como discurso propio de la excepcionalidad del campo, una dimensión literaria; sin que eso implique –como subyace en muchas de las críticas que desde el testimonio se hacen a la literatura– una renuncia ética: pues testimonio y literatura comparten la fractura en que surge la subjetividad humana, y la experiencia misma del lenguaje. No es por eso gratuito que, en otro de sus trabajos, Agamben llame a la literatura el territorio privilegiado para los experimentos del yo (“Bartebly o de la contingencia”), en tanto allí pueden suspenderse los límites espacio temporales de la existencia humana. El signo de la literatura, para Agamben, es el de la posibilidad, no el de la representatividad.

Así pues, en el caso de La virgen, no nos interesa tanto la pregunta de si Vallejo representa de forma adecuada o justa a los jóvenes sicarios –incluso si testimonia por ellos– o si puede considerársele un testigo veraz de la violencia que azotaba Colombia en

ese momento; y no es nuestra preocupación porque el mismo yo que se dibuja en la novela niega –a través de un conjunto de recursos literarios, en especial la ironía– su propia capacidad de testificar sobre cualquier cosa. Si tuviéramos que definirlo, deberíamos hacerlo como el *yo no-testigo*. Esto se observa en varios momentos de la novela. Por ejemplo, el yo narrador habla todo el tiempo de la situación colombiana y su proceso de degradación; pero reconoce que él no ha estado en el país durante el tiempo que éste se dio: “Recuerdo que íbamos de bache en bache ¡pum! ¡pum! ¡pum! por esa carreterita destartalada y el carro a toda desbarajustándose, como se nos desbarajustó después Colombia, o mejor dicho como se ‘les’ desbarajustó a ellos porque a mí no, yo aquí no estaba, yo volví después, años y años, décadas, vuelto un viejo a morir”. (9)

El narrador no ha estado allí, no ha visto, no sabe; y aún así enuncia, porque la experiencia literaria no es resultado de la experiencia de la presencia. Esto es aún más claro cuando habla de las comunas de Medellín: después de describirlas en extenso, señala que él solo ha subido una vez, y las conoce por referencias de las “malas lenguas”: “Las comunas son como he dicho, tremendas. Pero no me crean mucho, que sólo las conozco por referencias, por las malas lenguas: casas y casas y casas, feas, feas, feas, encaramadas obscenamente las unas sobre las otras, ensordeciéndose con sus radios, día y noche, noche y día a ver cual puede más”. (80)⁵⁷

“Las malas lenguas” no son otra cosa que ese saber extendido y divulgado socialmente de cómo son estos espacios y sus habitantes, el cual Vallejo retoma y extrema hasta desdibujarlo grotescamente y despojarlo de cualquier pretensión de verdad. Otro

⁵⁷ Más adelante insiste en su desconocimiento de las comunas: “¿Que como sé tanto de las comunas sin haber subido? Hombre, muy fácil, como saben los teólogos de Dios sin haberlo visto?” (123).

momento donde esto se evidencia es en el episodio de “las balas rezadas”, un tópico presente en la literatura sobre las prácticas de los sicarios en Colombia, que puede encontrarse tanto en textos periodísticos, estudios sociológicos y representaciones artísticas. Vallejo lo retoma y lo presenta como una receta culinaria:

Las balas rezadas se preparan así: Pónganse seis balas en una cacerola previamente calentada hasta el rojo vivo en parrilla eléctrica. Espolvoréense luego en agua bendita obtenida de la pila de una iglesia, o suministrada, garantizada, por la parroquia de San Judas Tadeo, barrio de Castilla, comuna noroccidental [...] y mientras tanto va rezando el que las reza con la fe del carbonero: “Por la gracia de San Judas Tadeo (o el Señor Caído de Girardota o el padre Arcila o el santo de tu devoción) que estas balas de esta suerte consagradas den en el blanco si fallar, y que no sufra el difunto. Amén”. ¿Que por qué digo que con la fe del carbonero? Ah yo no sé, de estas cosas no entiendo, nunca he rezado una bala. Ni nadie, nadie, nadie me ha visto hasta ahora disparar. (90)

Otro punto donde se observa el funcionamiento de esta operación irónica es cuando el narrador hace de guía y traductor para extranjeros sedientos del espectáculo de la violencia colombiana.⁵⁸ El yo narrador oficia de cicerone en territorios que él tampoco conoce; nos traduce un lenguaje que no es el suyo, cuenta la historia de un país del que ha estado ausente y que no reconoce como propio: es el etnólogo que no viaja pero habla de oídas, el sociólogo que construye su teoría sobre lo evidente, el historiador del lugar común, el reportero o narrador sensacionalista que da a su público lo que le pide. Más que usar el saber como un ejercicio letrado de dominio, el narrador de Vallejo está distanciándose y burlándose de los diversos saberes y narrativas que se han ocupado de la realidad colombiana contemporánea. El yo que aparece la novela es, ante todo, un

⁵⁸ Esto nos remite, además, al alto de nivel de conciencia que tiene Vallejo de los circuitos de circulación de su obra, de la fascinación pública con las ficciones de la violencia, incluso de las agendas académicas que privilegian su análisis.

espacio de travestismos, de transformaciones: en algún momento se declara muerto,⁵⁹ en otro se despoja de su nombre (“De suerte que aunque siga siendo yo yo ya no tenga nombre”, 95); en un pasaje viste una túnica sagrada ante las que se desintegran las balas; en otras secuencias, como ya mencionamos, atraviesa incólume entre disparos o se hace invisible. En conclusión, podemos afirmar que el yo narrativo de Vallejo no busca imponer una verdad autobiográfica o testimonial: no puede atestiguar de nada distinto a los juegos mismos del yo, los cuales se desplazan libremente entre lo real y lo ficticio; y, ante todo, gusta apropiarse de los lenguajes sociales para construir su relato, su voz, contra ellos.

Hay otro universo discursivo con el cual la obra establece una relación más ambigua y el cual subyace en los cuestionamientos éticos o políticos que diversos autores han hecho a La virgen de los sicarios. Nos referimos al “discurso de lo inenarrable” o el “sublime criminal”, que ha sido una de las estrategias del romanticismo e incluso las vanguardias para aproximarse estéticamente al fenómeno del crimen.⁶⁰ De forma sencilla y resumida

⁵⁹ “En la jerga de las comunas o argot comunero que está formado en esencia de un viejo fondo de idioma local de Antioquia que fue el que hablé cuando vivo” (31).

⁶⁰ El concepto de lo sublime goza de una amplia tradición en el pensamiento estético y filosófico occidental; y, en décadas recientes, el postestructuralismo lo ha recuperado como una herramienta clave en el análisis de la fascinación que ejercen fenómenos como la tortura, la guerra o los campos de exterminio. Desde sus orígenes en la tradición griega, el concepto “[r]efers to the moment when the ability to apprehend, to know, and to express a thought or sensation is defeated. Yet through this very defeat, the mind gets a feeling for that which lies beyond thought and language. [...] [T]he concept of the sublime lends itself well to the idea of the transcendent, whether encountered in the Hebrew Bible or in the poetics of Romanticism” (Shaw 3). Fueron los románticos quienes trascendieron el concepto clásico de sublime – desarrollado fundamentalmente por Kant– y lo trasladaron del campo de la expresión de fenómenos como el crimen o la violencia. Esto se observa con claridad en la obra de Thomas De Quincey, quien explora la dimensión estética de fenómenos como el asesinato, capaces de sacar al individuo de su existencia normal y de desbordarlo en una experiencia que va más allá de los límites del lenguaje y la representación. Para Joel Black, el texto “On Murder” de Quincey

constitutes a sustained satiric critique of a philosophical tradition epitomized by Kant that consistently assumed a coherent, nonproblematic relation between ethics and aesthetics, and within the alter domain, between the experiential forms of the beautiful and the sublime. By treating murder as an art form, De Quincey demonstrated the aesthetic subversion of the beautiful

esta corriente plantea que el crimen es una experiencia extrema, última, que comparte rasgos con la vivencia mística o sacrificial; en cierto sentido, busca asignarle un aura trascendente o religiosa a la violencia que azota el mundo contemporáneo.

En su análisis sobre los campos de concentración nazis, Giorgio Agamben cuestiona aquellas corrientes del pensamiento que, para hablar del exterminio judío usan el término holocausto porque establecen “una conexión aunque sea lejana, entre Auschwitz y el *olah* bíblico, y entre la muerte en las cámaras de gas y ‘la entrega total a motivos sagrados y superiores’ [, lo cual] no puede dejar de sonar como una burla” (Lo que queda de Auschwitz, 31). Igualmente se niega a postular una indecibilidad al mismo, pues esto implica “conferir al exterminio el prestigio de la mística” (31). Para Agamben, el terreno donde se desarrollan los crímenes colectivos contemporáneos es el de la biopolítica, no el de la sacralidad; y todos los intentos de llevarla al plano de lo sagrado quedan expuestas a terminar celebrando de una u otra forma la muerte y, por ese camino, justificando el fascismo.⁶¹ La dimensión en que, desde su enfoque teórico, debe ser comprendido el

by the sublime, and more generally, the philosophical subversion of ethics by aesthetics. (15)
La belleza que puede emanar del asesinato o del ejercicio de la violencia también hace surgir una figura típica del romanticismo: el criminal artista, dotado de una belleza especial, y que realiza sus acciones en busca de trascendencia. El vínculo entre lo sublime y lo trascendente ha sido puesto en entredicho de manera sistemática por el pensamiento postmodernista, que lo asocia fundamentalmente con el vacío de significación inherente a toda búsqueda de representación (Shaw).

⁶¹ En este sentido, es muy valioso el análisis que Agamben hace del pensamiento de Bataille, uno de los grandes teóricos contemporáneos del sacrificio:

De este modo, Bataille confunde desde el primer momento el cuerpo político del hombre sagrado, expuesto absolutamente a que se le mate pero que es también absolutamente insacrificable, que se inscribe en la lógica de la excepción, con el prestigio del cuerpo sacrificial, definido de manera diversa por la lógica de la transgresión. Si corresponde a Bataille el mérito de haber vuelto a sacar a la luz, aunque fuera de manera inconsciente, el nexo entre nuda vida y soberanía, la vida queda en él completamente apresada en el círculo ambiguo de lo sagrado. Por ese camino no era posible otra cosa que la repetición, real o en forma de farsa, del bando soberano, y se comprende bien que Benjamin llegara a estigmatizar (según el testimonio de Klossowski) las investigaciones del grupo de *Acéphale* con una forma perentoria: *Vous travaillez pour le fascisme*. (Homo Sacer 145)

asesinato masivo –en este caso, de los judíos bajo el III Reich nazi–, es mucho menos elevada:

El judío bajo el nazismo es el referente negativo privilegiado de la nueva soberanía política y, como tal, un caso flagrante de *homo sacer*, en el sentido de una vida a la que se puede dar muerte pero que es insacristicable. El matarlos no constituye, por eso, como veremos, la ejecución de una pena capital ni un sacrificio, sino tan sólo la actualización de una simple posibilidad de recibir la muerte que es inherente a la condición de judío como tal. *La verdad, difícil de aceptar incluso para las propias víctimas, pero que, con todo, debemos tener el valor de no cubrir con velos sacrificiales, es que los judíos no fueron exterminado en el transcurso de un delirante y gigantesco holocausto, sino, literalmente, tal como Hitler lo había anunciado, “como piojos”, es decir como nuda vida.* (147) [énfasis nuestro]

En la novela, hay una tensión constante en la enunciación de los asesinatos que la pueblan como desprovistos de significado; el narrador constantemente recurre a elementos propios de la sacralidad para describir, si no el crimen mismo, el efecto que producen en sus amantes/asesinos. Fernando parece estar en búsqueda de una experiencia trascendente –incomunicable, en palabras de Agamben– como puede verse en algunas descripciones; por ejemplo, en el primer asesinato que Alexis comete en presencia de Fernando:

Corrió hacia el hippie, se le adelantó, dio media vuelta, sacó el revólver y a pocos pasos le chantó un tiro en la frente, en el puro centro donde el miércoles de ceniza te ponían la santa cruz. ¡Tas! Un solo tiro, seco, ineluctable, rotundo, que mandó a la gonorra esa con su ruido a la profundidad de los infiernos. ¡Cuántas veces no he pasado la escena por mi cabeza en ralenti! Veo sus ojos verdes viéndolo. Verdes turbios. *Embriagados en lo irrepitable del instante.* ¡Tas! Un solo tiro, sin comentarios. (37) [énfasis nuestro]

Un trance similar se produce cuando Alexis asesina a tres soldados: “Era tan asombroso el suceso, tan imprevisto el suceso que no sabía qué hacer. Alexis tampoco. Se quedó viendo los cadáveres como hipnotizado, mirándoles los ojos.” (53) El narrador debe retraer al joven al orden de la experiencia cotidiana, sacarlo del trance en que el

crimen lo ha sumido. Lo que fascina a Fernando son los ojos del asesino mirando a sus víctimas, esa embriaguez a la que él no accede, el oscuro placer que contempla en ellos pero que le es ajeno. Los sicarios le permiten, así sea en calidad de testigo acompañante, o amante, acercarse a esa supuesta experiencia sublime, sagrada, que no encuentra lugar en ninguna otra de sus vivencias en la ciudad masificada y vulgar a la que ha vuelto.

En la novela, además, se realiza una doble negación de lo humano. Por un lado, reduciendo a los habitantes de Medellín a su más clara condición de *homo sacer*: vida que puede ser matada sin que se cometa homicidio o sacrificio; por el otro, elevando a los sicarios a una dimensión suprahumana, al nombrarlos con un lenguaje sacro, dotándolos de los atributos de belleza perturbadora que el romanticismo asignó al “sublime criminal” –tal como señala Mario Praz en su clásico *The Romantic Agony*.⁶²

Los sicarios que Fernando ama son bellos, y su relación con la muerte los sitúa para él en un ámbito fuera de lo cotidiano; los eleva a criaturas sagradas, ángeles: “Sin alias, sin apellido, con su sólo nombre, Alexis era el Ángel Exterminador que había descendido sobre Medellín a acabar con su raza perversa” (78). “El eco del eco del eco...Muchísimo antes de que el eco se extinguiera, el guardián de la tumba se desplomó. Luego el eco murió en sus armónicos. El Ángel Exterminador se había convertido en el Ángel del Silencio” (102).⁶³

⁶² En el capítulo “The Metamorphoses of Satan” muestra cómo, a su vez, este criminal viene de la imagen que Milton construye de Satanás: una belleza caída, un ser rodeado de la grandeza del dolor y la muerte. El mal es dotado, en esta tradición, de una belleza sobrenatural: “Accursed beauty is a permanent attribute of Satan” (56).

⁶³ La asociación entre el sicario y los ángeles nos sirve también para dotar de otro sentido al uso que Vallejo hace de *La divina comedia* como hipotexto de su novela; pues, como señala Auerbach, “[t]he marriage of the human and the divine, the humble and the sublime, reaches its apogee in the Divine Comedy by Dante Alighieri” (citado en Shaw 21). Este matrimonio entre lo divino y lo humano se realiza en Vallejo a través de la figura del sicario.

Pero este discurso también fracasa –al igual que los provenientes de las ciencias sociales o del periodismo– en su afán de convertirse en el lenguaje capaz de nombrar el horror en la sociedad colombiana. La búsqueda de un significado trascendente en la vida de los “ángeles asesinos” solo conduce al vacío. Se produce así una coincidencia con la lectura que el postestructuralismo ha hecho del concepto de lo sublime, al considerar que éste “ought not be to conceived as a transcendent ‘Thing-in-self’ beyond the field of representation, but rather as an indicator of the traumatic emptiness, the primordial lack, residing at the heart of all forms of symbolization” (Shaw 138).

Esta desublimación de los sicarios se produce en tres momentos específicos de la novela, y los tres están ligados al contacto del narrador con manifestaciones de la nuda vida. El primero de ellos es el encuentro de Fernando y Alexis con un perro malherido en una quebrada de la ciudad. Alexis, que nunca ha expresado la menor duda o remordimiento para asesinar a seres humanos, se declara incapaz de matar al animal, y es el propio Fernando quien debe hacerlo para que el perro no siga sufriendo. Este episodio es uno de los más misteriosos de la novela. Puede ser interpretado en dos líneas. Una, la de la sacralidad: el animal es aquél que está libre de pecado, y por lo tanto es inocente; su muerte, a diferencia de la de los humanos, sí constituye un crimen. Dos, en la figura del animal se revela la humanidad del hombre, y por eso, al matarlo se descubre la dimensión real del asesinato. Es en esta segunda línea analítica que queremos encauzarnos. Para ello, nos valemos de las reflexiones sobre lo animal desarrolladas por Giorgio Agamben, situando este problema como uno de los principales de su teoría biopolítica:

Si la cesura entre lo humano y lo animal pasa sobre todo por el interior del hombre, entonces la cuestión del hombre –y del “humanismo”– debe ser formulada en nuevos términos. En nuestra cultura, el hombre ha sido siempre pensado como la articulación de un cuerpo y de un alma, de un viviente y de un

lógos, de un elemento natural (o animal) y de un elemento sobrenatural, social o divino. Tenemos que aprender, en cambio, a pensar en el hombre como lo que resulta de la desconexión de esos dos elementos y no investigar el misterio metafísico de la conjunción, sino el misterio práctico y político de la separación. ¿Qué es el hombre, si siempre es el lugar –y al mismo tiempo el resultado– de divisiones y cesuras incesantes? Trabajar sobre estas divisiones, preguntarse en qué modo el hombre ha sido separado del no-hombre y el animal de lo humano es más urgente que tomar posición acerca de las grandes cuestiones, acerca de los denominados valores y derechos humanos. (Lo abierto 35)

El encuentro con lo animal es el límite que la novela no puede cruzar. Alexis deja de ser una criatura extraterrena, un ángel, y se muestra como lo que es: un adolescente compungido ante el dolor de otra criatura. Algo similar sucede en el segundo momento que analizaremos a continuación.

Alexis ha sido asesinado y el narrador sube a la comuna a buscar a la madre del chico. Cuando la encuentra, se sorprende de las míseras condiciones en que vive y dice: “Ni en esta pobre mujer ni en ninguno de sus niños reconocí un solo rasgo de Alexis, nada pero nada de su esplendor. Los milagros son así, burleteros” (124). Asimismo declara “una inmensa compasión por ella, por sus niños, por los perros abandonados” (124). A lo largo de la novela, el narrador ha expresado en especial su odio por las mujeres y los niños, fundamentalmente porque son la expresión de un ciclo vital contra el cual se rebela.⁶⁴ Pero ahora los pone en el mismo plano de los animales, las únicas criaturas que, según él,

⁶⁴ Por ejemplo en un episodio habla del asesinato de mujeres y niños:

Íbamos en uno de esos buses atestados en el calor infernal del medio día y oyendo vallenatos a todo taco. Y como si fueran poco el calor y el radio, una señora con dos niños en pleno libertinaje: uno, de teta, en su más enfurecido berrinche, cagado sensu stricto de la ira. Y el hermanito brincando, manotando, jodiendo. ¿Y la mamá? Ella en la luna, como si nada, poniendo cara de Mona Lisa, la delincuente, la desgraciada, convencida de que la maternidad es sagrada [...] Y con la taza llena hasta el tope, rebosada hasta el rebose, he aquí que en Wílmur encarna el Rey Herodes. Y que saca el Santo Rey el tote y truena tres veces. ¡Tas! ¡Tas! ¡Tas! Una para la mamá, y dos para sus dos redrojos. Una pepita para la mamá en su corazón de madre, y dos para sus angelitos en sus corazoncitos tiernos. Si hace dos mil años se le escapó a Egipto el impostor éstos no, ya el Santo Rey estaba curado de engaños. (145)

son dignas de vivir. La identificación entre lo animal y lo humano produce en este fragmento de la novela un efecto contrario al que impulsa la acción criminal de los sicarios: si antes cualquiera podía ser asesinado por ser nuda vida –principio con el que actúa Alexis–, ahora nadie merece ser asesinado precisamente por su condición animal, es decir, nuda vida.

Es cierto que tras este fragmento Fernando se encuentra con Wílmар y recomienza su programa de exterminio; pero también lo es que la novela cambia su tono a partir de las dos secuencias señaladas: el ciclo de las repeticiones se intensifica, y la novela parece parodiarse a sí misma. Wílmар es una repetición de Alexis, pero es también una especie de sombra del mismo; los muertos vuelven en una espectrografía o fantasmagoría, que transforma a la ciudad en un territorio cenagoso donde todo lo que acontece tiene el peso de lo ya sucedido. En cierto modo, si el texto se abre con la búsqueda sublime de un amor criminal en la mejor tradición del romanticismo, se cierra como una película de zombies: la novela de Vallejo bien podría resumirse como el camino que va de la reescritura contemporánea de La Divina comedia al triunfo de El regreso de los muertos vivientes.

El final de la novela es el tercer momento de quiebra del discurso del “sublime criminal”, el reconocimiento de su imposibilidad de nombrar la ciudad infierno –una metáfora más del campo de concentración– en que se ha transformado Medellín. Fernando, convertido en una criatura invisible, cuenta, por primera vez en tercera persona, su viaje a la morgue de Medellín en busca del cadáver de Wílmар. Así describe su paseo entre los cadáveres que pueblan las mesas del lugar:

Era una sala alta, espaciosa, la de necropsias, con unas treinta mesas de disección ocupadas todas por los del último turno. Todas, todas, todas y todos hombres y casi todos eran jóvenes. Es decir, fueron. Ahora eran cadáveres, materia inerte. Desnudos, rajados en canal como reses, les habían extraído las vísceras para

analizarlas y no les habían dejado nada de sustancia que comer a los gusanos. El hombre invisible se enteró de que todos esos corazones, hígados, riñones, pulmones, tripas irían a una fosa común. (169)

En esta descripción no sólo no hay espacio para pensar en la dignidad de la muerte, sino que también se revela el agotamiento de todos los lenguajes para nombrar esa acumulación de cuerpos inertes, materia orgánica, resultante del horror contemporáneo. Ni las ciencias sociales, ni el periodismo, ni el realismo, ni las tradiciones románticas o vanguardistas poseen las claves para narrar la realidad que Fernando contempla. Así lo dice en las últimas páginas, al mirar las combinaciones de los cuerpos sobre las mesas: “El hombre invisible recordó esas combinaciones de objetos mágicas, insólitas con que soñaban los surrealistas, como por ejemplo un paraguas sobre una mesa de disección. ¡Surrealistas estúpidos! Pasaron por este mundo castos y puros sin entender nada, ni de la vida ni del surrealismo. El pobre surrealismo se estrella contra la realidad de Colombia”. (170)

Pero el discurso del narrador frente a la muerte cambia dramáticamente al final de la novela: su retórica del odio se apaga. Si a lo largo de la obra declara que todos los habitantes de la ciudad son culpables, y por tanto merecedores de la muerte que Alexis y Wílmor prodigan, La virgen de los sicarios se cierra con una declaración de inocencia universal: “Pobres seres inocentes, sacados sin motivo de la nada y lanzados en el vértigo del tiempo” (174).

6. Conclusión

La Medellín de Vallejo, al igual que la Angosta de Abad Faciolince, aparece al final como un territorio apestado: una ciudad donde sus habitantes son descritos como zombis, seres sin derechos, sometidos a poderes arbitrarios, vida que cualquiera puede tomar y destruir; una especie de reelaboración contemporánea del infierno dantesco donde se ha perdido toda esperanza. No es gratuito que en ambas novelas la solución por parte de los protagonistas letrados se reduzca a la huida como una forma de reconocer que su lenguaje, su lengua, ya sólo puede dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar el horror del presente.

Es precisamente en esta imposibilidad de testimoniar que surge una narrativa oscilante entre el realismo y ciertas formas de la ciencia ficción como la distopía, o relecturas de la tradición a partir de obras como la Divina comedia. Héctor Abad y Fernando Vallejo responden a las expectativas sociales sobre las narrativas de la violencia, presentando textos que aparentemente buscan dar cuenta de la realidad, pero que pronto revelan la relación compleja que establecen con los discursos dominantes sobre la sociedad colombiana; renuncian a asignarles valor de verdad y, por el contrario, los transforman en material literario sobre el cual construir sus ficciones. Otros escritores, como Jorge Franco en Rosario Tijeras, aceptan esa discursividad y construyen sus obras sobre los guiones que ésta les ofrece. Pero sea cual sea la respuesta, es posible identificar en todos ellos procesos de negociación entre sus búsquedas estéticas y las exigencias formuladas por un mercado ávido de escuchar relatos sobre la realidad de esos países distópicos: de esas tierras pobladas de zombies, muertos vivientes y asesinos angelicales, donde el relato de la ley se ha derrumbado.

Capítulo II

Leonardo Padura Fuentes: el desmonte del dispositivo “novela policial socialista”

1. Introducción

En el capítulo anterior nos ocupamos del fenómeno de la literatura criminal en una sociedad como la colombiana, donde las fronteras entre lo legal y lo ilegal se han difuminado y el estado de excepción ha devenido norma. Señalábamos que las ficciones de la excepción producidas en ella se construyen sobre la metáfora de la “guerra civil mundial” que desarrollan Hardt y Negri: una imagen que se manifiesta fundamentalmente en narraciones de la catástrofe, la distopía o el caos, y que se ha impuesto sobre los modelos de la literatura policial o detectivesca para dar cuenta de la realidad. En este capítulo nos enfrentamos a la situación contraria: una sociedad, Cuba, donde los aparatos legales y policiales se encuentran monopolizados por un estado fuerte. Los relatos criminales que se escriben en este contexto han privilegiado las formas de la novela policial. ¿Tiene sentido, en estas circunstancias, plantear una relación entre la literatura criminal y el estado de excepción? ¿Puede la ficción policial cubana contemporánea ser considerada una forma de los relatos de la excepción, tal como los hemos planteado en el caso colombiano? Para dar respuesta a esta pregunta, nos centraremos en la obra del

escritor cubano Leonardo Padura Fuentes,⁶⁵ cuya obra cultiva en gran parte el género policial. En este sentido, se ubica en una tradición literaria fomentada y fortalecida estatalmente, a través de una red institucional de premios y ediciones. Pero el reconocimiento brindado a su novelística no depende de su apego a la ortodoxia del modelo literario policial cubano, sino, por el contrario, de la ruptura con él. Padura hace uso de este modelo para realizar, por un lado, una relectura de la historia literaria de la isla, y, por otro, una revisión de las políticas culturales de la revolución.

El valor de la obra de Padura Fuentes se revela cuando se la confronta con la llamada “literatura policial revolucionaria” que floreció en Cuba durante los años setenta y comienzos de los ochenta. Para entender el contexto en que surge la propuesta de Padura dedicaremos el primer apartado de este capítulo a entender el desarrollo de este género literario en la isla y sus vinculaciones con el proyecto político y cultural de la Revolución Cubana durante la década de los setenta, un período de especial rigidez ideológica en los sectores oficiales, el cual culminó en persecuciones, silenciamientos y diversas formas de exilio para muchas de las figuras principales del arte y la literatura. En este apartado analizamos la revolución cubana a partir del concepto de “estado de excepción”, y postulamos –a partir del ensayo de Walter Benjamin “Para una crítica de la violencia” y

⁶⁵ El reconocimiento a la obra del escritor cubano Leonardo Padura Fuentes (La Habana, 1955) es cada vez mayor. Tanto entre el gran público como en los circuitos académicos hay un creciente interés por sus novelas, las cuales son editadas y publicadas por Tusquets, una de las más importantes casas editoriales españolas, lo que garantiza un nivel más amplio de distribución y difusión internacional del que pueden ofrecer las editoriales cubanas. Hasta el momento su obra consta de siete novelas: una tetralogía, “Las cuatro estaciones” (Máscaras, Paisaje de otoño, Pasado perfecto, Vientos de cuaresma) escrita y publicada entre 1990 y 1997, a la que se suman Adiós Hemingway, 2001, La novela de mi vida, 2002, y La neblina del ayer, 2005. También ha publicado ensayos —Con la espada y la pluma: comentarios al Inca Garcilaso y Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso— y crónicas periodísticas sobre aspectos diversos de la cultura cubana. Entre los premios literarios que ha recibido se cuentan el Café Gijón, en 1995, el Premio Hammett a la mejor novela policíaca de 1997/1998, el Premio de las Islas 2000 en Francia. En 2004, Vientos de Cuaresma fue elegida mejor novela policíaca en Austria.

su interpretación por Giorgio Agamben– la existencia de un momento revolucionario de indeterminación legal, el cual es luego sometido y encauzado en los marcos de una nueva institucionalidad a través de un conjunto de dispositivos, entre los cuales situamos la novela policial detectivesca. En el segundo apartado, analizamos la forma en que el texto Máscaras relee críticamente este período y, a partir de la novela policial, reintegra en la historia literaria cubana a figuras claves de la misma como Virgilio Piñera o Severo Sarduy. En la tercera parte del capítulo, exploramos la lectura que Padura hace tanto de la tradición intelectual y musical prerrevolucionaria; y, por otra parte, establecemos una relación entre la lectura sobre el pasado cultural de la isla que propone Padura y la que presentan producciones culturales recientes como el exitoso documental Buena Vista Social Club, dirigido por Wim Wenders. Finalmente, concluimos mostrando que la visión de Padura Fuentes acerca de cómo escribir la historia literaria cubana puede ser analizada por medio de los conceptos “experimento sin verdad” y “archivo” propuestos por el filósofo italiano Giorgio Agamben.

2. La invención de un género: la literatura policial revolucionaria

La historia de la literatura policíaca en Cuba está claramente datada: 1972 puede establecerse como la fecha de su nacimiento. Lo que hasta ese momento había sido un género marginal⁶⁶ pasa a ocupar un lugar destacado en la producción narrativa cubana. El

⁶⁶ La discusión sobre la existencia de una tradición policial previa a la revolución sigue abierta. Para la mayoría de los críticos cubanos y muchos académicos extranjeros puede considerarse inexistente. Stephen Wilkinson refuta esta afirmación, para él es cierta sólo si se consideran los textos impresos. El panorama se amplía mucho más cuando se consideran otras formas:

If only printed literature is taken into account, it is fair to say that the genre was not cultivated to a large extent but if, in addition, radio and film production is considered the picture is different. A simple list of the output is impressive: before 1959 Cubans produced at least three full length novels, two magazines, dozens of short stories, one silent film series, one short and two feature

punto de partida, como señalan Noguerras y Rodríguez Rivera (“La verdadera literatura policial”), lo constituye la creación del Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución por la Dirección Política del Ministerio del Interior, con el objetivo de premiar aquellas obras que mostraran la labor de los funcionarios de este ministerio en la lucha contra las diversas formas de delincuencia y contrarrevolución –a menudo emparejadas, en tanto “en la sociedad socialista la delincuencia común se enfrenta al estado revolucionario, al pueblo en el poder. Y el delito contrarrevolucionario apunta directamente a la destrucción del estado de nuevo tipo. De ahí que la delincuencia de una y otra actividad coinciden [...] Y en la práctica puede decirse que un delito común es también una manifestación contrarrevolucionaria” (Pérez 305).

Es necesario preguntarse por qué un amplio grupo de la intelectualidad oficial, al igual que sectores de las fuerzas armadas, escogieron un género como el policial como modelo de una nueva novela revolucionaria popular, capaz, según ellos, tanto de transmitir los valores ideológicos de la revolución como de divertir y entretener a un público amplio. ¿Por qué privilegiar un género que, a primera vista, parecía ajeno –su génesis y su desarrollo se dieron en la cultura anglosajona– y, en tanto era considerado una expresión decadente de la crisis social capitalista, contrario a los ideales culturales de la revolución? La respuesta debe buscarse por fuera de la literatura policíaca y orientarse hacia la transformación que la Revolución cubana experimentó en la década de los setenta; y, dentro de ésta, hacia la exigencia que el Estado socialista formula a los artistas

length ‘talkies’ and a popular radio detectives series featuring one of the most celebrated radio detectives heroes in the history of the Latin American broadcasting. (83)
Para Wilkinson la razón principal para sostener que no existía una tradición previa responde al interés de los críticos cubanos de ligar el desarrollo del género al triunfo revolucionario. Quizá el escritor que más asiduamente cultivó el género antes de la revolución fue Luis Novás Calvo, pero su salida de Cuba en 1960 hizo que no fuera considerado posteriormente.

e intelectuales, conminándoles a la creación de una estética más afín a los postulados revolucionarios.

2.1. El proceso de institucionalización y el dispositivo ficción policial socialista

La literatura policíaca cubana nace en un momento cultural especialmente convulso. El entusiasmo con que muchos intelectuales y artistas de todo el mundo recibieron el triunfo revolucionario menguaba, y la desconfianza mutua entre el sector intelectual y el estado cubano era innegable. Varios sectores de la oficialidad cubana fortalecían su creencia en que los “compañeros de ruta” eran poco confiables y en que era necesario crear equipos intelectuales nuevos, formados en los principios de la revolución. Tal creencia será determinante para el surgimiento y desarrollo de la novela policial socialista o revolucionaria. Veamos rápidamente cómo se desarrolló este proceso.

La relación entre los escritores e intelectuales y la revolución cubana atravesó diferentes fases, en general marcadas por un vínculo ambiguo y conflictivo.⁶⁷ Tras la celebración inicial del triunfo del movimiento “26 de Julio”, puede hallarse un primer instante de quiebre en los discursos que el 16, el 23 y el 30 de junio pronuncia Fidel Castro, conocidos como “Sobre los intelectuales”. En ellos define el principio básico que regularía las relaciones entre el poder revolucionario y los creadores artísticos, resumido en la afirmación: “Dentro de la revolución todo, fuera de la revolución nada”; con la cual se indicaba que los artistas e intelectuales tenían libertad, tanto temática como estilística,

⁶⁷ Un excelente trabajo sobre la relación entre la intelectualidad cubana y el estado revolucionario en los años que van de 1959 a 1971 es el de Liliana Martínez Pérez: Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba. Centrándose en el estudio de la revista El Caimán Barbudo sigue los avatares y las polémicas que dominaron durante los que ella denomina los “años revolucionarios” para distinguirlos del proceso que se abre a partir de 1971, el cual considera posrevolucionario. Sobre esta idea volveremos más adelante.

siempre que sus obras no representaran un peligro o un ataque para la revolución. Los límites entre las obras aceptables y las rechazables eran más que ambiguos, como se hizo evidente con el debate suscitado en torno a la novela Tres tristes tigres (1964) de Guillermo Cabrera Infante, y que se sellaría definitivamente en 1971 con el llamado Caso Padilla,⁶⁸ que, frente a la revolución cubana, marcó un corte de aguas entre los intelectuales latinoamericanos. El Caso Padilla se sitúa en una serie de acontecimientos que desde la década de los sesenta había ido fomentando la mutua desconfianza entre sectores de la inteligencia cubana y latinoamericana y el gobierno revolucionario. En 1965, se abre una campaña contra los homosexuales –y otros grupos considerados antisociales, como ausentistas, jóvenes delincuentes o Testigos de Jehová–, que se expresa en la creación de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP).⁶⁹ Ello suscitó el rechazo de los sectores intelectuales, tanto nacionales –entre ellos la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)– como internacionales –Graham Greene, Gian Giacomo Getrinelli y Jean-Paul Sartre (Bejel 101). Las UMAP fueron cerradas en 1967 y algunos de sus oficiales responsables fueron juzgados y posteriormente ejecutados.

⁶⁸ El caso Padilla comienza realmente en 1967 cuando se da una controversia sobre la novela Pasión de Urbino (1967) del escritor Lisandro Otero, que fue derrotada por la novela Tres tristes tigres de Guillermo Cabrera Infante en el premio de novela Seix Barrial de Barcelona (1964). Otero era Vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura. El escritor Heberto Padilla, hasta ese momento uno de los escritores simpatizantes de la revolución con altos cargos en las instituciones culturales, protestó por la renuencia a publicar la novela de Guillermo Cabrera Infante en Cuba. Por esta razón perdió su puesto en Granma (el principal periódico cubano, órgano oficial del gobierno) y se le prohibió salir del país. En el mismo contexto la junta directiva de la revista El Caimán Barbudo fue totalmente sustituida, pues permitieron la publicación de los artículos de Padilla; lo que demostraba, según la oficialidad cultural que algunos de sus miembros no “tenían posiciones claras frente a la revolución”. El 20 de marzo de 1971 Heberto Padilla fue detenido por la Seguridad. Esto motiva que escritores y artistas de todo el mundo pidieran al gobierno de la isla su liberación. Un mes después, Padilla hizo una declaración pública en la que, como en los juicios del estalinismo, se autoacusó de ser un mal revolucionario e igualmente involucró a su esposa y señala a muchos de sus amigos por tener una actitud nociva para la revolución. A partir de este caso muchos escritores, entre ellos el peruano Mario Vargas Llosa, rompieron con la revolución.

⁶⁹ Las UMAP fueron establecidas en la provincia de Camagüey y estaban dedicadas a la producción agrícola. Su propósito era “curar” a los elementos antisociales a través del trabajo rural y el contacto con las poblaciones campesinas. (Bejel 100).

Las relaciones entre los intelectuales y la revolución se tensan a lo largo de la década de los sesenta. Desde las fuerzas armadas, se incrementan las críticas a las posiciones ambiguas y complacientes de muchos intelectuales, y se emprenden campañas contra algunos de ellos. En 1969 el ejército crea su propio concurso literario, con los objetivos de popularizar la literatura y de premiar las obras no sólo por su calidad artística, sino también de acuerdo con la orientación política de los escritores. Los intelectuales mismos también extreman sus posiciones: en el mismo año de 1969, los escritores latinoamericanos reunidos en torno a la revista Casa de las Américas –entre ellos Mario Benedetti, Julio Cortázar, Emmanuel Carballo, Roque Dalton, René Depestre, Edmundo Desnoes, Roberto Fernández Retamar, Ambrosio Fornet, Lisandro Otero, y Ángel Rama– plantean que, hasta la emergencia de la revolución, la literatura había estado al servicio de la sociedad burguesa y capitalista, y que para superar esta etapa el artista debía articular sus prácticas a las luchas revolucionarias y sumergirse en la vida del pueblo. Con esto se exigía al escritor un compromiso político explícito.

