

Nueva novela policíaca: un nuevo modelo exegetico

Vania Barraza Toledo
University of Arizona

La estructura de toda novela de detectives plantea la formulación de una pregunta hermenéutica relativa a este tipo de discurso desde una dimensión tanto intra- como extratextual. Es decir, la dinámica de descifrar un texto policíaco se desarrolla de modo simultáneo en un plano interno de la significación del relato, como también en el nivel de la recepción (ya sea en un ámbito modélico o empírico). Si bien, la narración de misterio propone un enigma por resolver, en la presente exposición, se desea recalcar en primera instancia que este fenómeno interpretativo opera de modo paralelo al proceso de la exégesis literaria. Por consiguiente, tanto la novela policíaca clásica como la moderna — o negra, como derivación del relato de detectives — también es parte de este doble desarrollo explicativo.

En segundo lugar, es preciso observar que las características específicas de la narrativa negra, como variedad de la detectivesca, introducen una mayor complejidad hermenéutica en el aspecto interno como en el externo del relato. Según Mempo Giarnidelli, la narrativa contemporánea modifica tanto la estructura de tipo lineal de la novela clásica como la presentación del narrador y del protagonista (“La novela policial y detectivesca en América Latina: coincidencias, divergencias e influencias de esta literatura norteamericana del siglo veinte con la literatura latinoamericana” 586)¹. La novela policíaca tradicional se había olvidado del crimen y de la muerte y, de acuerdo a Juan Carlos Martini, pasaba a montar un lenguaje artificioso con el único fin de entretener al lector (Giardinelli 588). Por lo demás, “la realidad estaba afuera de la ficción, y eso fue lo que incorporó el género negro: la realidad saliendo a la calle, metiéndose en el suburbio, en la miseria de la violencia cotidiana” (588). Esto implica que, debido a una estructura narrativa más compleja que la tradicional — producto de una nueva sensibilidad para *describir*

la realidad —, el relato negro presenta un nuevo modelo exegético para leer este tipo de discurso el cual, ahora, está basado en un nuevo tipo de yuxtaposición interpretativa.

En la actualidad, esta lectura debe adaptarse a un signo que no sólo representa un hecho delictivo particular, sino que simula o encubre uno diferente (que a su vez está originado en una problemática institucional). La hipótesis de este trabajo es que el desafío hermenéutico de la novela negra revela un fenómeno de simulacro textual que se estructura a modo de palimpsesto narrativo.² De modo específico, el presente estudio examinará dicho proceso retórico de significación de acuerdo a la categoría que Boris Tomachevski denomina motivo asociado del relato (“Temática” 204).³ En este caso se trata del motivo asociado del crimen de la historia que se clasifica como un motivo dinámico — motor de la trama (206) — porque éste expone una trasgresión social que recubre un delito aún más grave que el aparente.⁴ Como instrumento de análisis se observará el modo de enunciación de los eventos narrados en el texto. Para esto se investigarán las siguientes novelas representativas de México, Cuba y Chile: *Días de combate*, *Algunas nubes* y *Desvanecidos difuntos*, de Paco Ignacio Taibo; *Pasado perfecto* y *Máscaras*, de Leonardo Padura; *La ciudad está triste* y *Ángeles y solitarios*, de Ramón Díaz Eterovic y por último *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* y *El alemán de Atacama*, de Roberto Ampuero.

En principio, cabe destacar que Patricia Merivale y Susan E. Sweeney en *Detecting Texts: the Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism* estudian aquellas novelas que “explicitly speculate about the working of language, the structure of narrative, the limitations of genre, the meaning of prior texts, and the nature of reading” (7). Estos relatos se clasifican como misterios “deconstructivos” (*deconstructive mysteries*), “misterio postmoderno” (*postmodern mystery*) o “novela ontológica de misterio” (*ontological detective story*). Sin embargo, e independiente de la categoría analítica que se aplique a este tipo de narración, Merivale y Sweeney optan por denominar novela de “detección metafísica” (*metaphysical detection*) a todos aquellos relatos que se vuelven “self-reflexive (that is, by representing allegorically the text’s own processes of composition)” (2).

En particular, esta perspectiva se centra en discursos meta-narrativos como los cuentos de misterios borgeanos o aquellos representantes de una tendencia que se cuestiona sobre la naturaleza

del relato.⁵ No obstante, en este análisis se desea subrayar un carácter metatextual de todo discurso de enigma sin excepción, porque en última instancia, toda explicación literaria utiliza un método exegético para descubrir huellas presentes en signos literarios.⁶ Por lo tanto, el discurso detectivesco se refiere a sí mismo desde el instante en que plantea resolver una lectura misteriosa: todo destinatario de una novela policíaca desea averiguar quién es o quiénes son responsables del delito, y saber si se castiga o no al culpable (y esto es en lo que se diferencia de una lectura no orientada a un conflicto delictual). En este trabajo se procura enfatizar que aunque no toda novela policíaca acentúe en su autorreflexividad, de igual forma, cualquier texto de misterio porta una incógnita textual por descubrir. Así, todo relato se compone de por lo menos un nivel de interpretación literaria (exegético) y en el caso específico de la novela de misterio, este fenómeno opera de modo paralelo (tanto para el detective como para el lector).⁷

Esto permite advertir que tanto en la estructura interna como en la dimensión externa de una novela policíaca — ya sea clásica o negra — existe una interrelación semántica entre el ser y el parecer. Sin embargo, esta voluntad de diferenciar la apariencia de lo esencial, hoy no tiene una intención ética — como bien puede identificarse en la novela de detectives tradicional — sino que se orienta a mostrar un estado del sistema institucional y/o económico en una situación particular.