Otro momento fundamental de la relación entre el gobierno cubano y los sectores intelectuales lo constituye la celebración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura en 1971. En el discurso que pronuncia durante este evento, Fidel Castro define un conjunto de políticas que deben regir la creación artística y literaria para que ésta pueda ser definida como revolucionaria. Las ideas de Castro sobre el tema se resumen en nueve enunciados: 1) el arte es un arma de la revolución; 2) la cultura pertenece a las masas, no a una élite; 3) el arte y la literatura no son mercancías: se puede experimentar, pero sobre la base del rigor ideológico; 4) la formación de los jóvenes debe hacerse dentro del marxismo-leninismo; 5) no existe valoración estética por fuera de la política; 6) el arte y

la literatura deben formar a los jóvenes en la moral revolucionaria; 7) el apoliticismo no existe como tal: es reaccionario, y vergonzante; 8) deben controlarse los concursos nacionales e internacionales para que cumplan con los principios anteriores; 9) es igualmente necesario ser cuidadoso con la invitación de escritores e intelectuales extranjeros, pues muchos de ellos expresan opiniones adversas o distorsionadas de la revolución. Como puede observarse, este discurso constituye un punto de cierre en la relación entre la revolución y la creación artística. Para el gobierno cubano, ésta sólo tenía sentido como forma subordinada a la política y más aún, a las líneas oficiales de una revolución que estaba experimentando transformaciones históricas de gran importancia, tal como veremos seguidamente.

El diseño de esta nueva política cultural se articula al “proceso de institucionalización” revolucionaria que comienza en 1970 tras el fracaso de la zafra de los 10 millones y el acercamiento del gobierno cubano a la Unión Soviética (Pérez-Stable; Trento; Martínez Pérez).⁷⁰ Durante la década de los setenta, Cuba deja de ser la “hija rebelde” de la órbita soviética y progresivamente adopta las formas burocráticas del “socialismo real”. En los años consecutivos de 1975 y 1976 se dan dos pasos fundamentales en este proceso: se celebra el primer congreso del Partido Comunista Cubano, y se promulga la constitución. En este punto, surgen dos preguntas: ¿qué entendemos por institucionalización? Y, más importante aún, ¿qué implicaciones tiene para el surgimiento de la novela policial cubana?

⁷⁰ Liliana Martínez Pérez, basada en el trabajo de Carmelo Mesa Lagos, establece la siguiente periodización de la Revolución cubana: Un primer período revolucionario que va de 1959 hasta 1971, año en que comienza el proceso de institucionalización que tendrá su momento clave en 1975 y 1976, con el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba en 1975 y la promulgación de la Constitución en 1976. Dentro del período revolucionario establece a su vez una división entre los años de “insurgencia o intensa movilización militar (1953, 1956 a 1959 y 1961 a 1965)” y el “subperíodo de establecimiento del modelo económico e ideológico guevarista” (14).

Para explicar el proceso de institucionalización, recurriremos a las diferencias entre “poder constituyente” / “poder constituido” y entre “violencia que funda derecho” / “violencia que defiende el derecho” que plantea Agamben en su relectura ensayo “Para una crítica de la violencia” de Walter Benjamin (1921), en Estado de excepción. En opinión de Benjamin, es necesario distinguir entre tres tipos de violencia: aquélla que funda derecho –en la cual podemos situar la toma revolucionaria del poder–, aquélla que lo conserva –la instauración de un conjunto de aparatos e instituciones jurídicas, destinados a preservar el orden creado– y una tercera violencia, que podemos denominar mesiánica, en que el derecho como tal es depuesto y se “inaugura una nueva época histórica” (Agamben Estado de excepción 105). Si bien el énfasis de Agamben recae sobre esta tercera forma de la violencia –que, desde nuestro punto de vista, es de carácter mesiánico, en tanto sería la única capaz de instaurar un espacio postjurídico donde la justicia no precisa del derecho–, en nuestro análisis nos interesa más la dialéctica entre esa violencia que gesta la revolución como momento utópico –especie de punto cero de la historia y de la ley– y su transformación en una violencia institucional destinada a preservar un nuevo orden. En su análisis sobre la figura del estado de excepción como un momento vacío de derecho, Agamben señala que ésta posee una estrecha relación con “la guerra civil, la insurrección y la resistencia” (24), pues en todos estos fenómenos el ordenamiento jurídico regular se suspende de forma temporal –el hecho se impone al derecho– bien hasta que cese el motivo que los provocó, o bien hasta que se erija un orden nuevo.

La revolución cubana, como todas las revoluciones, se sitúa en la tensión entre fuerzas creadoras de derecho –poder constituyente, si seguimos la terminología schmittiana a la

que Agamben recurre– y fuerzas conservadoras del mismo –poder constituido. La revolución surge inicialmente para reinstaurar la constitución de 1940; pero pronto demostró que sus pretensiones no eran restitutivas, sino orientadas a crear una nueva sociedad. Sin embargo, y curiosamente, tras el triunfo de 1959 sus líderes no mostraron ninguna prisa por realizar el gesto fundacional propio de un movimiento revolucionario: la enunciación de una nueva constitución, una nueva ley.

En el caso cubano es interesante notar este tiempo que media entre el triunfo de la revolución y la promulgación de la constitución –pues la Ley Fundamental de 1959 realmente era una adaptación de la constitución de 1940, que se modificaba de acuerdo a las necesidades políticas del momento. Durante esos primeros años de la revolución – definidos como “el experimento radical”–, la legitimidad de los dirigentes cubanos no provenía de la Ley, sino del vínculo con la movilización popular.

Un rasgo característico de la primera etapa de revolución cubana fue el énfasis que la dirigencia –en especial Fidel Castro– ponía en los componentes morales de la misma y en la permanente movilización de las masas. Estos dos aspectos hacían que lo legal y lo institucional pasaran a ocupar un lugar secundario; e incluso que la mediación institucional fuera mirada con desconfianza, pues ponía una barrera entre los dos componentes del binomio sobre el que se sostenía el triunfo revolucionario: el pueblo y Fidel, atados por la energía de la autoridad carismática. Como bien señala Pérez-Stable, “[l]as clases populares experimentaban el surgimiento de un nuevo poder, amorfo y poco estructurado pero, a fin de cuentas, real. Y Fidel conseguía inculcarles el sentimiento de que debían llevar a buen término la tarea que tantas veces había sido frustrada: hacer de Cuba una nación” (134).

No estamos afirmando que la revolución no construyera instituciones, sino que la fuente última de legitimidad de las mismas residía en la comunicación entre el poder constituyente –las masas populares– y el hombre que encarnaba sus exigencias –Fidel. No es exagerado afirmar, si seguimos la lectura que Agamben propone para el estudio del estado de excepción, que la revolución en sus primeros años descansa en una tradición biopolítica: la de la *auctoritas*, en la cual la ley se funde con la persona que la enuncia (151).⁷¹

Pero los fracasos que sufre “el experimento radical” con su continua inestabilidad política y económica –como hemos indicado anteriormente, la zafra de los 10 millones es el más destacado– hace disminuir el entusiasmo, y para la revolución es cada vez más difícil garantizar la legitimidad que proporciona la movilización permanente de las masas. Asimismo es cada vez más necesario transformar ésta en legalidad: es decir, en violencia fundadora de poder. El poder constituyente debe ser transformado, institucionalizado, normalizado. Esta transformación será la característica de los años setenta en Cuba.

Es en este contexto de institucionalización donde debe ser analizado el auge de la novela policial cubana; y esto puede ayudarnos a responder una de las preguntas que

⁷¹ En su búsqueda de las fuentes del estado de excepción, Agamben hace un recorrido filológico y filosófico por los términos *potestas* y *auctoritas* para analizar el funcionamiento del poder político y de la legitimidad del mismo. Para él la *auctoritas* es “La potencia que puede a la vez ‘acordar la legitimidad y suspender el derecho [...] Ella es lo que queda del derecho cuando se suspende integralmente el derecho’ (146). Él utiliza estas figuras del derecho romano no como datos históricos sino como paradigmas que ayudan a entender el problema del autoritarismo en el mundo contemporáneo:

Para comprender fenómenos modernos como el *Duce* fascista y el *Führer* nazi es importante no olvidar su continuidad con el principio de la *actoritas principis*. Como ya hemos observado, ni el *Duce* ni el *Führer* representan las magistraturas o los cargos públicos constitucionalmente definidos [...] Las cualidades de *Duce* o de *Führer* están inmediatamente ligadas a la persona física y pertenecen a la tradición biopolítica de la *autoritas* y no a la jurídica de la *potestas*” (151). Este análisis bien puede hacerse extensivo a todos aquellos regímenes donde el poder político se asocia a una personalidad dominante, como el caso de la revolución cubana y Fidel Castro.

habíamos anteriormente enunciado: ¿por qué se privilegió un género tan minoritario en la tradición literaria cubana, y que además podía identificarse ideológicamente con valores capitalistas? Las ficciones criminales –bien policiales o de otro tipo– se erigen sobre el problema de la ley y su trasgresión; uno de los temas centrales de una sociedad que está redefiniendo sus reglas. Como señala Josefina Ludmer, “[e]l delito funciona como una *frontera cultural* que separa la cultura de la no cultura, que funda culturas, y que también separa líneas en el interior de una cultura. Sirve para trazar límites, diferenciar y excluir. Con el delito se construyen conciencias culpables y fábulas de fundación y de identidad cultural” (El cuerpo del delito 14). Si en la década de los setenta en Cuba, las instituciones se transforman en las protagonistas del proceso revolucionario, no es gratuita la emergencia de una literatura que hace del problema de la ley –y de las instituciones que la conservan– el eje de su narrativa.

La literatura policial en Cuba debe ser entendida como un dispositivo discursivo articulado al proceso de consolidación del poder revolucionario.⁷² Éste nos permite pasar

⁷² Cuatro trabajos nos han servido de referencia básica para el análisis de la literatura policial cubana. La perspectiva de los cultivadores del género puede ser vista en la recopilación que hace Luis Rogelio Noguera, titulada Por la novela policial, donde a la vez que se presentan algunos de los textos clásicos sobre el género policial, se recogen ensayos que defienden la novela policial socialista cubana y explican los elementos que, según los autores, la hacen revolucionaria. En la literatura académica sobresalen tres textos: Detective Fiction from Latin America por Amelia S. Simpson, el cual dedica un capítulo a la literatura policial cubana revolucionaria y analiza sus pretensiones didácticas. Por la fecha en que fue escrito, 1990, no analiza los desarrollos recientes del género ni la obra de Padura Fuentes. El tercer texto de referencia básica es Crimes Against the State, Crimes Against Persons (2004) de Persephone Braham. Este trabajo dedica dos capítulos a estudiar el género policial cubano; en el primero analiza los vínculos entre la novela policial socialista cubana y el desarrollo de una estética revolucionaria. Muestra cómo esta última se construye sobre una valoración cultural masculina, machista, que rechaza el esteticismo y la ambigüedad artística por considerarlas “afeminadas”; la novela policial, con su afirmación de un mundo masculino, se adapta a la pretensión ideológica de representar al “hombre nuevo cubano” a partir de la idealización del “macho guajiro”. El segundo capítulo dedicado a Cuba se ocupa de la obra de Leonardo Padura Fuentes, en especial de Máscaras y analiza como Padura se aleja y subvierte el modelo del policial cubano. La obra que ofrece una visión más comprensiva tanto del desarrollo del género en Cuba como de la novelística de Leonardo Padura Fuentes es Detective Fiction in Cuban Society and Culture (2006) de Stephen Wilkinson, quien estudia los antecedentes del género en la Cuba prerrevolucionaria; los usos dados al mismo por el proyecto cultural socialista, las funciones ideológicas que cumple y su articulación con la consolidación del

del análisis del género literario –las novelas cubanas conservan y modifican las estructuras, temas y lenguajes de sus modelos anglosajones, bien en la tradición del *hardboiled* o del *whodunit*, tal como las definimos en la introducción de la tesis– a una lectura en red o relacional, donde las obras se revelan como momentos estratégicos de un proyecto cultural, social y político. Esta definición requiere una digresión conceptual.

El concepto de dispositivo es desarrollado por Foucault, y es crucial en sus trabajos desarrollados durante los años setenta; aún así, y como señala Agamben en “¿Qué es un dispositivo?”, no encontramos nunca una definición precisa del mismo. El momento más cercano a una precisión técnica del término se encuentra en una entrevista, donde Foucault señala que el dispositivo debe ser visto como

un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos. (Citado por Agamben “¿Qué es un dispositivo?”)

Agamben analiza la definición de Foucault y destaca que el dispositivo está siempre inscrito en relaciones de poder específicas; tiene una cobertura mayor que el concepto de *episteme* en tanto comprende tanto lo dicho y lo no-dicho y es un elemento fundamental de todo proceso de subjetivización, una fuerza modeladora que pone en relación al sujeto con el poder. Agamben retoma el concepto y lo orienta en la línea de su indagación biopolítica. Construye una triada donde en un lado se encuentran los seres vivientes (las sustancias en su terminología) por el otro los dispositivos, y como resultado de su

Estado socialista en Cuba. Dedicó varios capítulos al análisis de la obra de Padura Fuentes, mostrando el uso que el autor hace de recursos paródicos, irónicos, intertextuales y metatextuales para cuestionar los supuestos estéticos de la revolución cubana y de la novela policial socialista.

interacción, los sujetos. El dispositivo es entonces una máquina de captura donde se apresa lo viviente y se lo subjetiviza en un momento estratégico de las relaciones de poder. En palabras de Agamben sería: “Un conjunto de praxis, de saberes, de medidas, de instituciones cuyo objetivo es administrar, gobernar, controlar y orientar en un sentido que se supone útil, los comportamientos, los gestos y los pensamientos entre los hombres (“¿Qué es un dispositivo?”). El dispositivo es, en esta perspectiva, un uso estratégico: desde el instrumento más básico hasta la institución más compleja, puede ser integrado a él mismo:

Cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y – por qué no– el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos, en el que millares y millares de años un primate – probablemente sin darse cuenta de las consecuencias que se seguirían – tuvo la inconciencia de dejarse capturar.

Desde esta perspectiva pensamos la novela policíaca revolucionaria desarrollada en Cuba como un dispositivo que conecta autores, temas, géneros literarios, lenguajes, eróticas, mercados, instituciones culturales y políticas en una red que busca, ante todo, crear una subjetividad acorde al desarrollo que la revolución empieza a tener durante los años setenta, donde, en el imaginario político, las masas deben ceder su “poder constituyente”, su latente “violencia que crea poder” a las instituciones políticas de la revolución. Este dispositivo se usará de forma estratégica para proyectar simbólicamente el ideal de una sociedad donde las instituciones serán vistas como los nuevos sujetos de la revolución. Por eso mismo, el desarrollo del género en Cuba se centra no en la figura del

detective –en torno a la cual se había articulado la tradición anglosajona– sino en la institución policial.⁷³ El problema que esta literatura posee es que se construye a partir de la identificación plena entre la institución y los individuos, o más específicamente, entre ella y el pueblo, en una suerte de ilusión totalitaria donde no existen mediaciones entre la sociedad, la justicia y la policía, tal como lo deja entrever Rodríguez Coronel, un defensor del género policial socialista: “De este modo la indagación policial se convierte en un esfuerzo colectivo por restaurar una justicia que representa los intereses de la sociedad” (62).

Al poner el énfasis en la policía como protagonista de la narrativa policial cubana, se produce otro efecto: la construcción de ficciones que bien podemos llamar panópticas⁷⁴ o paranoicas en las cuales la vigilancia se manifiesta como una actividad extendida y permanente. Fue Walter Benjamin (“Para una crítica de la violencia”) quien señaló la ambigua relación que la policía mantiene con la violencia y el derecho. Para él, ésta es una institución eje del ordenamiento jurídico moderno, situada sobre el punto mismo donde surge el derecho (la violencia que crea la ley, que funda el orden), en tanto goza de la discreción de actuar –en nombre de principios como la seguridad estatal o el

⁷³ Este no es un fenómeno sólo cubano. En general, durante los años setenta se empezó a cultivar el llamado *police procedural*, donde la atención recaía no en el detective privado, sino en la acción de miembros de la policía, trabajando como unidad. Este tipo de novelas desarrolla dos vertientes: una crítica en la que el policía es presentado como un personaje complejo sometido a altos niveles de presión que afectan su vida personal y familiar, trabajando siempre en ambientes hostiles –tanto en las calles como en la oficina– es un vigilante que es a su vez vigilado, víctima de la presión política y situado siempre en una frontera imprecisa entre lo legal y lo ilegal. La versión menos crítica tiende fundamentalmente a mostrar una institución monolítica defensora de las leyes y de la moral social (Panek; Scaggs).

⁷⁴ Dice Michel Foucault en *Vigilar y castigar*: “Este panóptico, sutilmente dispuesto para que un vigilante pueda observar, de una ojeada, a tantos individuos diferentes, permite también a todo el mundo venir a vigilar al vigilante de menor importancia. La máquina de ver era una especie de cámara oscura donde espiar a los individuos; ahora se convierte en un edificio transparente donde el ejercicio del poder es controlable por la sociedad entera. El esquema panóptico, sin anularse ni perder ninguna de sus propiedades, está destinado a difundirse en el cuerpo social; su vocación es volverse en él una función generalizada” (211)

bienestar colectivo— en situaciones donde la ley es confusa o no se aplica; e igualmente puede extender su capacidad administrativa a instancias minúsculas de la vida de los sujetos.

Por las características anteriores las ficciones policiales pueden derivar fácilmente hacia narrativas paranoides. En el caso cubano esto es más evidente ya que por razones ideológicas la ficción policial debe desactivar uno de los componentes más interesantes de la vertiente crítica de la tradición anglosajona,⁷⁵ en la cual el policía aparece como un sujeto atrapado en una red de poderes donde es a la vez ejecutor y víctima; su psique está marcada por una relación ambigua con la ilegalidad que combate, en tanto las fronteras entre el delincuente y los representantes del orden se borran con facilidad. En muchas ocasiones el oponente real del policía no es el criminal sino las instancias jurídicas que intentan enmarcar su acción en una práctica legal. La ley es para él, quien dice representarla, un obstáculo, un límite peligroso que está siempre a punto de cruzar. En muchas de estas obras la fractura entre lo legal y lo policial es evidente; así como lo es también la relación entre la institución y la comunidad: los policías, más allá de la intención de sus autores, terminan siendo fuerzas invasoras unidas por vínculos de solidaridad frente a un contexto social y legal hostil. La virtud principal de este género radica en como devela la tensión continúa entre la legalidad existente y la policía, en tanto ésta, como bien indicaba Benjamin, defiende su capacidad de crear la ley a través de la acción, y por lo tanto, encuentra en la legislación vigente una competencia y un freno difícil de aceptar.

⁷⁵ Véase al respecto Panek, Leroy L. "Post-war American police fiction." Ed. Martin Priestman. The Cambridge Companion to Crime Fiction. UK: Cambridge University Press. 2003.

Pero el dispositivo ficción policial socialista se orienta hacia otras direcciones: busca resolver imaginariamente cualquier posible fractura entre el sujeto de la revolución, el pueblo, y las nuevas instituciones; armonizar ley, policía y sociedad en un mecanismo homogéneo donde se desvanezca el rechazo popular hacia el control, y se borre esa forma de resistencia extendida que Foucault ha denominado ilegalismos populares, los cuales tienen como sello político el rechazo a las pretensiones disciplinarias del poder. La intención panóptica del dispositivo ficción policial socialista se materializa en la creación de un personaje bifronte: el policía/pueblo; unión que intensifica el efecto de una vigilancia permanente sobre el cuerpo social donde cada ciudadano es a la vez un vigilante. El análisis de un cuento policial de Rodolfo Pérez Valero, “Aquí, allá y en todas partes” ilustra, desde el título mismo, el modelo de una sociedad panóptica donde la función policial se difumina en la población.

La historia cuenta la ronda que dos cederistas (como se conoce a los miembros de los Comités de la Defensa de la Revolución, CDR) hacen por las calles de La Habana. Uno de ellos es un pintor y el otro un obrero. Su labor consiste en recorrer la ciudad y detectar cualquier posible actividad delincuencia. Lo curioso es que siempre, cuando los personajes encuentran un posible peligro, inmediatamente aparecen otros cederistas para informarles que ellos están vigilando el lugar y no existe ningún riesgo. Al final, La Habana parece estar habitada sólo por vigilantes que se cuidan unos a otros, y donde por tanto no hay espacio para el delito. Por ejemplo en una escena de la narración, dos policías observan un cargamento de plátanos:

–Mira esos plátanos al lado de la bodega –dijo- una gran cantidad.

El auto se aproximó al lugar.

¿Será posible que no haya nadie cuidándolos? –se preguntó Martínez.

El carro se detuvo y los dos policías descendieron de él. No habían dado aún dos

pasos en dirección a la mercancía arrimada sobre la acera, cuando dos de las sombras de un portal cercano, emergieron dos hombres con las letras CDR.
–Hola compañeros, –saludó uno de ellos.
–No nos habíamos percatado de la presencia de ustedes y estábamos viendo los plátanos. –Creíamos que no había nadie cuidándolos.
–¡Qué va! –exclamó uno de los hombres y sonrió. Siempre que queda alguna mercancía en esta situación nuestro comité se moviliza y organiza una guardia especial para cuidarla. A nosotros no nos sorprenden (62).

Ahora bien, si el delito no puede surgir dentro de esta ciudad hipervigilada ¿de dónde proviene?, ¿por qué narrar historias delictivas en una sociedad que supuestamente ha eliminado las causas de la criminalidad? Sin delincuentes el programa de la ficción policíaca se derrumba; pero con ellos se demuestra que el socialismo no ha podido resolver el problema del crimen y se pone en duda la premisa que afirma que “el delito en el Estado burgués [es] una consecuencia lógica del sistema capitalista y una expresión de la lucha de clases, pero que va desapareciendo con la consolidación del sistema socialista” (Malinowsky 260). Por tanto, para que el género pueda existir debe dibujar nuevas fronteras de la actividad delincencial: sus orígenes, razones y sujetos. Si, supuestamente el delito no puede nacer de la sociedad socialista en construcción debe, entonces, provenir o bien del pasado prerrevolucionario, o bien de un exterior amenazante. En el primer caso el delincuente es un fantasma, un residuo, un resto histórico que progresivamente se borra, es un hombre fuera de su tiempo y por tanto separado de la sociedad.

Debemos volver a Vigilar y castigar para entender la función que cumple este proceso de aislamiento imaginario del criminal en la narrativa policial del período. En la parte final Foucault estudia el proceso por el cual el poder necesita construir “la delincuencia”, hacerla operativa para sus propósitos y separarla de otros ilegalismos, los cuales pueden

tomar formas políticas y convertirse en fuerzas de resistencia o rebelión. Construir la figura del delincuente es funcionalmente útil al ejercicio del poder en tanto:

Puede orientarse a esta delincuencia replegada sobre sí misma hacia formas de ilegalismo que son las menos peligrosas: mantenida por la presión de los controles en el límite de la sociedad, reducida a unas condiciones de existencia precarias, sin vínculo con una población que hubiera podido sostenerla (como se hacía hasta no ha mucho con los contrabandistas o ciertas formas de bandidismo) los delincuentes se vuelven fatalmente hacia una criminalidad localizada, sin poder de atracción, políticamente sin peligro y económicamente sin consecuencias. (Vigilar y castigar 283)

El delito se transforma en una herramienta policial para separar a quienes participan del proyecto revolucionario de sus contradictores o de aquellos que simplemente no expresan entusiasmo político por el socialismo. En las narraciones policiales se construye una identidad entre el criminal y los sujetos clasificados como “dudosos”: homosexuales, ausentistas laborales, supersticiosos, nostálgicos del pasado burgués, apáticos, aventureros en busca de un escape del país. El crimen funciona aquí como un “observatorio político”⁷⁶ que diferencia, selecciona y clasifica a los sujetos, de forma tal que aquellos cuyas prácticas se alejan del ideal del “hombre nuevo” socialista transitan peligrosamente en la misma senda del criminal. Pero, este tipo de delincuente – presentado como un ser aislado y marginal– no puede encarnar el riesgo que el relato policial socialista requiere para funcionar: al ser dibujado como un residuo prerrevolucionario sin lazos sociales, no tiene la capacidad de poner en peligro la revolución; por eso, es necesaria una fuente más nociva de criminalidad: el enemigo

⁷⁶ Es decir, cumple la misma función que tiene en las sociedades capitalistas, Foucault, al hablar de la instrumentalización del delito por los sectores dominantes, señala: “La delincuencia, con los agentes ocultos que procura, pero también con el rastreado generalizado que autoriza, constituye un medio de vigilancia perpetua sobre la población: un aparato que permite controlar, a través de los propios delincuentes, todo el campo social. La delincuencia funciona como un observatorio político” (287)

exterior. En el caso cubano ésta es fácil de identificar: los Estados Unidos y los grupos de cubanos exiliados radicados allí.

El situar la fuente del crimen en un afuera amenazante produce una mutación en el dispositivo ficción policial socialista, el cual deja de descansar en la figura del policía encargado de la vigilancia interior y del control de la población para desplazarse hacia el espía y el espacio exterior. Estas ficciones funcionan como máquinas de colonización del territorio enemigo: envían imaginariamente hacia éste un representante seguro de los valores socialistas, capaz de hacer una lectura “correcta” del afuera amenazador. La novela donde mejor puede verse la relación que el dispositivo ficción policial socialista establece con el mundo exterior es Y si muero mañana (1980) de Luis Rogelio Noguera, quizá la obra más elaborada dentro de la tradición policial cubana previa a 1989.

Y si muero mañana cuenta la historia de Ricardo Villa o Bruno, su nombre de guerra, un oficial de inteligencia cubano infiltrado en los círculos anticastristas miamenses, cuya misión es mantener informada a la isla de las operaciones que desde Florida se planean contra el gobierno socialista. Ricardo Villa renuncia a todos sus afectos en Cuba –sus amigos, su amor– para cumplir con su trabajo. En la novela, su tarea consiste en averiguar cuál organización ordenó un ataque con bombas contra una población cubana y saber si éste fue ejecutado con anuencia de la CIA. Ricardo Villa/Bruno se mueve en medio de corruptos cubanos que se enriquecen mafiosamente de fondos secretos de la agencia de inteligencia norteamericana, y agentes de la CIA más interesados en promocionar sus propias carreras, aún a costa de la traición a sus superiores, que en derrocar al gobierno socialista. Los recursos narrativos son variados: *flashbacks* sobre el pasado revolucionario de Ricardo y sus relaciones afectivas, conversaciones radiofónicas

en clave entre operadores militares, fragmentos de expedientes de inteligencia, enumeraciones de las mercancías que pueblan los estantes de las tiendas de Miami, superposiciones temporales y espaciales entre Cuba y los EE.UU. Pero esta riqueza técnica no oculta las limitaciones de la novela en la construcción del héroe y sus oponentes, que reproduce los mismos esquemas de la ficción policial socialista y elimina los aspectos ambiguos de la novela de espías contemporánea.

Tal como Cawelti y Rosenberg y más recientemente Seed, han señalado, la situación del espía es una de las más alienantes representaciones del sujeto moderno, en tanto combina la esquizofrenia de su falsa identidad con la paranoia derivada del temor de verse descubierto. Es un personaje que siempre se desplaza en un territorio percibido como hostil, despojado de seguridad y lazos sociales, pues incluso debe desconfiar de sus aliados. Es un sujeto al margen de la ley, asediado por enemigos ocultos y silenciosos; su placer deriva de la clandestinidad, de su alienación, de su sensación de ser mejor, más astuto que la sociedad exterior a la que engaña y desprecia; pero a la vez siempre está en riesgo de o bien perder su máscara y su fortaleza o de ser seducido por su propio juego y entregarse esquizofrénicamente al engaño de todos, borrando las frontera amigo/enemigo y convirtiéndose en agente doble.

El personaje de Noguerras jamás se ve sometido a este tipo de tensiones pues la coraza que lo protege es su sólida moral socialista –él es la perfecta encarnación del hombre nuevo del que hablaba Ernesto “Che”Guevara– que nunca lo hace dudar del valor de su misión, y le permite resistir sin dificultades todas las tentaciones de la sociedad de consumo. Esa ausencia de complejidad dramática se traslada a la definición del enemigo, hecha siempre en términos negativos que lo reducen a una caricatura avariciosa, violenta,

egoísta y ruin, incapaz de los altos valores nacionales y la entrega a una causa ideal que caracteriza al espía cubano. Si bien en la novela de espías revolucionaria se encuentra una mayor factura técnica y una apertura hacia la experimentación formal, mantiene vigente el principio de organización dual del mundo –proveniente de la oposición folclórica héroe/villano– que Umberto Eco había identificado como estructura básica de las narrativas sobre James Bond, solo que, tal como indica Simpson: “The archetypal figures of good and evil in Fleming are replaced by the stock figures of the ideological battle ‘between reactionary forces and the proletariat, between fascism and communism, between the past and the future’ as Nogueras puts in his evaluation of the *contraespionaje* genre” (121).

Tanto en las novelas policiales y de espías socialistas se detecta como principio básico de construcción la eliminación de las marcas de ambigüedad, la simplificación y el esquematismo en la construcción de las tramas y los personajes. Este rechazo a lo ambiguo debe ponerse en relación con otros puntos de la red que conforman el dispositivo ficción policial socialista, y a su vez vincularse con procesos sociales y culturales que estaban operando en la década de los setenta en Cuba, específicamente, la conformación de nuevos equipos intelectuales y la persecución a la homosexualidad. Nuestro propósito es mostrar como esas dos políticas encontraron un punto de fusión en el dispositivo ficción policial socialista, el cual fue utilizado para exponer tanto los ideales estéticos como eróticos de un sector de la dirigencia revolucionaria. Fundamentalmente, este dispositivo debía funcionar como una máquina de recambio de equipos intelectuales en un proceso destinado a minimizar la presencia pública de

aquellos escritores y artistas “ambiguos” y reemplazarla por la de nuevos autores más acordes con los valores de una revolución ahora burocratizada e institucionalizada.⁷⁷

Una de las marcas que caracterizó al alto modernismo cubano previo a la revolución fue el refinamiento artístico, tal como puede ser observado en la obra de figuras como, por sólo mencionar algunos nombres, Virgilio Piñera, José Lezama Lima, Eliseo Diego, Fina García Marruz, Alejo Carpentier, o Cintio Vitier. Esta tradición se extendió en los primeros años de la revolución pero ya para finales de los años sesenta y comienzos de los setenta fue vista con desconfianza por la dirigencia pues consideraba que no se articulaba con la pretensión de una cultura de masas revolucionaria formadora de los nuevos valores surgidos con la revolución.⁷⁸ El escritor era pensado como un servidor de la misma, y debía cumplir un conjunto de funciones que reñían con la autonomía

⁷⁷ Del interior de la institución policial, más exactamente del Ministerio del Interior surge, como señala Malinowsky (1987), Armando Cristóbal Pérez el autor con quien comienza la literatura policial socialista. La figura del nuevo autor, nacido de una institución defensora de la revolución, expresa la necesidad de eliminar la fricción constante entre la dirigencia revolucionaria y sectores intelectuales, evidente en el reproche, muchas veces citado, de Ernesto “Che” Guevara a los intelectuales de que ellos no eran verdaderos revolucionarios (Malinowsky 258). Como Armando Cristóbal Pérez también los otros autores de novelas policiales pocas veces son escritores profesionales y, muy a menudo, adquieren por primera vez experiencia literaria al participar en el concurso. A pesar de su indudable ambición literaria es el interés político lo que caracteriza ante todo a estos autores, sean procedentes de la época de los años cincuenta y ligados desde entonces a la Revolución o al Partido Comunista, sean de generaciones posteriores e incluso jóvenes activos en organizaciones juveniles (Malinowsky). Si bien este proceso de formación de nuevos grupos de escritores no se limitó al ámbito de la literatura policial (también Casa de las Américas comenzó a premiar autores jóvenes, que privilegiaban temáticas sociales y políticas) fue en este campo donde fue más notorio y donde la tarea asignada a los creadores fue más precisa: crear un género policial específicamente cubano, capaz de superar y derrotar a los modelos clásicos detectivescos, tanto en la línea del *whodunit* como en la del *hardboiled*.

⁷⁸ Malinowsky plantea el problema en los siguientes términos: “Esto ha de ser considerado, entre otras cosas, como una reacción al desarrollo de la literatura cubana en los años sesenta. Se veía con claridad que a pesar del ‘boom’, aquella había pasado por alto a la población en un doble sentido —sobre todo teniendo en cuenta que, por las medidas en el sector de educación popular, se había transformado la estratificación social del público lector de manera muy importante en comparación a los años cincuenta. Sin embargo, las novelas tanto ahora como antes, fueron escritas por una élite intelectual y no ofrecían ni posibilidad de identificación a amplios estratos de la población, ni se prestaban a propagar los valores del nuevo sistema socialista” (1982, 257).

estética: de él se esperaba que fuera a la vez educador, exponente de virtudes cívicas y representante de un sujeto nacional. Como ha señalado Emilio Bejel este proyecto no es nuevo y se remite a los proyectos de José Martí de hacer de “a sort of ‘manly’ poet a model of behavior for all Cuban men” (XVIII).

Ese nuevo sujeto nacional⁷⁹ debía estar más allá de toda ambigüedad, no sólo ideológica, sino sexual. Por eso señalamos que el dispositivo ficción policial socialista enuncia una erótica homofóbica y exaltadora del ideal masculino “guajiro”. En este punto es fundamental señalar la coincidencia entre la novela policíaca socialista y el proceso de institucionalización de la homofobia que se dio en Cuba,⁸⁰ Braham argumenta que durante este período el aparato cultural cubano estableció una identidad entre literatura artística, ambigüedad ideológica y homosexualidad; unidad que debía ser rota por la emergencia de una nueva estética caracterizada por el realismo y el didactismo.

⁷⁹ En un cuento policial de Rodolfo Pérez Valero (“Aquí, allá y en todas partes”) se hace una descripción del tránsito buscado entre las viejas figuras intelectuales y los nuevos artistas surgidos con la revolución. La historia trata del trabajo conjunto de vigilancia que llevan a cabo un miembro de los Comités de la Defensa de la Revolución (CDR) y un pintor. El siguiente es el diálogo entre el cederista y el pintor:

 Cuando me dijeron que yo iba a hacer la guardia con el artista que pintaba esos cuadros tan bonitos, yo me dije: el tipo debe ser uno de esos que fuman en pipa y andan con el cuello estirado. Y resulta que cuando me encontré contigo pensé que me habían cambiado el compañero de la guardia.

 -¿Por qué?

 - Porque tú tienes una cara de campesino que a lo menos que te parece es a un artista.

 -¿Y tú creías que los artistas debían tener una cara especial?

 -No, no te rías. [...] yo creía que había algo que hacía que uno pudiera decir: ese es un artista. Y sin embargo, tú parece lo mismo que yo y que los demás.

 -Eso era antes –sonríe Nelson- cuando el artista quería ser ‘diferente’ en su apariencia, pero ahora...” (60)

⁸⁰ En Cuba durante los años setenta se dio un proceso de institucionalización de la homofobia asumida como política de Estado. Además de los antecedentes de las UMAP (que fueron cerradas en 1967), se expide la Resolución número 3 del Consejo de Cultura, que despide a los homosexuales de sus trabajos y los obliga a realizar trabajo manual. La homosexualidad fue uno de los temas tratados durante el primer Congreso Nacional de Educación y cultura en 1971, donde se tomaron algunas decisiones destinadas a apartar a los homosexuales notorios de la vida pública. Véase al respecto Ian Lumsden, Machos, Maricones and Gays: Cuba and Homosexuality. Philadelphia: Temple University Press, 1996; y Emilio Bejel, Gay Cuban Nation. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

Quizás la búsqueda de didactismo fue una de las razones que condujo a la adopción del género policial, el cual, como ya hemos señalado inicialmente no parecía ser el más coincidente con los principios de la revolución, en especial por dos razones: por un lado, la tradición nacional en el género era débil; pero además, éste estaba directamente vinculado con sociedades que representaban la antítesis del ideal socialista, así que privilegiar su desarrollo parecía una contradicción en un país que como señala Malinowsky tenía la pretensión de “superar la dependencia cultural y promover y conservar la cultura nacional” (256). Esta contradicción no se escapa a los escritores policíacos cubanos del período, quienes en general, evalúan negativamente los desarrollos de la literatura policial en especial en los Estados Unidos, y marcan su distancia frente a los mismos, como se observa en la siguiente valoración que hace Luis Rogelio Noguerras para quien “Muchas de las más recientes novelas policiales ‘duras’ de Estados Unidos son apenas si un muestrario de perversiones sexuales, de depravación desembozada y de abierto anticomunismo” (“La verdadera novela policial” 148).