De acuerdo al modelo actancial de A.J. Greimas, “el actante sujeto puede asumir, en el programa narrativo dado, un cierto número de *papeles actanciales*” (187), definidos a través de una posición y por un *investimiento modal* de la narratividad.⁸ Estos roles actanciales sugieren una diversificación de programas narrativos que se vinculan al problema de la veridicción que da cuenta de un “‘juego de máscaras’, lleno de enfrentamientos de héroes ocultos, desconocidos y de traidores disfrazados, desenmascarados y castigados, que constituye uno de los ejes esenciales de lo imaginario narrativo” (188). Asimismo, en toda novela detectivesca el agente (el detective) desea develar el misterio de un delito (esto es, el objeto en cuanto a función actante del relato) y en el caso del relato negro — según una perspectiva semántica — el mismo objeto actancial, como actor de la narración, encubre una segunda configuración significativa subyacente y cifrada.

De esta manera, Joan Resina plantea que el delito en la novela negra es ficticio porque “orientada hacia el desenmascaramiento, la investigación excava en las apariencias, profundiza (...) para sacar a

la luz, tras la superficie de lo habitual, la estructura ideológica que es la razón de las víctimas” (*El cadáver en la cocina, la novela criminal en la cultura del desencanto* 72). Es así como la muerte se vuelve un enigma insoluble como si fuese una mueca de sí misma.

LeRoy Panek resume el estilo negro normativo en seis elementos básicos que son: un lenguaje directo y una descripción activa; bromas y chistes; un habla en argot y callejero; el uso de diálogos agramaticales; descripciones acortadas de acontecimientos con serias implicaciones; y metáforas que captan la experiencia diaria del hombre común (153–154). Por esto, “the hard boiled story uses all of its elements in concert in order to create confusion: the number of crimes, the number of criminals, and the place of the action, as well as other factors, join to create one grand muddle” (153). Sin embargo, este desorden se manifiesta en un nivel superficial del texto porque en el fondo disimula una problemática social irresoluta, ya que estas historias “rest on unraveling crime problems” (155). Es decir, la explicación de un crimen policíaco no es una garantía para modificar un conflicto social porque la naturaleza del conflicto mostrado radica en una crisis institucional.⁹ Así, el narrador contemporáneo no pretende elaborar un discurso moralizador en el que el mundo se divide entre ‘buenos’ y ‘malos’, no defiende una postura ética, sino más bien, pretende exhibir una situación general que se enmascara bajo crímenes locales.

Por lo tanto, la gran diferencia de este nuevo tipo de relato detectivesco respecto a la novela policíaca tradicional es que, en el modelo clásico, el detective típico se orienta a descifrar un enigma como una muestra de un caso particular, pero no como reflejo de una condición social. Es decir, el delito tradicional se resuelve con la identificación de un criminal que actúa según una desviación respecto a una sociedad modelo (llámese burguesa), mientras que en la novela contemporánea, descubrir al malhechor no implica una resolución del verdadero crimen ya que, por lo general, éste permanece impune. Por lo tanto, la gran diferencia entre estos dos modelos narrativos radica en que el primero representa el crimen como un fenómeno posible de eliminar dentro de una sociedad moderna, mientras que el relato contemporáneo niega esta posibilidad describiendo un estado deforme de este proyecto socio-institucional.

Por lo tanto, esto plantea que el agente del nuevo tipo de narración detectivesca – como asimismo el lector — debe ser capaz de

detectar lo que se esconde tras un aparente delito para “conocer al otro mejor de lo que éste le conoce” a él. En tal caso Gordon Kelly señala:

reading the other aims at understanding them; it aims at penetrating or unmasking deception to ascertain the true nature of the other's motives and intentions. Understanding the other well renders that person transparent and thereby permits one to anticipate and predict how that person will behave in certain circumstances. (28)

En consecuencia este detective-lector que “interpreta” la realidad de la misma forma en que el lector descifra el texto¹⁰ además de tener las habilidades para penetrar y desenmascarar un engaño, debe poseer una destreza para frustrar los esfuerzos de un adversario que desee descubrir lo que éste sabe, sospecha o piensa hacer. Luego, el protagonista

must come to know the other better than the other is allowed to know the detective. Establishing and maintaining that asymmetry enables the detective to identify, unmask, and entrap the other and simultaneously permits the detective to survive in a tricky and dangerous world of predators....(29)¹¹

De esta forma, examinar un efecto hacia su causa, permite establecer una conexión entre el resultado como apariencia de algo más profundo y el proceso que se teje detrás de dicha consecuencia. Por lo tanto, identificar este enlace permite reparar en un mundo que no está a la luz del delito porque “individuals bear the marks of their experience, and human activity invariably leaves traces, ‘abrasions’, or residues the investigator must identify and connect with the activity or processes that produced them” (44). Entonces, mientras los detectives de la novela tradicional identifican una persona responsable de un crimen para descubrir una verdad y luego aplicarles una justicia, los agentes del relato negro desarrollan una capacidad para leer un subtexto disimulado bajo la apariencia de un delito común sin lograr en la mayoría de los casos del relato negro una resolución justa del delito.¹² Esto es lo que debe descifrarse como un palimpsesto entre el discurso interno (semántico) — como la violación de ciertas leyes

sociales — y su forma externa que da como resultado esta novedosa estructura de la nueva novela negra.

En suma, antes de comenzar a analizar el motivo del crimen en el relato (como disociación estructural del discurso), es necesario subrayarlo como carga semántica. Esto significa que mientras la función del criminal es constante y básica en la estructura de la novela policíaca, “su motivación -que junto al motivo estricto incluye su color local y su determinación por el ambiente descrito- es específica a la esfera cultural dentro de la cual se engendra y para la cual adquiere relevancia plena” (Resina “La figura del criminal en las novelas policíacas” 229).¹³ Además, es preciso destacar que el criterio de selección de los siguientes relatos se debe a que los narradores aquí estudiados han cultivado este tipo de narrativa y han venido desarrollando un trabajo constante durante los últimos quince años. Por esta razón, personajes, temáticas y ambientes se repiten presentando un interesante juego intertextual.

MÉXICO: PACO IGNACIO TAIBO

A partir de *Días de combate*, la primera novela de la colección negra de Paco Ignacio Taibo II (aparecida en 1976), Héctor Belascoarán Shayne (el detective protagonista de la serie) ya se enfrenta ante la dinámica del ser y el parecer de los organismos del Estado mexicano. Al comenzar su primera investigación (orientada a descubrir la identidad de un asesino en serie) su hermano Carlos le advierte:

no te creas demasiado lo del estrangulador [...] Ten cuidado no te vayas a encontrar a alguno de los artífices del juego. Cuídate del Comandante de la Judicial, que en sus horas libres, las horas que le sobran de golpear estudiantes o torturar campesinos, no se dedique a estrangular mujeres. Cuídate del Presidente de la República, el dueño de la fábrica de enfrente. Quizá ellos estén también jugando en el borde de su sistema. (43)

De este modo, Hector y Carlos Belascoarán son personajes-intérpretes del crimen y de la historia que desean resolver. Aquí, incluso llegan a postular que un delito puede servir a los intereses de quienes tienen el poder para cometer violaciones aún mayores — lo que le advierte

al destinatario que tales homicidios podrían ocultar otra realidad — porque aún más “todo podría ser político” (45).¹⁴ Es decir, los crímenes podrían encubrir acciones de una hegemonía en uso del poder.

En efecto, Taibo II sostiene que *Días de combate* le fue dictado por la actualidad de su país porque decidió utilizar algunas de las convenciones del género “negro” para escribir una novela urbana que tratase de los grandes temas que la literatura mexicana de la época dejaba de lado (corrupción, abuso de poder, pauperización del Estado, desviación de los sistemas judiciales y carcelarios)(Guérif 54).¹⁵ En consecuencia, la razón de ser de la nueva novela policíaca no sólo es la entretención en sí, sino que ésta porta un subtexto con el fin de realizar una denuncia social.

En esta novela negra, el asesino Márquez Thiess es un enajenado del sistema social que en el momento de enfrentarse a Belascoarán Shayne le asevera:

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

El investigador le reconoce que El Gran Estrangulador es el régimen en el que habitan y aunque Márquez Thiess le demuestre que ambos componen un mismo sistema enajenado (que envuelve tanto a un asesino como a su cazador), Belascoarán Shayne opta por dispararle porque le dice que le debe “una venganza a doce muchachas muertas por un juego de salón en manos de un monstruo” (223).

En el fondo, tanto Márquez Thiess como el detective son personajes que representan seres existenciales, agobiados por una situación social injusta, pero la diferencia entre el asesino y el agente de este relato negro radica en que el primero patrocina la injusticia y el segundo intenta descifrarla/interpretarla.¹⁶ Es decir, Héctor — así como la mayoría de detectives de esta nueva novela — no se sitúa en el lado del bien o del mal porque en efecto, él opta por una tercera alternativa: se queda en un punto liminal del sistema porque no busca formalizar una justicia social, sino que se sitúa como un espectador

activo en busca de desentrañar la retórica del crimen (formaliza una práctica hermenéutica con el fin de develar lo oculto bajo un delito).

En *Algunas nubes* — la tercera novela de la serie de Héctor Belascoarán — la hermana del detective, Elisa, le cuenta que una amiga de ellos, Anita, había sido brutalmente atacada después de recibir una millonaria herencia de su difunto suegro — el mueblero Costa —. La mujer ha sido beneficiaria de esta fortuna debido a que su esposo y todos los otros herederos inmediatos fueron asesinados o imposibilitados de reclamar el dinero. El responsable directo de todos estos crímenes es Arturo Melgar — la Rata — un antiguo estudiante de la facultad que en los sesenta se dedicó a atacar movimientos de izquierda originados tanto en la universidad como en sectores urbanos.

Como todo delincuente que sirva de careta para un fin más oscuro — es decir, como instrumento operativo de un mal de facto — la Rata no trabajaba para sí, sino para el comandante de la policía judicial, Jacinto Saavedra, quien tenía un acuerdo con el jefe de una banda de asaltantes bancarios — un ex sargento de la policía del estado — para lavar dicho dinero. El capital lo endosaban a Costa, el suegro de Anita. Ocurrió que el cabecilla de los ladrones cayó en la cárcel y Costa murió de un ataque al corazón. De esta manera, Saavedra no podía acceder al dinero que le pertenecía a la joven viuda por derecho universal. Por lo tanto, nuevamente se puede advertir una orientación hacia la denuncia social en esta nueva novela detectivesca con el fin de denunciar un sistema policiaco — judicial y estatal — corrupto en el que el criminal controla la institución que se supone debería procurar recluir a los delincuentes.

En efecto, Ángel Mercado corrobora que las historias de Taibo II presentan una función social porque en *Algunas nubes* el “ex sargento de la policía del estado de México [...] no es otro sino Alfredo Ríos Galeana, de quien se afirma durante siete años de robos logró reunir más de mil millones de pesos que entre otras cosas le sirvieron para pagar sus fugas espectaculares” (“Las pistas de PIT II”). Por consiguiente, la novela policial contemporánea plasma verdades presentes en la realidad nacional y al mismo tiempo, reta al destinatario del texto para que esclarezca y descifre facetas ocultas de un sistema social corrupto.¹⁷

En *Desvanecidos difuntos*, la octava novela de la serie Belascoarán Shayne, la abogada Maricela Calderón Galván contrata

al investigador para encontrar a un desaparecido del estado de Guerrero. Se supone que Medardo Rivera, un profesor comprometido con la lucha social, asesinó a Guadalupe Bárcenas, por lo que ha sido enviado a prisión. La licenciada cuenta con el testimonio de muchas personas que saben que el supuesto muerto está vivo, feliz y paseándose por palenques, fiestas y cantinas. Después de un sinfín de gestiones, la jurista ha logrado comprometer al gobernador de Guerrero de que si le presentase vivo al difunto, el profesor obtendría su libertad y por esto ella acude a su amigo detective. En resumen, la mascarada consistía en que a cambio de saldar una deuda con el jefe de la Policía Judicial del Estado, el supuesto difunto Guadalupe Bárcenas jugaba un tiempo a ser el muerto para incriminar a Rivera.