Para entender cómo fue resuelta esta contradicción debemos remitirnos a un campo de discusión que excede el caso cubano: las polémicas sobre el denominado realismo socialista como modelo estético de las sociedades revolucionarias. Nos apoyaremos en las recientes investigaciones (2007) de Evgeny Dobrenko sobre el arte en la Unión Soviética estalinista. Dobrenko propone la siguiente tesis: el propósito del realismo socialista, contra la opinión común, no es representar la realidad, sino crearla. “What Socialist Realism produced was not ‘lies’ but *images of socialism* that perception transformed into *reality* –namely, *socialism*.” (6); en otras palabras: no existe una pretensión mimética del realismo socialista, en tanto éste no se propone representar una

realidad existente; por el contrario, lo que hace es crear el objeto que representa y situarlo en el lugar de lo real. La operación del realismo socialista es la de desmaterializar la sociedad para sustituirla por las imágenes de la misma que ha construido. Contrario al planteamiento, defendido por la izquierda crítica occidental, de que el socialismo nunca se realizó en la Unión Soviética –en tanto lo que allí se dio fue una modernización autoritaria dirigida por el Estado–, Dobrenko sostiene que el socialismo sí existió, pero como una ficción: el realismo socialista:

The goal of Socialist Realism is the production of socialism via the reworking of reality into an ideologically consumable product. But a side effect of this operation is the de-realization of everydayness: available reality must cease to exist in order to appear in the form of socialism. Thus, Socialist Realism is in fact ‘reality given to us.’ The fact that everything is imagined in this “reality” only emphasizes the status of construction and image of reality in Stalinist culture, that is, the status of aesthetic. (14)

El realismo socialista mimetiza una fantasía, que luego considera la realidad. Los ciudadanos de los países socialistas encontraban en las producciones culturales imágenes que les mostraban lo que ellos eran y debían representar; y aunque esta realidad se situaba a distancia de la vida que vivían, debían actuar esa ficción para evitar conflictos con el poder. Esto convirtió a las sociedades socialistas en altamente teatralizadas.⁸¹ Dobrenko insiste en una de las máximas del estalinismo: “The beautiful *is* our life!” (36). La belleza en esta frase no es un futuro, no es una meta a conquistar, es presente y activa, modeliza la vida de los ciudadanos, quienes la habitan. Vivir en la belleza es hacerlo en

⁸¹ Dobrenko trae una cita de Mamardashvili que ilustra el proyecto del realismo socialista: “The surreal sovereignty of sham is broader than simple the literary rubbish of so-called Socialist Realism, the mirror that reflects, for example, a highway that is planned for the following five-year plan. No, in life people are supposed to behave as though the highway already existed, and should drive on it” (29).

una obra de arte.⁸² Es esta estetización la que permite hablar del alto nivel de formalismo del realismo socialista, pese al rechazo explícito de éste: se tenía la convicción de que las formas artísticas podrían imponerse a la realidad y suplantarla.

Los argumentos de Dobrenko nos ayudan a leer el fenómeno del dispositivo ficción policial socialista desde otra perspectiva: por un lado, nos explica la recepción de un modelo altamente formalizado como es el de la literatura detectivesca. Si bien los autores se percataron de que los contenidos originales del modelo eran, en sus términos, “reaccionarios”, ello no fue un impedimento para su adaptación a Cuba, en tanto la forma podría imponerse sobre el contenido y modificarlo. Así, por ejemplo, uno de los más reconocidos escritores de ficciones policiales sostenía que “[p]ara un escritor revolucionario constituye un reto transformar el género, sin que deje de serlo totalmente en cuanto a la forma pero con un contenido diametralmente opuesto, lo que necesariamente modificará aquella” (Pérez 301). Pero ese contenido que “necesariamente” modificará la forma no es otro que la fantasía misma del socialismo, que es a su vez una ficción. En definitiva, la forma es central: es el contenido mismo.

La fantasía específica del socialismo cubano tiene un nombre: el “Hombre Nuevo” guevarista; un compendio humano de virtudes morales, convicción imbatible y capacidad de combate. Este combatiente debe sacrificarse a la revolución tanto en las “jornadas heroicas” (Guevara 176) como en los actos más cotidianos. En un artículo de 1962, el Ché describe al “cuadro revolucionario” y después de enumerar una lista de características imposibles de cumplir, anuncia: “Este ejemplar humano, aparentemente

⁸² Dos ejemplos cinematográficos recientes sobre el tema de la teatralización de la vida cotidiana en la Europa del Este son Good by Lenin de Wolfgang Becker (2003) y la aclamada, La vida de los otros de Florian Henckel von Donnersmarck (2006).

rodeado de virtudes difíciles de alcanzar, está sin embargo presente en el pueblo de Cuba y nos lo encontramos día a día” (163). Estos combatientes y seres “difíciles de alcanzar” encontraron su lugar de residencia no en el día a día de la vida cubana sino en las páginas de las novelas policíacas y detectivescas, donde conjugaban su disposición a la acción revolucionaria con la entrega al trabajo cotidiano junto a las masas. Estos “héroes positivos”, que supuestamente poblaban las calles de La Habana socialista, sólo podían existir como ficciones. Pero esto no los reducía a simple propaganda del régimen, pues de hecho cumplían una importante función creadora:

An enormous rift exists between the original reality of socialism and the socialist ideal. Socialist Realism is a mechanism for bringing them into correspondence. It covers the expanse of the “unpaid ideal.” It is a sort of distribution point for bonds that are not backed by a gold reserve of reality. In other words, Socialist Realism is an ideal unpaid by reality, which obtains the right to become reality itself. (Dobrenko, 8)

El hombre nuevo del socialismo hizo así su camino de fantasía política a ficción, y encontró un territorio privilegiado en las estructuras tipificadas y altamente formalizadas de la novela policial y de espionaje; las cuales debían ofrecer a su vez modelos de vida a los cubanos: en una especie de teatro de la revolución, se pide a los ciudadanos que actúen de acuerdo con las fantasías estéticas del poder.

Pero este dispositivo orientado a crear un simulacro puede a su vez producir efectos realistas más allá de los objetivos que persigue. Por ejemplo, la imagen de la sociedad paranoica que emerge inconscientemente de estas ficciones –donde cada ciudadano vigila y es a su vez vigilado– puede ser más acorde con la realidad cubana de la época que la solidaridad imaginaria de un pueblo unido en la defensa de la revolución, como en el plano más inmediato lo afirma la novela policíaca.

Igualmente, el universo de la novela de espionaje, donde ni nada ni nadie son lo que parecen y el disfraz es la metáfora dominante, expresan la teatralización de la vida colectiva en una sociedad a la que se exige vivir siguiendo los guiones fantásticamente trazados por el poder. En la década de los setenta, la revolución construyó el socialismo de acuerdo con los libretos de la novela policial y de espionaje, piezas claves de un dispositivo más amplio –al cual hemos denominado “ficción policial socialista”– que hizo de las metáforas de la vigilancia y el simulacro los elementos centrales de su composición.

Como hemos señalado, este dispositivo, pese a sus pretensiones, no fue hegemónico: produjo efectos distintos a los pretendidos; tampoco los autores que cultivaron el policial pudieron reemplazar a aquellos que desarrollaban otras líneas literarias; su abierto didactismo y explicitud ideológica recibió incluso críticas de intelectuales cercanos al proyecto socialista como José Antonio Portuondo, quien señaló como sus limitaciones “la exposición apologética de la ideología, la propaganda elemental y primaria, el elogio desembozado de los procedimientos revolucionarios” (Portuondo citado por Padura Fuentes, Modernidad, postmodernidad y novela policíaca 152).

El dispositivo “ficción policial socialista” encontró en la realidad misma que decía representar sus propios límites. El principio de realidad se impuso sobre cualquier fantasía a finales de los años ochenta, como se observa en los juicios al general Arnaldo Ochoa en 1989,⁸³ y al comienzo del “periodo especial en tiempos de paz” en 1990, tras la

⁸³ El juicio al general Arnaldo Ochoa y a otro grupo de prominentes miembros de las fuerzas armadas cubanas fue la crisis política más grave de la revolución desde su llegada al poder en 1959 (Trento, 2000, 100). Arnaldo Ochoa era una figura muy popular en la isla y un “héroe de la revolución” por sus acciones en varios de los proyectos internacionalistas cubanos, como la ayuda a la revolución sandinista en Nicaragua y la participación en las guerras africanas, específicamente Angola y Etiopía. Ochoa fue juzgado

caída de los regímenes de socialismo real en el Este de Europa y tras la drástica reducción del intercambio comercial con la Unión Soviética. Los juicios de 1989 pusieron al descubierto los niveles de corrupción existentes en sectores de las Fuerzas Armadas y del Ministerio del Interior, e hicieron que las imágenes de las instituciones policiales y militares construidas en la novelística policial se revelaran vacías o caricaturescas. Las ficciones policiales se construían sobre la representación de un supuesto “[carácter] ejemplar, de las instituciones policiales de la Revolución [de] moral intachable, lo que Fidel llamara en el discurso por el XV Aniversario del MININT ‘la acrisolada honestidad de nuestros combatientes’. Sólo una policía así es capaz de ser objeto de admiración y exaltación” (Nogueras y Rodríguez, 151). Las metáforas con que el dispositivo había llenado la sociedad cubana se volvían contra ellas mismas: el teatro del mundo revelaba que los héroes no eran tales, sino villanos ocultos o disfrazados.

El momento definitivo de cierre del dispositivo “ficción policial socialista” lo constituye la caída del bloque soviético, tras la cual Cuba perdió a su principal socio comercial.⁸⁴ El país se vio abocado a una crisis económica sin precedentes; los programas sociales fueron reducidos, y los logros de la revolución se encontraron en un serio riesgo. Cuba se vio obligada a insertarse, en condiciones extremas, en un mercado transnacionalizado. La supuesta independencia del mercado –que los escritores del

por una serie de delitos que incluían lavado de activos del narcotráfico, tráfico de diamantes, oro y marfil, corrupción, en especial de la sección del Ministerio del Interior dedicada al manejo de las divisas convertibles. El juicio tuvo un trámite muy rápido, probablemente con la intención de evitar que otros sectores de la dirigencia fueran implicados. Ochoa, junto con tres funcionarios del Ministerio del Interior, fueron ejecutados. La versión no oficial de los hechos sostiene que su muerte fue resultado de pugnas internas por el poder, ya que Ochoa era un oficial que gozaba de gran popularidad y podría convertirse en un obstáculo para Fidel y Raúl Castro.

⁸⁴ Se calcula que aproximadamente una tercera parte del PIB nacional se “evaporó” en cuatro años, y el comercio exterior se contrajo en casi tres cuartos (véase Eckstein, 179; Monreal, 117).

dispositivo “ficción policial revolucionaria” habían proclamado como una de las condiciones para el desarrollo de su literatura– desapareció, y, con ella, las condiciones editoriales que habían permitido su desarrollo. El dispositivo “ficción policial socialista” se desvaneció como muchas de las fantasías sobre las cuales se había edificado el llamado “socialismo realmente existente”. En el vacío de su desaparición se inserta la obra de Leonardo Padura Fuentes, quien construye una novelística policíaca que invierte los principios mismos del dispositivo: transformándolos en una herramienta destinada a explorar, entre otros temas, la teatralización de la sociedad socialista, tal como lo veremos en el análisis de su novela Máscaras.

3. Las máscaras sexuales y estéticas de la revolución

Máscaras es la tercera novela de la tetralogía “Las cuatro estaciones” de Leonardo Padura Fuentes y quizá la que más ha atraído la atención de la crítica, en parte por ser una de las obras de la literatura cubana que a finales de los años ochenta del pasado siglo encaró los temas gay, lésbicos o *queer* (Bejel,169); pero también porque en ella se retoman y desmontan uno a uno los principios del dispositivo “ficción policial socialista”: el héroe positivo, las pretensiones estéticas didácticas, el repudio a la tradición experimental de la literatura y a los escritores que la practicaban, la homofobia implícita en el modelo y, fundamentalmente, los niveles de teatralización de la vida cubana.

Jugando con su título, puede afirmarse que Máscaras se enmascara en lo policial para revelar el crimen literario sobre el que se erigió la novelística policíaca en la década de los setenta. En esa misma línea podemos argumentar que la novela enuncia una poética que, construida sobre las ruinas del policial cubano, tiende un puente con aquella

tradicción literaria cubana producida antes de la revolución, o en los primeros años de la misma, víctima del endurecimiento cultural de ese período.

La trama de la novela gira en torno al asesinato de Alexis Arrayán, hijo de un prominente diplomático cubano, cuyo cadáver aparece en el bosque de la Habana, asfixiado, travestido de mujer y con dos monedas incrustadas en el ano. La investigación le es encomendada al teniente Mario Conde –el policía que protagoniza la casi totalidad de la obra narrativa de Leonardo Padura Fuentes. Conde pertenece a la estirpe de los que el autor barcelonés Enrique Vila-Matas ha descrito como “los *Bartebly*”; es decir, los escritores que han hecho de la renuncia a la escritura su forma de escribir: él es un policía-escritor, o un escritor-policía que ha abandonado la literatura pero se mantiene en una constante tensión con ella.

Al construirse en torno a una negación –escritor que no escribe–, Mario Conde se opone al modelo de héroe positivo que la literatura policial cubana exaltó como personaje y como modelo de escritor revolucionario o comprometido. La negatividad de Conde se extiende desde su escritura hasta su trabajo. Frente a la virtud afirmativa del investigador de los años setenta, para quien la labor policial está asociada a la defensa de valores colectivos y supuestamente superiores, Mario Conde esgrime la duda: no sabe muy bien por qué se ha hecho policía e incluso, al final de la tetralogía, renuncia a la institución.

El ser Conde un escritor secreto hace que el tema de la literatura se convierta en el eje principal de Máscaras. Esto se agudiza cuando aparece –primero como sospechoso y luego como auxiliar de Conde– Alberto Marqués: un dramaturgo, homosexual confeso, víctima de las purgas políticas de los años setenta.⁸⁵ Su presentación es una referencia

⁸⁵ Los referentes reales para la construcción del personaje son Virgilio Piñera y Antón Arrufat.

directa a los procedimientos de criminalización propios del dispositivo “ficción policial socialista”, donde estética, erótica y política se combinan en la construcción del criminal y el enemigo:

Alberto Marqués: homosexual de vasta experiencia depredadora, apático político y desviado ideológico, ser conflictivo y provocador, extranjerizante, hermético, culterano, posible consumidor de de marihuana y otras drogas, protector de maricones descarriados, hombre de dudosa filiación filosófica, lleno de pequeños prejuicios pequeñoburgueses y clasistas, anotados y clasificados con la indudable ayuda de un moscovita manual de técnicas y procedimientos del realismo socialista... (41)

Como señalamos, en esta serie de adjetivos denigrantes se encabalgan los juicios estéticos y morales, porque Alberto Marqués no sólo es un desviado ideológico y sexual sino también poético: es homosexual y culterano; pequeño burgués y hermético. Para el sistema que ha clasificado a Marqués, la ideología, el sexo y el arte son hilos de la misma urdimbre y por eso él se convierte, según el modelo policial de los setenta, en el sospechoso por antonomasia. Pero Padura Fuentes invierte ese papel: no será el criminal –por el contrario, se transformará en ayudante de Conde. Su función en la novela es otra: Marqués sirve, esencialmente, para convocar a través de citas, alusiones y referencias, la historia literaria cubana reciente, en tanto a través de su presencia en el texto emergen algunos de los autores condenados al ostracismo durante la década del setenta.

El encuentro entre Conde y Marqués, más que entre un policía y un sospechoso, es entre el escritor que ha renunciado a escribir y aquél a quien le ha sido prohibido hacerlo. Dos formas de la censura y la represión, dos puntos límites en la relación del autor con la escritura. La palabra que el poder condena y expulsa, la palabra que se niega a sí misma; pero ambas enunciadas en el espacio textual de la novela. Un drama de silencios que se resuelve en una escritura profundamente teatralizada.

El ingreso de Conde a la sala de Marqués marca el tono teatral de su relación con el dramaturgo y la importancia del tema de la representación en la novela: cuando el policía cruza la puerta se encuentra en medio de la escenografía de El precio de Arthur Miller, obra que el director cubano llevó a las tablas antes de su condena al silencio: “Había entrado a la escena en que llegan los personajes” (44). Esta teatralización intensifica el efecto ficcional de la novela: los personajes aparecen en el texto como actores que ingresan a la escena y declaran que su orbe de existencia no es la realidad sino, en palabras del mismo Padura, “el espacio posible de la literatura” (10).

Marqués también es presentado como una figura dramática, llena de gestos estudiados y amaneramientos escénicos que hacen que Conde inmediatamente lo clasifique con el cubanísimo término de *pájaro* (“Te vas a joder conmigo, pájaro de mierda, pensó”), forma local de referirse a los homosexuales.⁸⁶ Las referencias teatrales se amplían cuando Marqués le cuenta a Conde que el vestido rojo que Alexis vestía el día de su asesinato, corresponde al personaje Electra Garrigó, protagonista de la obra homónima de Virgilio Piñera que Marqués se aprestaba a llevar a escena cuando es juzgado y apartado de su trabajo por los comisarios estéticos de la revolución.

Como vemos, el crimen se transforma en una puesta en escena, donde la víctima se traviste en la protagonista de la escenificación frustrada de Electra Garrigó: obra considerada –según la crítica Raquel Carrió (135)– inauguradora de la modernidad teatral cubana, escrita por un autor profundamente afectado por la política cultural de los

⁸⁶ En el uso del término resaltan la vistosidad del plumaje de las aves tropicales. En cierto modo, la palabra, sin olvidar su carácter denigratorio, reconoce a la vez la plasticidad y belleza “artística” de las aves. Recordemos el comienzo de De donde son los cantantes (1967) de Severo Sarduy, un escritor que será otra de las referencias de Máscaras: “Plumas, sí, deliciosas plumas de azufre, río de plumas arrastrando cabezas de mármol, plumas en la cabeza, sombrero de plumas, colibríes y frambuesas” (91).

años setenta, quien a su vez es uno de los modelos del personaje Alberto Marqués. Este juego de espejos revela el proyecto metanarrativo de la novela de Padura: desarticular el dispositivo “ficción policial socialista” a través de una lectura crítica de la historia literaria reciente.

En lo estético, optar por Electra Garrigó significa resaltar el valor de la tradición literaria cubana alejada de los presupuestos miméticos realistas y centrada en una poética donde lo real se reelabora en la dimensión imaginaria, metafórica, siempre traspasada por una búsqueda en las entrañas del lenguaje; tradición en la que se sitúan escritores como Lezama Lima, Severo Sarduy o Cabrera Infante, entre otros, quienes constituyen para Padura Fuentes referentes fundamentales en la historia literaria de la isla. Es significativo que la exaltación de esta línea estética se haga desde el género policial por dos razones: una, el dispositivo ficción policial socialista fue uno de los recursos que la dirigencia cultural desplegó en la década de los setenta para cumplir el programa de reemplazo de los equipos intelectuales, de tal modo que abandonara una literatura supuestamente de élite por otra de carácter social, popular y didáctica. Padura trae a los autores víctimas de esta política al territorio mismo desde el cual se diseñó su expulsión de la “patria de las letras”.⁸⁷ El segundo motivo es genérico: Padura reivindica una tradición de vanguardia o ruptura desde un género construido fundamentalmente sobre la centralidad de la trama: todo relato policial, para serlo, debe contar una historia, descansar en el argumento más

⁸⁷ Leonardo Padura Fuentes lo indica de la siguiente manera en su ensayo Modernidad, posmodernidad y novela policial: “el resultado artístico de tales regulaciones fue la creación de una ruptura y un vacío en el terreno artístico que en algunos casos se trató de llenar de forma artificial con la promoción de nuevas figuras que sustituyeran a las excluidas. En este contexto llegan un premio y una narrativa, cuya filiación revolucionaria y socialista quedaba establecida desde las bases de la convocatoria del concurso y, por tanto, traía como marca de nacimiento la función ideológica”. (151)

que en la forma o el lenguaje; pero sobre este punto volveremos más adelante, cuando estudiemos los mecanismos metanarrativos que caracterizan la novelística de Padura.

La referencia a Electra Garrigó sirve también para postular la idea de la realidad como farsa, como simulacro, tal como queda establecido desde el epígrafe que abre la novela

Máscaras:

PEDAGOGO: (...) No, no hay salida posible.

ORESTES: Queda el sofisma.

PEDAGOGO: Es cierto. En ciudad tan envanecida como ésta, de hazañas que nunca se realizaron, de monumentos que jamás se erigieron, de virtudes que nadie practica, el sofisma es el arma por excelencia. Si alguna de las mujeres sabias te dijera que ella es fecunda autora de tragedias, no oses contradecirla; si un hombre te dice que es consumado crítico, secúndalo en su mentira. Se trata, no lo olvides, de una ciudad en la que todo el mundo quiere ser engañado. (Virgilio Piñera: Electra Garrigó, acto III).

El traje rojo que viste Alexis la noche de su asesinato funciona como símbolo de los múltiples disfraces y metamorfosis que convergen en la novela: el traje es una marca de los procesos de ocultamiento/develamiento de identidades secretas; pero también en torno a él girarán una serie de relatos sobre la historia de la literatura cubana durante los primeros años del decenio negro.

Cuando Alberto Marqués le explica a Mario Conde por qué es importante que Alexis Arrayán muriera vestido como Electra, se remite a la génesis de su fallido proyecto teatral. Éste se remonta a una historia parisiense de los años setenta, cuando él, junto a otros dos escritores cubanos, descubre el mundo de los travestis franceses. Uno de sus acompañantes es llamado El Recio, quien –todo esto contado por Marqués en un flash back– desarrolla una teoría sobre el travestismo como fundamento del arte. No es difícil establecer la relación: El Recio no es otro que Severo Sarduy (Recio/Severo) y las ideas que expone son literalmente las de éste en La simulación, ensayo que en la novela toma

el título de El rostro y la máscara. Padura Fuentes usa su novela como un espacio de metamorfosis, de mimetismos y simulaciones: disfraza a Severo Sarduy de personaje y a través de un juego intertextual teje un puente entre el ensayo de éste y Electra Garrigó de Virgilio Piñera, dos textos fundamentales de las letras cubanas. Padura, entonces, formula desde la novela una historia literaria, potencia encuentros entre textos, subsana vacíos y paga deudas, pero todo como un ejercicio de ficción.

En este ejercicio las ideas de Sarduy son centrales, pues recordemos que, para éste, el travestismo va mucho más allá del juego con los roles genéricos: es, ante todo, la posibilidad misma de la escritura. En Escrito sobre un cuerpo se refiere a él como escritura corporal: “La escritura corporal al dibujar la letra muerta sobre la piel, sitúa al hombre en su cenit: el reino del símbolo” (64); y, más directamente, en “Escritura/travestismo” plantea que el segundo se opone a la pretensión realista (“realistas puros –socialistas o no– y realistas mágicos” 47) de una literatura mimética, cuyo estatuto de existencia reside en su relación con un afuera social, político o moral. Para Sarduy la “aparente exterioridad del texto, la superficie, esa *máscara* nos engaña” (48), pero esto tampoco quiere decir que bajo la máscara se esconda un significado verdadero: detrás de ella solo hay otro simulacro, es decir, la escritura es ante todo un proceso de simulación de sí misma.

Esto nos lleva a preguntarnos por cuál es “la aparente exterioridad” de Máscaras, que en nuestro análisis corresponde no a la realidad de la sociedad cubana, sino al dispositivo “ficción policial socialista”, el cual Padura socava desde los juegos intertextuales y metanarrativos que caracterizan la novela: lo policial permite el desarrollo de la fábula según las convenciones del género, pero a su vez éstas son alteradas por el procedimiento

de investigación que asume Conde, quien privilegia las referencias textuales y culturales como método para llegar a la resolución del crimen. Por ejemplo, además de la pista del vestido rojo de Electra Garrigó, Conde se obsesiona con el hecho de que el asesinato se haya cometido el día 6 de agosto, fiesta de la Transfiguración para los católicos.

Cuando el policía busca la Biblia de Alexis, descubre que falta el capítulo 17 del Evangelio según Mateo, en el cual se cuenta la transfiguración de Jesús ante algunos de sus discípulos. La página aparece más tarde, escondida entre un tomo del Teatro completo de Virgilio Piñera, volumen donde se encuentra la pieza “Electra Garrigó.” De este modo se vinculan textualmente el mito griego de un conflicto familiar, entrelazado con intrigas de poder, y el relato sagrado del reconocimiento divino del Hijo por el Padre:

Seis días después, toma Jesús a Pedro, a Santiago y a su hermano Juan y los sube a un monte alto, a solas. Y se trasfiguró delante de ellos: su rostro brilló como el sol y sus vestidos quedaron blancos como la luz [...] Una nube luminosa los cubrió, y se oyó una voz desde la nube que decía: “Este es mi hijo, el predilecto, en quien me he complacido: escuchadle”. Al oír esto los discípulos cayeron sobre su rostro, presos de gran temor. Se acercó a ellos Jesús y, tocándolos, dijo: “Levantáos, no tengáis miedo”. Y cuando alzaron los ojos no vieron a nadie sino a Jesús solo. (Citado en Máscaras, 85).

Estas dos narrativas, el mito y el texto bíblico, ofrecen en el plano intertextual la respuesta al enigma de la muerte de Alexis: ambas pueden ser leídas como relatos familiares en torno a la figura paterna, hipótesis que más tarde el desarrollo de la diégesis ratificará. Pero como todo lo que sucede en la novela, Máscaras invierte la relación familiar amorosa que conduce a la tragedia en el mito y la Biblia, transfigurándola en odio: el asesino de Alexis es su propio padre, Faustino Arrayán, un alto funcionario diplomático que, al saber que es homosexual, ha renegado de él. Pero el asesinato de

Alexis no es sólo resultado de la homofobia del padre.⁸⁸ También existen razones políticas. Faustino temía que su hijo revelara la falsedad de su supuesta participación en la lucha contra Batista, inventada para ascender en la jerarquía revolucionaria – información que Alexis había descubierto recientemente. La lectura simbólica surge inmediatamente: Alexis Arrayán viste la noche de su muerte el traje de Electra Garrigó, personaje teatral de la obra que inaugura el teatro moderno en Cuba; personaje, también, de un montaje teatral que nunca llega a realizarse en la novela, por causa de la intervención y persecución de que su director, Alberto Marqués, es víctima. El asesino es un falso revolucionario que ha ascendido dentro de la jerarquía a partir de la mentira, y que para mantenerse exhibe una rigidez ideológica que lo lleva incluso a repudiar a su hijo. Es decir, podría leerse la política cultural cubana de los años setenta como el asesinato que el falso padre revolucionario comete contra su hijo artista, pues éste, con su arte mismo, revela la farsa sobre la que la figura paterna ha levantado su poder. Las posibles interpretaciones que surgen de esta trama nos ofrecen versiones ambiguas de la relación de Padura con la historia revolucionaria: por un lado podemos argumentar que realiza una lectura revisionista de la década de los setenta en Cuba, y la plantea como una desviación o traición al proyecto de la revolución realizada por “falsos revolucionarios.” Por otro lado, surge la pregunta de si la figura del padre autoritario que destroza a sus hijos es la forma indirecta que Padura –un escritor que vive y escribe en Cuba, y que por tanto debe ser cuidadoso en la manera de nombrar ciertos temas tabúes, en especial los

⁸⁸ La figura del padre autoritario permite igualmente una lectura nacional, así como su rechazo al homosexualismo de su hijo puede ser leído como un símbolo de las políticas culturales de los años setenta; pero también puede leerse en los acontecimientos de la novela un temor del padre a su propia homosexualidad: esta ambigüedad está presente en el texto cuando leemos que el padre introduce dos monedas en el ano del hijo y se justifica luego diciendo que lo hizo para confundir la investigación policial. Es difícil no pensar en ese acto violento como expresión de un deseo latente o el reconocimiento de una previa relación sexual entre padre e hijo.

relativos al “Comandante”– encuentra para mencionar a Fidel Castro y su histórica relación conflictiva con los intelectuales.

Pero la propuesta de Padura va mucho más allá de la lectura política alegórica, y se concentra fundamentalmente en una indagación literaria sobre las manifestaciones artísticas impedidas por el endurecimiento cultural cubano. Es decir, su labor es la de producir ficcionalmente un acontecimiento artístico cuya ocurrencia fue frustrada por el poder político o por razones históricas. En cierto modo, Padura reconstruye la tradición: entendida no sólo como la serie de obras efectivas, sino incluyendo también las posibles, las negadas, las perdidas, la sombra espectral de lo que pudo haber llegado a ser y no fue –la literatura como una expresión de aquel sentido de la posibilidad que Robert Musil planteaba en el Hombre sin atributos.

O también como una expresión de aquel concepto de “experimento sin verdad”, con el que Walter Lüssi se acerca a la obra de Robert Walser (Agamben, “Bartleby o de la contingencia” 119), y que Giorgio Agamben recupera para explorar la relación de la literatura con el universo de lo no realizado. Partiendo de la obra de Herman Melville, Bartleby el escribiente, el pensador italiano indaga en la categoría filosófica de la potencia en la literatura y señala que “el experimento sin verdad no remite al ser o no ser de algo, sino a su ser en potencia. Y la potencia en cuanto que puede ser o no ser, se sustrae por su propia definición, a toda condición de verdad y, ante todo, al más firme de todos los principios, al principio de contradicción” (121). Pero además, la potencia se enfrenta al principio de la irrevocabilidad del pasado, al abrirle un espacio de existencia a aquello que no pudo ser, en una línea muy similar al papel redentor que Walter Benjamin le asignaba al recuerdo; pero, en este caso, al recuerdo de aquello que no se cumplió

(121). Agamben considera que el concepto de “experimento sin verdad” puede ser elevado a “paradigma de la experiencia literaria” (119), en tanto lo que se pone en juego en ella es un cuestionamiento mismo de la realidad.

El espacio de experimentación de Máscaras –y como veremos más adelante, de una buena parte de la obra de Padura Fuentes– es el pasado literario cubano: en este caso, el período histórico en que convergen el surgimiento de la novela policial cubana con el inicio de las purgas contra sectores de la intelectualidad cubana. Padura Fuentes, tanto en el tema como en la forma de su novela, toma como objeto la teatralización de la vida política y cultural de la isla. Cuba es presentada como un gran teatro donde las prácticas políticas e incluso jurídicas son dramáticas. El episodio donde esto puede apreciarse más claramente es cuando Marqués le describe a Conde la parafernalia teatral con que se desarrolló el juicio que lo condenaría al silencio:

Dentro habían puesto una mesa sobre el escenario, donde había quedado parte de la escenografía de Yerma, con su ambiente luctuoso, lleno de telas negras...Ellos eran cuatro, como una especie de tribunal inquisidor, y sobre la mesa habían puesto una de esas grabadoras grandotas de cinta, y le iban diciendo a la gente sus pecados y preguntándoles si estaban dispuestos a revisar su actitud en el futuro, si estaban dispuestos a revisar su actitud en el futuro [...] Después organizaron una especie de asamblea: los protagonistas siguieron tras la mesa, en el escenario, y la gente del grupo en las lunetas, con todas las luces encendidas... Y entonces hablaron de mí como el principal responsable de la línea estética de aquel teatro. La primera acusación que me hicieron fue la de ser un homosexual que exhibía su condición [...] y que no se permitiría que reconocidos homosexuales como yo tuvieran alguna influencia que incidiera sobre la formación de nuestra juventud y que por eso se iba a analizar la presencia de los homosexuales en los organismos culturales, y que se reubicaría a todos los que no debían tener contacto alguno con la juventud y que no se les permitiría salir del país en delegaciones que representaran el arte cubano, porque no éramos ni podíamos ser los verdaderos representantes del arte cubano [...] En fin, un mal cierre para la función histórica de aquella tarde de 1971, donde hubo hasta aplausos y gritos de júbilo... y dejaron que el telón cayera sobre mi cuello. (107-9)

El tribunal-teatro se convierte en el símbolo de la sociedad. Alberto Marqués es juzgado y condenado en la misma sala donde ensaya el montaje de Electra Garrigó. Los jueces asumen el papel de los actores (ocupan el escenario) y éstos se transforman en los espectadores de su propio drama. El juicio revela su carácter escénico, su teatralidad; pero no sólo eso: también se observa el enmascaramiento del juicio estético en los discursos, recursos y aparatos de la penalidad.⁸⁹ El teatro de la crueldad que Marqués quiere representar no está en las tablas, como descubre el dramaturgo, sino en los escenarios de la política, donde él y su obra terminan convertidos en víctimas sacrificiales.

Podemos decir que en Máscaras, Electra Garrigó es víctima de un doble asesinato: muere como propuesta estética condenada por una ideología que exige un arte didáctico; luego, muere en la figura de un joven que decide asumir el disfraz del personaje para encarar a su padre y resolver un drama doméstico. Esta segunda muerte es a la vez la forma de resolver la primera, en tanto Alexis, como descubre el Conde, prepara su muerte como si fuera una representación: un acto de enmascaramiento que debe servir para que se cumpla el programa estético que Alberto Marqués había soñado para *Electra Garrigó*, en la cual los actores irían maquillados

⁸⁹ Otros apartados del fragmento revelan la dimensión estética del juzgamiento de Marqués:

Entonces vino el juicio estético: se dijo que mis obras y mis montajes sólo pretendían convertir el esnobismo, la extravagancia, el homosexualismo y otras aberraciones sociales en materia estética única, que me había desviado del camino de las aspiraciones más puras con toda aquella filosofía de la crueldad, el absurdo y el teatro total, y que no se me iba a permitir esa “arrogancia señorial” de atribuirme el papel de crítico exclusivo de la sociedad y la historia cubanas, mientras abandonaba el escenario de las luchas verdaderas y utilizaba a los pueblos latinoamericanos como temas para creaciones que los convertían en favoritos de los teatros burgueses y las editoriales del imperialismo. (108)

Las referencias a la extravagancia remiten a la legislación producida a partir del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, como ya señalamos en la introducción del capítulo.

[c]omo máscaras griegas pero con caras muy habaneras, de blancos, mulatos, y negros habaneros, tratando de que la máscara los mostrara y no los ocultara [...] Y la máscara facial debía ser algo esencial en el propósito revelador de esa máscara moral con la que ha vivido mucha gente en algún momento de su existencia: homosexuales que aparentan no serlo, resentidos que sonríen al mal tiempo, brujeros con manuales de marxismo bajo el brazo, oportunistas feroces vestidos de mansos corderos, apáticos ideólogos con un utilísimo carnet en el bolsillo: en fin, el más abigarrado carnaval en un país que muchas veces ha debido renunciar a sus carnavales.... (165-6)

El asesinato de Alexis permite actualizar el proyecto teatral que veinte años atrás fue destruido. Se trata, entonces, de reactivar el pasado: de abrir, a través de de la novela, un espacio para que lo no sucedido suceda y produzca efectos; pero efectos que a su vez son ficticios. El resultado es una novela absolutamente metaliteraria. Aquí es donde se produce –más que en la caracterización del investigador, en el tipo de delito, víctima o asesino, o en la relación con los organismos de seguridad– el quiebre estructural entre la obra de Padura Fuentes y el dispositivo “ficción policial socialista”. Padura rechaza la idea de una narración lineal y tipificada puesta al servicio de las ideas morales y políticas del poder. La novela se muestra como teatro de sombras, una representación fantasmagórica (“Y a mí me convirtieron en un fantasma, culpable de mi talento”, dice Alberto Marqués), donde las voces acalladas vuelven bajo el disfraz del personaje o la máscara de la cita, para ocupar el lugar del que fueron desplazadas por las políticas culturales de los años setenta en Cuba.

La teatralización que inunda la novela afecta otro de los pilares básicos del dispositivo “novela policial socialista”: el género sexual, que es mostrado a su vez como otra máscara. La masculinidad afirmativa del policía cubano, sobre la que se había construido el modelo, es socavada en varios momentos. El primero es la alianza entre Conde y Marqués: si en la tradición del género policial la figura del homosexual representa a uno

de los enemigos del Estado, en la novela de Padura se convierte en el compañero de investigación de Conde. Juntos constituyen una versión paródica de la típica pareja del detective y su ayudante. Marqués se convierte en el Watson de Conde y éste lo reconoce así, a la vez que se da cuenta de los riesgos que para su imagen de macho cubano representa esta asociación: “Dios, que horror, recordó el Conde, viendo aquella figura espectral que de pronto se convertía en su doctor Watson” (162). Esto es especialmente claro en el momento en que Alberto Marqués lleva a Conde a conocer los ambientes gay y travestis de La Habana, y aparece vestido de rosa y con una peluca rubia, en una abierta expresión de su homosexualidad que hace a Conde pensar que:

Más que un error, había cometido una locura. Por eso miró hacía los tres encuentros de las tres avenidas, buscando posibles perseguidores, pues si lo estaban vigilando, como decía Manolo, lo iban a botar no por corrupto o por incapaz, sino por imbécil. Trató de imaginar, desde la acera de enfrente, qué imagen ofrecían él y Alberto Marqués y se horrorizó con lo que vio. (136)

Pero el horror de Conde no puede ocultar su fascinación con la figura del dramaturgo y su progresiva identificación con él: Conde asocia la persecución de que fue víctima Alberto Marqués con la censura a que él mismo se vio sometido cuando comenzó a escribir sus primeros cuentos durante sus años de secundaria, que frustró su carrera como escritor; y en la negativa del alto estamento cultural a permitir el estreno de Electra Garrigó, ve el funcionamiento del mismo mecanismo que impidió que su primer cuento fuera publicado. Esta simpatía no es sólo estética, sino que afecta la heterosexualidad supuestamente monolítica del Conde, quien en la fiesta *queer* a la que acompaña a Marqués disfruta del ambiguo placer de ser objeto del deseo de los participantes: “El Conde se sorprendió a sí mismo sacando un cigarrillo con cierto estilo Bogart, como para aumentar su cotización en aquel mercado rosa: se sentía deseado, con toda la ambigüedad

del caso, y disfrutó de aquella atracción fatal” (140);⁹⁰ e incluso se va a la cama con una mujer que conoce en la fiesta sin tener plena seguridad de que no sea un travesti; el encuentro con ésta –y la consecuente reafirmación de Conde como “macho potente y victorioso” (148)– termina, para ampliar el juego de las ambigüedades sexuales, en una penetración anal. El inicial rechazo y temor de Conde al mundo gay es, fundamentalmente, el temor al quiebre de su identidad sexual masculina; pero en el juego

⁹⁰ Bejel no considera que la heterosexualidad de Conde sea puesta en riesgo en algún momento y por el contrario considera que la novela reafirma los valores heterosexuales, compara la novela con la película Fresa y chocolate y afirma:

I consider both works to have many more similarities than might be apparent at first glance: both represent a protagonist espousing basically socialist ideas who, through his vocation of (mediocre) writer, seems to achieve an understanding of homosexuals and the abuses they have suffered in Cuba. Moreover, in both works the gay man appears as a strange being, as someone weird in relation to the other characters, despite being looked upon with some compassion; and in both works, although much is said about homosexuality and the abuses of the *machista* socialist Cuban society, only heterosexual sex scenes between the protagonist and woman are represented, thus reaffirming heterosexism. In short, both works are admirable for the transformation they at times represent in the situation between the Cuban regime and homoeroticism, but both end with a heterosexist (and also socialist) reaffirmation once the “homosexual problem” is raised. (178).