En la historia, el detective marcha al pueblo de San Andrés y allí todos los habitantes le certifican haber visto a Bárcenas más vivo que muerto. Belascoarán, es perseguido y atacado por quienes desean evitar que halle al supuesto occiso y también pierde temporalmente la vista, una imagen que juega con su capacidad para divisar/leer algo ya que el detective se ve incapacitado para interpretar la realidad, y por extensión, un signo que le señala al lector que él debe hacerlo. Al final el detective llega con el supuesto occiso. Maricela observa al tipo, le da una vuelta midiéndolo y luego sentencia “éste no es Bárcenas [...] Éste es Ramón Bárcenas, el hermano (...) Lo vi en el juicio un montón de veces. Se parece a las fotos del otro, pero el otro hermano debe ser más chaparro.” (75)

Por lo tanto, *Desvanecidos* es una parodia sobre el papel que adopta hoy en día la víctima de un crimen porque desplaza la figura del criminal: el profesor Medardo Rivera (el supuesto victimario) está a merced de la justicia gubernamental (el verdadero malhechor). La víctima simulada es Bárcenas, pero el inocente último es el movimiento de reivindicación de los profesores mexicanos. Héctor Belascoarán Shayne figura como un lector-detective incapaz de diferenciar entre la apariencia y la realidad (el ser y el parecer) y de este modo, desde un plano hermenéutico del texto, esto le advierte al exegeta de este tipo de novelas sobre cómo leer el relato y asimismo, sobre cómo se encuentra disimulada una realidad extra textual.¹⁸

CUBA: LEONARDO PADURA

Del mismo modo, en *Pasado perfecto* (1991), la primera novela de la tetralogía policíaca del cubano Leonardo Padura,¹⁹ Mario Conde,

el protagonista, se entera que debe investigar la desaparición de Rafael Morín Rodríguez — un compañero estudiante de la enseñanza media —. A partir de ese instante, el relato de *Pasado perfecto* avanza mientras el detective va descubriendo nuevas señales sobre el destino de Morín. Pero también se desplaza hacia atrás, debido a que Conde revive los recuerdos de la adolescencia que se gatillan a partir del caso asignado. Así, esta narración oscila entre el tiempo presente y una imagen disímil del pasado que sugiere una falacia sobre aquello de que “todo tiempo pasado fue mejor” (lo que también permitiría investigar en estas novelas el proceso de reconstrucción y reinterpretación de una realidad previa al delito).

Mario Conde, al igual que todos los que han conocido a Rafael, mantiene el recuerdo superficial de un hombre perfecto; pero — a diferencia de los demás — en la profundidad de su memoria, el policía retiene otra perspectiva sobre la víctima:

Rafael Morín seguía siendo el mismo intachable de siempre, y él no debía prejuiciarse: sus recuerdos eran cicatrices de heridas que creía cerradas hace mucho tiempo y un caso abierto era otra historia, y en los casos hay antecedentes, evidencias, sospechas, premoniciones, iluminaciones, certezas, pistas, datos estadísticos y comparables, posibilidades, huellas, documentos y muchísimas casualidades, pero nada tan engañoso y tan equívoco como los prejuicios. (48)

Sin embargo esta obsesión por el investigador hacia la víctima no es errada del todo porque en efecto, Miki ‘Cara de Jeva’ — un amigo de ambos — le comenta que en algún momento debió mentir al Partido para que Morín no resultara culpable en una verificación que le fue procesada.²⁰ Por lo tanto, así como Gordon Kelly observa en los misterios contemporáneos, estos detectives desarrollan habilidades que sirven como “the link between the visible and the invisible, between the observable and the unobservable, between appearance and reality” (105).

Mario siempre detectó una imagen falsa tras la aparente corrección y refinamiento de Rafael y por eso, al descubrir el desfaldo y la malversación de fondos de éste, el detective se siente hondamente perturbado.²¹ En definitiva, René Maciques Alba, el jefe del despacho

de Morín lo asesinó porque éste lo chantajeó para que le ayudase a salir de Cuba cuando supo que estaba a punto de ser descubierta la estafa. El jefe de Conde, el mayor Rangel, al enterarse de la verdad de los hechos “miró la ceniza impoluta de su tabaco y después a sus dos subordinados. Y después dicen que los delincuentes. Niños de teta es lo que son al lado de un tipo como éste o como Maciques. Un respetable director de empresa que maneja miles y miles de dólares. No entiendo, no entiendo, por mi madre que no” (182).

Así, *Pasado perfecto* de hecho discute una contradicción entre la imagen superficial de una víctima y su verdadero carácter; no obstante, este relato también se estructura como una “novela de la memoria” en la que el protagonista se cuestiona por la autenticidad de los recuerdos fijados en la mente, como si fuesen máscaras del pensamiento que ocultan un ser y un parecer.

Del mismo modo, la tercera novela policíaca de Padura, *Máscaras* (1997), también inicia con este mismo tipo de imagen que juega con el dilema entre verdad y apariencia porque bajo una calurosa tarde de verano, Mario desea jugar béisbol con unos niños, pero luego se da cuenta que los chicos están jugando dinero (17). Es decir, desde su comienzo el texto adelanta una contrariedad entre la veracidad y la falsedad. Enseguida, Conde es informado de que debe resolver el caso de Alexis Arayán Rodríguez, un travestido asesinado el día de la Transfiguración que se celebra en la religión católica.

Durante la investigación, el policía conoce a Alberto Marqués, un director de teatro amigo de Alexis quien fue perseguido en el pasado por su homosexualismo. Marqués le descubre un nuevo sentido del travestismo, que resume en que todo es “una apariencia, algo así como una perfecta mascarada teatral” (49). De este modo, Marqués sostiene que en este proceso de parecer lo que no se es, se produce una dinámica de la metamorfosis y la transformación respecto al camuflaje y la intimidación. En *Máscaras*, el asesino de Alexis ha sido Faustino Arayán, su padre, que pasa a ser como “the most dangerous criminal, by implication, was the individual who knew how to manipulate appearances so as to obscure or destroy the traces of activity and intention on which the investigator depended in working backward from effect to cause” (Kelly 44–45). Es decir, bajo el aspecto de un homicidio, se ha escondido un parricidio motivado porque el joven

se había enterado del fraude que su padre cometió en 1959, cuando falsificó unos documentos y se consiguió un par de testimonios falsos que atestiguaban que había luchado en la clandestinidad contra Batista... Así fue como Faustino se montó en el carro de la Revolución, con un pasado que le garantizaba ser considerado un hombre de confianza que merecía su recompensa”. (*Máscaras* 227–228)

En apariencia, la muerte de Alexis había sido producto de un conflicto entre homosexuales, pero Conde no se fía de este móvil, convencido de una relación entre la celebración religiosa de la Transfiguración y el crimen. Entonces asocia la presencia de restos de un habano en la escena del crimen con uno de estos cigarros que le ha ofrecido el asesino y de esta forma, de acuerdo a lo planteado por Panek, el “hard-boiled detective has the traditional sharp eye for detail and the rigorous thinker’s capacity for synthesizing information into unforeseen conclusions” (Kelly 157).

En su enunciado y en el motivo del crimen, *Máscaras* parecería una clásica historia policíaca; sin embargo, a partir del título de la novela, es posible prever una connotación semántica entre el ser y el parecer (o entre fondo y superficie, realidad y apariencia), que también se puede proyectar como un intento por travestir del discurso. De hecho, en la medida que Conde se entrevista con Marqués — principal sospechoso del homicidio — el detective descubre una ‘retórica’ del travestido como signo estético, discurso que en esencia contrasta con la naturaleza lineal de una investigación.

De este modo, el detective llega a la conclusión de que “el problema, creía entender el Conde, no era ser, sino parecer; no era el acto, sino la representación; ni siquiera era el fin, sino el medio como su propio fin: la máscara por el placer de la máscara, el ocultamiento como verdad suprema” (73). Así, la ficción se presenta como una difuminación que ‘niega una negación’ (74) porque fingir es ‘hacer como si’ para lograr una credibilidad sobre la estructura formal de un signo, más que por un significado intrínseco.²²

Una investigación criminal — y exegética — se fundamenta en develar el acto de representación y descubrir el simulacro. Entonces, esta oposición de discursos se descubre cuando Marqués tuvo “la clave última de aquel transformismo espectral que magnificaba la aspiración suprema de la representación, donde el actor muere bajo

el atuendo del personaje y el enmascaramiento deja de ser un acto pasajero y carnavalesco por convertirse en otra vida” (166). Por lo tanto, la búsqueda de la nueva novela policíaca (y como se ha planteado aquí, su misma interpretación) consiste en estudiar la máscara de la máscara y no sólo una superficie en oposición a su contenido porque aquí un crimen no se opone a otro delito mayor, sino que ambos son parte de la misma lógica delictual.²³

CHILE: RAMÓN DÍAZ ETEROVIC Y ROBERTO AMPUERO

La ciudad está triste (1987) del chileno Ramón Díaz Eterovic — texto producido bajo un período dictatorial — presenta esta misma dinámica de divisar el palimpsesto del crimen dentro de un crimen, tal como lo anunciase el detective de Padura. Al iniciarse la historia, ante la desaparición de Beatriz Rojas, el detective Heredia pensó “que la investigación sería fácil” (14); empero, cuando un amigo de ésta le confiesa que “ella estaba metida en cahuines políticos” (30) Heredia percibe que “algo andaba mal y no tenía otra posibilidad que seguir revisando el gallinero hasta descubrir a la gallina de los huevos podridos” (32).²⁴

El detective descubre que Beatriz, militante política con el nombre de América, ha sido descuartizada por agentes de los Servicios de Seguridad del Estado — la policía secreta del régimen dictatorial — y entonces se da cuenta que no se puede procesar a los culpables del delito.²⁵ Pony Herrera le cuenta que “se dice algo de un tal Maragaño, una clínica clandestina y de una mujer que se fue de lengua” (47). Heredia va al prostíbulo donde trabaja la mujer que se hizo un aborto en la clínica donde se encubre un centro de tortura, y ella le revela que la joven fue asesinada. El investigador da con el dueño del consultorio, Gerardo Beltrán, y éste le confiesa que además de cometer abortos clandestinos, también participaba en las torturas de las víctimas.

A continuación agrega que Maragaño y sus hombres se extralimitaron con el castigo. No era la primera vez que ocurría. Primero estuvo lo de una muchacha que murió en la tortura y que para hacerla desaparecer la llenaron de explosivos y la hicieron volar al interior de una oficina pública, simulando que ella era parte de un fallido atentado extremista (59).

Esto ejemplifica que en la nueva novela negra, un delito se encubre con un falso delito y todo resulta una farsa en la que los culpables últimos del abuso quedan impunes.²⁶ Así, el lector nota el simulacro al leer que

inventaron una historia y mañana saldrá publicada en las primeras planas de todos los diarios. La muchacha necesitaba hacerse un aborto, ubicó a Beltrán y a éste le salió mal su intervención. El médico decidió hacerla desaparecer. Por su parte, la policía averiguó lo sucedido y al ir a detenerlo el doctor puso resistencia y mató a tres funcionarios antes de morir. ¡Bonita historia! (67)

Entonces, desde una perspectiva metaficticia, Heredia reconoce que no hay un misterio por descubrir porque en verdad, éste nunca existió y “todo no es más que un crimen, un sucio, asqueroso y maldito crimen. Las pistas que revelan al culpable en la última página son para novelas; en la realidad los asesinos ostentan sus culpas con luces de neón. Se conocen sus nombres y apellidos, pero nadie hace nada por juzgarlos” (67).²⁷ Luego, es válido reconocer que el intérprete de una nueva novela negra o policíaca no sólo lee una fábula de entretenimiento, sino un relato que denuncia las trabas por resolver un conflicto social enmascarado bajo una farsa criminalística.