Para Bajel la voz queer en la novela emerge no en la representación del homosexual, sino en el énfasis en identidad como representación mutable. Este planteamiento requiere, en nuestra opinión, ciertas matizaciones: Primero, es difícil argumentar que Conde sea un defensor del socialismo de la misma manera que lo es David en la película. Desde el comienzo de la novela, Conde es presentado como un héroe conflictivo, quien no puede adaptarse a los valores y modos de conducta de su ambiente: si hubiera que encontrar un equivalente, deberíamos pensar en aquellos escritores que, sin estar en pleno acuerdo con el régimen, deciden seguir viviendo en Cuba y encontrar formas de expresar su malestar o descontento. Segundo, Marqués es presentado como un personaje extraño, *weird*, pero no sólo por ser homosexual sino también por ser un creador que ha optado por una estética no convencional. Tercero, si bien es cierto que la novela reafirma al final la masculinidad del Conde, hay un conjunto de detalles que al mismo tiempo nos muestran una fractura: ciertos gestos y vocabularios que adopta, un momento de vacilación sobre un posible beso de Marqués, y el encuentro heterosexual que se describe en la novela está precedido de la duda sobre la identidad sexual de Poly: Conde no sabe hasta cuando la desnuda si es una mujer o un travesti: “Entonces le quitó el *baby-doll* a Poly y no se asombró con sus teticas, de pezones maduros, reventándose de ganas de ser tocados y mordidos, hasta que registró con cautela dentro del *bloomer* y no halló falsas castraciones sino un pozo húmedo e invertido en el que se le perdió media mano” (147). El final de esta escena es un acto de sexo anal, que Conde considera como el punto máximo de afirmación de su masculinidad; pero este momento debe ser asociado con una reflexión previa que el Conde hace sobre un personaje de su infancia, Luisito, a quien los “más hombres” del barrio desprecian por ser homosexual pero que a su vez: “el Conde llevo a saber que algunos de los que lo apedreaban y lo vituperaban en público, ciertas noches propicias habían tenido la segunda escala de su iniciación sexual en el culo promiscuo de Luisito: después de experimentar con las chivas y las puercas, habían probado el boquete oscuro de Luisito [...] La relación con Luisito había sido aceptada como una prueba de hombría alcanzada a punta de pene... Luisito sí; ellos no: como si la homosexualidad sólo se definiera por una aceptación de la carne similar a la recepción femenina” (76). La obsesión anal del Conde se sitúa en ese territorio ambiguo donde puede surgir el deseo por otro, más allá de su identidad sexual.

de disfraces de la fiesta, ésta se le revela como una representación más entre otras posibles –políticas, estéticas, identitarias:

Y el Conde supo que en aquella sala de La Habana Vieja, había como primera evidencia, hombres y mujeres, diferenciables además por ser: militantes del sexo libre, de la nostalgia y de partidos rojos, verdes y amarillos, ex dramaturgos sin obra y con obra, y escritores con ex–libris nunca estampados; maricones de todas las categorías y filiaciones: locas –de carroza con luces y de la tendencia pervertida–, gansitos sin suerte, cazadores expertos en presas de alto vuelo, bugarrones por cuenta propia de los que dan por culo a domicilio y van al campo si ponen caballo, almas desconsoladas sin consuelo y almas desconsoladas en busca de consuelo, sobadores clase A-1 con el hueco cosido por temor al sida, y hasta aprendices recién matriculados en la Escuela Superior Pedagógica del homosexualismo, cuyo jefe docente era el mismísimo tío Alquimia; ganadores de concursos de ballet, nacionales e internacionales; profetas del fin de los tiempos, la historia y la libreta de abastecimiento; nihilistas conversos al marxismo y marxistas convertidos en mierda; resentidos de todas las especies: sexuales, políticos, económicos, psicológicos, sociales, culturales, deportivos y electrónicos; practicantes del budismo zen, el catolicismo, la brujería, el vudú, el islamismo, la santería y un mormón y dos judíos, un pelotero del equipo Industriales que batea y tira a las dos manos; admiradores de Pablo Milanés y enemigos de Silvio Rodríguez; expertos como oráculos que lo mismo sabían quién iba a ser el próximo premio Nóbel de Literatura como las intenciones secretas de Gorbachov, el último mancebo adoptado como sobrino por el Personaje Famoso de las Alturas o el precio de la libra de café en Baracoa; solicitantes de visas temporales y definitivas; soñadores y soñadoras; hiperrealistas, abstractos y ex realistas socialistas que abjuraban de su pasado estético [...] lezamianos –en franca mayoría– virgilianos, carpenterianos, martianos y un fan de Antón Arrufat; cubanos y extranjeros; cantantes de boleros; criadores de perros de pelea; alcohólicos, siquiátricas, reumáticos y dogmáticos; traficantes de dólares; fumadores y no fumadores; y un heterosexual machista-estalinista (143-4)

Cuando ante la enumeración hecha por Poly, el Conde constata la diferencia entre el número de asistentes y las categorías enunciadas (“–Dime una cosa: aquí hay como treinta personas...¿Cómo puede haber tantas cosas como me dijiste?”), afirma la idea de una subjetividad múltiple y cambiante, profundamente teatralizada: la fiesta supuestamente homosexual se descubre como un carnaval donde toda la sociedad se ve representada. En éste La Habana se presenta ante el Conde como un baile de disfraces –atroz y violento, festivo y ridículo– donde nada o nadie es lo que parece ser, y todas las

identidades mutan y se entregan a un oportunista juego de intercambios. Para Conde, el mundo del travestismo deja de estar confinado a los salones privados donde los transformistas cubanos celebran su marginalidad y disidencia sexual, y toma la forma de una estructura general de la sociedad cubana o de la realidad misma.

Como habíamos ya señalado Máscaras es un texto enmascarado, pues es al mismo tiempo un relato policial y una obra teatral que sólo puede realizarse de manera encubierta, disfrazada en otro género; lo cual se hace aún más claro al final del texto, cuando Marqués y Conde discuten sobre la trama en la que ambos han participado y llegan a la conclusión de que la historia del asesinato de Alexis es la versión cubana de una tragedia griega. ¿Y no es precisamente esto Electra Garrigó, tanto el texto real de Virgilio Piñera, como el inexistente montaje teatral del ficticio Alberto Marqués?:

Todo esto parecía una tragedia griega, en el mejor estilo de Sófocles, llena de equívocos, historias paralelas [...] personajes que no son quienes dicen que son, o que ocultan lo que son, o han cambiado tanto que no saben ya quiénes son, y en un instante inesperado se reconocen trágicamente... Pero todos se enfrentan a un destino que los supera, los obliga y los impulsa en la acción dramática: sólo que aquí Layo mata a Edipo, o Egisto se adelanta a Orestes. (220-1)

En Máscaras la función de la novela policíaca no es representar miméticamente un universo exterior, sino construir una trama a partir de juegos de referencia con textos previos: intencionalmente saqueados, mal citados, tergiversados y reescritos; como si el destino de toda obra escrita fuera, precisamente, potenciar la escritura misma sobre un tejido previo que llamamos tradición y que, en la perspectiva de Leonardo Padura Fuentes, se hace no sólo de las obras existentes, sino también de aquellas que pudieron existir y las que potencialmente han de surgir. En este sentido, podemos pensar que en Máscaras la historia literaria es vista como un archivo, entendiendo este último en la línea que plantea Agamben: “el archivo es lo no dicho o lo decible que está inscrito en todo lo

dicho por el simple hecho de haber sido enunciado” (151). En este juego entre lo dicho y lo posible, entre lo enunciado y lo negado, se sitúa el origen del texto literario: como se observa en el proceso mismo por el cual el Conde, a través de su encuentro con Marqués y las obras no realizadas del pasado, rompe su bloqueo como escritor y produce un texto que –para complicar aún más el juego de espejos de la novela– es a su vez una versión condensada de los temas de la novela; es decir, la historia de un crimen que se desarrolla en la forma de una tragedia, donde los personajes se enfrentan a un destino que los supera y donde no es posible encontrar una explicación racional a cada uno de los eventos. Es decir, este cuento condensa y refleja la novela que lo contiene, en un juego circular donde lo único que sobrevive es la capacidad de la literatura para multiplicarse a partir de sí misma.⁹¹

Para Leonardo Padura Fuentes, como hemos podido ver en Máscaras, el travestismo va más allá del tema sexual y se vuelve un procedimiento para apropiarse del género policíaco tal como se había desarrollado en Cuba, y transformarlo a tal punto de modificar la mayor parte de sus supuestos epistémicos. La novela policíaca toma la forma de una tragedia, de una obra de teatro; pero también, esencialmente, de un tipo de historiografía literaria cubana, orientada a reescribir la tradición literaria no sólo mediante la revisión de las obras existentes y la vindicación de autores proscritos u olvidados, sino también por medio de la incorporación de textos inexistentes pero probables –efecto que, como veremos a continuación, Padura Fuentes enfatiza en obras posteriores.

⁹¹ Este efecto se extiende a toda la tetralogía de “Las cuatro estaciones”, pues la última de las novelas se cierra con la renuncia del Conde a la institución policial y su encierro en su habitación comenzando a escribir una novela que se titulará Pasado perfecto, es decir la obra que abre la serie. Luego en Adiós Hemingway encontramos que Conde está escribiendo “la historia de un policía y un maricón que se hacen amigos” (128), es decir, Máscaras.

4. El detective sale al mercado

Máscaras se cierra con la imagen de Alberto Marqués mostrándole a Mario Conde su biblioteca personal. Ante los libros que se acumulan frente a ellos, el dramaturgo afirma la sobrevivencia de la literatura frente a los avatares históricos. Al final de la novela, el libro adquiere la forma de un bien cultural en torno al cual giran los deseos de Conde y Marqués. La neblina del ayer (2005) sitúa su acción trece años después de esta escena: Conde ha abandonado la institución policial y se dedica a la compra y venta de libros usados. En medio de esa biblioteca fetiche de Máscaras y los libros mercancías de La neblina del ayer se encuentra la historia cubana de los últimos veinte años.⁹²

La labor de Conde en esta nueva faceta de su vida consiste en la cacería de bibliotecas que sus dueños han puesto en venta, principalmente en los antiguos barrios aristocráticos de La Habana donde el personaje se entrega a la búsqueda de selectas piezas bibliográficas que sobrevivían como huellas del lejano esplendor de la vieja burguesía cubana. El abandono por parte de Conde de su puesto en los servicios de seguridad estatales y su conversión en un agente privado es un símbolo del destino seguido por el dispositivo “ficción policial socialista” incapaz de sobrevivir en un mundo dominado por el mercado. La literatura policial revolucionaria se desvaneció definitivamente durante los años de la crisis, víctima tanto de la escasez de papel como de la manifiesta

⁹² Entre los hechos más notables se encuentra la caída de la Unión Soviética y la consiguiente pérdida del principal socio comercial de la Isla; la instauración del “Período Especial en Tiempos de Paz”, caracterizado por el racionamiento de una amplia gama de productos y la escasez de materias primas y combustibles; la crisis de los balseros de 1994, en que cerca de 50.000 personas abandonaron la isla; la apertura al dólar en 1993 y el peso cada vez mayor en la economía de las divisas enviadas por los cubanos en el exterior.

inverosimilitud de esos impolutos investigadores y policías que, apoyados por el pueblo, acosaban y acusaban de enemigos de la revolución a ausentistas, contrabandistas, prostitutas, homosexuales, estraperleros y a todos aquellos que se movían en los sectores marginales de la sociedad cubana. Prédica inoficiosa en unos años donde la sociedad reveló su dependencia de formas informales, algunas veces ilegales, y la mayoría de los cubanos debió aguzar al máximo su astucia para sobrevivir.

Conde descubre que para mantenerse en este nuevo mundo, debe reciclar, reconvertir las habilidades que en el pasado lo habían hecho un investigador. Su paso de policía a broker de bienes culturales debe apoyarse en las mismas virtudes que le permitían resolver los crímenes habaneros: “[ante los vendedores de libro] su sagacidad se afilaba hasta la exquisitez de sentirse capaz de determinar cuándo el narrador era sincero o cuando era un pobre embustero, necesitado de armar una superchería para encontrarse mejor consigo mismo o sólo para intentar hacer más atractiva su mercancía” (18). La reconversión del personaje no implica la asunción plena de los valores de una economía de mercado, pero sí le permite actuar como una especie de mediador entre los principios, prácticas y formas sociales creados y privilegiados por el proyecto socialista; y los nuevos modos que la economía de mercado instaure en la isla.

Frente al presente, Conde se debate entre el rechazo y la necesidad. No oculta sus reservas ante la progresiva mercantilización de la vida en Cuba, pero aprende a actuar de acuerdo con las condiciones impuestas por ésta. Ante sus ojos se ofrece tanto el panorama de aquellos cubanos que se han enconchado en el pasado previo a la crisis y apenas logran sobrevivir, como de los exitosos personajes que han hecho de la penuria un territorio apto para medrar y enriquecerse. Conde va entre unos y otros, cumpliendo

ahora como comerciante un papel similar al que previamente tuvo como investigador y que consistía en moverse entre los sectores oficiales e ilegales de La Habana; sólo que ahora el objeto de su mediación no es la ley sino objetos culturales convertidos en mercancía.

Un claro ejemplo del cambio que La neblina del ayer registra, se encuentra en una de las figuras típicas de la literatura policíaca con la que Padura Fuentes juega frecuentemente: la pareja de investigadores. En Máscaras, Mario Conde se asocia con el viejo escritor y dramaturgo homosexual Alberto Marqués, representante de la alta modernidad literaria cubana previa a la revolución. Su aliado en La neblina del ayer es Yoyi el Palomo, un joven comerciante habanero, quien se sitúa en las antípodas de Alberto Marqués, pues pese a tener un grado universitario, su formación literaria se nutre de “la lectura de las páginas deportivas de los periódicos, donde siempre se hablaba de ganadores y perdedores, la única división según él, entre los pobladores de la Tierra” (46). El Conde se compara con Yoyi y no deja de expresar “una pizca de envidia [por] la posesión de un cinismo esencial y una pragmática sabiduría de la vida que él jamás había poseído y, por lo visto, jamás llegaría a poseer, a pesar de que aquellas cualidades le parecieran cada vez más necesarias para subsistir en la selva de la vida criolla del tercer milenio” (40-1).

Pero pese a las diferencias con Marqués, Conde también habla de Yoyi como si fuera un artista, sólo que su arte consiste en una afinada capacidad para comprar y vender, para encontrar fuentes de riqueza en las actividades más insospechadas e interpretar, como el más agudo de los lectores, las leyes que rigen las calles de La Habana. Si Alberto Marqués era un artista de las máscaras y la representación, que contemplaba la sociedad

como un inmenso escenario; Yoyi es un virtuoso de las divisas quien contempla el mundo como un mercado infinito. Yoyi es el hombre del nuevo del postsocialismo, desprendido de las ilusiones y preocupaciones políticas y culturales que alimentaron a la generación de Conde, a la que contempla como si fuera un residuo de un pasado casi prehistórico, como se observa en este diálogo:

Oye, men, tú y tus amigos son increíbles [...] parecen marcianos, coño, te lo juro. Yo los veo y me preguntó qué carajo les metieron en la cabeza para ponerlos así...
–Nos hicieron creer que todos éramos iguales y que el mundo iba a ser mejor. Qué ya era mejor.
–Pues los estafaron, te lo juro. En todas partes hay unos que son menos iguales que los otros y el mundo va de mal en peor. Aquí mismo, el que no tiene billetes está fuera de juego, y hay gentes ahora mismo que se están haciendo ricos, a las buenas y a las malas.... (45)

Yoyi representa la emergencia de una nueva subjetividad que pone en entredicho los sujetos sociales que habían caracterizado los ideales de la modernidad occidental, tanto en su versión liberal como socialista. El “hombre nuevo” enunciado como ideal de la revolución se ha desvanecido en esa “pequeña burguesía planetaria” que, más allá de sus particularidades nacionales y políticas, se extiende triunfadora por el planeta tal como afirma Giorgio Agamben para quien:

Las diferencias de lengua, de dialecto, de modos de vida, de carácter, de costumbre, y sobre todo, la particularidad física de cada uno, lo que constituyó la verdad y la mentira de los pueblos y de las generaciones que se han sucedido sobre la faz de la tierra, todo esto ha perdido para el pequeño burgués todo significado y toda capacidad de expresión y de comunicación. En la pequeña burguesía las diversidades que han caracterizado la tragicomedia de la historia universal están expuestas y recogidas en una vacuidad fantasmagórica. (La comunidad que viene 54)

Para Yoyi La revolución es un relato vacío de significación, como lo es toda reivindicación de soberanía nacional o cultural. En cierto modo, anula todas las

dicotomías del discurso político cubano y lo funde en un esperanto del consumo, el goce inmediato y los referentes massmediáticos que le otorgan identidad. El Yoyi es otro de los artistas del rebusque, los ejecutantes de la sinfonía de la calle que pueblan muchas de las páginas de la más reciente literatura latinoamericana. Pero en la novela él no está solo. Cuando Conde se interna en los barrios más sórdidos de La Habana para desenterrar los secretos de un crimen al que termina vinculado por su actividad de libroviejero; se descubre en un mundo ruinoso y extremo, poblado de seres, olores y sonidos que él no logra asociar con sus referentes de habanero típico: el ritmo del son se ha diluido en una mezcla de músicas que van de la salsa al reguetón, del bolero al rock duro; los cuerpos que pueblan estos espacios exhalan una sexualidad agresiva, de compraventa. El paisaje urbano es apocalíptico, como si fueran ciudades bombardeadas o urbes medievales asediadas por la plaga, donde las conquistas de la revolución hubieran sido borradas por los años de las crisis y sus habitantes vivieran en la precariedad de un campo de refugiados. Para describir estos ambientes, Conde recurre a uno de los temores históricos de la burguesía cubana: la africanización de la isla: “Desde allí observó el panorama que lo circundaba y le recordó ciertas imágenes de ciudades africanas vistas en la televisión. Es el regreso a los orígenes, pensó, preparándose para sorpresas mayores” (141).

El Conde no encuentra en sus referentes ilustrados, de hijo culto de la revolución, una categoría para clasificar a estos nuevos seres entregados a la vida de los mercados informales donde se comercia con todo, desde la comida hasta el cuerpo; para él son como puntos límites de una humanidad lista a estallar pero de cuya explosión no ha de esperarse un mundo nuevo sino una extensión del caos. La construcción de estos espacios

narrativos permite situar a la novela dentro de lo que podemos llamar las cartografías de la excepción de la nueva literatura latinoamericana; las cuales habíamos definido en el capítulo anterior como territorios que se sitúan, sin estar fuera de la normatividad legal del Estado nación, en una relación de exterioridad con el mismo, y producen un espacio vacío de ley dentro del orden jurídico normal, que a su vez se encuentra sustentado en la presencia de ese espacio excepcional. Recordemos que para Giorgio Agamben el campo de concentración como espacio paradigmático del estado de excepción es resultante de la fractura entre el ordenamiento jurídico, nacimiento y territorio que ha caracterizado el Estado-nación en occidente. Esta dislocación ha sido vista fundamentalmente como un fenómeno de carácter político, resultante de una decisión del soberano, que declara o decreta el estado de excepción. Pero contemporáneamente “este proceso ha entrado en un proceso de dislocación y de deriva que hace evidentemente imposible su funcionamiento y que nos hace prever no sólo la aparición de nuevos campos sino también de nuevas y más delirantes definiciones de la inscripción de la vida en la Ciudad” (Homo Sacer 224). Una de las fuerzas con más capacidad dislocadora es el mercado en su nueva articulación planetaria, capaz de quebrar y suplantar muchas de las funciones que anteriormente se había asignado el Estado.

En el caso cubano esta tensión con el capitalismo global se hace más intensa, en tanto es una sociedad que trató de definirse por fuera de la lógica del mercado, e ingresó a ella de una manera que bien podríamos definir como “estado de excepción económico”, como el mismo nombre de “periodo especial” lo sugiere. Los territorios que el Conde transita como zonas de guerra de una ciudad africana y los habitantes de los mismos son precisamente marcas de la inserción de la isla en una economía capitalista; que, al menos

en los espacios donde circula Conde, al tener todavía un status marginal o clandestino, combina las lógicas económicas con prácticas delincuenciales, lo cual intensifica la sensación de catástrofe urbana que invade al personaje cuando las recorre.

En la reacción de Conde se leen simultáneamente la extrañeza y la cercanía: cuando contempla esos seres entregados a prácticas de sobrevivencia donde “todo vale”; el personaje está viendo su propia situación de escritor, de artista. Su paso de miembro de la policía cubana a comprador ambulante de libros, corresponde al tránsito del escritor funcionario al del autor entregado a las lógicas del mercado editorial.⁹³

Conde ingresa en una economía semiclandestina –reflejo del impreciso capitalismo que surge en la isla con la dolarización- que comercia con libros antiguos en los mercados internacionales, operación, claro está, no permitida por el gobierno cubano. El resultado final de la cacería de obras raras tiene como destino final públicos europeos o norteamericanos. Si bien Mario Conde participa activamente de este circuito comercial del libro, un remanente de su conciencia nacional le hace lamentar que obras fundamentales de la tradición cubana vayan a parar a manos extranjeras. Para él, la crisis económica pone en peligro no sólo la subsistencia material de los ciudadanos sino el llamado “patrimonio nacional” incapaz de resistir a los embates de la economía global:

Esta trata subterránea resultaba con mucho la más productiva a la vez que la más peligrosa, pues las autoridades cubanas habían llegado a saber cómo algunos vendedores de libros en contubernio con empleados de las bibliotecas habían

⁹³ El eje escritor-mercado es aquí fundamental para entender el desmonte del dispositivo “ficción policial socialista” ya que tanto los creadores que lo practicaban como los críticos que lo defendían enfatizaban en que la autonomía frente al mercado era una de las diferencias esenciales entre la literatura policial producida en Cuba y la que se daba en otros países. Curiosamente tenían razón, pero no de la forma cómo afirmaban: el dispositivo demostró ser incapaz de resistir a los años de la crisis y los escritores que se ocupan de desmontarlo, especialmente Leonardo Padura Fuentes, encuentran en los circuitos editoriales transnacionales –en este caso españoles– el espacio para hacerlo.

sacado del país verdaderos tesoros del fondo bibliográfico cubano y universal e, incluso, manuscritos definitivamente irrecuperables. Pero erradicar aquella práctica desangrante resultaba casi imposible, pues en algunas ocasiones la fuente proveedora era el bibliotecario que gana doscientos cincuenta pesos al mes, el cual difícilmente puede resistirse a una oferta de doscientos dólares –su sueldo de veinte meses—por extraer una papelería o un volumen solicitado por un comprador enfáticamente interesado. (77)

La angustia presente en esta cita es resultado de ver cómo las particularidades nacionales se diluyen en los mecanismos de la economía global que transforma los patrimonios en mercancías. La situación de Conde es paradigmática de la subjetividad contemporánea: él es un sujeto que no se siente cómodo en el presente, pero tampoco en su pasado real, en tanto a lo largo de la tetralogía exhibe sus dudas y resistencias frente al período socialista en el cual ha crecido. No celebra, como sí lo hace Yoyi, la irrupción de la economía de mercado en la isla, pero tampoco idealiza la sociedad revolucionaria. La solución que encuentra para resolver esta tensión consiste en la nostalgia de un pasado que no es el suyo: La Habana previa a 1959. Conde, como señala Wilkinson, “suffers a longing for past times that were not even his own” (260). Su condición se define como melancólica, si asumimos la definición que sobre la melancolía construye Agamben, la cual:

[N]o sería tanto reacción regresiva ante la pérdida del objeto de amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable. Si la libido se comporta *como si* hubiera ocurrido una pérdida, aunque no se haya perdido en realidad *nada*, es porque escenifica así una simulación en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido, y lo que no podía poseerse porque tal vez no había sido nunca real puede apropiarse en cuanto objeto perdido. (“Los fantasmas de Eros” 53)

Mario Conde desplaza su interés hacia la historia prerrevolucionaria, en un movimiento que, inicialmente propio del exilio cubano en Miami (aunque no exclusivo

de él),⁹⁴ se traslada a la isla –donde se observa en un sector de la intelectualidad, como señala De la Campa (2004): “una búsqueda nostálgica de las raíces culturales que antes sólo se nutría en el exilio miamense, en este caso una mirada hacia la época anterior a 1959 como horizonte perdido, o al menos maltratado” (291).

En La neblina del ayer, el personaje es seducido por dos historias de épocas anteriores a la revolución, ambas con un alto contenido simbólico: la de una biblioteca y la de una cantante de boleros (lo que también es un claro homenaje a Tres Tristes Tigres de Guillermo Cabrera Infante), que analizaremos a continuación. Pero antes nos gustaría precisar algo: si bien La neblina del ayer puede ser situada en una corriente de revisionismo histórico, que trata de buscar las posibilidades no desarrolladas del mundo prerrevolucionario, Padura Fuentes formula una propuesta frente al pasado más compleja y desestabilizadora. Si bien permite a su personaje sucumbir a la nostalgia,⁹⁵ postula una relación ambigua con la tradición republicana: al mismo tiempo que la enuncia y la convierte en tema central de la novela, también revela que ésta es un simulacro construido a partir de una serie de imágenes impuestas como mercancías en un mercado cultural globalizado. En la obra de Padura, al mismo tiempo que se produce la idealización del pasado, se abre espacio para la revelación del carácter construido y fantasmal de las imágenes en que éste nos llega. El vacío que experimenta Conde, al final

⁹⁴ Leonardo Padura Fuentes había tocado el tema de la nostalgia del exilio cubano en Miami en su novela Paisaje de otoño donde Conde se encuentra con una mujer Miriam, que ha vuelto brevemente a la isla después de vivir en Miami y le cuenta a Conde como el exilio ha construido un simulacro de la calle 8, pero que está en realidad es: “una calle fabricada con la nostalgia de los de Miami y con los sueños de los que queremos ir a Miami. Es como las ruinas de un país que no existe ni existió, y lo que queda de él está enfermo de nostalgia y prosperidad, de odio y de olvido” (75). Para un análisis completo de esta novela véase Wilkinson (251-283).

⁹⁵ Su amigo Carlos “El Flaco”, un invalido de las guerras africanas cubanas define al Conde como “un cabrón sufridor, un incorregible recordador, un masoquista por cuenta propia, un hipocondríaco a prueba de golpes y el tipo más difícil de consolar de los que había en el mundo” (Máscaras, 18).

de su búsqueda del pasado, resulta de la conciencia de que aquello que luchó por atrapar nunca existió. Esto es resultado de la inserción de las historias republicanas en el campo de los conflictos económicos, sociales y culturales que detonaron el proceso revolucionario cubano de finales de los cincuenta. Es decir, la postura de Leonardo Padura Fuentes en La neblina del ayer debe definirse como una participación en el floreciente mercado de la representación de la Cuba prerrevolucionaria, y, *al mismo tiempo*, como una resistencia a ser absorbido por los circuitos de consumo cultural, especialmente por aquéllos que participan del “auge súbito que ha cobrado el comercio global de sentimientos, zona en cierto modo definida por la producción cultural posmoderna y la ficción poscolonial” (De la Campa, “Globalización y nostalgia”³⁰²), y que han hecho de Cuba una de sus mercancías más apetecidas.

5. El efecto Buena Vista Social Club

Leonardo Padura Fuentes recurre a dos grandes relatos nacionales cubanos para enfrentar el tema de la nostalgia: la tradición escrita y la música; encarnados en los símbolos de una biblioteca y un disco de vinilo.

En la novela, Mario Conde descubre en una decrepita mansión de Varadero una inmensa biblioteca clausurada en 1959 –el año de la revolución– que contiene todas las obras de valor producidas en Cuba desde tiempos coloniales hasta el inicio de la revolución:

Miró unos lomos, al azar, buscando entre los libros colocados a la altura de sus ojos, y descubrió el forro de piel rojiza de las Crónicas de la guerra de Cuba, de Miró Argenter, en la edición *princeps* de 1911 [...] junto a las Crónicas de Miró reposaban los dos tomos contundentes del perseguido Índice alfabético y de defunciones del ejército libertador de Cuba, del mayor general Carlos Roloff, en su rara y solitaria impresión habanera de 1901, y con un temor creciente en las manos, Conde se atrevió a sacar del sitio contiguo a los tomos de los Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública de la Isla de Cuba, el clásico de

Antonio Bachiller y Morales, publicado en La Habana entre 1859 y 1861. Con un dedo cada vez más lento Conde fue acariciando el lomo leve de la novela El cafetal, de Domingo Malpica de la Barca, impresa en la tipografía habanera de los Niños Huérfanos en 1890, y las espaldas musculosas, de amable piel, de los cinco volúmenes de la Historia de la esclavitud de José Antonio Saco, en la edición de la imprenta Alfa de 1936, hasta que como un poseso, pescó el libro siguiente, en cuyo lomo solo estaban grabadas las iniciales C.V., y cuando lo abrió sintió como las piernas le flaqueaban, pues sí se trataba de la primera edición de La joven de la flecha de oro, la novela de Cirilo Villaverde, en aquella impresión inicial y mítica hecha en La Habana por la famosa tipografía de Oliva, en 1842... (25)

Los dueños, o mejor custodios, de la biblioteca son los hermanos Dionisio y Amalia Ferrero, hijos de la antigua ama de llaves de la mansión. Ésta había pertenecido a la familia Montes de Oca, una prestigiosa rama de la burguesía cubana, quienes habían participado de todas las aventuras políticas, económicas y culturales de los años republicanos. La familia abandona Cuba en 1960 y deja la biblioteca a cargo de su ama de llaves, quien luego, tras enloquecer, lega la tarea a sus hijos. La biblioteca se clausura el año del triunfo revolucionario –pues los hermanos no incorporan ningún libro nuevo– y se convierte en una especie de burbuja histórica, o en palabras de Conde “un santuario perdido en el tiempo” (25). Toda la alta cultura cubana está allí perfectamente organizada, clasificada, monumentalizada en las hileras de volúmenes que se levantan hasta el techo. El lugar es un archivo de esta cultura, ajeno a los avatares revolucionarios y puede ser visto como un espacio restaurativo de un mundo que en el imaginario de un sector del exilio cubano espera su regreso triunfal, tras el largo paréntesis revolucionario. La biblioteca está allí como si la cultura socialista hubiera sido incapaz de producir una obra digna de entrar en ella y representa la incapacidad del “exilio histórico” de

reconocer cualquier legitimidad a la Cuba surgida después de 1959.⁹⁶ Su destino será paradójico pues será destruida no por la revolución –que en cierto modo ha permitido su conservación–sino por la irrupción en la isla de una economía de mercado semiclandestina que hace de todos los bienes materiales e inmateriales mercancías: las formas del capitalismo que se desarrollan en la isla no están ya ligadas a ningún proyecto nacional e incluso, parecen no necesitarlo.

La cultura nacional, aquella que sectores de las dos Cubas han visto como un puente reconciliatorio entre el pasado prerrevolucionario y los años del socialismo;⁹⁷ es puesta a la venta en un mercado regido por operadores internacionales que se mueven en un espacio impreciso entre el comercio legal y actividades clandestinas. Conde, hijo de la revolución y de su proyecto de Estado-nación, expresa sus escrúpulos ante la labor de la que él mismo participa, e intenta fijar unos límites éticos, definidos por una idea del valor patrimonial de las obras con que comercia. Así se lo hace saber a los hermanos Ferrero, luego de inventariar los bienes presentes en la biblioteca:

⁹⁶ El llamado “Exilio histórico” define a los sectores de la burguesía cubana que abandonaron la isla en los años inmediatamente posteriores al triunfo de la revolución; los cuales se han negado a volver a Cuba mientras continúe vigente el proyecto socialista.

⁹⁷ Román de la Campa explica en *Cuba in my Mind: Journeys to a Severed Nation* esta función del imaginario cultural nacional. Señala como tanto por parte de sectores del exilio cubano, como dentro de la isla misma esta cultura nacional se usa como un mecanismo de escape para no reflexionar sobre los complejos procesos de transformación simbólica que se están gestando con la progresiva consolidación de una cultura latina o hispana que se extiende más allá de fronteras nacionales:

Cuban officials do not want to think about national dispersal –or pluralization, as I like to call it– even if it is before their very eyes. Interestingly enough, it is not certain that official Miami wants to deal with that topic either –or, for that matter, the new Spanish-speaking enclaves of Cuban exiles that sprang up in Mexico and Spain during the 1990s. Consequently, the broader categories and issues of Latinos or Hispanics continue to be shunned by the Cuban intelligentsia everywhere, and the permanent split of the nation-state is kept in a state of denial.

Most of the exile journalists and academics who write or think only in Spanish, like their island counterparts, harbor the hope that a future reunification of Cubans –in Cuba– will dissolve these contradictions. [...] But why confine the future to a pre-Castro territorial imaginary that assumes a blissful wholeness? Why not acknowledge the long-lasting contradictory effects of the exile nation –or for that matter, the broader impact of new U.S. Latino urban centers on Cuba’s and Latin America’s future? Globalization and post-socialism have only intensified the disintegration of the Cuban nation that began in 1959. (154-5)

Tengo la seguridad de que aquí puede haber libros que valen mucho dinero, y otros quizás tan valioso que no se pueden o no se deben vender...Me explico: pudiera haber libros, sobre todo libros cubanos, que no deberían salir de Cuba y casi nadie en Cuba les puede pagar lo que realmente valen. Menos que nadie la Biblioteca Nacional. Y esto que voy a decirles va en contra de mi negocio, pero yo pienso que sería un crimen vendérselos a algún extranjero para que luego los saque del país...(28)

Los hermanos Ferrero aceptan la proposición de Conde, en contra del rechazo de su socio Yoyi, quien no entiende estos límites a un negocio rentable. Aquí se siguen dos líneas del debate sobre el futuro de la Cuba post-socialista: quienes postulan la conservación de los logros revolucionarios en torno a un equilibrio entre la cultura nacional y una economía liberal pero regulada (sin establecer claramente el cómo es esto posible o si es incluso pensable en la lógica del capitalismo global); y quienes aspiran a una apertura total al mercado.

Lo que sucede con la biblioteca tiene un sentido alegórico: este lugar que es una isla supuestamente conservada por fuera de la historia reciente se desmorona al entrar en contacto con la realidad, que introduce el caos en ese mundo rígidamente organizado, e incluso desata la violencia: Dionisio Ferrero, uno de los hermanos dueños de la biblioteca, es misteriosamente asesinado. Hecho que convierte al Conde en sospechoso y objeto de una investigación adelantada por su antiguo compañero Manuel Palacios.⁹⁸

⁹⁸ Este es otro de los cambios que la novela introduce en el modelo de la literatura policial: Conde pasa de la condición de investigador a la de investigado. La perspectiva cambia, pues por primera vez puede entender que se siente ser objeto de la vigilancia y la presión policial, actividades que él ejercía antes:

Mario Conde tuvo la plena y atormentada conciencia de los cientos de veces que había colocado a otros hombres, culpables e inocentes, ante aquel mismo proceso denigrante, y sintió una vergüenza retroactiva más dañina que la provocada por su propia vejación. Entendió de golpe, pues ahora la llevaba prendidas en su piel manchada, las razones de las malas miradas, cargadas de odio, de los hombres sometidos por él a semejantes humillaciones, y pensó que durante demasiados años había practicado un oficio demoledor. Aunque siempre había sabido que los policías son una molesta necesidad social, encargados unas veces de servir y proteger y otras muchas de reprimir y preservar los fueros del poder, acababa de comprender del modo más dramático por qué los enrolados en aquel gremio son rechazados en todo sitio y momento” (La neblina del ayer 187)

Pero la perspectiva de Padura va más allá de plantear que la amenaza a este archivo de la cultura nacional decimonónica y republicana proviene de un exterior amenazante, sino que muestra como en él mismo se esconden los factores que conducirán a su desmantelamiento: cuando Conde selecciona los libros para la venta, empiezan a surgir rastros de antiguas historias que nos dicen que la biblioteca oculta secretos sobre el pasado prerrevolucionario. El principal de ellos gira en torno a Violeta del Río, una antigua cantante de boleros desaparecida misteriosamente de los escenarios en 1959.

La referencia al archivo musical previo a la revolución nos remite a uno de los subtextos de La neblina del ayer: el filme Buena Vista Social Club, dirigido por el director alemán Wim Wenders con la colaboración del músico americano Ray Cooder, que desde su estreno en 1999 gozó de un fervoroso reconocimiento por la audiencia. El filme de Wenders puede ser visto, según Darién Davis, como un viaje neocolonial donde los viajeros occidentales descubren tesoros olvidados por los nativos. Cooder y su hijo Joachim recorren una Habana en ruinas cayéndose a pedazos, montados en un sidecar que nos remonta a los años cuarenta, desempolvando viejos músicos cubanos que al parecer han sido relegados a los escaparates de la historia y nos los muestran como un legado de los “buenos y viejos tiempos idos”, una entrega a la nostalgia por una época perdida. De la Campa señala que estos músicos son presentados como apariciones fantasmales que surgen “fuera del tiempo” (299) y reestablecen “un pasado sentimentalizado cuya relación con la fisicalidad del presente parece prescindible” (303).

Inicialmente, Conde expresa una similar fascinación con el pasado pre-revolucionario, especialmente con los años cincuenta, como se lo dice a su amigo Yoyi, cuando este le habla sobre el cuidado que le prodiga a su Chevrolet, modelo Bel Air, de 1956, que el

joven ha convertido en una verdadera obra de arte. Para Conde las historias como la de Violeta del Río y su desaparición poseen una extraña fascinación: “¿Sabes una cosa? Las historias y los personajes de los años cincuenta son mi Bel Air. Es como una fascinación por vivir esa época tan extraña con los recuerdos de otra gente” (86).⁹⁹

La investigación histórica-detectivesca de Conde sobre los años cincuenta en La Habana, aparentemente comparte el mismo espíritu de Buena Vista Social Club, e incluso, una estética similar, que bien podemos encuadrar dentro de lo que Andreas Huyssen denomina el mercado creciente y masivo de la nostalgia. Para establecer la verdad sobre el caso Violeta del Río, Conde parte de un viejo disco de vinilo con las dos únicas canciones que la mujer grabó; y cuya forma física sirve de modelo para la estructura de la novela de Padura Fuentes, dividida, como si ella misma fuera uno de estos antiguos acetatos, no en partes sino en caras: A y B, las cuales llevan respectivamente los títulos de los boleros que hicieron famosa a Violeta: “Vete de mí” y “me recordarás”.¹⁰⁰ El disco, como objeto, se inserta perfectamente en la economía de la nostalgia de la novela, en tanto en él se cumple el mismo ciclo que Michael Chanan describe para los viejos automóviles que ruedan en La Habana: primero símbolos de la modernidad, luego marcas del aislamiento tecnológico de la isla, y, por último, trofeos del postmodernismo retro, que los ha transformado en valiosas mercancías destinadas a satisfacer el afán de coleccionistas y turistas extranjeros.

⁹⁹ La experiencia de recordar momentos y hechos históricos que no se han experimentado se ha denominado postmemoria. Este concepto aludiría a todos aquellos procesos por los cuales accedemos a un momento del pasado a través de la mediación comunicativa. Para una crítica del concepto véase Beatriz Sarlo. Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.

¹⁰⁰ Un verso del bolero “Vete de mí” de Homero y Virgilio Exposito sirve para dar título a la novela de Padura: “Seré en tu vida lo mejor/ de la neblina del ayer/ cuando me llegues a olvidar/ como es mejor el verso aquel/ que no podemos recordar”. Como se observa, la letra de la canción se ocupa de los mismos temas de la novela: el olvido y la construcción de un pasado idealizado a través de la falsa memoria o las memorias imposible: “Como es mejor el verso aquel/ que no podemos recordar”.

Conde realiza una operación similar a la de Wenders y Cooder: sale a la búsqueda de personajes de la época que pudieran haber conocido a Violeta del Río. Al igual que en la película, empiezan a emerger de entre las ruinas de viejos barrios de La Habana ancianos músicos, cabareteras, periodistas del espectáculo. La presentación que el narrador hace de los personajes es una mimesis de la voz de Ray Cooder invocando a los miembros de Buena Vista:

Rogelito bien podía ser el último de los dinosaurios [...] Su leyenda se iniciaba en el año 1921, recién finalizada la cada vez más histórica Primera Guerra Mundial, cuando con apenas diecisiete años ingresó en la orquesta danzonería del gran Tata Alfonso y empezó a tejer su mitología de timbalero excepcional, al servicio de todas las orquestas y *jazz bands* notables que recorrieron la abultada crónica musical cubana durante sesenta años, las que lo solicitaban por lo que siempre había sido: el mejor. (107)

Posteriormente el narrador, como en la obra de Wenders, cede la voz a los personajes para que sean ellos quienes idealicen de las noches habaneras previas a la revolución, cuando la capital de la isla era una ciudad donde la fiesta nunca terminaba, dice Rogelito:

Desde los años veinte La Habana era la ciudad de la música, de la gozadera a cualquier hora, del trago en todas las esquinas, y eso le daba vida a mucha gente [...] pero en los cincuenta aquello se multiplicó por diez porque se abrieron más hoteles, todos con cabarets, y empezaron a ponerse de moda los night-clubs [...] fue la época de la gente del *feeling*, y de las boleristas sentimentales, como yo les decía. Eran unas mujeres especiales, cantaban con deseos de cantar y dejaban la piel en el escenario, vivían las letras de las canciones y lo que hacían era pura emoción, pura emoción. Una de ellas fue Violeta del Río. (111)

Si bien la novela parece sucumbir ante el encanto de estos relatos; el juego de analogías con la película se quiebra pronto, en especial por la relación con el presente. Wenders y Cooder crean una burbuja musical intemporal, un museo imaginario donde los sonidos del son y el bolero existen al margen de toda la evolución musical posterior de la isla; como ha sido señalado por De la Campa; Chanan, Darién J. Davis y José Quiroga,

en Buena Vista Social Club ni la nueva trova cubana, ni la salsa, la timba, o más recientemente el rap o el hip-hop tienen espacio.¹⁰¹ Por el contrario, en la obra de Padura Fuentes, la música de los años cincuenta, y toda su narrativa afectiva expresada en líricas amorosas, contrasta con la mezcla de ritmos y sonidos que emerge de las calles de muchos barrios de La Habana, donde toda idea de orden y jerarquía musical se ha desvanecido: “Pero la música ocupaba ahora el lugar de las personas, abarrotando el espacio, cruzando melodías, compitiendo en volúmenes dispuestos a aturdir a los que se arriesgaban a penetrar aquella atmósfera compacta de sones, boleros, merengues, baladas, mambos, gurarachas, rocks duros y blandos, danzones, bachatas y rumbas” (213). La relación entre pasado y presente musical se inserta en juego de oposiciones que incluye también el espacio urbano, la subjetividad y la sexualidad.¹⁰² Los boleros y los relatos de los personajes remiten a una ciudad y a unos habitantes de la misma que ahora sólo son trazos fantasmales de una modernidad nunca plenamente realizada, ni en la versión republicana ni en la socialista. Conde, hijo de la revolución, se descubre a sí mismo

¹⁰¹ Al final de la película hay un quiebre de esa narrativa nostálgica, al presentar un conjunto de imágenes que nos hablan del presente de la isla. Resalta entre ellas la de un joven que, a través de una infinita cantidad de piercings, se transforma en una escultura viviente. Esto da cuenta de nuevas estéticas y modas culturales que emergen en la Cuba contemporánea.

¹⁰² En un episodio Conde es invitado por su amigo el Africano a participar en una orgía con dos jineteras, pero se descubre incapaz de hacerlo, en tanto su sexualidad sigue atada a una narrativa que ahora descubre en desuso:

El Africano [...] le preguntó, por pura rutina, cuánto le cobraba por un servicio completo.
–Cien pesos – había dicho ella, y Juan puso cara de cliente asombrado–. ¿Te parece caro? Mira, negrón, son veinte por una paja, cuarenta por una mamada, sesenta y me la metes sin besarme, ochenta con beso y por cien tienes derecho a cogerme el culo... Y todo eso sin contar que eres un negro mono y te vas a templar a una blanca con el bollo rosadito...
Conde había hecho su mejor esfuerzo para sonreír, convencido de que sería incapaz de acostarse con aquella mujer, incluso de besarla, y miró al Africano, que disfrutaba con la situación. Entonces había comprendido que toda su liberalidad moral era apenas un juego infantil en aquel mundo alucinante, donde el sexo adquiría otros valores y usos, y se convertía en un medio de vida, una vía de desfogue de las miserias y tensiones. (La neblina del ayer, 221)

deambulando como un espectro por el laberinto de una Habana a la que le ha perdido todas las claves:

Miró a su alrededor y tuvo la nerviosa certeza de hallarse extraviado, sin la menor idea de qué rumbo debía tomar para salir del laberinto en que se había convertido su ciudad, y comprendió que él también era un fantasma del pasado, un ejemplar en galopante peligro de extinción, colocado aquella noche de extravíos ante la evidencia del fracaso genético que encarnaban él mismo y su brutal desubicación entre un mundo difuminado y otro en descomposición. (205)

La Habana que lo expulsa es aquella que precisamente se niegan a ver Wenders y Cooder: por un lado la de la nueva economía turística levantada con capital transnacional –y de la que en cierto modo ellos forma parte– y por el otro la emergente Habana marginal postsocialista e informalizada, con sus inagotables estrategias de sobrevivencia y su lógica de todo vale. Algo similar sucede con los relatos de los viejos conocidos de Violeta del Río, donde Conde identifica una forma dramática, casi bolerística, de organizar el relato personal y sentimental; lo cual choca con la sensibilidad de figuras como Yoyi que declaran que “aquí hay que vivir al día y no pensar más de la cuenta” (85).

Dos estrategias nostálgicas frente al pasado prerrevolucionario emergen ante la crisis del proyecto socialista cubano: una, que hemos denominado el “efecto Buena Vista”, consiste en la producción –presentada como rescate o milagro– de momentos del pasado que, como piezas de museo, son aisladas, tanto de sus condiciones históricas como de las tensiones sociales del momento en que se les hace resurgir para situarlas en el “creciente mercado de producción afectiva [donde] el pasado moderno o pre-moderno, ni los territorios anteriormente relegados al margen de la gran modernidad [son transportados] íntegros al futuro posmoderno, permitiendo que el anacronismo no sólo se haga rentable,

sino que prometa una especie de política de resistencia promovida por el mismo orden global” (De la Campa, “Globalización y nostalgia”297).

La segunda estrategia no es ajena a este Boom de la nostalgia, por el contrario, se aprovecha del mismo, solo que se niega a monumentalizar la historia y prefiere concentrarse en el proceso de construcción de las narrativas sobre el pasado; las cuales son vistas como artefactos destinados a satisfacer demandas del presente. Desde nuestra perspectiva la narrativa de Leonardo Padura Fuentes, sin dejar de jugar con la fascinación de la nostalgia, corresponde más a este modelo. Padura Fuentes juguetea con la seducción retro de La Habana, parece entregarse a ella, pero finalmente la presenta como una estrategia construida para negar el presente. En La neblina del ayer los boleros que interpreta Violeta del Río se integran a la barahúnda musical que agrade a Conde en La Habana, no pueden sustituirla; pero además, y esto lo descubre Conde al emprender la investigación sobre el destino de la cantante, no funcionan como fuerzas estabilizadoras frente al caos cotidiano. Si Conde busca un refugio en las líricas amorosas que canta Violeta, lo que surge es una imagen perturbadora y violenta del pasado: La Habana idealizada de los años cincuenta “donde uno se podía tomar un café en cualquier esquina de este país” (110) se edifica sobre una base de intereses económicos y políticos, en la cual las familias más prestantes del país –representados en la novela por los Montes de Oca– se asocian con aventureros y mafiosos locales e internacionales. La novela responde y a la vez resiste a esa mirada obsesiva que tanto desde dentro de la cultura cubana como desde fuera –bien el exilio, bien figuras como Wenders o Coopers– se proyecta sobre el pasado cercano y lo reconstruye como la tierra prometida de una modernidad que supuestamente no pudo realizarse plenamente; y que olvidan o pretieren

la condición neocolonial que Cuba ocupaba en la época. En ese punto, la historia de la cantante y su narrativa sentimental y nostálgica corre la misma suerte que el gran archivo intelectual prerrevolucionario que dormita en la biblioteca de los Montes de Oca: figuras de un museo retro, en torno a las cuales una imaginada Cuba, más allá de revoluciones, exilios, periodos especiales, podría reconstruirse como nación.

6. El fantasma en el archivo

El asesinato de Dionisio Ferrero y el destino de Violeta del Río se resuelven en un mismo espacio: la biblioteca de los Montes de Oca. El relato glorioso de la cultura cubana se entrelaza con una narrativa familiar en la que emergen adulterios, hijos expósitos, matrimonios arreglados, madres locas encerradas en áticos, fratricidios, envenenamientos y otras figuras del imaginario melodramático latinoamericano. Esta historia familiar retorna de manera fantasmal: a través de un conjunto de cartas que la madre de los hermanos Ferrero escribe a Alcides Montes de Oca –quien ha sido su amante por largos años, y padre de sus hijos aunque sin reconocerlos– para reprocharle su relación con Violeta del Río, aclararle que ella no ha sido responsable del envenenamiento de la cantante así como expresarle su temor de que fuera su hija, Amalia, la culpable de su asesinato.

Estas cartas jamás fueron enviadas a su destinatario, y permanecieron escondidas en la biblioteca hasta que la presencia perturbadora de Conde con su oferta de comprar los libros reactiva el pasado, y lo hace actuar sobre el tiempo presente. El discurso de la alta cultura nacional, el mismo que los Montes de Oca trataron de mantener aislado de las influencias provenientes de la revolución al clausurarlo en 1959, es demolido desde dentro por las fuerzas que intenta contener: las diferencias sociales, la sexualidad, la

arrogancia excluyente de las clases dominantes. La novela clausura la pretensión restaurativa de la cultura cubana entendida como un regreso a una tradición liberal republicana interrumpida por la revolución; pero también resiste la idea de su posible recuperación plena por la tradición socialista: el hechizo de la biblioteca es roto y los libros vuelven a circular, pero no por medio de la intervención de instituciones como la biblioteca nacional, la universidad o alguna otra instancia cultural de la revolución, sino por las fuerzas desatadas de una economía capitalista, clandestina y transnacionalizada, que descontextualiza el significado de estas obras dentro de un discurso nacional, y las entrega a la voracidad de coleccionistas extranjeros.

Sobre el relato familiar y nacional (el uno es correlato del otro) el pasado se extiende como un fantasma, y esto se manifiesta incluso en la estrategia narrativa de la novela: las cartas que desencadenan la tragedia y que a la vez explican la trama al lector, no son conocidas por Conde o alguno de los otros personajes, para los cuales es imposible acceder a la totalidad de la historia; sólo nosotros, los lectores, gracias a la intromisión del narrador que decide ofrecernos un texto ausente, destruido, podemos reconstruir los hechos. Para sus protagonistas, el pasado es una fuerza espectral, una figura fantasmagórica que habla desde su ausencia, que deja de presentarse como una totalidad y se manifiesta a través de fragmentos, textos inexistentes, rotos, trazos y huellas tenues e imprecisas. El pasado, en una época caracterizada por una hipertrofia del mismo, sólo puede consolarnos si es comercializado como nostalgia; de otra forma, como experimenta Conde, se torna en una dimensión informe y perturbadora incapaz –contrario al discurso

iluminista revolucionario, que articula pasado y presente en un discurso redentor– de resolver los enigmas contemporáneos.¹⁰³

El relato del pasado no es el único que se fantasmagoriza en el texto; la tradición de la novela policial sufre un proceso similar. La neblina del ayer continúa una tendencia que Padura Fuentes había iniciado con Adiós Hemingway (2001) y La novela de mi vida (2002). En la primera, Conde investiga un presunto asesinato cometido cuarenta años antes por el escritor norteamericano en su quinta de La Habana, el cual sería la razón verdadera de su suicidio. La investigación de Conde no da resultados; pero paralelamente tenemos el relato de los hechos acontecidos casi cincuenta años atrás contado por un narrador que permite a los lectores conocer aquella parte de la verdad oculta al investigador. En la segunda novela, un profesor cubano, Fernando Terry –quien había abandonado la isla dieciocho años atrás, después de ser separado de su trabajo en la universidad por supuestos comportamientos antirrevolucionarios– vuelve a Cuba en procura de los manuscritos de una probable novela autobiográfica escrita por el poeta decimonónico José María Heredia, la cual, en caso de aparecer obligaría a rescribir la historia literaria cubana. De nuevo, la búsqueda de Terry fracasa: el manuscrito se ha extraviado o ha sido destruido; pero los lectores podemos leerlo como una novela intercalada que funciona como paralelo de la vida de Terry. Gracias a este procedimiento nos enteramos de que Espejo de paciencia (1604), el poema fundador de la tradición literaria cubana, fue en realidad escrito en el siglo XIX por José Antonio Echavarría y

¹⁰³ En este sentido bien podría considerarse la novelística de Padura dentro de la categoría de “metaficción historiográfica” con la que Linda Hutcheon caracteriza una buena parte de la ficción postmoderna, que transforma la historia en un relato ficcional, una construcción discursiva con la que se construye una versión de la realidad. La citación de los relatos históricos en la novela postmoderna parte de la conciencia de que estos son representaciones que buscan presentarse en el lugar de lo real.

Domingo del Monte, para evitar que la obra de José María Heredia fuera situada como el origen de la poesía nacional. La historia literaria –y lo mismo podría decirse del relato de la nación– es una leyenda edificada sobre mentiras y pequeñas pasiones personales: la gran historia carcomida por la chismografía.

En estas tres novelas el procedimiento es similar: tanto el investigador como los personajes del presente narrativo buscan la verdad sobre el pasado, pero ésta es inasequible, esquiva, ausente. El detective –bien en su forma tradicional bien como investigador académico– ha perdido su omnisciencia sobre el relato y su superioridad sobre el lector. Recordemos que una de las reglas básicas sobre las que se había constituido el relato detectivesco clásico afirmaba que el investigador y el lector deben poseer la misma información sobre el caso, de tal forma que el detective no pueda resolver el enigma a partir de información extratextual de la cual el lector no participa. Padura altera radicalmente este modelo al despojar al investigador, no al lector de información fundamental. De esta manera para éste la realidad se desvanece en un entramado de pistas falsas, de textos borrados o destruidos, de testigos inexistentes: la investigación deja de ser un ejercicio racional, analítico y se convierte en un vagar entre sombras, una indagación en laberintos sin centros.

Esta transformación (como indicamos en la introducción de la tesis) ha sido denominada *metaphysical detective novel* o *anti-detective novel* (Merivale y Sweeney 2), término que abarca los diversos modos en que “late modernist and postmodernist writers have altered the detective story” (4). La obra más reciente de Padura Fuentes radicaliza esta tendencia de desmantelar la narración policial y convertirla, en palabras de

Agamben, en un relato “vigente pero sin contenido”: un referente fantasmal sobre el que se levanta la ficción detectivesca.

7. Conclusiones

Para concluir, podemos considerar que el proyecto de Padura Fuentes se mueve en dos grandes líneas: una cuestionar y desmontar el dispositivo “ficción policial socialista” tal como se desarrolló en Cuba durante los años setenta y ochenta. Para hacerlo, retoma cada uno de sus componentes –el detective, la investigación, el criminal, la relación con la institución policial– y los invierte. Al hacerlo, Padura desarticula la relación entre género policial y proyecto socialista, aunque mantiene y amplía el vínculo entre literatura policial y proyecto nacional cubano, como se observa en el uso que hace de sus novelas para explorar momentos claves de la historia de la literatura y cultura del país y clausurar así la centralidad del paradigma revolucionario para entender la historia nacional cubana. En esta segunda línea Padura mantiene una relación ambigua, casi diríamos juguetona, con los acercamientos monumentales o nostálgicos a la cultura nacional, y se decanta por una forma de exploración que hemos analizado a partir de las ideas de Giorgio Agamben sobre el archivo y su concepto de “experimento sin verdad”. Ya indicamos que Agamben considera este concepto central en la experiencia literaria, pues para él constituye una exploración de aquello que no sucedió, pero que podría haberse materializado. La narración de la historia es uno de los territorios donde los “experimentos sin verdad” encuentran sus mayores retos, pues deben enfrentarse al hecho de la “irrevocabilidad del pasado” –categoría que, según el pensador italiano, es uno de los puntos límites cuando se piensa la contingencia. Esto no quiere decir que el escritor o el filósofo deba rendirse ante la evidencia de lo sucedido; por el contrario, la literatura es uno de los mecanismos

de resistencia frente a lo “irrevocable”; una forma de recordar lo que estuvo latente y no se cumplió. Para analizar esta relación creativa con el pasado, Agamben retoma una cita de Benjamin sobre el recuerdo, y sostiene que éste “restituye al pasado la posibilidad, dejando irrealizado lo ocurrido, y realizado lo que no ha ocurrido. El recuerdo no es ni lo ocurrido ni lo no ocurrido, sino su potenciamiento, su volver a ser posible” (130). Pero este “volver a ser posible” únicamente puede existir en el territorio de la ficción. Es decir, la literatura es el espacio donde aquello que factualmente fue negado o impedido puede encontrar su posible realización. La idea de experimento sin verdad se relaciona igualmente con la de “archivo”:

El archivo es, pues, la masa de lo no semántico inscrita en cada discurso significativo como función de su enunciación, el margen oscuro que circunda y delimita cada toma concreta de palabra. Entre la memoria obsesiva de la tradición, que conoce sólo lo ya dicho, y la excesiva desenvoltura del olvido, que se entrega en exclusiva a lo nunca dicho, el archivo es lo no dicho o lo decible que está inscrito en todo lo dicho por el simple hecho de haber sido enunciado. (Lo que queda de Auschwitz 151)

Para el caso de Padura quisiéramos situarnos en ese punto oscilante entre la memoria obsesiva de la tradición y el olvido. Padura se enfrenta a distintos momentos de la historia cultura cubana: el texto fundacional (La novela de mi vida), el quinquenio negro de los años 70 (Máscaras), la tradición intelectual cubana sumada al esplendor musical de los 50 (La neblina del ayer), la presencia de Hemingway en Cuba (Adiós Hemingway); en todos ellos reinserta opciones, posibilidades, textos que nunca pudieron materializarse por avatares históricos y políticos, y de esta forma logra su cumplimiento imaginario.

Este procedimiento además le permite a Padura Fuentes construirse un lugar en el mercado literario en español con una propuesta que aparentemente se adapta a las exigencias del mismo, aunque no corresponda plenamente a ellas. Es fácil detectar

algunas de las tendencias dominantes: obras que se construyen sobre la primacía de la trama (una de las razones del “boom” que atraviesa el género policial en América Latina), o que responden a los mercados crecientes de la nostalgia y la memoria por los débiles esplendores de la nunca plenamente realizada modernidad latinoamericana, o bien novelas que se configuran como narrativas del trauma y del incesante anhelo por la voz autobiográfica. Las novelas de Padura Fuentes establecen una relación que podemos denominar lúdica con esas tendencias: parece responder a sus llamados, pero a la vez frustra sus expectativas. Sus novelas policíacas, algunas más que otras, dejan de ser investigaciones sobre un crimen, y se adentran en los meandros de la creación literaria o en los agujeros de la memoria, colectiva y personal. En segundo lugar, sus reconstrucciones históricas prometen ofrecer consuelo a las diversas nostalgias sobre las que se ha constituido el imaginario de la isla (las revolucionarias, las republicanas y las del exilio) y al consumismo de la ruina y la estética del derrumbe; sin embargo, dan un giro, explorando la emergencia de nuevas fuerzas en la sociedad cubana y descubriendo los silencios y exclusiones sobre las que se edificaron tanto la tradición revolucionaria como la socialista misma. Esta manera de estar y no estar, de aceptar las exigencias del mercado pero tergiversándolas, de insistir en propuestas estéticas sin rechazar las demandas de los circuitos editoriales, es uno de los caminos con que el escritor latinoamericano explora en su búsqueda de abrirse un espacio en un mercado transnacional que pretende erigirse como sustituto de los antiguos referentes nacionales, políticos y estéticos sobre los que la literatura latinoamericana se había construido.

Capítulo III

2666 de Roberto Bolaño: la enciclopedia invertida de la novela criminal

1. Introducción

Roberto Bolaño se ha convertido en un clásico. Tras su temprana muerte en 2003, los homenajes, estudios críticos y libros colectivos se vienen multiplicando a un ritmo muy significativo. Lo mismo puede decirse de las tesis doctorales –entre las cuales, por supuesto, se cuenta la presente–, algo que no deja de ser irónico tratándose de un autor que se reía abiertamente de los “chicos y chicas recién salidos de la universidad, chicos y chicas con un doctorado todavía caliente bajo el brazo” (2666 100), y que hizo de los discursos académicos un blanco constante de ataque. Más que el resultado de una moda – aunque sin duda también hay algo de ello–, esta creciente atención subraya la importancia de una obra construida en un período de tiempo relativamente breve: sus trabajos más sólidos se desarrollan entre 1996 y 2003. Siete años de una intensidad literaria sorprendente, en que surgen al menos tres novelas esenciales para la literatura contemporánea latinoamericana: Estrella distante (1996), Los detectives salvajes (1998) y la extensa 2666 (publicada póstumamente en 2004), que se construye como la articulación de cinco proyectos novelísticos, y en la cual se concentrará este capítulo.

La presencia del género policial y criminal es una constante en toda la obra de Bolaño.¹⁰⁴ Sin embargo, en 2666 el escritor chileno realiza una compleja operación con el

¹⁰⁴ La relación entre la narrativa de Roberto Bolaño y el género policíaco ha sido estudiado, entre otros, por Magda Sepúlveda, quien plantea que en la novela Monsieur Pain (1999) Bolaño pone en entredicho la

mismo, empleándolo en dos sentidos: como una estrategia para leer la historia y el sistema literario –especialmente en Latinoamérica–, y como una genealogía del mal y el horror contemporáneos. Si bien el programa de la novela puede ser definido en sus mismos términos como “un relato policial de primera magnitud” (2666_373), las diferentes variantes del género criminal y policial se desdibujan de tal forma que son casi trazos fantasmales. El referente más directo para definir la relación de Bolaño con estos géneros lo constituye la tradición de la *metaphysical detective novel* con que emparentábamos la obra de Leonardo Padura Fuentes al final del capítulo anterior.

Planteamos que este término se usa para explicar “explicitly how late modernist and postmodernist writers have altered the detective story” (Merivale y Sweeney, Detecting Texts 4). Esta modificación se dirige a los fundamentos mismos del género y no es exagerado afirmar que si algo caracteriza a la ficción policial contemporánea es su construcción sobre un vacío. El espacio que en algún momento colonizó la verdad o la justicia, la razón científica o la ética del investigador, se halla ahora deshabitado. Todas las figuras que participan del texto –el detective, la víctima, el criminal, las pruebas, la investigación– se desplazan, se desterritorializan y abandonan las posiciones previamente asignadas por las distintas vertientes del género, cuyos supuestos hermenéuticos se

idea de verdad que caracteriza la ficción policial. La crítica, en una línea similar a la que seguiremos en este capítulo, lee el texto como una polémica oculta contra esta literatura, vista como una construcción cultural propia de la modernidad. También Vargas Vergara ha mostrado la presencia del género en varios momentos de la obra de Bolaño. En su análisis se concentra en Los detectives salvajes y muestra cómo en esta novela se subvierten las categorías básicas del mismo: el detective, la identidad de la víctima, el crimen, el criminal y la investigación. La autora señala que el misterio último que subyace en la obra no es el de la autoría de un crimen, sino el de la naturaleza misma del lenguaje y la obra literaria. Ezequiel del Rosso sostiene que Bolaño trastoca el sentido del policial al no privilegiar la solución del misterio y mantener éste irresuelto, en calidad de secreto sobre el que siempre se vuelve. Estas lecturas coinciden en afirmar que la relación entre Bolaño y el género policíaco es compleja: marcada por la ironía y el juego paródico, y con el propósito de desactivar las certezas sobre la verdad, el orden social o la naturaleza anómala del crimen, que caracteriza a los textos clásicos del género –tanto la literatura de enigma (el *whodunit*) como el *hard-boiled*.

diluyen. Los textos están poblados de detectives que visten las más diversas máscaras, que se desdoblán y se convierten ellos mismos en objeto de sus búsquedas. Las pruebas aportan estupor antes que certeza: son miríadas de objetos que se dispersan, incapaces de formar un sistema. El caso se disgrega en una multitud de mini investigaciones, cada una de las cuales se difumina rizomáticamente en un horizonte sin respuestas. O, como veíamos en el caso de Leonardo Padura Fuentes, la investigación se traslada al universo de lo textual o lo histórico; pero tampoco allí el investigador –muchas veces travestido en crítico literario, historiador o académico– logra encontrar solución a los enigmas.

Tanto Tani, Merivale y Sweeney por un lado, como Marcus por otro, han destacado que la literatura detectivesca contemporánea agudiza su carácter autorreflexivo y traslada su atención hacia los procesos de construcción narrativa, hacia el análisis de los límites de la representación de la realidad, o hacia el carácter convencional de la realidad y de las ficciones que sobre ella se levantan. Al igual que vimos con Padura Fuentes, la ficción criminal, policial o detectivesca se transforma con frecuencia en complejos juegos metaficcionales e intertextuales, destinados a enfatizar el carácter textual de la obra, de los referentes culturales con los que interactúa, y de la realidad misma.

Para el caso de Bolaño, sostenemos que aunque el concepto de *metaphysical detective novel* ofrece un marco adecuado para analizar su relación con el género criminal y detectivesco, la propuesta que formula en su extensa obra final lo rebasa. Ya no se trata de centrar el misterio en un texto convertido en un laberinto, sino de poner en entredicho, –a partir de las temáticas del crimen, del criminal y de la investigación policial– todo el circuito de producción y recepción literaria. La forma en que se articulan estos temas es clara incluso en la distribución física de la novela. En la primera parte tenemos a un

grupo de críticos intentando encontrar al elusivo autor de quien se ocupan, Archimboldi; en la última parte, encontramos el relato dedicado a la vida de este escritor; entre ambos, “la parte de las muertas”, un detallado inventario del asesinato de cientos de mujeres en la ficticia ciudad de Santa Teresa, situada en la frontera entre México y los Estados Unidos.

La geografía y los sucesos de la frontera le sirven a Bolaño para explorar los límites con los que se enfrenta la literatura cuando busca narrar el horror contemporáneo. En este punto retomamos el concepto de estado de excepción sobre el que hemos construido nuestra lectura, para defender que el programa literario de Bolaño se orienta a la búsqueda de un lenguaje y de una forma acordes con la paradójica “excepción general” en que se ha transformado la realidad actual. Para hacerlo, relee, saquea y subvierte tanto la tradición de la literatura criminal como el archivo de las ficciones y la crítica latinoamericana, con la explícita pretensión de construir una “obra mayor”: una de esas “grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido”, donde se puede ver al escritor luchar contra “ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez” (290).

2. Críticos y detectives en el desierto mexicano

Si hay un protagonista en las novelas de Bolaño, señala Ezequiel de Rosso, éste es el lector. Esto nos sitúa inmediatamente en el centro de nuestro análisis sobre la novela criminal y policíaca, en tanto las figuras del lector y del detective han sido constantemente asimiladas.¹⁰⁵ Desde sus orígenes, la literatura detectivesca ha sido un

¹⁰⁵ Las principales discusiones sobre los vínculos entre la lectura y la literatura detectivesca se encuentran en el libro de Stefano Tani *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction* (1984) y en las siguientes colecciones de ensayos: Glenn W. Most and William

juego entre lector y escritor, que se lleva a cabo no sólo en la experiencia de la lectura, sino en la historia misma que se cuenta. Como señala Jeanne C. Ewert en el género policial la función del lector se ha ido modificando y transformando. Si en el modelo detectivesco clásico reconstruía la lógica de los acontecimientos, en la contemporaneidad se enfrenta a narraciones abiertas donde la investigación no concluye, o, si lo hace, es de forma parcial o provisional; de tal modo que la interpretación construida por el investigador no se impone sobre otras posibles y contradictorias lecturas del caso. Por eso mismo, “the witnesses’ testimony builds a rhizomatic net of hypotheses and theories through which the detective wanders without coming to a conclusion” (Ewert 188). En otras palabras, el lector de las *metaphysical detective stories* sufre un proceso de descentración similar al del detective, y sus procesos de lectura e interpretación deben corresponder a códigos diversos al de la reconstrucción analítica y racional de los hechos. Esta afirmación se extiende a la figura del lector por excelencia: el crítico literario.

En 2666 críticos y lectores ocupan un papel central, como se manifiesta en el título de la primera de las novelas que conforman la obra –“La parte de los críticos”–, cuyos protagonistas son cuatro profesores universitarios europeos, Jean-Claude Pelletier (francés), Piero Morini (italiano), Manuel Espinoza (español) y Liz Norton (inglesa), todos estudiosos de la obra de Benno von Archimboldi: un misterioso escritor alemán contemporáneo de quien no se conocen datos biográficos, pero cuya literatura se considera una de las más significativas del siglo XX. Mas no sólo tenemos los críticos de la primera parte: las figuras de lectores (o lectores/escritores) se multiplican en la novela.

Stowe. The poetics of Murder . Detective Fiction and Literary Theory (1983); Ronald G. Walker and June M. Frazer. The Cunning Craft. Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory (1990); Patricia Merivale and Susan Sweeney. Detecting Texts. The Metaphysical detective story from Poe to Postmodernism (1999).

Por ejemplo, el protagonista de la segunda parte, Amalfitano, es un profesor de filosofía; el de la tercera, Fate, es un periodista; el de la quinta, Archiboldi, un escritor. Y eso, por no referirnos a otra gran cantidad de personajes que leen textos, desde novelas de aventuras hasta archivos judiciales o libros de criminología. Es decir, 2666 es, entre muchas otras cosas, una novela sobre lectores: sobre la lectura y sobre la crítica, y por tanto las condiciones y las posibilidades del sujeto crítico y de la interpretación son ejes temáticos de la obra. Examinaremos estos aspectos a continuación.

Como señalamos, los cuatro críticos de la primera parte de la novela son especialistas en literatura alemana contemporánea: específicamente en la obra de Benno von Archiboldi, de la cual son autoridades internacionales que desarrollan una intensa actividad académica alrededor de congresos y publicaciones. Pero su labor divulgativa y analítica está asediada por el misterio que rodea al escritor alemán. Archiboldi no es su nombre, sino un seudónimo: su verdadera identidad permanece oculta. Las pocas personas que lo han conocido sólo pueden ofrecer de él una imagen vaga, fantasmal. No hay fotografías, no hay entrevistas, no hay biografía. Archiboldi es un enigma que los críticos deben develar, emprendiendo su búsqueda. Este movimiento es un giro típicamente detectivesco; más aún, es uno de los rasgos característicos de la *metaphysical detective novel*, en tanto el misterio que propicia la búsqueda del detective no es un crimen, sino un problema literario –en este caso, la identidad del autor, el nombre detrás del seudónimo. Ese mismo movimiento es el que permite emparentar al crítico con el detective y asimilar sus actividades.

La primera pregunta que surge ante la búsqueda de los críticos es: ¿por qué resulta tan necesario encontrar a quien esté detrás de Archiboldi? ¿Qué falta en la escritura cuando

no se la puede atar a una biografía? En un breve texto titulado ¿Qué es un autor?, Michel Foucault exploró las resistencias que en nuestra cultura provoca la enunciación beckettiana “¿Qué importa quién habla?, dijo alguien, ¿qué importa quién habla?”. Son múltiples las maneras en que se bloquea la desaparición del autor, y todas ellas dan cuenta de un síntoma: el temor a pensar el discurso sin un centro de apropiación y atribución, sin una garantía de unidad que “permit[a] superar las contradicciones que pueden desplegarse en una serie de textos” (34); su existencia permite imaginar que, bien en su conciencia o inconsciencia, hay un punto de anclaje del significado. Foucault sostiene que el autor es, ante todo, una función que no necesariamente remite a un sujeto real sino a “varias posiciones-sujeto” (38) que posibilitan diversas operaciones con los discursos. Por eso mismo, indica que el nombre del autor funciona de forma distinta al nombre propio: no va “del interior del discurso al individuo real y exterior” (25), sino que “corre en el límite de los textos, los recorta, sigue sus aristas, manifiesta su modo de ser, o al menos lo caracteriza” (25). La separación que Foucault hace entre “nombre de autor/nombre propio” e “individuo real” es significativa, pues apunta a la fractura producida entre un ser viviente y su nombre, y entre éste y el nombre de autor, como si el último fuera siempre un seudónimo, un posicionamiento necesario en el discurso, que se levanta tanto sobre la borradura del nombre propio como del viviente al que designa.