En la cuarta novela negra de Díaz Eterovic, *Ángeles y solitarios* (1995), el lector se reencuentra con el detective Heredia. El país ya no se encuentra bajo un régimen dictatorial pero a pesar de la nueva situación política, aún existe una impunidad para el crimen simulado y por lo tanto, una vez más se expone un doble disfraz de los sucesos narrados y leídos. Heredia se entera de que su amiga Fernanda Arredondo y otras dos personas han sido asesinadas, aunque la versión oficial de estas muertes las ha declarado como suicidios. El detective no acepta esta explicación y vincula el motivo de su muerte con el tema que ella se encontraba investigando en el país: la comercialización ilegal de armas. En síntesis, el agente se dice a sí mismo: “no me interesaban las guerras ni saber quién se hacía millonario con ellas. Quería los nombres de quienes hacían el trabajo sucio sin aparecer en las portadas de las revistas. Tipos rudos que [...] se ocultaban en algún lugar de la ciudad” (138).

Fernanda muere por encargo de Carlos Olmedo Portugal, un ex oficial de la Armada que trabaja para Interarm, una empresa encargada de la fabricación y comercialización de armas. No obstante, Olmedo Portugal tiene una doble cara porque -además de mercadear con armamentos para su beneficio personal y no para la empresa- él mismo cambió su identidad original simulando un suicidio. De esta forma, el destinatario puede percibir la farsa pues en este caso, la novela revela una crítica a un cambio político en lo aparente y no en lo real, tal como Stevens, el vecino y ayudante de Heredia dice: “nuestra democracia de cartón piedra fue un negocio entre unos pocos inversionistas y algunos políticos criollos. La dictadura dejó de ser rentable y buscaron una alternativa” (181).²⁸ Es decir, la impunidad continúa respecto a lo denunciado en *La ciudad está triste*, lo que corresponde a un tipo de amenaza que acecha al detective la cual “lies in the power -economic, technological, or broadly political- possessed by the perpetrator to thwart first the process of identification and then the process of apprehension, if the detective is successful in establishing the identity of the perpetrator” (57).

Por lo tanto, la subfórmula como una de las convenciones de la novela policíaca clásica (la distinción entre el culpable aparente y el verdadero culpable) adopta un nuevo carácter que discute el motivo del crimen en relación con toda la conexión socio-política que se encubre tras un delito aparente. Sin embargo, esto no implica que la nueva novela proponga una solución concreta o alternativa absoluta al problema. Resina explica que en la narrativa policíaca de Vázquez Montalbán los modelos delictuales del capitalismo clásico han perdido vigencia porque

detrás del asesino hay siempre un impulsor sofisticado, el verdadero responsable de una muerte que las leyes no podrán imputarle. Este personaje, a quien denominamos ‘el criminal’ para distinguirlo del asesino instrumental, sabe manipular la imagen romántica del crimen y ocultarse en el desfase entre imagen y realidad. (*El cadáver* 102–103)²⁹

Roberto Ampuero, así como Díaz Eterovic, en *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* (1992) también desarrolla un programa narrativo que aspira a mostrar la subtextualidad de un crimen fingido. En este caso la víctima es un joven chileno que — en apariencia — ha

retornado del exilio, pero lo sorprendente es que Kustermann había dejado el país como partidario del régimen. Debido a la poca efectividad de la policía oficial, el padre del joven le pide a Cayetano Brulé — el detective de esta serie — que investigue la muerte de su hijo, la cual figura como producto de una balacera a la que él opuso resistencia durante un asalto a su restaurante. Entonces, a medida que el detective investiga el hecho, éste se percata de que hay versiones contradictorias para explicar la muerte de Cristián.

Brulé se entera de que en efecto el joven era izquierdista y pertenecía a un frente guerrillero, por lo tanto, el crimen pudo haber sido una mascarada tanto de la ultraderecha como del mismo grupo político al cual pertenecía la víctima. Después de viajar a Alemania, Cuba y volver a Chile, el detective llega a la conclusión de que Kustermann fue asesinado por un ex-compañero y amigo frentista: Silvio Guerra — dirigente del movimiento — por el móvil de discrepar sobre el método de combatir el régimen dictatorial. Guerra era partidario de la lucha armada y Kustermann de integrarse a la vida legal y pasar el movimiento a la vida política.

En resumen, Silvio se disfraza bajo una nueva identidad: se oscurece el cabello, obtiene un pasaporte falso (elaborado por ex agentes alemanes de la policía secreta) y ahora se llama Albert Kollmann — otro modo de travestismo, incluso cultural, si se compara con la novela *Máscaras*, de Padura —. Como alemán, Guerra representa una empresa que “se dedica en realidad al comercio de armas. Es gente que está vendiendo las armas de la ex seguridad del estado germano-oriental, de las cuales nadie tiene un inventario exacto[...] Son baratas, por lo tanto al alcance de los extremistas de lado y lado en el mundo” (203). De este modo, el crimen bajo el que se oculta la muerte del dirigente frentista no es sólo el asesinato de quien fuera su amigo, sino que revela una incertidumbre respecto a la cohesión al interior de los movimientos ideológicos. Por lo tanto, surge una nueva pregunta: ¿es esto acaso otro modo de exponer una crisis o el fin de la utopía?.