Foucault no se ocupa del problema biopolítico que representa el seudónimo, pero sí lo hace el filósofo italiano Giorgio Agamben, quien observa que “todo nombre propio, en cuanto nombra a un viviente, algo no lingüístico, es siempre un seudónimo” (Lo que queda de Auschwitz 138). Es decir, la grieta que Foucault percibe en el nombre del autor –su ruptura con el nombre propio– es sólo otra manifestación más de la escisión presente

en cada nombre, ya que el nombrar es, precisamente, la marca simbólica que indica la ruptura entre el viviente y el hablante, el ingreso al lenguaje donde se ocupa un lugar de enunciación ya asignado por el sistema mismo de la lengua. El nombre del autor nos inquieta, no sólo porque registra el conflicto entre el nombre civil y la serie de relaciones y funciones que establece con un conjunto de textos cubiertos por la autoría; sino también porque en él se evidencia el vacío de todo nombre, el acta de defunción que se firma en cada bautizo. Es en ese contexto que podemos entender la afirmación de Foucault cuando dice que el autor “tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura” (15): sólo mediante la asunción de un seudónimo –no importa que éste sea igual a su nombre propio– puede nacer la escritura. Si retomamos a Agamben, todo nombre –no sólo el del autor, aunque en éste se hace más claro el proceso– es un espacio cruzado por corrientes de desubjetivación y resubjetivación, donde aquél que no puede hablar (el viviente que no puede entrar al lenguaje, pues su borramiento es la condición misma de éste) hace hablar al nombre que lo representa, pero en cuya voz va inscrito el silencio que permite su palabra.

El seudónimo es un misterio que encierra en sí una paradoja, en tanto su solución no resuelve nada: sólo hace evidente una nueva ausencia. Si volvemos a 2666, podemos formular nuestra pregunta de manera distinta: ¿qué es aquello tras lo cual van los críticos cuando buscan al escritor que se hace llamar Archimboldi? Indiscutiblemente, la práctica crítica de ellos no se ve bloqueada por su ausencia, ya que ésta no impide que se produzca “un alud de trabajos sobre la obra de Archimboldi e incluso sobre la persona de Archimboldi (de quien tan poco se sabía por no decir que no se sabía nada)” (Bolaño, 2666 57). El nombre de Archimboldi es tan válido como cualquier otro para dar cuenta de

los textos que le son adjudicados, pero a la vez, es insuficiente. Archiboldi es un malestar, un nombre que invoca un vacío amenazante, un peligro. De esto se dan cuenta

Pelletier y Espinoza, en una de sus correrías por Londres, cuando afirman:

Dicho en una palabra y de forma brutal, Pelletier y Espinoza mientras paseaban por Sankt Pauli, se dieron cuenta de que la búsqueda de Archiboldi no podría llenar jamás sus vidas. Podían leerlo, podían estudiarlo, podían desmenuzarlo, pero no podían morir de risa con él ni deprimirse con él, en parte porque Archiboldi siempre estaba lejos, en parte porque su obra, a medida que uno se internaba en ella, devoraba a sus exploradores. (47)

La distancia que perciben entre ellos y la obra de Archiboldi constituye la experiencia central de la literatura contemporánea, entendida como “una distancia socavada en el interior del lenguaje” (Foucault, De lenguaje y literatura 66). Desde el momento en que el pensamiento occidental se hace consciente de que el lenguaje está atravesado en su interior mismo por una ausencia, la experiencia literaria será un continuo volver, un apuntar hacia aquello que no está. Es este vacío el que “devora” a los críticos y el cual ellos creen subsanar con el hallazgo del “verdadero Archiboldi”.

Los críticos no son ajenos a la urgencia biográfica (y autobiográfica) de una buena parte de la literatura actual. Curiosamente, después de la insistencia teórica en la muerte del autor, los testimonios autobiográficos y las biografías se multiplican en la contemporaneidad; como si el discurso sólo se validara en una vida que, sabemos, no puede nunca ser plenamente atrapada por él. En este perpetuo girar sobre esa ausencia reside la dimensión fantasmagórica de la literatura; y así como hablamos de un giro biopolítico en el ejercicio del poder, deberíamos constatar también un giro subjetivo en la práctica literaria –como lo denomina Leonor Arfuch–, el cual a su vez podría ser definido como bioliterario. Si la ambición suprema del biopoder “es producir en un cuerpo humano la separación absoluta del viviente y del hablante, de la *zōē* y el *bíos*, del no-

hombre y del hombre” (Agamben, Lo que queda de Auschwitz 163), la literatura buscaría hacer nacer una palabra de esa fractura; testimoniar esa escisión donde pende lo humano: no como una representación exterior, sino como un drama que tiene su desarrollo en el lenguaje mismo.

El error de los críticos en 2666 consiste en creer que esa fractura puede llenarse con un individuo, como si éste fuera una instancia edénica donde lenguaje y vida se funden. Para ellos, la aparición de Archiboldi sería una especie de cierre al enigma de la obra, una plenitud capaz de frenar su amenaza. “Imagínate, dijo Pelletier, Archiboldi gana el Nóbel, y justo en ese momento aparecemos nosotros, con Archiboldi de la mano” (142).

Una reminiscencia mágica resuena en esta idea de la aparición: al igual que un mago *hace aparecer* un conejo de una chistera, el crítico lo hace con el sentido; como si nunca se hubiera renunciado del todo a la unidad entre el sacerdote, el chamán y el escriba, el sabio, el letrado. Encontrar al autor es la manifestación de un deseo más intenso – acertadamente diagnosticado por el programa deconstructivista–: traer a escena lo que supuestamente se encuentra oculto en el texto, recuperar lo verdaderamente dicho, extraer el significado. Nuestro saber común de la lectura sigue levantándose sobre una metáfora espacial: de lo oculto a la luz, de la profundidad a la superficie; en otras palabras, sobre la dialéctica de la presencia y la ausencia. Desde esta perspectiva, el crítico aspira a que la palabra que enuncia tenga la virtud del ensalmo.

En la lección inaugural que Michel Foucault pronuncia con motivo de su ingreso al Collège de France, se ocupa de los diversos procedimientos de control y delimitación del discurso, entre los cuales sitúa el comentario, visto como una práctica sobre la cual se ha

constituido, en buena parte, el saber occidental sobre la literatura. Éste, además de permitir la infinita duplicación del discurso, tiene por cometido principal “el decir *por fin* lo que estaba articulado silenciosamente *allá lejos*” (El orden del discurso 28). El comentario se funda sobre la lógica binaria del signo: pretende extraer de lo manifiesto lo inteligible: el sentido. Podemos construir un paralelo entre el acto de decir lo lejano y traerlo, de explicarlo, repetirlo y hacerlo familiar con la búsqueda de Archimboldi en 2666. En tanto su ausencia constituye precisamente el elemento de extrañeza de su obra, encontrar al autor es también desactivar lo que de peligroso hay su escritura, unificar lo disperso, tranquilizar la lectura.

Foucault señala que el comentario y el principio del autor son complementarios, pues ambos intentan limitar el “azar del discurso”, entendido en este caso como literatura: una forma discursiva que, al menos desde la modernidad, se reconoce esencialmente en la tensión entre ser lenguaje –es decir un sistema de signos– y, a la vez, orientarse hacia un afuera del sistema, hacia lo que el discurso tiene de “violento, discontinuo, de batallador y también de desorden y de peligro” (Foucault, Nietzsche, la genealogía, la historia 51). La crítica –al menos la que se desenvuelve en el orden del comentario– busca tranquilizar el texto de acuerdo con todas las redes y figuras desplegadas para ello, que van desde el autor, pasan por el comentario y la disciplina, y llegan a la voluntad de verdad. En la novela, esta necesidad disciplinar se manifiesta cuando los críticos se enfrentan al trabajo de un profesor serbio sobre Archimboldi, trabajo que ellos rechazan porque “[h]ay que hacer investigación, crítica literaria, ensayos de interpretación, panfletos divulgativos si así la ocasión lo requiriera, pero no este híbrido entre fantaciencia y novela negra

inconclusa [descripción que se ajusta muy bien a 2666], dijo Espinoza, y Pelletier estuvo en todo de acuerdo con su amigo” (82).

El peligro que los críticos perciben en la ausencia de Archiboldi es el de su propia muerte y desaparición. Las imágenes que les evoca son violentas y extrañas: un abismo donde siempre están en riesgo de perderse. Así piensa Pelletier la escritura de

Archiboldi:

una masa verbal informe y misteriosa, completamente ajena a él, algo que aparecía y desaparecía de forma por demás caprichosa, literalmente un pretexto, una puerta falsa, el alias de un asesino, una bañera de hotel llena de líquido amniótico en donde él, Jean-Claude Pelletier, terminaría suicidándose, porque sí, gratuitamente, aturdidamente, porque por qué no. (113)

La muerte del crítico, o de cierta forma de crítica, se corresponde muy bien con uno de los temas más frecuentes en la *metaphysical detective novel*: la disolución de la identidad. En las novelas detectivescas enmarcadas en este género, encontramos con frecuencia investigadores que se pierden en sus casos, o que descubren que los límites –entre ellos, las víctimas y los asesinos– son frágiles y difusos. En 2666, los críticos ponen en riesgo su identidad, al menos en una de las dimensiones en que su actividad ha sido entendida: una figura de la verdad literaria. Los personajes que se disuelven en la obra de Bolaño son aquellos que ejercen su saber como “la forma privilegiada, absoluta y primera de la lectura” (Foucault, De lenguaje y literatura 86). El crítico visto como un sujeto externo al lenguaje literario, capaz de producir un juicio y dictar un veredicto sobre la obra, contempla su desaparición en medio del progresivo espesamiento y enrarecimiento del lenguaje; su disolución es similar a la manera que en la *metaphysical detective novel* el detective sucumbe a las crisis de la razón, que lo guiaba hasta la claridad, en medio del laberinto de pruebas. La crítica deja de ser un lenguaje que fija el sentido, y por el

contrario, participa de los juegos de dispersión del mismo que caracteriza a la literatura contemporánea; en palabras de Foucault, “se podría decir que la crítica se convierte en una función del lenguaje en general, pero sin organismo ni asunto propio” (82).

La crítica –una forma de ella, la más canónica e institucional– muere cuando no puede existir como discurso propio, cuando es fagocitada, devorada por otras formas de lenguaje: en cierto modo, cuando es atrapada en el juego de duplicaciones y simulacros que constituye la experiencia contemporánea de la literatura. Si aceptamos que “la obra de lenguaje es el propio cuerpo del lenguaje que la muerte atraviesa para abrirle aquel espacio infinito donde se reflejan los dobles” (Foucault, De lenguaje y literatura 147), la muerte del crítico es el despeñarse en ese espacio: es decir, su transformación en literatura, la eliminación de la distancia en que ha surgido su saber. El crítico deja de ser el mediador, a través de una prosa didáctica, entre un lenguaje oscuro y un lector, y pasa a asumir los riesgos de la literatura: se transforma en ficción él mismo.

En 2666, esta transformación toma la forma de un viaje, de una búsqueda, en la cual los críticos se convierten en personajes similares a los de las obras de Archiboldi; se dan cuenta de que ellos y su propia escritura no están por debajo o por encima de la obra que analizan, sino que se alimentan de una idéntica ambición –y, claro está, de similares peligros–; y descubren que su discurso crítico no aclara la obra, sino que se trenza con ella: se sumerge en sus mismos pozos y abismos, se acerca a los mismos límites –en este caso, los de la muerte y la transgresión. En su afán de dar con su escritor fantasma, los personajes progresivamente abandonan lo que son y se enfrentan con la sexualidad, la violencia, la locura y el viaje a lo extraño. Su identidad como críticos, europeos, blancos, y cultos es puesta en entredicho cuando abandonan su rutina de clases, investigaciones,

publicaciones y asistencia a conferencias, y siguen, en un viaje académicamente neocolonial, los rastros de Archiboldi hasta Santa Teresa: una ficticia ciudad fronteriza entre Estados Unidos y México.

Allí su existencia toma una dimensión espectral pero a la vez más real. Como si la ficción fuera su vida académica en Europa y la realidad consistiera en la progresiva disolución que experimentan en la frontera. A partir de su llegada allí, “la realidad para Pelletier y Espinoza pareció rajarse como una escenografía de papel, y al caer dejó ver lo que había detrás: un paisaje humeante, como si alguien, tal vez un ángel, estuviera haciendo cientos de barbacoas para una multitud de seres invisibles” (179). El mundo se deshumaniza, se transforma en un terreno ajeno, hostil, donde se habita siempre como extranjero; pero no es sólo el mundo, sucede lo mismo con la propia subjetividad. Espinoza se mira en el espejo y se sorprende: “Parezco un señor, se decía a veces. Parezco más joven. Parezco otro” (196). Tanto esa experiencia de la otredad, como el extrañamiento del mundo –que deja de ser visto como un espacio cognoscible de manera racional– son nucleares a la literatura contemporánea, y, por ende, a la *metaphysical detective novel*, tal como señala Marcus al sostener que “postmodernist writing, and the metaphysical detective story in particular, give us not familiarity but strangeness” (250). Esta extrañeza se refleja en imágenes que presentan el mundo o la ciudad como un laberinto, del que no se poseen las claves para salir; también en la alienación del sujeto, quien al emprender la búsqueda de otro individuo termina perdiéndose a sí mismo; o bien en el desarrollo de investigaciones siempre trucas o irresolutas, tal como sucede en 2666, donde los críticos nunca pueden dar con Archiboldi.

Pero nuestro objetivo no es analizar la propuesta literaria de 2666 a partir de un concepto tan confuso, cuestionado y a la vez tan general como el de postmodernismo. Desde nuestro punto de vista, la obra de Bolaño debe ser entendida en el marco de los debates que sobre la literatura y la crítica atraviesan la literatura latinoamericana contemporánea, en especial a la pregunta por los estatutos de legitimación que ambas poseen en estos momentos. Bolaño, tal como puede notarse en su trabajo ensayístico, participó activamente, y en muchas ocasiones de manera ácida, en las discusiones literarias que tanto en España como en América Latina dominaron el final de los años ochenta y la década de los noventa. En 2666 muchos de esos debates son ficcionalizados, entre ellos, por ejemplo, el tema de la relación entre la creación literaria, la crítica y el discurso académico sobre la literatura. En la obra de Bolaño es evidente la tensión entre estos campos discursivos y la distancia que el autor mantiene con la producción académica. Esto se manifiesta en la descripción de uno de los tantos congresos de literatura a los que asisten los críticos, donde se describe a los participantes como:

Chicos y chicas recién salidos de la universidad, chicos y chicas con un doctorado todavía caliente bajo el brazo [...], gente en general racionalista, no en el sentido filosófico sino en el sentido literal de la palabra, que suele ser peyorativo, a quienes no les interesaba tanto la literatura como la crítica literaria, el único campo donde según ellos –o según algunos de ellos- en donde todavía era posible la revolución, y que de alguna manera se comportaban no como jóvenes, sino como *nuevos* jóvenes. (100)

No es por eso nada gratuito que en 2666 la misión de los críticos falle, y no puedan encontrar a Archimboldi. Su viaje a México es aleccionador, no por el resultado sino por el proceso mediante el cual ellos abandonan sus espacios institucionales de enunciación – sus cátedras universitarias, espacio privilegiado de la reflexión literaria– y se convierten en aventureros que van tras su autor a la frontera mexicana. Es decir, su viaje es un

movimiento que potencia la transformación de los críticos en personajes literarios, encarnaciones irónicas del viejo leitmotiv del europeo perdido en el trópico, en este caso en el paisaje degradado de una frontera donde convergen los desechos del primer y del tercer mundo. La muerte del crítico debe ser leída como un juego de desdoblamientos, en tanto ellos, personajes de ficción, son a su vez ficcionalizados, devorados por la obra misma en que habitan. En el mundo de Bolaño, el discurso literario exige la hegemonía; pero, al formular esta demanda, no puede ocultar la ansiedad que la crítica le provoca, como si la obra no pudiera existir sin la presencia del lenguaje que niega. En otras palabras, el proceso por el cual los críticos son devorados por la ficción no es un asesinato, sino un anhelo de apropiación: la literatura requiere la crítica, pero no como un lenguaje ajeno, exterior, sino constitutivo: no puede existir una palabra literaria sin su doble crítico.

También puede decirse que la literatura lucha por mantener a la crítica en su cerco o ámbito, en un momento en que tanto la una como la otra ya no responden de forma homogénea a las exigencias de ser representantes de la nación o la identidad latinoamericana, y sus prácticas se desterritorializan y se tornan transnacionales. Lo que se registra es la clausura de un proyecto que animó durante décadas la literatura latinoamericana, en el que escritores y críticos se requerían, y que tuvo su momento central durante el llamado Boom, el cual fue visto como un espacio de convergencia de proyectos estéticos, políticos y de mercado. Los marcos de referencia nacionales y continentales que hicieron posible tal convergencia se han borrado o debilitado, la literatura no tiene tareas nacionales que cumplir (y, en general, los escritores contemporáneos tampoco se sienten compelidos por ellas), y muchas de sus funciones

bien pueden ser cubiertas por las cada vez más sólidas industrias del entretenimiento. La crítica a su vez se ha refugiado en espacios académicos y su discurso se ha especializado y multiplicado, de forma tal que la literatura no es necesariamente su objeto central, sino una práctica discursiva entre otras.

En este punto, la obra de Bolaño le da una dimensión latinoamericana a las temáticas propias de la *metaphysical detective novel* donde la totalidad de la institución literaria se transforma en un territorio inestable en el cual las identidades se confunden o difuminan. Tanto las figuras del escritor como las de la crítica, el lector y la obra –así como todas las instancias de legitimación literaria– son cuestionadas. Para dar cuenta del estado actual de la literatura, Bolaño recurre a un conjunto de imágenes naturales que la proyectan hacia lo geológico o natural; por ejemplo, un bosque en crecimiento indetenible:

un bosque al que nadie le pone freno, ni siquiera las Academias, al contrario, las Academias se encargan de que crezca sin problemas, y los empresarios y las universidades (criaderos de atorrantes), y las oficinas estatales y los mecenas y las asociaciones culturales y las declamadoras de poesía, todos contribuyen a que el bosque crezca y oculte lo que tiene que ocultar, todos contribuyen a que el bosque reproduzca lo que tiene que reproducir. (985)

Ese bosque, que se propaga de manera enfermiza, hace parte del sistema imaginario de la novela, construido en gran parte sobre metáforas naturales del desastre o el cataclismo. Desde nuestra perspectiva, estas imágenes catastróficas sirven como símbolos de aquellos espacios que a lo largo de nuestro trabajo, y apoyados en la teoría de Agamben, hemos definido como “excepcionales”, es decir, marcados con la lógica del campo de detención o concentración.

Similarmente, en un estudio orientado a pensar la narrativa latinoamericana contemporánea desde perspectivas teóricas que consideren el giro biopolítico, Josefina Ludmer recurre al concepto de “máquinas naturalizadoras de lo social” para referirse a aquellos espacios ficcionales donde se borran, o mejor, se mezclan y superponen algunas de las dicotomías sobre las que se ha construido la cultura latinoamericana: lo urbano y lo rural, la civilización y la barbarie, lo humano y el animal. El proceso de naturalización de

lo social contemporáneo no privilegia ninguno de los términos dicotómicos, sino que produce nuevos espacios donde éstos se funden, los cuales Ludmer denomina “regímenes territoriales de significación”, en los que se despliega la nueva cartografía imaginaria del continente.

En ese sentido, 2666 es una obra paradigmática. Abundan en ella los acuíferos, las cavernas, los lagos aztecas, los fondos submarinos, las cuevas, las minas. El territorio que construye Bolaño es poroso: una superficie presta a quebrarse y mostrar, más que un afuera, un abajo natural, geológico, que emerge e infecta lo social, lo histórico, lo humano. En los espacios de la novela, los personajes se enfrentan a la irrupción de paisajes extremos donde su propia humanidad es puesta en entredicho. Por ejemplo, Amalfitano, un profesor universitario a quien conocen los críticos en Santa Teresa, es visitado por una voz cuyo lenguaje proviene de abismos y geografías rocosas:

La voz dijo: cuidado, pero lo dijo como si se encontrara muy lejos, en el fondo de un barranco en donde asomaban trozos de piedras volcánicas, riolitas, andesitas, vetas de plata y vetas de oro, charcos petrificados cubiertos de minúsculos jebecillos, mientras en el cielo morado como la piel de una india muerta a palos sobrevolaban ratoneros de cola roja. (269)

Las voces e imágenes que vienen de lo profundo enuncian un discurso violento e informe, que es a la vez lenguaje y grito; los animales que lo habitan son colosales y las metáforas humanas remiten a cadáveres, como “la piel morada de esa india muerta”. La imaginaria ciudad de Santa Teresa es una mixtura de lo humano histórico y un substrato geológico inmemorial e inestable, sujeto a fracturas tectónicas, derrumbes, cataclismos. Los crímenes que azotan la ciudad –cientos de mujeres son asesinadas en ella– son el correlato de esa geografía subterránea. La frontera que constituye Santa Teresa no es sólo entre el primer y el tercer mundo, o entre el desierto y la ciudad, sino también entre lo

humano y la tierra, convirtiéndose en un espacio flotante entre lo natural y lo social, un territorio no plenamente asimilable a ninguna de las categorías que lo conforman; en cierto modo, un punto cero de una cartografía simbólica, donde todos los mapas han extraviado su rumbo y el tiempo dislocado confunde las eras geológicas con los mitos, la historia y su derrumbe.

2666 hace de esta geografía del desastre su “maquina naturalizadora” de la institución literaria. Bien podemos considerar a los críticos como cartógrafos que han sido vencidos por la inestabilidad del territorio que han tratado de abarcar y comprender. Pero los críticos no son los únicos desbordados por la magnitud del movimiento tectónico que ha conmovido la institución literaria. El escritor, el lenguaje y la obra también han sido arrastrados a esos nuevos “regímenes territoriales de significación”.

3. Escritores, testigos, asesinos

El encuentro entre los críticos y el escritor nunca se concreta. En la economía de la novela, la aparición de Archiboldi no será el resultado de un acto crítico sino ficcional. La parte quinta de 2666 tiene como protagonista a Hans Reiter, el escritor alemán que toma el seudónimo de Archiboldi, y quien, pese al progresivo éxito de su obra, sistemáticamente impide que se revele su verdadera identidad. Pero además de Archiboldi, a lo largo de la novela se despliegan las figuras de otros creadores, tanto en el campo de la escritura como en el de las artes plásticas. La serie de artistas que construye Bolaño mezcla libremente personajes históricos y ficticios: en ella se encuentran pintores como el renacentista italiano Giuseppe Arcimboldo; el francés Coubert, a quien se presenta en la Comuna de París de 1848, y Edwin Johns, un vanguardista que se hace famoso por cercenarse su mano derecha y pegarla a uno de sus

cuadros. Entre los escritores tenemos a Archimboldi; a Oscar Fate, un periodista de Harlem que viaja a Santa Teresa a cubrir un combate de boxeo, pero que se interesa por los asesinatos de las mujeres; a un joven escritor ruso y judío, Borís Abramovich Ansky, autor clandestino y de vanguardia, testigo y actor de los avatares de la revolución rusa; a Efraim Ivánov, escritor oficial del partido comunista soviético; y a Héctor Enrique Almendro, escriba del gobierno mexicano.

La presencia de estos creadores en la novela se despliega en dos ejes: uno, el vínculo con el poder, la política, la revolución, el mercado; el otro, la relación con el lenguaje, la escritura, la tradición literaria. Estas dos líneas articuladoras sitúan 2666 en el campo de las preocupaciones de la literatura y la crítica latinoamericana durante las últimas décadas: el vínculo entre el orden simbólico y el poder político y la condición letrada del escritor como un sujeto que es identificado y se identifica a sí mismo en su práctica de la palabra escrita. El marco donde se situaron estos debates estaba articulado a la incesante discusión sobre la constitución de las culturas nacionales en los diversos países del continente, así como a la existencia de una entidad supranacional denominada “cultura latinoamericana”. A su vez, estas discusiones tienen una dimensión política, en tanto se ligaron a los procesos de creación y consolidación del Estado-nación en sus diversas manifestaciones, bien liberales, populistas o socialistas; proyectos en los cuales se asignó al escritor y la literatura un conjunto de funciones que dieron a los creadores latinoamericanos una dimensión de “figuras públicas”, la cual no tuvieron escritores de otras latitudes. También es cierto que los escritores y la academia no siempre estuvieron dispuestos a aceptar estas tareas, y que muchos de ellos enfocaron su trabajo a deconstruir este marco de referencia y a buscar formas alternativas a los afanes

totalizantes de los proyectos nacionales –aunque éstos fueran deficitarios, como ocurrió en buena parte de Latinoamérica.

Lo significativo de la obra de Bolaño es que se sitúa en la quiebra de ambas propuestas: ni los proyectos políticos nacionalistas –que articularon la literatura latinoamericana hasta el Boom– ni la deconstrucción de los mismos han cumplido sus promesas, sino que éstas se han visto rebasadas por una globalización que ha desterritorializado bienes, culturas y sujetos en un contexto de privatización, desmonte de las instituciones de bienestar y consolidación de una cultura política expoliadora y mafiosa, la cual ha copado el aparato estatal en muchos países del continente. Bien podríamos decir que 2666 es una novela que surge tras la pérdida de las ilusiones de la alta modernidad y el postmodernismo literario y crítico, y que desde esta posición posterior formula sus interrogantes sobre el destino de la literatura latinoamericana.

En varios momentos de la novela, la crítica a la escritura y al escritor latinoamericano se hace evidente. En la segunda parte, Amalfitano, el profesor universitario chileno residenciado en Santa Teresa, recuerda un libro que un amigo le regala como broma O’Higgins es araucano. 17 pruebas tomadas de la Historia Secreta de la Araucanía, escrito por Lonko Kilapán, Secretario de la Academia de la Lengua Araucana.

Inicialmente piensa en el escrito como la obra de un “señor medio loco, pero discreto” (285), mas progresivamente se da cuenta de que este texto, marginal, fuera de los cauces de la historia de la literatura chilena, es el mejor lugar desde donde ésta puede ser leída: descubre que esa prosa desquiciada, con su visión delirante del pasado nacional, es más acorde con la realidad chilena que los relatos disciplinados de la crítica o la historiografía. En la escritura de Kilapán, Amalfitano identifica un lenguaje en el cual se

subsumen las categorías políticas que organizan la historia política, social y cultural del país, las borra y las unifica, e incluso pone en entredicho los límites entre la ficción y la realidad histórica; una prosa que subyace, como una corriente subterránea, a todos los grandes discursos sobre Chile. Lonko Kilapán es la síntesis de la literatura chilena, de los escritores chilenos, identificados en una forma de la escritura que va más allá de sus afiliaciones políticas; una escritura que se repite incesantemente desde la colonia hasta el presente para devenir en la locura y el sinsentido, como puede verse en la siguiente cita:

La prosa de Kilapán podía ser la de Pinochet, pero también podía ser la de Aylwin o la de Lagos. La prosa de Kilapán podía ser la de Frei (lo que era mucho decir) o la de cualquier neofascista de la derecha. En la prosa de Lonko Kilapán no solo cabían todos los estilos de Chile sino también todas las tendencias políticas, desde los conservadores hasta los comunistas, desde los nuevos liberales hasta los viejos sobrevivientes del MIR. Kilapán era el hijo del castellano hablado y escrito en Chile, en sus fraseos aparecía no sólo la nariz apergaminada del abate Molina, sino las carnicerías de Patricio Lynch, los interminables naufragios de la Esmeralda, el desierto de Atacama y las vacas pastando, las becas Guggenheim, los políticos socialistas alabando a la política económica de la dictadura militar, las esquinas donde se vendían sopaipillas fritas, el mote con huesillos, el fantasma del muro de Berlín que ondeaba en las inmóviles banderas rojas, los maltratos familiares, las putas de buen corazón, las casas baratas, lo que en Chile llamaban resentimiento y que Amalfitano llamaba locura. (287)

La escritura allí mencionada es el espacio donde se diluyen las diferencias y la historia nacional se homogeniza. Esta prosa tiene una genealogía, un pasado, no es ajena a las funciones que la cultura escrita ha cumplido en Latinoamérica. Bolaño se enfila contra la pervivencia de una forma escritural que el crítico Julio Ramos en Desencuentros de la modernidad en América Latina había identificado para el siglo XIX y denominado “saber decir” o “elocuencia”. Ramos considera que esta forma encuentra su fundamento en un saber que extiende sus orígenes hasta la colonia. Este orden es denominado “República o ciudad de las letras”, instituida sobre un común denominador discursivo, el *saber decir*, que atravesaba todas las esferas de la vida cultural, social y política de Latinoamérica. La

elocuencia constituye un territorio donde todos los discursos convergen y se orientan a un fin último: la racionalización de la vida pública para lograr la emergencia de la nación y el Estado moderno. La literatura en este orden se articula a la retórica en el proyecto de una lengua nacional, cuya función es borrar las particularidades e irregularidades de las hablas latinoamericanas. Ramos considera que este proyecto se clausura hacia finales del siglo XIX con la relativa autonomía que conquistan los escritores modernistas, permitiendo la constitución de un campo literario en algunas zonas del continente.

Bolaño también identifica esta elocuencia, pero a diferencia de Ramos, la considera vigente en la literatura latinoamericana. En cierto modo podemos afirmar que para el escritor chileno la función retórica de la literatura no ha sido clausurada con el modernismo, sino que se disfraza y toma nuevas formas: esto puede explicar la reiterada exploración que hace en sus obras de momentos determinantes de la historia literaria del continente, como por ejemplo, las vanguardias de la década del veinte en Los detectives salvajes o las prácticas artísticas de los años setenta en Estrella distante. Bolaño examina los variados disfraces de la elocuencia: llámense literatura nacionalista, indigenismo, realismo social revolucionario, realismo mágico o maravilloso.

Para Bolaño el fundamento de esta “elocuencia” está en la relación que el escritor latinoamericano mantiene con el poder. A este respecto, bien vale la pena remitirnos a las tesis que el crítico uruguayo Ángel Rama formuló en La ciudad letrada, texto que abre un amplio debate sobre el problema del poder y la letra en América Latina.¹⁰⁶ Rama plantea revisar la literatura latinoamericana, desde la conquista hasta entrado el siglo XX, a partir

¹⁰⁶ Las respuestas a la propuesta de Rama han sido variadas. Una buena muestra de las mismas puede verse en el libro, coordinado por Mabel Moraña, Ángel Rama y los estudios latinoamericanos. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997.

de la relación entre el orden simbólico y el poder político, tratando de ver un hilo continuo que rige la relación del escritor con las instituciones detentadoras del poder desde la colonia (detrás de los cambios sociales y políticos, de las independencias y las revoluciones), y cuyo conjunto él llama “la ciudad letrada”. Bolaño dibuja un vínculo similar, ya no para el caso chileno como vimos con la cita de Kilapan sino mexicano –y en general podemos decir latinoamericano–, como puede observarse en la siguiente cita, en la que Amalfitano habla de la simbiosis entre el escritor y el estado mexicano: la cual abarca tanto a los autores que simpatizan con el poder como a quienes se le oponen, pues tal relación no es circunstancial sino de orden epistémico; es decir, en ella radica la posibilidad misma de la escritura en Latinoamérica:

El intelectual, por su parte, puede ser un fervoroso defensor del Estado o un crítico del Estado. Al Estado no le importa. El Estado lo alimenta y lo observa en silencio. Con su enorme cohorte de escritores más bien inútiles, el Estado hace algo. ¿Qué? Exorciza demonios, cambia o al menos intenta influir en el tiempo mexicano. Añade capas de cal a un hoyo que nadie sabe si existe o no existe. (161)

Ese hoyo, ese vacío del que habla Bolaño, bien puede asemejarse al concepto de “ciudad real” que Ángel Rama opone al de “ciudad letrada” para referirse a ese exceso que la letra no logra atrapar dentro de su orden: al universo desordenado y subvertor de una realidad latinoamericana que, desde los márgenes, irrumpe, trastoca y se intercepta con el orden letrado, en un movimiento destinado, como señala De la Campa (“El desafío inesperado de la ciudad letrada”), a resaltar la “crisis representacional” de los binarios modeladores de la cultura latinoamericana (oralidad/escritura, campo/ciudad, pueblo/élite, americanismo/eurocentrismo). Sin desconocer las múltiples críticas que se han hecho al movimiento totalizador de La ciudad letrada (Rolena Adorno, Julio Ramos, Mabel Moraña), es pertinente continuar explorando el concepto de “ciudad real”:

trasladado ahora al análisis de la “posmodernidad en vivo” en el capitalismo neoliberal, que copa el espacio público y el ámbito cultural latinoamericano, y que ha sobrepasado los análisis deconstruccionistas de la modernidad y los metarrelatos de la cultura de América Latina (De la Campa, “Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos”).

La “ciudad real”, la “posmodernidad en vivo” sería esa “línea de abolición”: la “línea de fuga” que libera “una materia viva expresiva que habla por sí misma y ya no tiene que estar formada”, como indican Deleuze y Guattari (1978) para el caso de Kafka, y que en el caso de Bolaño es relocalizada geológicamente como una caverna: una mina desde la que “salen ruidos ininteligibles. Onomatopeyas, fonemas furibundos o seductores o seductoramente furibundos, o bien puede que solo murmullos y susurros y gemidos” (162). Este ruido informe de lo real es el que el intelectual latinoamericano trata de “traducir”, pero es incapaz de hacerlo porque continúa atrapado en la densa red institucional que liga el campo cultural con las diversas instituciones detentadoras del poder. Para Bolaño, el intelectual se encuentra acomodado en un escenario “muy bonito”, “muy coqueto”, siempre de espaldas a la boca de la mina; traduce a su público aquello que escucha, pero siempre deformado, en tanto su saber sigue encauzado en los límites de la elocuencia:

Su trabajo, cae por su peso decirlo es pobrísimo. Emplean la retórica allí donde se intuye un huracán, tratan de ser elocuentes allí donde intuyen la furia desatada, procuran ceñirse a la disciplina de la métrica allí donde sólo queda un silencio ensordecedor e inútil. Dicen pío pío, guau guau, miau miau, porque son incapaces de imaginar un animal de proporciones colosales o la ausencia de ese animal. (163)

La separación entre ese “vacío sonoro” y los intelectuales y artistas lleva a 2666 al debate propio del campo teórico contemporáneo, que en sus diversas vertientes – deconstruccionismo, postcolonialismo, feminismo, subalternidad– se enfrenta al

problema de una heterogeneidad radical que se niega a ser nombrada y atrapada por los diversos relatos de la modernidad occidental; es decir, la razón, la historia, la nación, y la identidad. Pero al igual que en el pensamiento crítico, al realizar este desmonte radical de la cultura letrada, la novela se sitúa a sí misma en un límite: el de las posibilidades de una enunciación que escape tanto al orden de la “elocuencia” o “buen decir” contemporáneo, como a las lógicas de un mercado cultural globalizado capaz de industrializar los diversos gestos de resistencia y oposición.¹⁰⁷

En la búsqueda de este espacio de enunciación posible, Bolaño realiza una revisión de la historia literaria y formula su propio canon para construir el lugar donde situarse. Esto es, la novela indica cómo debe ser leída, y con qué criterios debe ser juzgada dentro de una cartografía literaria en la cual ella misma señala las reglas de canonización. Bolaño parte de definir la literatura como un campo de combate entre las que denomina “obras mayores” –depositarias del valor literario– y “obras menores”; sólo que estas últimas no existen por sí mismas, sino como fantasmagorías de las primeras: “Las obras menores en realidad no existen [...] Toda obra menor tiene un autor secreto y todo autor secreto es,

¹⁰⁷ La constante preocupación de Bolaño por la actual relación entre escritor-mercado-sociedad, se encuentra en “Los mitos de Cthulhu” texto recogido en El gaucho insufrible (2003) donde dice:

Ahora es la época del escritor funcionario, del escritor matón, del escritor que va al gimnasio, del escritor que cura sus males en Houston o en la Clínica de Mayo de Nueva York. La mejor lección de literatura que dio Mario Vargas Llosa fue salir a hacer jogging con las primeras luces del alba. La mejor lección de García Márquez fue recibir al Papa de Roma en la Habana, calzado con botines de charol, García, no el Papa, que supongo iría con sandalias, junto a Castro, que iba de botas [...] La literatura, sobre todo en Latinoamérica, y sospecho que también en España, es éxito, éxito social, claro, es decir, es grandes tirajes, traducciones a más de treinta idiomas, casa en Nueva York o Los Ángeles, cenas con grandes magnatarios, portadas en Newsweek y anticipos millonarios (171-172).

Su crítica a las que hemos denominado “nuevas retóricas del bien decir” se encuentra en el mismo texto: “Sigamos pues los dictados de García Márquez y leamos a Alejandro Dumas. Hagámosle caso a Pérez Dragó o a García Conte y leamos a Pérez-Reverte. En el folletón está la salvación del lector (y de paso de la industria editorial). Quién nos lo iba a decir. Mucho presumir de Proust, mucho estudiar las páginas de Joyce que cuelgan de un alambre, y la respuesta estaba en el folletón. Ay, en el folletón” (177). Su atención al problema del canon literario latinoamericano está muy presente en su obra: por ejemplo, Los detectives salvajes puede ser leída como la búsqueda de las vanguardias perdidas latinoamericanas.

por definición, un escritor de obras maestras [...] Quien en verdad está escribiendo esa obra menor es un escritor secreto que sólo acepta los dictados de una obra maestra” (983). En la visión de Bolaño, la historia literaria es un campo de pruebas donde un autor secreto escribe miles de borradores –que el mercado hace circular como obras acabadas– antes de lograr una línea de valor artístico.

Dejando de lado los ecos borgianos de esta propuesta y resituándola en los debates de las últimas décadas sobre la literatura, con su teoría de la obra mayor Bolaño intenta, indiscutiblemente, resistir los acercamientos críticos contruidos sobre la indiferenciación discursiva, en los cuales el texto literario se subsume en el continuo de la cultura y la sociedad, sin especificidad estética alguna. También es fácil adelantar algunas de las respuestas al punto de vista de Bolaño: su propuesta puede ser leída como una búsqueda restaurativa de una concepción elitista y jerárquica de la literatura, entendida como una forma discursiva superior; pero no creemos que la apuesta de 2666 pueda reducirse a un simple reposicionamiento canónico.¹⁰⁸ Bolaño implícitamente reconoce y valora la existencia de un canon, pero éste no es necesariamente el hegemónico o el aceptado por instancias de legitimación literaria como la academia o el mercado. Su propuesta estética se organiza a partir de una instancia valorativa, la obra mayor. ¿Qué se entiende por tal? La respuesta se encuentra en un fragmento de la parte segunda, cuando Amalfitano conversa con un lector sobre sus preferencias literarias:

¹⁰⁸ A este respecto, y como pequeña digresión, bien vale traer las reflexiones que la crítica Beatriz Sarlo formula en su discusión con los estudios culturales, cuando se pregunta si toda petición canónica reproduce los mismos esquemas de dominación, las mismas áreas de exclusión, los mismos silenciamientos: es “¿el canon intolerable por masculino, blanco y occidental, y entonces la cuestión sería ampliarlo y diversificarlo? ¿O nos oponemos a la idea de componer y aceptar un canon?” (122). La misma crítica reformula la pregunta y la precisa: “¿Pensamos que hay grandes obras de literatura, significativas pese a otras consideraciones ideológicas? Si aceptamos esto, surge nuevamente la cuestión de los valores” (122).

El farmacéutico le contestó, sin volverse, que le gustaban los libros del tipo de La metamorfosis, Bartleby, Un corazón simple, Un cuento de navidad [...]. Resultaba revelador el gusto de este joven farmacéutico ilustrado [...] que prefería claramente, sin discusión, la obra menor a la obra mayor. Escogía La metamorfosis en lugar de El proceso, escogía Bartleby en lugar de Moby Dick, escogía Un corazón simple en lugar de Bouvard y Pécuchet, y Un cuento de Navidad en lugar de Historia de dos ciudades o de El club Pickwick. Qué triste paradoja, pensó Amalfitano. Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez. (290)

La “gran obra” y “los grandes maestros” son dos términos que, tanto en el ámbito de la crítica como del análisis cultural, se nos hace difícil escuchar, pues no podemos dejar de pensarlos como instancias sacralizadoras de las jerarquías; pero en el caso de Bolaño responden más a una reapropiación del imaginario vanguardista del artista como transgresor, *outsider* en una búsqueda continua de un afuera, en una sociedad que rechaza y critica por su “inautenticidad”.¹⁰⁹ En la obra de Bolaño, la figura del artista de vanguardia es una constante: bien en Los detectives salvajes, que puede ser leída como la construcción de un puente entre los jóvenes escritores latinoamericanos y los miembros de las vanguardias históricas; o bien en novelas como Estrella distante, donde reaparecen las figuras del creador revolucionario, el demoníaco, el marginal: todas las encarnaciones del vanguardista desde finales del XIX.

¹⁰⁹ Señalar esto no es olvidar que Bolaño es víctima de la misma ironía que afecta todos los movimientos de vanguardia, en tanto su pretensión de “estar afuera” es siempre reinteriorizada por ese “dentro” del que pretenden escapar. En el caso de Bolaño, esto puede observarse en su innegable popularidad, su éxito de ventas, los premios y los reconocimientos por parte de las diversas instancias de legitimación que cuestiona en la novela. Todo esto nos remite al problema de la inmanencia radical del orden contemporáneo, que obliga a pensar desde dónde se formula el discurso crítico –bien artístico, bien teórico.

En 2666, este artista está representado en las figuras del ya mencionado Archimboldi y del escritor Borís Abromovich Ansky. En Ansky convergen las líneas estéticas y políticas que marcaron la historia de la vanguardia: él es un joven bolchevique judío perseguido por la policía estalinista, quien registra en sus escritos los avatares revolucionarios, las ilusiones, las traiciones, el horror progresivo, las purgas, las detenciones, los exilios, los asesinatos; en fin, el delirio de la historia de la revolución en el siglo XX. Pero a la vez en esta narrativa también pueden encontrarse elementos típicos de la novela criminal y del *thriller*. Esta convergencia entre formas de la novela criminal o policial y temáticas vanguardistas la habíamos señalado en capítulos anteriores – específicamente en el análisis sobre Padura Fuentes– como una característica de la escritura detectivesca y criminal contemporánea en América Latina. En el caso de 2666, Bolaño hace del criminal un artista (o del artista un criminal), pero también lo presenta como una víctima de los crímenes de la historia.

El misterio que ronda a Archimboldi está directamente relacionado con el crimen: él se sitúa en las sombras del mundo institucional de la literatura –publica bajo seudónimo, no concede entrevistas, no participa en congresos ni simposios, no recibe premios, se despreocupa del destino editorial de su trabajo–, por el temor de que las autoridades descubran que durante su estadía en un campo de concentración aliado al final de la segunda guerra mundial asesinó a Leo Sammer, el director de un pequeño campo de exterminio nazi. Su condición de asesino es el punto de partida para que Archimboldi se transforme en un “escritor secreto”.

Ansky también se mantiene secreto: publica su obra valiéndose de Ivánov, un mediocre escritor oficial del partido comunista, quien se presenta públicamente como

autor de los escritos del joven judío. Con un procedimiento claramente borgiano, el narrador nos cuenta los argumentos de las obras de Ansky –caracterizadas por una abierta insubordinación contra el realismo socialista y un juego constante entre la novela policial y la ciencia ficción–, gracias a las cuales Ivánov se hace famoso para luego caer en desgracia ante Stalin y ser asesinado en una de las tantas purgas a las que fueron sometidos los artistas del período. Los escritos de Ansky sirven como ejemplo de la teoría de la “gran obra” enunciada en la novela: los escritores menores son una cáscara vacía a través de la cual los verdaderos artistas se expresan. La coexistencia entre autores y obras mayores y menores –de acuerdo con la denominación que se les da en la novela– nos explica la postura de Bolaño frente al mercado, las academias y en general las instituciones literarias: son un mal necesario para construir el espacio donde en algún momento el verdadero artista podrá expresarse. No deja de burlarse de ellos, atacarlos y parodiarlos; pero a la vez sabe que los necesita y los usa sin miramientos:¹¹⁰ posición que podemos definir como el cinismo postvanguardia de un escritor nostálgicamente vanguardista.

Dos aspectos llaman la atención en la descripción de los autores de obras maestras: el primero, su condición liminar; el segundo, su carácter secreto. Si bien Archimboldi y Ansky se sitúan en una relación conflictiva con la institución literaria, no realizan el gesto extremo de rechazo a la misma, es decir, la renuncia a la escritura; por el contrario, publican a través de seudónimos o de autores menores necesitados de reconocimiento,

¹¹⁰ Esto se observa con claridad en el cuento “Sensini”, recogido en *Llamadas telefónicas* (1997) donde el narrador establece correspondencia con un viejo escritor argentino, Sensini (en realidad Antonio Di Benedetto) y comparten sus experiencias de cómo hacerse a un modo de vida usando los infinitos concursos literarios que pululan en España. Paradójicamente este cuento fue ganador del Premio de Narración Ciudad de San Sebastián.

sus obras circulan y gozan del aprecio de los lectores y la crítica. Lo que ponen en entredicho no es su condición de creadores, sino su categoría de autores: es decir, todo el entramado institucional que liga una escritura a un sujeto y que garantiza el reconocimiento. Como reflexiona Archimboldi, “la fama, cuando no se cimentaba en el arribismo, lo hacía en el equívoco y la mentira [...], la fama y la literatura eran enemigas irreconciliables” (1003). Más que en un afuera, Archimboldi y Ansky se sitúan en un espacio limítrofe, en una juntura que es tránsito entre el adentro y el afuera de las instancias literaria consagratorias.

El segundo aspecto significativo es el carácter secreto de estos escritores, en especial porque se articula con el papel fundamental que la idea del “secreto” cumple en la novela. En “La parte de Fate”, un personaje se refiere a los crímenes de mujeres que están ocurriendo en Santa Teresa, la ciudad de la frontera, y dice que “[n]adie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo” (439). Existe un vínculo entre este “secreto del mundo” y los “escritores secretos” que son representados en la novela, en tanto ellos, o sus escrituras, son las voces de este misterio.

A partir de estos elementos podemos acercarnos a la idea de Bolaño sobre el canon y las “obras mayores”. Indiscutiblemente, él se niega a aceptar una concepción igualitaria de la creación literaria o una relativización radical del valor de la obra; sólo que desde su punto de vista el carácter “mayor” de una obra no es resultado del juicio o consenso de las instancias legitimadoras del prestigio literario (mercado, academia, instituciones), sino de la relación que ésta ha establecido con el “secreto del mundo”. Lo que Bolaño canoniza es la distancia o el desprecio hacia todas las formas de conciliación con lo que él denomina “el mundo de la apariencia”: un universo supremamente amplio que cubre

desde formas de escritura hasta instancias políticas como el nacionalsocialismo, pasando por la vida cotidiana.¹¹¹ Es decir, Bolaño reafirma –aunque de manera irónica e incluso cínica, como indicamos arriba– el gesto negativo de la vanguardia como fundamento de la validez de la creación artística. Para él, las fuerzas de las que puede surgir la obra mayor son la experiencia y la búsqueda como dos formas de enfrentarse al “secreto” y al “misterio” del mundo, que a su vez, son dos pilares básicos del imaginario vanguardista: la transformación de la vida en obra y la expansión de los límites artísticos.

En 2666 Bolaño presenta, en medio de una gran cantidad de autores menores, a dos escritores que cumplen con su definición: Archiboldi y Ansky, quienes han sufrido directamente el horror que late en el “secreto del mundo”. Archiboldi, a través de su experiencia histórica en la segunda guerra mundial y el asesinato que comete; Ansky, como víctima del estalinismo. Su condición de testigos y testimoniantes del terror nos remite al punto que ya habíamos presentado en nuestro análisis de las narrativas colombianas del crimen: en Bolaño también se presenta la ficcionalización del género del testimonio, su transformación en una estrategia literaria donde las voces narrativas se desdoblan y multiplican en un movimiento infinito. Ansky, quien es la víctima y por tanto no puede hablar, testimonia su experiencia a través de Archiboldi, un pseudónimo

¹¹¹ La cita completa sobre la apariencia es la siguiente:

La apariencia era una fuerza de ocupación de la realidad, se dijo, incluso de la realidad más extrema y limítrofe. Vivía en las almas de las gentes y también en sus gestos, en la voluntad y en el dolor, en la forma en que uno ordena los recuerdos y en la forma en que uno ordena las prioridades. La apariencia proliferaba en los salones de los industriales y en el hampa. Dictaba normas, se revolvía contra sus propias normas (en revueltas que podían ser sangrientas, pero que no por eso dejaban de ser aparentes). Dictaba nuevas normas. (926)

Luego Archiboldi continúa con la reflexión: “El nacionalsocialismo era el reino absoluto de la apariencia. Amar, reflexionó, por regla general es otra apariencia. Mi amor por Lotte no es apariencia. Lotte es pequeña y es mi hermana y cree que soy un gigante. Pero el amor, el amor común y corriente, el amor de pareja, con desayunos y cenas, con celos y dinero y tristeza, es decir, es apariencia. La juventud es la apariencia de la fuerza, el amor es la apariencia de la paz. Ni juventud ni fuerza ni amor ni paz pueden serme otorgadas, se dijo con un suspiro, ni yo puedo aceptar un regalo semejante”. (926)

de un personaje-escritor, Hans Riter, cuya historia a su vez es contada por un narrador extradiegético. La literatura contemporánea latinoamericana parece desplegar un movimiento de recuperación de géneros discursivos que surgieron como una respuesta a las limitaciones de la ficción, pero que ahora, paradójicamente, son a su vez literaturizados.

En el caso de 2666, el juego de multiplicaciones y desdoblamientos de la voz narrativa puede ser analizado desde la perspectiva de Giorgio Agamben, quien indica que el problema básico del género testimonial es el de determinar la validez de la voz del sujeto que se proclama como testimoniante. Para Agamben este problema es falso, en tanto “no hay un titular del testimonio [...] hablar, testimoniar, significa entrar en un movimiento vertiginoso, en el algo se va a pique, se desubjetiva por completo, y calla, y algo se subjetiva y habla sin tener –en propio– nada que decir” (Lo que queda de Auschwitz 126). Agamben considera que no hay, en sentido propio “un sujeto del testimonio, que todo testimonio es un proceso o un campo de fuerzas recorrido sin cesar por corrientes de subjetivación y de desubjetivación” (127). Este campo de fuerzas es también, precisamente, el de la literatura; por eso Agamben, cuando debe dar cuenta del problema del yo que testimonia, no encuentra un ejemplo mejor que la obra del poeta portugués Fernando Pessoa, construida sobre un sistema de fractura y multiplicación de la voz poética expresado en la heteronimia. En la poesía de Pessoa, dice Agamben: “Todo sucede como si la experiencia poética constituyera un proceso tan complejo que pone en juego a tres sujetos cuando menos; o más bien a tres diversas subjetivaciones-desubjetivaciones puesto que aquí no es posible hablar en sentido propio de sujeto” (125).

El testimonio, desde la perspectiva de Agamben, es un género que comparte con la literatura los procesos de disolución que sufre el yo –todo yo– cuando habla.

Bolaño reafirma el valor de la literatura para dar cuenta de la experiencia del horror contemporáneo; de competir y, más aún, de apropiarse y deformar la pretensión de verdad que postula el género testimonial, el cual puede ser situado dentro de la creciente industria del “giro subjetivo” junto con las memorias, autobiografías y biografías. Para Bolaño, como puede inferirse de 2666, la obra literaria posee tanto la capacidad de articular los múltiples procesos de subjetivación-desubjetivación propios del testimonio, como la de reinsertarlos dentro del impulso transgresor que caracteriza la vanguardia literaria. La insistencia de Bolaño en el “gran escritor” y “la gran obra” no se reduce a una nostalgia humanista por recuperar el carácter central de la literatura como discurso articulador de los imaginarios nacionales latinoamericanos, sino que expresa el afán del escritor contemporáneo por encontrar posibles espacios de enunciación del horror del presente desde una voz literaria.

Por eso sus narradores están siempre en una situación liminar de testigos y testimoniados, situados en un punto fronterizo entre el dentro y el afuera de la institución literaria. La gran obra de la que se habla en la novela, y que se asocia a la violencia y la muerte, nace entre límites, y asimismo los nombra: se ocupa de terrenos imprecisos, de los vacíos que se producen entre los órdenes de la realidad, para mostrar que sólo desde esos puntos puede nombrarse lo contemporáneo de una manera significativa; para señalar, también, que lo real se ha transformado, en sí mismo, en un límite, y que requiere un lenguaje capaz de nombrarlo. Esa tensión del lenguaje literario es tan violenta como la realidad que se gesta en esos intersticios. 2666 no quiere describir la violencia de la

contemporaneidad, sino ir al fondo donde ésta nace: trazar una genealogía del horror, que es también la del lenguaje que lo nombra. En otras palabras, la gran obra literaria que se enfrentará a las nuevas retóricas del bien decir, a la pérdida del prestigio de la literatura, y en torno a la cual se reorganizará un nuevo canon de las obras mayores, se enuncia violentamente desde un espacio límite, que nombra un presente concebido como un movimiento caótico de dispersiones y fragmentos entre los que se cuelan tiempos e intensidades disímiles, donde la geología se cruza con la historia y lo social abandona la normatividad para anclarse en las fisuras de la excepción y el abandono.

4. La gran obra y las narrativas del crimen

2666 habla de la “gran obra” literaria porque, indiscutiblemente, se considera una. Su proyecto literario coincide plenamente con las características que, según el narrador, deben poseer las “obras mayores”: o sea, su violencia estética y la relación con el “secreto del mundo”. La “gran obra” es resultado de un combate “de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez” (290); es decir, es el resultado de una lucha, el espacio de un conflicto. La violencia de la que se habla en la novela no se asocia ni se reduce al testimonio, a la denuncia, ni a la práctica documental propia del nuevo realismo sucio latinoamericano, sino que posee componentes más de orden epistémico y estético, vinculados tanto al lenguaje como a los sujetos y los territorios de la narración. La violencia que gesta la obra mayor no se legitima en el orden de lo social o de lo político como fuerza revolucionaria o de transformación –punto en el que se identificaron la vanguardia política y artística tanto en los tempranos veinte como durante la década del sesenta–, sino que debe ser situada en

un horizonte de una vanguardia sin telos; en un punto de fractura donde tanto la historia como la cultura literaria parecen deshacerse en la búsqueda de nuevos espacios de enunciación.

Esta violencia se mueve en dos ejes: uno, frente a la tradición literaria; dos, frente al referente, al mundo que se quiere nombrar. En relación con el primero, podemos afirmar que 2666 asume una actitud caníbal frente a las literaturas previas, en el sentido de que las niega mediante su apropiación irónica o paródica; y esto se da tanto con el canon literario latinoamericano, como con el género de la novela policial y criminal, al que la obra constantemente se remite. En relación con el segundo, veremos como la obra de Bolaño se orienta más a la construcción de una genealogía de la violencia, a una indagación del “secreto del mundo” que a un registro o un testimonio de la misma.

4.1 La gran obra y la violencia contra el canon

En “La parte de las muertas”, sección cuarta de la novela, aparece Olegario Cura Expósito, o mejor, Lalo Cura. Este personaje es un punto de convergencia de una serie de narrativas maestras de la literatura y crítica latinoamericana, con las que Bolaño establece una compleja relación. Por un lado, constituye una referencia a su propia obra, pues Lalo puede ser hijo tanto de Arturo Belano o de Alexis Lima, los personajes centrales de Los detectives salvajes –la otra gran novela de Roberto Bolaño. La madre de Lalo se encuentra con Belano y Lima en el desierto mexicano y se acuesta con ambos cuando están en su peregrinaje en busca de la vanguardia perdida latinoamericana. Lalo es un lazo entre ambas novelas, pero además su nacimiento representa una ruptura con las tradiciones del realismo mágico y de la novela histórica rural en América Latina. Bolaño cuenta la historia de Lalo usando paródicamente los tópicos centrales de estas narrativas.

Su genealogía se remite a 1865, en un pueblo perdido de México, donde vive su familia, compuesta sólo por mujeres, todas llamadas María Expósito, en quienes se repiten las mismas circunstancias: madres solteras, embarazadas por hombres que las raptan, violan y luego abandonan. Sus historias están marcadas por la circularidad y la repetición de los nombres y los sucesos, motivo recurrente de las narrativas del realismo mágico, adobado todo esto con el hecho de que estas mujeres son presentadas como vendedoras de pócimas y poseen actitudes de brujas. A través de ellas, se simboliza la historia de México como una fuerza masculina que depreda lo femenino y luego lo relega.

Esta narrativa sólo se rompe con el nacimiento de Lalo, quien quiebra la cadena de repeticiones. En una lectura metafórica –en tanto Lalo Cura nace de Los detectives salvajes–, podemos afirmar que Bolaño plantea su obra como la destinada a romper el ciclo de las repeticiones de la literatura latinoamericana, al menos de las tradiciones literarias dominantes. En este aspecto, su proyecto de superación del Boom se aleja de otras propuestas contemporáneas que se trazan el mismo objetivo, como por ejemplo la postulada por la autodenominada generación McOndo,¹¹² que considera posible una alegre clausura de la modernidad literaria latinoamericana, leída como un remanente de tradiciones rurales o de un realismo social políticamente comprometido con ideales de la izquierda nacionalista del continente. Bolaño construye una relación más compleja con la tradición, en tanto no formula una negación, sino una asimilación paródica que es a la vez

¹¹² Por generación McOndo se entiende las propuestas de una nueva narrativa latinoamericana formulada por los escritores chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez, quienes en 1996 publican una colección de cuentos con este nombre, y quienes en el prólogo se distancian de la tradición literaria del continente, en especial del denominado realismo mágico. Véase Alberto Fuguet y Sergio Gómez (eds.) McOndo. Barcelona: Mondadori, 1996.

su superación. El realismo mágico y la novela histórica rural son interiorizadas por 2666 para ser así desplazadas desde dentro.

Lalo Cura también se enfrenta a una de las imágenes centrales con que se ha construido tanto la narrativa como la crítica literaria contemporánea: la del archivo, entendido, en este caso, no desde la perspectiva de Agamben –es decir, como el universo de los enunciados posibles presentes en toda enunciación real (Lo que queda de Auschwitz 151)–,¹¹³ sino como el acumulado de los textos de una cultura. Roberto González Echevarría ha señalado la articulación existente entre la narrativa latinoamericana y el archivo, entendido como el centro, el espacio donde están contenidas todas las ficciones. Para el crítico cubano, “el Archivo se remonta a los orígenes de la narrativa latinoamericana porque regresa al discurso del derecho, al lenguaje de la ley” (46). Considera que la literatura del continente ha seguido una relación mimética con discursos de la verdad (el texto jurídico, el conocimiento científico, la antropología) para resolverse en una ficción del archivo entendido como mito, en tanto es a la vez centro de poder y saber; y espacio vacío de la negatividad y la muerte. Para el crítico, las ficciones del archivo constituyen un límite de la ficción latinoamericana, e incluso se pregunta: “¿Hay narrativa más allá del Archivo? ¿Dan lugar las ficciones del Archivo a nuevos tipos de narrativa que anuncian una nueva fábula maestra?” (252).

La obra de Bolaño se distancia tanto de la celebración de la clausura del Archivo que realizan Fuguet y Gómez, como de la conversión de las ficciones de aquél en centro de la literatura latinoamericana –en gran parte asociadas a los autores del Boom. En 2666, Lalo

¹¹³ Agamben lo enuncia de la siguiente manera: “El archivo es lo no dicho o lo decible que está inscrito en todo lo dicho por el simple hecho de haber sido enunciado, el fragmento de memoria que queda olvidado en cada momento en el acto de decir yo” (Lo que queda de Auschwitz 151)

Cura sale de su pueblo y se convierte en policía; en la estación a la que es asignado entra en contacto con libros de investigación jurídica y policial abandonados junto a “estanterías llenas a rebosar de informes y archivos que todo el mundo había olvidado” (547).¹¹⁴ El archivo no es en este caso una narrativa maestra, sino un lugar sin centro donde las formas del saber científico se apilan y se mezclan con cientos de investigaciones no resueltas y olvidadas, en una clara demostración de la inutilidad de la ley. El archivo es a la vez la presencia del saber criminológico racional y la prueba de su fracaso, de su incapacidad para aprehender la realidad de Santa Teresa, tal y como se lo recuerda a Lalo Cura uno de sus compañeros:

¿Y también lee libros, supongo? Pues sí, dijo Lalo Cura. ¿Los putos libros para putos que yo le regalé? Los Métodos modernos de investigación policíaca, del ex director en jefe del Instituto Nacional de Policía Técnica de Suecia, el señor Harry Söderman y del ex presidente de la Asociación Internacional de Jefes de Policía, el ex inspector John J. O’Connell, dijo Lalo Cura. ¿Y si esos mentados superpolicías eran tan buenos por qué ahora son unos putos ex?, dijo Epifanio. A ver, contésteme ésa, buey? ¿No sabe usted, pendejete, que en la investigación policíaca no existen los métodos modernos? Usted todavía ni ha cumplido los veinte años, ¿me equivoco? No te equivocas, Epifanio, dijo Lalo Cura. Pues ándese con cuidado, valedor, ésa es la primera y la única norma, dijo Epifanio. (658)

Podemos leer el archivo en 2666 de una forma similar a la interpretación que Giorgio Agamben hace de la Ley en la parábola “Ante la Ley” de Kafka. Para el filósofo italiano, el enigma del texto kafkiano que tanto ha intrigado a críticos literarios, juristas y filósofos

¹¹⁴ En este sentido recuerda al archivo judicial que se encuentra en Crónica de una muerte anunciada, de Gabriel García Márquez en el que Echevarría se apoya para el análisis de la crisis del archivo latinoamericano:

Todo lo que sabemos de su carácter es aprendido en el sumario, que numerosas personas me ayudaron a buscar veinte años después del crimen en el Palacio de Justicia de Riohacha. No existía clasificación alguna en los archivos, y más de un siglo de expedientes estaban amontonados en el suelo del decrepito edificio colonial que fuera por dos días el cuartel general de Francis Drake. La planta baja se inundaba con el mar de lev, y los volúmenes descosidos flotaban en las oficinas desiertas. Yo mismo exploré muchas veces con las aguas hasta los tobillos aquel estanque de causas perdidas, y sólo una casualidad me permitió rescatar al cabo de cinco años de búsqueda unos 322 pliegos salteados de los más de 500 que debió tener el sumario. (129)

reside en que éste nos enfrenta a una “vigencia sin significado”, es decir a una ley que está vigente pero que no significa, que ha perdido sus contenidos específicos (Agamben, Homo Sacer 70). La Ley es un relato que se ha fantasmagorizado: sigue estando presente pero no actúa; en cierto modo, es como la gran construcción que desde la montaña dirige el pueblo en El castillo, al que nunca se puede entrar y, presumimos, es una gran ruina vacía. Esta “presencia sin vigencia” bien puede aplicarse no sólo al discurso jurídico, sino a todos los grandes relatos de la cultura, entre ellos, claro está, la literatura. En el caso de 2666, el archivo con el que se enfrenta Lalo Cura no es tanto la nueva narrativa maestra que espera Echevarría, sino la suma de los relatos imposibles –pero a la vez posibles en tanto son materializados en la escritura de Bolaño– sobre la realidad de lo que ocurre en Santa Teresa.

Esto puede verse en la relación de la novela con la literatura criminal y policíaca. Las referencias al género son constantes en 2666, hasta tal punto que puede afirmarse que la obra funciona como un repertorio de los temas, métodos y personajes que esta tradición narrativa ha acumulado a lo largo de siglo y medio. El programa narrativo de 2666 es enunciado claramente en la tercera parte de la novela, “la parte de Fate”, donde Óscar Fate, un periodista negro norteamericano, viaja a Santa Teresa en reemplazo de un colega que ha sido asesinado, para cubrir un combate de boxeo entre un pugilista mexicano y un americano. La pelea no despierta en él ninguna emoción, pues considera que en la ciudad están sucediendo hechos más significativos que ameritan ser narrados. Intenta conseguir la autorización de su jefe para iniciar una investigación periodística sobre los crímenes cometidos contra las mujeres en la ciudad, pero éste se la niega al enterarse de que ninguna de las asesinadas es negra, y el periódico sólo publica historias de la comunidad

afroamericana. Fate intenta convencer a su jefe describiendo el tipo de narración que podría surgir de los hechos de Santa Teresa, tal como se ve en la siguiente cita:

–Oscar –le dijo el jefe de sección–, estás allí para cubrir un jodido combate de box.

–Esto es superior –dijo Fate– la pelea es una anécdota, lo que te estoy proponiendo es muchas cosas más.

–¿Qué me estás proponiendo?

–Un retrato del mundo industrial en el Tercer Mundo –dijo Fate– un *aide-mémoire* de la situación actual de México, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud, joder. (373)

Ese relato policial de primera magnitud es el mismo 2666, definido como una historia de las orillas del mundo industrial, marcadas por su experiencia divergente de la modernidad; historia que, según Bolaño, sólo puede ser contada desde los registros de la literatura policial, como si el crimen fuera su elemento constitutivo. Pero al mismo tiempo que se enuncia el carácter policial de la novela, comienza la subversión del género, en tanto la novela retoma un amplio número de modelos narrativos de la literatura criminal, los lleva a sus límites y los transgrede al señalar su incapacidad para narrar las dimensiones de la realidad contemporánea. Bolaño plantea que los diversos relatos explicativos sobre el crimen y el mal chocan contra la realidad excepcional del presente.

El acontecimiento que articula este relato policial es, como hemos señalado con anterioridad, la serie de asesinatos cometidos contra mujeres en Santa Teresa: una ciudad mexicana en la frontera norte que parece condensar todos los males y temores contemporáneos. Allí chocan el primer mundo y el tercero: hay un flujo constante de inmigrantes deseando atravesar al país vecino, aún a costa de sus vidas; y reina un capitalismo salvaje y transnacional, frente al cual el Estado ha renunciado a ser una instancia de mediación social y se revela como un mero agente de intereses privados y

clandestinos. En cierto modo, las funciones estatales han sido apropiadas por sociedades mafiosas constituidas en torno al tráfico de armas y drogas, las cuales controlan la riqueza y recurren a una violencia total como mecanismo de poder. El trasfondo real de la obra lo constituye el “feminicidio” que desde la década de los noventa del pasado siglo viene ejecutándose en Ciudad Juárez, del cual han sido víctimas cientos de mujeres: en especial, jóvenes trabajadoras de las industrias maquiladoras que se establecieron en la frontera tras los acuerdos económicos firmados por México y los Estados Unidos.

Este es el escenario en el que se apoya Bolaño para construir, en la cuarta parte de la novela, una narrativa fragmentaria y un conjunto de historias independientes, muchas de las cuales se cierran de forma abrupta sin dar lugar a una posible conclusión. El motivo recurrente es la aparición de cuerpos femeninos: desnudos, torturados, mutilados, violados. Cadáveres de mujeres en el desierto, en los descampados, arrojados a los inmensos basureros que pululan en la ciudad: algunos de ellos aún frescos, putrefactos otros, o bien osamentas descarnadas recuperadas en las tierras áridas. Esos cuerpos femeninos son los signos dispersos de una narrativa del horror de la cual se han perdido las claves de su interpretación, pues en ellos se extinguen todos los modelos desde los cuales el crimen ha sido narrado.

Las diversas líneas de investigación que se abren en la novela revelan sus límites ante la perturbadora multiplicación de los cadáveres. Bolaño agota el repertorio de posibles investigadores contruidos por las diferentes vertientes de la novela criminal: además de los miembros de los cuerpos judiciales, encontramos a un detective privado, quien es contratado por Azucena Esquivel Plata –una alta figura del PRI–, para localizar a una amiga suya desaparecida en la frontera; a un periodista cultural de Ciudad de México; a

un sheriff norteamericano, que, molesto ante la indolencia de la policía mexicana, trata de resolver el asesinato de una chica estadounidense; a un famoso criminólogo invitado por las autoridades de Santa Teresa, quien descubre que sus métodos científicos son inútiles frente a la magnitud de lo que sucede en la ciudad; a un equipo forense incapaz de ofrecer alguna información significativa sobre las muertes; a Klaus Haas, un ciudadano germano-americano encarcelado, acusado de ser el asesino de las mujeres, y quien desde la cárcel emprende su propia búsqueda de los responsables; a Florita Aldana, una adivina y yerbatera que se involucra en la denuncia y, a partir de visiones, sueños, posesiones y trances públicos también investiga lo que ocurre en la ciudad.

La novela propone diversos métodos investigativos, pero todos fallan, se anulan unos a otros: ni la razón, ni la magia, ni la ciencia forense o la brutalidad policial ofrecen una respuesta. Lo que sucede en la frontera no está claramente establecido aunque logra intuirse un paisaje: un ambiente que permite la comisión de estos crímenes.¹¹⁵ El detective contratado por Esquivel Plata le informa de las fiestas que su amiga desaparecida organizaba en ranchos del desierto, principalmente para narcos y miembros de la clase dirigente de Santa Teresa enriquecidos por las ventajas comerciales de que goza la ciudad por su posición privilegiada con los Estados Unidos. En estas fiestas convergen los factores que parecen estar presentes en todos los casos: narcotraficantes miembros de los carteles del norte, banqueros, transportistas, dueños de maquilas; muchachas jóvenes sin opción de abandonar los ranchos, pornografía, drogas, alcohol; un

¹¹⁵ La frontera entre México y los EE.UU. (3.200 kilómetros de longitud) se ha convertido en un territorio de gran interés tanto para la literatura mexicana, como por la chicana. Como señala Martín Camps (Cruces narrativos. Hacia una narrativa del desierto) por su longitud, el número de habitantes que al componen, sus características históricas y sociales, puede ser pensada como un territorio autónomo de ambos países, una tierra propia que no deja de fascinar la imaginación literaria, y el número de obras sobre esta zona no deja de crecer.

estado de delirio colectivo en hombres que valoran la violencia, el poder y las armas, y que desprecian a las mujeres.

Pero Bolaño se niega a reducir esos crímenes a un simple registro folclórico de la corrupción y el machismo imperante en las sociedades latinoamericanas, y, por el contrario, los considera la clave para una lectura de la contemporaneidad. Uno de los personajes de “La parte de Fate” así lo indica cuando dice: “Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo” (439). Un primer aspecto que resalta es la manera como se trastoca la relación centro-periferia. En la novela, el eje de la historia mundial no reside en las sociedades atlánticas centrales, sino en la crónica roja de una ciudad de frontera. Toda pretensión teleológica es invertida, el llamado primer mundo deja de ser el espejo donde las sociedades periféricas han de reflejarse: por el contrario, la comprensión de aquéllas solo puede hacerse desde los márgenes mismos. Por eso es central que el “secreto del mundo” descansa en ese territorio liminar que es Santa Teresa, y sea escrito con los cuerpos muertos de mujeres pobres: trabajadoras del nuevo orden económico mundial, migrantes unas, indocumentadas otras; es decir, todo lo considerado excluido, residual o marginal de la sociedad contemporánea, pero que es realmente lo dominante. La operación que realiza Bolaño en 2666 es similar a lo que hemos visto con la propuesta de Giorgio Agamben sobre el estado de excepción: demostrar cómo aquello que Occidente ha pretendido señalar como locus excepcional –el campo de concentración– es, por el contrario, el horizonte de sentido de la historia contemporánea. Un personaje de la novela lo explica con claridad al referirse a la condición de los habitantes de Santa Teresa: “porque aquí todos somos ilegales en potencia y a nadie le importa que haya un ilegal más o uno menos” (580).

Si en los asesinatos de Santa Teresa está escondido el “secreto del mundo”, la “gran obra” debe ser la exploración del mismo, en la forma de un “relato policial de primera magnitud” que a su vez debe superar a cualquier otro relato de este género: en tanto, más que narrar una serie de asesinatos, busca establecer una genealogía del horror. Es decir, la “gran obra” de la que se habla constantemente en la novela, y que ella misma pretende ser, se constituye en una búsqueda de la dimensión violenta del mundo contemporáneo.

5. La gran obra y las genealogías del crimen y el horror

La relación que 2666 establece con el crimen puede definirse como genealógica. Para precisar el uso que le damos a este concepto, nos remitimos a un pequeño ensayo de Michel Foucault: Nietzsche, la genealogía, la historia, publicado en 1971, en el que el pensador francés señala las diferencias del método genealógico con lo que él llama “la historia de los historiadores”. En este opúsculo, Foucault confronta las ideas del origen, la verdad, la identidad, y cuestiona toda historia que pretenda recoger tras de sí, en un movimiento total, la diversidad y la dispersión de los acontecimientos. Frente a las continuidades teleológicas, opone la singularidad, el accidente y la dispersión. No niega la historia, sino su pretensión de suprahistoricidad, de situarse por fuera o encima de las luchas de fuerzas, de las pasiones y deseos en que surge como saber. A la vez, plantea un sentido histórico, unos usos de la historia, que evitan su conversión en un discurso monumental. Foucault identifica el uso paródico: la “genealogía es la historia como carnaval concertado” (66), el uso disociativo que fragmenta y destruye toda ilusión de identidad; y el uso sacrificial de la verdad, donde es el mismo sujeto del saber histórico el que se pone en entredicho.

El acercamiento que Bolaño hace a la historia del crimen comparte muchos de estos rasgos: no pretende ser en ningún momento una historia general, una suma de causas y efectos, de determinaciones o sobredeterminaciones, sino una selección de acontecimientos singulares que muestran diversas emergencias del crimen en distintos momentos. Igualmente, es explícita la crítica a la historia como un discurso unificador, tal como se ve la siguiente cita donde Archimboldi se ríe de aquellos que postulan un telos histórico:

Los histriones y los pobres diablos convencidos de haber participado en un momento determinante de la historia, cuando es bien sabido, pensó Archimboldi, que la historia, que es una puta sencilla, no tiene momentos determinantes, sino que es una proliferación de instantes, de brevedades que compiten entre sí en monstruosidad. (993)

El relato del crimen que emerge en 2666 renuncia a la linealidad, no obedece a una visión acumulativa de la historia, sino que debe ser aprehendido a fragmentos, a trazos, deteniéndose en momentos condensatorios, cambiando de narradores, enloqueciendo el tiempo, confundiéndolo. Si el genealogista, dice Foucault, “quiere poner en marcha un gran carnaval del tiempo, en el que las máscaras no cesarán de volver” (64), Bolaño hace algo similar en su novela: una gran mascarada del crimen que va desde los griegos hasta el presente, pero de forma discontinua y fragmentada. También trastoca los espacios, deslocaliza el centro, y hace que a partir de los cadáveres de las asesinadas en la frontera surja una relectura de la historia de Occidente.

Este “relato policial de primera magnitud” es inicialmente enunciado por el criminólogo Albert Kessler, quien ha sido llamado a Santa Teresa, para que colabore en la resolución de los crímenes. Kessler expresa su desasosiego frente a la imposibilidad de hacer inteligibles los relatos del mal y la locura:

Todos los arquetipos de la locura y la crueldad humana no han sido inventados por los hombres de esta época sino por nuestros antepasados. Los griegos inventaron, por decirlo de alguna manera, el mal, vieron el mal que todos llevamos dentro, pero los testimonios o las pruebas de ese mal ya no nos conmueven, nos parecen fútiles, ininteligibles. Lo mismo puede decirse de la locura. Fueron los griegos los que abrieron ese abanico y sin embargo ese abanico ya no nos dice nada. (338)

Este párrafo nos obliga a volver al planteamiento de Agamben sobre la Ley –que hicimos extensivo a las diversas tradiciones culturales, entre ellas la literatura–, cuando define su situación contemporánea como “vigencia sin significado”. Los discursos, las narraciones que pretenden explicar el mal o la locura siguen articulándose: están ahí, pero han dejado de significar; son un susurro constante pero vacío, que en su repetición monótona terminan reduciendo la dimensión del crimen a la banalidad. Esta cita también resalta lo inútil de trazar un origen: aunque lo conozcamos, nada nos garantiza su actualidad, su vínculo; más que un continuo tendido desde el comienzo hasta el presente, la historia se hace de rupturas y disociaciones. El lenguaje mismo con el cual se pretende dar cuenta del horror experimenta esa fractura. Para Kessler, hasta el siglo XIX “todo pasaba por el filtro de las palabras, convenientemente adecuado a nuestro miedo” (338), pero ahora ese filtro se ha desactivado: las palabras no pueden exorcizar el terror.