Al final del relato, el lector queda con la duda sobre quién se beneficiaba con el tráfico de armas, ya que en Cuba, Cayetano dialogó con el Zapallo — Alejandro Barra — quien le explicó que “el movimiento no lo dirige una sola persona, una cosa es estar a cargo de las acciones operativas, y la otra dirigir el movimiento” (166). Por lo tanto, en *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* el destinatario

permanece con la incógnita de si acaso el motivo del crimen fue una acción independiente de Guerra en provecho personal, de una fracción del frente o fue un asesinato programado por todo el movimiento. Brulé logra dar con el responsable y las causas inmediatas del crimen, pero en la novela no se devela la razón más profunda que respalda el comercio ilegal de armamento. Así y todo, este relato confirma que en la novela negra, el agente actancial y el lector del discurso deben investigar un crimen aparente porque, en última instancia, bajo la figura de la muerte se camufla una realidad más tétrica y compleja que la de un simple asesinato. En suma, el relato neo-policial como expresión de una nueva novela policiaca es un nuevo modo para presentar una realidad basada en el juego de la ilusión.

La tercera novela negra de Ampuero, *El alemán de Atacama*, también recrea la dinámica de encubrir a los verdaderos responsables de un mal social (en este caso medioambiental), porque en el relato, el mismo Brulé busca esclarecer la muerte de Willi Balsen, un ecologista europeo a cargo de un proyecto para sacar agua de una de las zonas más secas del mundo: el desierto de Atacama.

En principio, todo indica que se trató de un robo porque “alguien huye con un suculento botín en efectivo” (11), pero desde el inicio del relato, el destinatario sabe que actores políticos están relacionados a su deceso³⁰ y asimismo, los sospechosos pueden ser tanto atacameños, como las novias de Balsen, ciudadanos de San Pedro de Atacama u operarios de la empresa Antares. En definitiva, el responsable operativo es Bodo Pankow, un ingeniero de minas que trabajaba para Antares, una empresa alemana que busca minerales en este desierto. Al final, a los miembros de Antares se les acusa “por la internación ilegal de sustancias tóxicas al territorio nacional, el homicidio de Balsen y Patiño [que] se encuentran todavía en fase de instrucción en los tribunales respectivos [y] por la presunta responsabilidad en la muerte de Bárbara Schuster” (235). Es decir, al término de la novela es posible detectar que los criminales aún están impunes por su delito y que quizás, sus verdaderos responsables permanecen exentos de cualquier culpabilidad.³¹ En consecuencia, esta otra novela de Ampuero también deja más dudas que respuestas al destinatario y su exégesis exterioriza la complejidad para descubrir los disfraces del criminal. Por esto, el narrador no da más detalles sobre Antares, responsable último del crimen, porque quizás aún continúe con sus actividades delictivas.

Resumiendo, el relato neo-policíaco reconoce un carácter metaficcional e intertextual, como se puede apreciar en *El alemán de Atacama* que parodia el cuento “La muerte y la brújula” de Jorge Luis Borges al decir “En la investigación de un homicidio hay que ir de lo más inverosímil a lo más plausible y en algún punto se halla la clave. Pero eso es pura teoría” (50).³² Por lo tanto, con esta expresión, el detective Cayetano Brulé — tal como en su momento lo enunció el investigador de Díaz Eterovic — reconoce el carácter metaficcional del relato policial y determina la incapacidad de éste para solucionar un problema empírico fuera del discurso novelesco.

En conclusión, el conjunto de novelas representativas de México, Cuba y Chile estudiadas aquí reúnen un elemento en común: en todas se descubre una nueva dimensión del relato policíaco. En estas novelas latinoamericanas, el verdadero criminal no es el asesino instrumental del delito porque el crimen se produce en función de simular una realidad más compleja y manipulada por grupos de poder hegemónico. Luego, el nuevo relato policíaco es mucho más que “una suerte de novelas de costumbres de nuestro tiempo; literatura popular que refleja las constantes socio-morales de su época” (Revueltas 107) porque dichos textos van más allá del mundo ficticio y del no-literario al proponer una modalidad de lectura a su destinatario. Esto tampoco quiere decir que la narrativa neo-policíaca pretenda una función ética o moralizadora sino que más bien desea mostrar una situación o estado social en el que se produce una suerte de travestismo discursivo entre un delito común y el crimen que encubre. La nueva novela negra muestra, no adoctrina.

Por lo tanto, al igual que un texto elaborado a modo de palimpsesto, aquí se ha analizado cómo el intérprete del grupo de novelas compuesto por *Días de combate*, *Algunas nubes*, *Desvanecidos difuntos*, *Pasado perfecto*, *Máscaras*, *La ciudad está triste*, *Ángeles y solitarios*, *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* y *El alemán de Atacama* debe ser capaz de leer *entre líneas* para identificar el tipo de lectura o modelo exegético propuesto en esta exposición.

Belascoarán Shayne, Conde, Heredia y Brulé iluminan el análisis de una situación social irresoluta y, al mismo tiempo, esto le permite al destinatario del nuevo relato detectivesco descubrir otro nivel de textualidad. En este nuevo tipo de discurso se desarrolla una forma de metalepsis en la que el agente, como actante estructural del texto, se desdobra en el lector. Es decir, mientras estos detectives han

interpretado signos para dar con los criminales, el destinatario se enfrenta a un nuevo modelo de lectura de la realidad. De este modo, la nueva novela de detectives se revela como un documento de denuncia social que opera en un nivel doble de exégesis o explicación textual.

En consecuencia, a partir de este cuerpo de estudio vale insistir en que la nueva novela negra en Latinoamérica se estructura a partir de una doble carga hermenéutica ubicada en su contenido interno y en la dimensión externa. Al mismo tiempo, como si se tratase de un fenómeno enmarcado — una hermenéutica *mise en abîme* — esta modalidad del género proyecta un doble nivel interpretativo para la comprensión del mal.