El criminólogo establece una relación directa entre el crimen y la escritura. O mejor, señala que el crimen –en un planteamiento similar al que hace Josefina Ludmer, en su estudio sobre la presencia del delito en la literatura argentina– se inserta en una densa red de discursos, instituciones, prácticas que determinan los papeles del victimario y la víctima, los afectos y pasiones que despiertan, sus articulaciones con la ley, la cultura, el Estado; las narraciones a que da lugar y las que silencia. Kessler insiste en el crimen como una frontera entre el afuera y el adentro, entre la sociedad y sus confines. El

crimen, para ser tal, debe inscribirse en una esfera de significación social, insertarse en unos discursos que le otorgan al individuo un alma, le brindan un estatuto humano, le asignan derechos como ciudadano y, por tanto, en caso de ser objeto de violencia, lo reconocen como víctima. Trae como ejemplo el comercio de negros durante los siglos pasados. En un viaje negrero podía morir un veinte por ciento de la carga, sin que esto implicara ningún tipo de responsabilidad penal para el capitán, ni fuera registrado en los periódicos o considerado un hecho extraordinario. O también:

Los franceses, por ejemplo. Durante la comuna de 1871 murieron asesinadas miles de personas y nadie derramó una lágrima por ellas. Por esa misma fecha un afilador de cuchillos mató a una mujer y a su anciana madre (no la madre de la mujer, sino su propia madre, querido amigo) y luego fue abatido por la policía. La noticia no sólo recorrió los periódicos de Francia sino que también fue reseñada en otros periódicos de Europa e incluso apareció una nota en el Examiner de Nueva York. Respuesta: los muertos de la Comuna no pertenecían a la sociedad, la gente de color muerta en el barco no pertenecían a la sociedad, mientras que la mujer muerta en una capital de la provincia francesa y el asesino a caballo de Virginia sí pertenecían, es decir, lo que a ellos les sucediera era escribible, era legible. Aun así, las palabras solían ejercitarse más en el arte de esconder que en el acto de develar. O tal vez develaban algo. ¿Qué?, le confieso que yo lo ignoro. (338-9)

Esa diferencia entre dos formas de vida –aquéllas que pueden ser contadas y aquéllas que no– nos trae de vuelta las ideas que Giorgio Agamben desarrolla en el volumen Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida, en el cual hace un recorrido por las distintas formas que en la historia de occidente, desde el derecho romano arcaico hasta la guerra étnica en la ex Yugoslavia, ha tomado la figura del *homo sacer*, definido como aquel ser que puede ser matado sin que quien lo haga cometa homicidio ni sacrificio. Es decir, una figura que está a la vez por fuera de los ámbitos del derecho y de lo religioso, pero que a la vez está incluido en ellos: un punto límite en el que, para el filósofo italiano, reside el enigma de la soberanía.

Agamben señala cómo el concepto de *sacer* ha sido malinterpretado por la tradición humanista, en tanto no se refiere al carácter sagrado de toda vida humana y por tanto a la necesidad de respetarla en toda circunstancia; sino, por el contrario, al hecho de que ciertas vidas quedan despojadas de valor, y dispuestas para ser tomadas por quien pueda y quiera hacerlo. El *homo sacer* se refiere a aquellas formas de vida que pueden ser aniquiladas porque se encuentran en una relación de abandono frente al mundo social; es decir, que son situadas en un afuera, pero que a su vez son el fundamento mismo del nexo social, del poder político, en tanto: “[s]oberana es la esfera en que se puede matar sin cometer homicidio y sin celebrar un sacrificio; y sagrada, es decir, expuesta a que se le dé muerte, pero insacristificable, es la vida que ha quedado prendida en esta esfera” (109).

En el relato que construye Agamben, se plantea que muchas de las formas de violencia política de la modernidad están más ligadas a la *sacralidad*, tal como él la define, que a las ideologías del sacrificio que intentan revestir de un aura mística o trascendente algunos de los grandes crímenes colectivos de la época moderna, donde las víctimas – desde la perspectiva de Agamben– no fueron “sacristificadas” ni “ejecutadas” sino simplemente exterminadas como *nuda vida*. Así, cuando se refiere a los campos de concentración, recuerda que “la dimensión en que el exterminio tuvo lugar no es la religión ni el derecho, sino la biopolítica” (147). Los elementos más perturbadores de nuestra condición contemporánea son, por un lado, que nos encontramos ante “una vida que está expuesta como tal a una violencia sin precedentes, pero que se manifiesta en las formas más profanas y banales” (147); y por el otro, que la actual configuración del poder soberano ha creado las condiciones para que todos nos convirtamos, virtualmente en *homines sacri*.

Las muertas de la frontera en 2666 son una configuración más de esa condición sacra, pero a la vez una variación de la misma que hace descansar en ellas “el secreto del mundo” y permite, desde su condición de mujeres asesinadas en una oscura ciudad de frontera, postular una relectura de la historia del crimen en nuestra cultura.

En el discurso de Kessler ya vimos dos momentos de esta genealogía: por un lado, el mundo griego y sus arquetipos del mal; por el otro, el significado que adquiere el crimen desde la época clásica hasta el siglo XIX. Debemos ir a la parte quinta de la novela, “La parte de Archimboldi”, para enfrentar las piezas faltantes de este mosaico, referidas en este caso a la historia del siglo XX.

Hans Reiter “Archimboldi” contempla durante su adolescencia el ascenso del nazismo. Es enrolado en el ejército alemán y enviado al frente oriental, específicamente a Rumanía, donde es testigo de las reuniones que organiza el general rumano Eugenio Entrescu en el castillo que, según la leyenda, había pertenecido al conde Drácula —se establece así otra referencia en la genealogía del crimen trazada por la obra: la figura que encarna el “gran mal”, reelaborado por las tradiciones gótica y romántica. Los asistentes a la cena discuten diversas interpretaciones sobre el significado de la figura del conde. Para Entrescu, las imágenes del bien y el mal, del horror y el crimen son relativas, y señala que los límites entre un asesino y un héroe eran muy sutiles y dependían sólo del juego de tensiones y poderes que se trazaban en la interpretación histórica; así pues, no era extraño que “un héroe se transformara en un monstruo o en un villano de la peor especie o que accediera, sin pretenderlo, a la invisibilidad, de la misma manera que un villano o un ser anodino o un mediocre de alma buena se convirtiera, con el paso de los siglos, en un faro de sabiduría” (856).

Quienes discuten sobre el carácter relativo del mal en el castillo de Drácula son miembros de las SS o de los ejércitos del Eje. Es decir, el contexto de la discusión es la guerra total y el asesinato masivo. De nuevo, volvemos a la idea foucaultiana de la genealogía como un carnaval donde el presente disfraza su irrealdad con los oropeles del pasado: en este caso, un carnaval macabro donde el empalador transilvano viste el uniforme nazi y además dispone de los medios para multiplicar el crimen a escalas nunca antes imaginadas. Sólo que este crimen no tendrá las dimensiones épicas o heroicas que los contertulios buscan en la figura de Drácula, sino que se presentará bajo las formas de la burocracia y la rutina. El momento extremo del crimen se despliega con la eficiencia de una máquina industrial, de una institución administrativa. El crimen moderno tomará, como señala Hannah Arendt, el rostro banal de un burócrata.

Reiter se enfrenta con esa banalidad, cuando en el campo de prisioneros al que es confinado por las tropas americanas, comparte cama con un funcionario alemán a quien durante la guerra le había sido confiada la eliminación de un contingente de judíos griegos. Durante las noches, Leo Sammer –este es el nombre del nazi– le cuenta de forma detallada y desapasionada, casi comercial, cómo fue deshaciéndose de sus prisioneros, los diversos métodos manuales que tuvo que desarrollar, pues no contaba con tecnología suficiente. Al final evalúa su comportamiento y dice: “Fui un administrador justo. Hice cosas buenas, guiado por mi carácter, y cosas malas, obligado por el azar de la guerra” (959).

La experiencia que Reiter hace del horror nazi se complementará con el conocimiento que logra de la Revolución soviética. Durante su permanencia en el frente oriental, Reiter es herido y enviado a convalecer en una aldea rusa, donde encuentra los escritos de Boris

Abromovich Ansky, y, a través de ellos, sigue todos los avatares de la revolución y de todos los que “hicieron la revolución, los que caerían devorados por esa misma revolución, que no era la misma sino otra, no el sueño sino la pesadilla que se esconde tras los párpados del sueño” (911).

El nazismo y el estalinismo constituyen los acontecimientos determinantes de la genealogía del crimen que presenta 2666. Dos grandes relatos de Occidente: la razón y la utopía se trasmutan en horror. El asesinato masivo se realizará de forma administrativa y racionalizada. Pero quizá lo más importante es que ambos acontecimientos revelarán la crisis de todos los humanismos: el sujeto autónomo de la modernidad occidental reducido a su condición mínima, a su dimensión de *homo sacer*. Los campos de concentración y de exterminio han demostrado que cualquier individuo puede ser reducido a la condición de “vida que no merece la pena ser vivida”, principio que según el mismo Agamben fundamenta “la estructura biopolítica fundamental de la modernidad” (Homo Sacer 173).

El elemento que hace del asesinato de las mujeres en Santa Teresa –un acontecimiento aparentemente menor frente a los grandes crímenes históricos– el momento culminante de la genealogía del crimen en 2666, así como el depositario del “secreto del mundo”, radica en que ellos revelan en su punto máximo la *nuda vida* contemporánea: lo que podríamos denominar el destino del crimen tras Auschwitz. Despojada de cualquier fundamentación política o ideológica, la vida se ofrece en su más pura desnudez. Lo misterioso de las muertes de la frontera es que no se inscriben en ningún relato teleológico de la violencia; para que sucedan no es necesaria ninguna justificación, no es necesario realizar ningún movimiento jurídico para retraer a las víctimas a su condición

de *homo sacer*, porque parecen no haber sido nada distinto durante su vida misma.¹¹⁶ Los cuerpos de las mujeres muertas son como significantes de un lenguaje desconocido: no se inscriben en la lógica de los grandes relatos históricos, pero tampoco en el discurso de lo sagrado que –como señala Girard– vincula al crimen con lo sublime, lo religioso, lo sacrificial o lo terrible. Las muertas de Santa Teresa completan el movimiento iniciado en los campos de exterminio, no importa el signo político que lleven. Y si bien intuimos la misoginia que alimenta los crímenes, ésta ya no tiene necesidad de ser enunciada; o, cuando lo es, se reduce al chiste, a las formas de la banalidad que Agamben considera propias de la violencia contemporánea. Pero, en su silencio, esas muertes están expresando un hecho político esencial, una transformación radical de la sociedad. Kessler, el criminólogo, cierra su análisis de los asesinatos de Santa Teresa con las siguientes conclusiones:

A: esa sociedad está fuera de la sociedad, todos, absolutamente todos son como los antiguos cristianos en el circo. B: los crímenes tienen firmas diferentes. C: esa ciudad parece pujante, parece progresar de alguna manera, pero lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos, todos. (339)

La idea primera de una sociedad que está en su totalidad fuera de lo social puede leerse como la expresión literaria de la figura jurídica que ha guiado nuestra lectura durante esta tesis: el estado de excepción, que según Agamben, como señalamos anteriormente, constituye el fundamento jurídico-político del concepto de soberanía tal como ha sido entendido por Occidente. La excepción constituye un límite, un umbral de

¹¹⁶ Con esto nos referimos al proceso por el cual los nazis despojaban de la ciudadanía alemana a los judíos alemanes antes de enviarlos al campo. Es decir, era necesario llevar a cabo un movimiento jurídico para transformarlo en *homo sacer*. En la obra de Bolaño, las muertas de la frontera siempre han estado en una condición de privación de derechos, en cierto modo, no han sido ciudadanas.

la ley entre el adentro y el afuera, o mejor, es el umbral que permite constituir el afuera al incluirlo en el adentro (como un afuera que es nombrado):

La excepción es, en este sentido, la localización (*Ortung*) fundamental, que no se limita a distinguir lo que está dentro y lo que está afuera, la situación normal y el caos, sino que establece entre ellos un umbral (el estado de excepción) a partir del cual lo interior y lo exterior entran en esas complejas relaciones topológicas que hacen posible la validez del ordenamiento. (Homo sacer 32)

Lo fundamental en el caso de 2666 es que la sociedad de Santa Teresa ha sido puesta en su totalidad en “estado de excepción”; pero no como resultado del ejercicio de soberanía de un poder político, que enuncia la excepcionalidad como una necesidad de suspender la ley para garantizar su vigencia: sino como efecto de la ausencia de ese poder. El Estado y sus instituciones policiales y jurídicas, aunque nominalmente sean las garantes de la ley, son socavadas por lo que, en Espectros de Marx, Jacques Derrida llama “Estados-fantasma, supereficaces y propiamente capitalistas [como] la mafia y el consorcio de la droga [que] invaden no solamente el tejido socio-económico, la circulación general de los capitales, sino también las instituciones estatales e interestatales” (97). Esas formas fantasmales de lo estatal hacen del “poder soberano”, por tanto tiempo mitificado: una instancia inane o cómplice de los crímenes de Santa Teresa, en lugar de una fuerza capaz de ponerles fin y restituir la justicia.

El Estado –en especial en sociedades como las latinoamericanas donde en muchas áreas no ha logrado consolidarse de forma sólida– no reintroduce el orden: por el contrario, se convierte en otro factor perturbador. Añade violencia, multiplica la injusticia. Construye falsas interpretaciones. En el caso de los crímenes de la frontera, no hay un adentro de la ley, pero tampoco se está fuera de ella: la sociedad en pleno se ha trasladado al límite. Toda ella vive en la excepción, y por eso sus habitantes no son

ciudadanos en el sentido moderno del término sino “antiguos cristianos en el circo”, es decir *homo sacer*, vida que puede ser muerta sin que se cometa asesinato, vida siempre en el límite. Los crímenes de Santa Teresa son el punto último de la genealogía del crimen y encierran el secreto del mundo, porque muestran un nuevo giro de lo que Agamben ha denominado, para referirse al campo de concentración, el “nómos del espacio público en que vivimos todavía” (Homo Sacer 212). Santa Teresa, en su situación fronteriza entre el primer y el tercer mundo, concentra los temores y los miedos de ambos mundos ante las dinámicas contemporáneas del capitalismo y la globalización: sociedades donde los Estados fantasmas, de que habla Derrida, extienden su dominio sobre áreas en las que convergen los recursos casi ilimitados del tráfico de estupefacientes, personas, armas; la cada vez más debilitada presencia, tanto legal como policial, del Estado-nación; las expectativas de consumo incentivadas por los medios de comunicación masivos; y la aparición de un nuevo sujeto en migración continua, que trata de sobrevivir y construirse en su propia versión de lo que Saskia Sassen ha llamado “lower circuits of this globalization” (104).

El secreto que esconden los asesinatos cometidos en Santa Teresa es que ellos explicitan la naturaleza actual del estado de excepción en que vivimos, más allá de los argumentos que la política y la teoría jurídica han enunciado para justificarlo; en tanto lo que sucede en la frontera no es resultado de una presencia estatal abusiva (aunque haya elementos de esto) sino de un vacío: una “zona de anomia en la cual todas las determinaciones jurídicas son desactivadas” (Agamben, Estado de excepción 99), un no-lugar donde todas las categorías con que se ha construido la política de occidente se agotan.

6. Conclusión

El espacio de excepción que se construye en la novela de Bolaño es un territorio donde no sólo se desarticulan los grandes relatos del estado o la ley, sino también las ficciones o las tradiciones literarias que se han levantado sobre el supuesto de su vigencia. 2666 parte de la premisa de una tradición literaria que, si bien permanece, ha perdido su poder de significar en el mundo contemporáneo. En cierto modo, es uno de esos laberintos o ciudades infinitas en las que se pierden los personajes de la *metaphysical detective novel*, o bien, uno de esos archivos caóticos y dispersos donde las escrituras del mundo se confunden. Bolaño escribe un “relato policial de primera magnitud”, pero para hacerlo retoma y rebasa los modelos de la literatura criminal; para él ya no es posible contar sólo la historia de un crimen, sino, por el contrario, contar la historia como crimen, a través de una lectura genealógica. Tanto la novela policial, en sus diversas vertientes, como los grandes relatos de la tradición literaria latinoamericana son incapaces de dar cuenta de esta realidad excepcional, que ha puesto en entredicho sus fundamentos, y en donde, a la vez, se difuminan los papeles que se han asignado tanto al escritor, al lector, al crítico, al canon y, en general, a la institución literaria.

Si bien 2666 señala el agotamiento de un conjunto de tradiciones narrativas, a su vez explora la relación que el escritor contemporáneo establece con ellas. Por ejemplo, Bolaño, se pregunta insistentemente –no sólo en 2666 sino en el resto de su obra– por la posibilidad de mantener vivo el espíritu de la vanguardia, en una sociedad dominada por el mercado y donde las propuestas estéticas y políticas revolucionarias han sido asimiladas y comercializadas. Su respuesta no es sencilla. Anteriormente definimos su

posición como “cinismo postvanguardia de un escritor nostálgicamente vanguardista”:
por un lado, mantener viva la tradición de la ruptura; por el otro, y simultáneamente, usar para su provecho y el su obra todos los recursos que el mercado le ofrece.

2666 es una relectura de muchas tradiciones que incluyen el canon policial y criminal, pero también la historia literaria latinoamericana; y uno de sus grandes logros es la forma en que logra intersectar estas dos líneas para enunciar nuevas propuestas estéticas. Si retomamos la idea de “vigencia sin significado”, planteada por Agamben, para referirnos al canon literario, podemos también entender la propuesta que Bolaño formula sobre la nueva literatura. Ésta se sitúa, frente a la tradición, en una relación similar a la que Jacques Derrida (Espectros de Marx) plantea frente a los grandes momentos de la modernidad y la crisis contemporánea –donde el papel del intelectual, del pensador, sería descubrir nuevas maneras de hablarles sin olvidar su condición fantasmagórica; es decir, hacer significar una tradición que se borra en nuevas rearticulaciones del presente.

Ese presente estaría marcado por la excepción vista como el locus desde donde Bolaño formula su propuesta literaria, y que debe ser definida como un punto límite. Es significativo que en la novela ese espacio de surgimiento de la nueva literatura, de la gran obra, sea representado por imágenes geológicas o naturales violentas, que en muchos casos son los mismos territorios donde las mujeres de Santa Teresa son asesinadas. El crimen y la literatura convergen en estos paisajes desolados donde se desvela el agotamiento de los discursos humanísticos: el desgaste, en palabras de Agamben, de la máquina antropológica que permitía establecer distancias entre lo humano y lo no-humano. Es en esa frontera donde Bolaño cree posible construir ficciones capaces aún de

significar y develar el “secreto del mundo”: escondido en los restos de una mujer sin nombre, arrojada a los basureros de la historia.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?”. 19 septiembre 2007.
<<http://libertaddepalabra.tripod.com>>
- . “Bartebly o de la contingencia”. Preferiría no hacerlo. Bartebly el escribiente de Herman Melville seguido de tres ensayos sobre Bartebly de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 2000
- . Estado de excepción. 2da. ed. Buenos Aires: Adriana Arango Editora, 2004
- . Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Valencia, Pre-textos: 2000
- . Infancia e historia. 4ta. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- . Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida. Valencia: Pre-textos, 1998.
- . “Los fantasmas de Eros.” Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental. Valencia, pre-textos, 2001.
- Arfuch, Leonor. El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Buenos Aires: FCE, 2000.
- Argüelles, Juan Domingo. “Entrevista con Paco Ignacio Taibo II. El policiaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad”. Tierra adentro 49 (1990): 13-15.
- Bataille, George. La literatura y el mal. 2000. Madrid: Taurus, 1971.
- Batjín, Mijail. Estética de la creación verbal. Madrid: Siglo XXI, 1982.
- . Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus, 1989.
- Bejel, Emilio. Gay Cuban Nation. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
- Bell, Ian A. “Eighteenth Century Crime Writing.” The Cambridge Companion to Crime Fiction. Ed. Martin Priestman. UK: Cambridge University Press, 2003
- Benjamin, Walter. Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Madrid: Tauros, 1991.
- Betancourt, Darío y Martha L. García. Contrabandistas, marimberos y mafiosos. Historia social de la mafia colombiana (1965-1992). Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994.
- Black, Joel. The Aesthetics of Murder. A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1991.
- Bolaño, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama, 2003.

- . El gaucho insufrible. Barcelona: Anagrama, 2003.
- . Los detectives salvajes. Barcelona: Anagrama, 1998.
- . Llamadas nocturnas. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Braham, Persephone. Crimes against the State, Crimes against Persons. Detective fiction in Cuba and Mexico. Minneapolis/London: University of Minnesota, 2004.
- Cabañas, Miguel. "El sicario en su alegoría: La ficcionalización de la violencia en la novela colombiana de finales del siglo XX." *Taller de Letras* 31(2002): 7-20.
- Camps, Martín. Cruces fronterizos. Hacia una narrativa del desierto. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2007.
- Cardona López, José. "Literatura y narcotráfico: Laura Restrepo, Fernando Vallejo, Darío Jaramillo Agudelo." Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Vol. 2. Eds. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, Ángela I. Robledo. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. 378-406.
- Carrió, Raquel. "Una brillante entrada en la modernidad". Teatro cubano contemporáneo. Antología. Madrid: FCE, Quinto Centenario, 1992.
- Castillo, Carolina. "Colombia: violencia y narración." Espéculo: Revista de Estudios Literarios 27 (2004) <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/index.html>>.
- Castillo, Fabio. Los jinetes de la cocaína. Bogotá: Documentos Periodísticos, 1987.
- Cawelti, John G. and Bruce A. Rosenberg. The Spy Story. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Chanan, Michael. "Play It Again, or Old-time Cuban Music on the Screen." New Left Review 238 (1999): 150-156.
- Cocaina Cowboys. Dir Billy Corben. Rakontur, 2006.
- Comisión de Estudios sobre la Violencia en Colombia. Colombia: violencia y democracia. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1987.
- Cortés, Carlos. "La literatura latinoamericana (ya) no existe." Cuadernos Hispanoamericanos. 588 (1999): 59-65.
- Davis, Darien J. "Buena Vista Social Club." The American Historical Review. 105. 2 (2000), 657-659.

- De la Campa, Román. “América Latina y el imperio de la inmanencia.” Nuevo Texto Crítico. Número especial sobre los estudios literarios y culturales latinoamericanos. Diciembre, 2003.
- — — . “Globalización y Nostalgia. Buena Vista Social Club.” Encuentro de la Cultura Cubana. 28-29 (2003): 291-305.
- — — . Cuba on my Mind: Journeys to a Severed Nation. London/New York: Verso, 2001
- — — . “Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso poscolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza.” Mapas culturales para América Latina. Ed. Sarah de Mojica. Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 2001. 18-40.
- — — . “El desafío inesperado de la ciudad letrada.” Ángel Rama y los estudios latinoamericanos. Ed. Mabel Moraña. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997.
- Del Rosso, Ezequiel. “Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial.” Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia. Ed. Celina Manzoni, Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Deleuze, Guilles y Félix Guattari. Kafka. Por una literatura menor. México: Ediciones Era, 1978.
- Derrida, Jacques. Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional. Madrid: Trotta, 1995.
- Díaz-Callejas, Apolinar. “El Estado de Sitio ante la constituyente colombiana.” Nueva Sociedad 112 (1991): 66-72.
- Eckstein, Susan. “Dollarization and Its Discontents in the Post-Soviet Era.” A contemporary Cuba Reader. Reinventing the Revolution. Eds. Philip Brenner, Marguerite Rose Jiménez, John M. Kirk and William M. Leo Grande. Lanham: Rowman and Littlefield, 2008.
- Escobar Mesa, Augusto. “La violencia: ¿generadora de una tradición literaria?” Gaceta de Colcultura. 37 (1996): 21-29.
- Ewert, Jeanne C. “A thousand Others Mysteries. Metaphysical detection, Ontological Quests.” Detecting Texts. The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism.

- Eds. Patricia Merivale and Susan Sweeney. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.
- Fals Borda, Orlando. Prólogo. Siguiendo el corte: relatos de guerras y de tierras. Alfredo Molano. Bogotá: El Áncora Editores, 1994.
- Fernández L'Hoeste, Héctor. "Las visiones dantescas de Fernando Vallejo." Hispania 83.4 (2000): 757-767.
- Ferns, Chris. Narrating Utopia. Liverpool: Liverpool University Press, 1999.
- Foucault, Michael. ¿Qué es un autor? Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985.
- . De lenguaje y literatura. Barcelona: Paidós, 1996.
- . Historia de la sexualidad. La voluntad de saber. México: Siglo XXI, 1978.
- . Vigilar y castigar. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
- . El orden del discurso. Barcelona: Tusquets, 2002.
- . La verdad y las formas jurídicas. Barcelona: Gedisa, 1998.
- . Nietzsche, la genealogía, la historia. Valencia: Pre-textos, 2004.
- Fornet, Jorge. Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI. La Habana: Letras Cubanas, 2006.
- Fouquet, Alberto y Sergio Gómez, Ed. McOndo. Barcelona: Mondadori, 1996.
- Franco, Jean. "El ocaso de la vanguardia y el auge de la crítica". Nuevo Texto Crítico. VII.14-15 (1994).
- Franco, Jean. Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría. Madrid: Debate, 2003.
- García Márquez, Gabriel. Crónica de una muerte anunciada. Bogotá: La Oveja Negra, 1981.
- Genette, Gérard. Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid: Tauros, 1989.
- Giraldo, Luz Mary, ed. La novela colombiana ante la crítica 1975-1990. Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 1994.
- .. Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon 1975-1995. Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 2000.
- González Echevarría, Roberto. Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana. México: FCE, 2000.

- Guevara, Ernesto. Una antología mínima. La Habana: Ocean Press, 2004.
- Gugelberger Georg M., ed. The Real Thing. Testimonial discourse and Latin America. Durham & London: Duke University Press, 1996.
- Guzmán Campos, Germán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna. La violencia en Colombia: estudio de un proceso social. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1962.
- Hardt, Michael and Antonio Negri. Multitude: War and Democracy in the Age of Empire. New York: Penguin Press: 2004.
- Horsley, Lee. Twentieth-Century Crime Fiction. New York: Oxford University Press, 2005.
- Hutcheon Linda. A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York-London: Routledge, 1987.
- Huysen, Andreas. Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory. Stanford California: Stanford University Press, 2003.
- Janik, Dieter. “La experiencia de la Violencia: problemas de su transposición estética.” Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie. Ed. Kart Kohut. Frankfurt: Vervuert, 1994. 139-147.
- Jaramillo Vélez, Rubén. Colombia: la modernidad postergada. Bogotá: Argumentos - Témis, 1994.
- Jaramillo, María Mercedes. “Fernando Vallejo: Desacralización y memoria.” Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Vol. 2. Eds. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, Ángela I. Robledo. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. 407-435.
- Jurado Valencia, Fabio. “La soberbia del lenguaje en la narrativa de Fernando Vallejo.” La novela colombiana ante la crítica 1975-1990. Ed. Luz Mary Giraldo. Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 1994.
- Kafka, Franz. “Ante la ley.” Cuentos completos. Trad. José Rafael Hernández Arias. Madrid: Valdemar: 2000.
- — — . “El castillo.” Obras Completas I. Trad. Miguel Sáenz. Ed. Jordi Llovet. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999.
- Kalmanovitz, Salomón. “La ley y la economía en Colombia.” La crisis sociopolítica de Colombia. Un análisis no coyuntural de la coyuntura. Bogotá: CES, 1997. 247-282.

Knight, Stephen. "The Golden Age." The Cambridge Companion to Crime Fiction. Ed. Martin Priestman. UK: Cambridge University Press, 2003.

Ladagga, Reinaldo. Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas. Rosario: Beatriz Viterbo Editora: 2007.

Lienhard, Martin. "Los testimonios populares y la cuestión de su lectura." Cartografías y estrategias de la postmodernidad y la postcolonialidad en Latinoamérica. Ed. Alfonso del Toro. Madrid: Iberoamericana, 2006.

Ludmer, Josefina. El cuerpo del delito. Un manual. Buenos Aires: Perfil Libros, 1999.

---. "Territorios del presente en la isla urbana". Pensamiento de los confines. 15 (2004): 103-111.

Lumsden, Ian. Machos, Maricones and Gays: Cuba and Homosexuality. Philadelphia: Temple University Press, 1996.

Malinowsky, Heike. "Un ejemplo de la literatura popular moderna. La novela policial cubana." Homenaje a Alejandro Losada. Ed. José Morales Saravia. Lima: Latinoamericana Editores, 1987.

Marcus, Laura. "Detection and Literary fiction." The Cambridge Companion to Crime Fiction. Ed. Martin Priestman. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Martínez Pérez, Liliana. Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba. México: FLACSO, 2006.

Melo, Jorge Orlando. Prólogo. Aguas Arriba. Entre la coca y el oro. Alfredo Molano. Bogotá: El Áncora Editores, 1990.

Mena Inés, Lucila. "Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana." Latin American Research Review. 13.3 (1978): 95-107.

Merivale, Patricia, and Susan Sweeney. Detecting Texts: the Metaphysical detective story from Poe to Postmodernism. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.

Monreal, Pedro. "Development as an Unfinished Affair. Cuba after the "Great Adjustment" of the 1990s." A contemporary Cuba Reader. Reinventing the Revolution. Eds. Philip Brenner, Marguerite Rose Jiménez, John M. Kirk and William M. Leo Grande. Lanham: Rowman and Littlefield, 2008.

Montoya, Pablo. "Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario." Número 54 (2007): 18-28.

- Moraña, Mabel. Ángel Rama y los estudios latinoamericanos. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997.
- Nogueras, Luis Rogelio. Y si muero mañana. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- — — y Guillermo Rodríguez Rivera. “La verdadera novela policial.” Por la novela policial. Ed. Luis Rogelio Nogueras. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982.
- O’Bryen, Rory. “Representations of the City in the Narrative of Fernando Vallejo.” *Journal of Latin American Cultural Studies* 13.2 (2004): 195-204.
- Padura Fuentes, Leonardo. Modernidad, posmodernidad y novela policíaca. La Habana: Unión, 2000.
- — — . Adiós Hemingway. Barcelona: Tusquets, 2006.
- — — . La neblina del ayer. Barcelona: Tusquets, 2005.
- — — . Máscaras. Barcelona: Tusquets, 1997.
- — — . Vientos de Cuaresma. Barcelona: Tusquets, 2001.
- — — . La novela de mi vida. Barcelona: Tusquets, 2003.
- Panek, Leroy L. “Post-war American police fiction.” The Cambridge Companion to Crime Fiction. Ed. Martin Priestman. UK: Cambridge University Press. 2003.
- Pellón, Gustavo. “The Spanish American Novel: Recent Developments, 1975 to 1990.”, The Cambridge History of Latin American Literature. Vol. II. Eds. Roberto González Echevarría & Enrique Pupo-Walker. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Pérez Valero, Rodolfo. “Aquí, allá y en todas partes.” AA.VV. Cuentos policíacos cubanos. Montevideo: Signos/Amauta, 1989.
- Pérez, Armando Cristóbal. “El género policial y la lucha de clases: un reto para los escritores revolucionarios.” Por la novela policial. Ed. Luis Rogelio Nogueras. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982.
- Pérez-Stable, Marifeli. La revolución cubana. Orígenes, desarrollo y legado. Madrid: Editorial Colibrí, 1998.
- Pineda Botero, Álvaro. Estudios críticos sobre la novela colombiana 1990-2004. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2005.
- Piñera, Virgilio. “Electra Garrigó”. Teatro cubano contemporáneo. Antología. Madrid: FCE, Quinto Centenario, 1992.

- Polit-Dueñas, Gabriela. "Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura." Hispanic Review 74.2 (2006): 119-142.
- Pöppel, Hubert. La novela policíaca en Colombia. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2001.
- Praz, Mario. The Romantic Agony. London & New York: Oxford University Press, 1951.
- Priestman, Martin, Ed. The Cambridge Companion to Crime Fiction. Cambridge University Press, 2003.
- Pyrhönen, Heta. Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative. Columbia: Camden, 1994.
- Quiroga, José. Cuban Palimpsests. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- Rama, Ángel. "Un novelista de la violencia americana." Gabriel García Márquez. Ed. Peter G. Earle. Madrid: Taurus, 1981.
- . Edificación de un arte nacional y popular: la narrativa de Gabriel García Márquez. Bogotá: Colcultura: 1991.
- . La ciudad letrada. 2ed. Hanover: Ediciones del Norte. 2002.
- Ramírez Tobón, William. Prólogo. Trochas y fusiles. Alfredo Molano. Bogotá: El Áncora Editores: 1994.
- Ramos, Julio. Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX. 2ed. Santiago: Editorial Cuarto Propio/ Ediciones Callejón, 2003.
- Restrepo-Gautier, Pablo. "Lo sublime y el caos urbano: visiones apocalípticas de Medellín en La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo." Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana 33.1 (2004): 96-105.
- Rincón, Carlos. La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina. Bogotá: Universidad Nacional. 1995.
- Rodríguez Coronel, Rogelio. Novela de la revolución y otros temas. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983.
- Rosas Crespo, Elsy. "La virgen de los sicarios como extensión de la narrativa de la transculturación." Especulo 24 (2003).
- Safford, Frank y Marcos Palacios. Colombia. Fragmented Land, Divided Society. New York/Oxford: Oxford University Press, 2000.

- Salazar, Alonso y Ana María Jaramillo. Medellín: las subculturas del narcotráfico. Bogotá: Cinep, 1992.
- Salazar, Alonso. Mujeres de fuego. Medellín: Corporación Región, 1993.
- . No nacimos pa' semilla. Bogotá: Cinep, Corporación Región, 1990.
- Sarduy, Severo. De donde son los cantantes. Ed. Roberto González Echevarría. Madrid: Cátedra, 1993.
- . Escrito sobre un cuerpo. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- . La simulación. Caracas: Monte Ávila, 1982.
- Sarlo, Beatriz. "Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa".. América Latina: giro óptico. Nuevas visiones desde los estudios literarios y culturales. Ed., Ignacio M. Sánchez Prado. Puebla: Universidad de las Américas Puebla/Secretaría de Cultura de Puebla, 2006.
- . Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Sassen, Saskia, "Whose city is it? Globalization and the formation of New Claims." The Urban Moment. Cosmopolitan essays on the late 20th century city. Eds. Roberta A. Bearugard and Sophie Body-Gendrot,. Sage Publications. California/London/New Delhi. 1999.
- Scaggs, John. Crime Fiction. The New Critical Idiom. London and New York: Routledge, 2005.
- Seed David. "Spy Fiction." The Cambridge Companion to Crime Fiction. Ed. Martin Priestman. UK: Cambridge University Press. 2003.
- Segura Bonnett, Camila. "Kinismo y melodrama en La virgen de los sicarios y Rosario Tijeras." Estudios de Literatura Colombiana 14 (2004): 111-136.
- Sepúlveda, Magda. "La narrativa policial como un género de la Modernidad: la pista de Bolaño." Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Ed. Patricia Espinosa. Santiago: Frasis, 2003.
- Shaw, Philip. The Sublime. London & New York: Routledge, 2006.
- Sieber, Cornelia. "la transformación de la modernidad en discursos latinoamericanos recientes.". Cartografías y estrategias de la "postmodernidad" y la "postcolonialidad" en Latinoamérica. Ed. Alfonso de Toro. Madrid: Iberoamericana, 2006. 45-61.

Simpson, Amelia. Detective Fiction from Latin America. London and Toronto: Associated University Press, 1990.

Tabarovsky, Damian. Literatura de izquierda. Rosario: Beatriz Viterbo Editora: 2004.

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

Tittler, Jonathan, ed. Violencia y literatura en Colombia. Madrid: Orígenes, 1989.

Tokatlin, Juan. Globalización, narcotráfico y violencia. Siete ensayos sobre Colombia. Bogotá: Editorial Norma: 2000.

Trento, Angelo. Castro and Cuba. From the Revolution to the Present. New York: Interlink, 2000.

Troncoso, Marino. “De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960.” Violencia y literatura en Colombia. Ed. Jonathan Tittler. Madrid: Orígenes, 1989.

Vargas Vergara, Mabel. “La escritura como táctica abismada de lo policial en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño”. Cyber Humanitatis 3 (2005).
<<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl>>

Vattimo, Gianni. La sociedad transparente. Barcelona: Paidós, 1990.

Vila-Mata, Enrique. Bartleby y compañía. Barcelona: Anagrama, 2003.

Walde Uribe, Erna von der. “La novela de sicarios y la violencia en Colombia.” Iberoamericana 1.3 (2001): 27-40.

Wenders, Wim Buenavista Social Club. Santa Monica, California: Artisan Entertainment, 1999.

Ziolkowski, Theodore. Dimensions of the Modern Novel. New Jersey: Princeton University Press, 1969.