Notas

1. Giardinelli observa la narrativa de Hammett y Chandler como maestros del monólogo interior y “en el arte de describir la acción que sustituye a la explicación, y [... el] de ser testigo-narrador-protagonista” (586).

2. En *Palimpsestes* (1982) Gérard Genette entiende la transtextualidad como fenómeno en el que se percibe un texto por debajo de otro, lo que significa la presencia escondida de un discurso disimulado bajo una primera lectura. De igual forma, en el presente trabajo se estudiará la categoría de palimpsesto narrativo.

3. En la poética teórica de Tomachevski se define los motivos como “una de las partes no analizables de la obra que subsisten sin descomponerse a lo largo de la historia literaria y que conservan su unidad a través de sus peregrinaciones de obra a obra” (“Temática” 203).

4. En “Temática”, Tomachevski define los motivos asociados como los que no pueden ser excluidos sin alterar el nexo de causalidad que une los acontecimientos (204). Asimismo, un motivo será estático o dinámico según modifique o no una situación planteada (205).

5. Giardinelli puntualiza que los detectives Isidro Parodi, Borges y Bioy Casares; Máximo Roldán del mexicano Antonio Helú; Román Calvo, del chileno Alberto Edwards estaban inhibidos de todo cuestionamiento a la realidad “Por eso, su literatura policial sí fue evitadora de todo contacto directo con la realidad. Y por eso, también, sus detectives, aunque atractivos y hasta fascinantes, fueron falsos. Porque fueron literarios” (592).

6. Para los criterios de este trabajo, dicha perspectiva restringe observar sólo un tipo particular de relato policíaco que explicita o evidencia

abiertamente su carácter metatextual y excluye aquellos que lo presentan de modo implícito.

7. Tal como Leonardo Padura, en *Máscaras*, plantea su concepto de novela negra expresando que Mario Conde es una metáfora, recurso literario basado en trasladar un sentido 'recto' del significado en otro figurado.

8. Greimas explica que "estos papeles están definidos a la vez por la *posición* del actante en el encadenamiento lógico de la narración (su definición sintáctica) y por su *investimiento modal* (su definición morfológica), haciéndose así posible la reglamentación gramatical de la narratividad" (187).

9. Por ejemplo, Joan Ramón Resina atribuye como una causa de la aparición de la novela negra en España al hecho de que la "muerte [de Franco] disolvía el aura del régimen pero dejaba intacta la realidad social" (*El cadáver* 59).

10. Para los fines de este trabajo es innecesario categorizar al lector como modelo, sujeto empírico, narratorio o ideal del texto, porque se lo desea plantear como función externa del enunciado; o como coayudante de la enunciación.

11. Gordon agrega que "knowing the other involves knowledge and understanding of individuals both as individuals — that is, in their rich circumstantiality's and idiosyncrasy — and as members of particular groups or occupants of particular social roles, who thereby possess the special knowledge associated with the group or role — especially the knowledge of the cultural rules that structure and inform role-specific behavior" (29).

12. Respecto a los detectives clásicos, Gordon dirá que "fictional detectives attempt to solve mysteries or problems by first identifying the person or persons whose acts, culminating typically in murder, created the mystery or the problem and then apprehending the perpetrator(s). [...sin embargo] Justice in detective fiction is not always or simply to be found in courts of law. On occasion it involves hiding the truth discovered in the process of investigation [...] in order to protect other individuals who might be injured by the public identification of the perpetrator, for example" (55-56).

13. De acuerdo a la categoría de Resina estos *topoi*, que no se pueden llamar unidades porque pueden representar cadenas sintácticas, "hasta cierto punto semejan formaciones paradigmáticas en relación con el orden sintagmático del esquema genérico. Pero sólo hasta cierto punto, pues, si es cierto que las funciones admiten una variabilidad de especificaciones prácticamente ilimitada [...] una vez que el esquema se somete a un punto de vista culturalmente específico, la sustitución paradigmática de los *topoi* se ve restringida por las relaciones sintagmáticas que los gobiernan en su habitat cultural" (229).

14. Carlos le dice: “cuídate de los milagros, de los militares, del cielo, de los apóstoles. Y si lo encuentras, y si él está loco y mata por necesidades más allá de ti, de mí, de nosotros, mátaló. No lo entregues a la policía...” (43–44).

15. Además, Taibo II agrega que “de plus, il me paraissait intéressant de subvertir le genre, d’introduire l’artifice littéraire dans un univers des conventions” (Guérif 54).

16. Luego, como explica Resina “el antagonista se define parcialmente por su papel en el crimen investigado [...], pero este crimen no consume la culpabilidad. Es meramente accesorio de una lacra originaria que el responsable comparte con otros miembros de su grupo social, complicidad en que tiene su origen el malestar general, la inquietante evolución o involución de fuerzas en el cosmos” (“La figura del criminal” 232).

17. Por esto, en el índice de *Algunas nubes*, el lector debe poner atención en la tipografía del enunciado y al mismo tiempo, a su carga semántica, ya que los títulos número cuatro y nueve del libro presentan una grafía diferente al resto de los capítulos de cada sección del libro. Luego, la lectura de IV: “*La historia de La Rata tal como Héctor la sabía y otras cosas que no sabía*” le indica al destinatario que se dispone a recibir una información que incluso el protagonista del relato desconoce y el capítulo IX dice “*La historia del comandante Jacinto Saavedra tal como sólo él la sabía*”, revela un informe ultra secreto que sólo el narrador de los eventos domina (si es que en verdad maneja).

18. Uriel Quesada observa que este fenómeno tiene la función de “mostrar el esqueleto del discurso de la verdad, y con ello cuestionar la historia misma” lo que implica un “mecanismo de resistencia, una revelación de los mecanismos internos de la supuesta verdad que conocemos, vivimos y aceptamos sin discusión” (“La verdad, el poder y la ficción policiaca: el caso de *Castigo Divino*, de Sergio Ramírez” 28).

19. Las novelas que componen la serie son *Pasado perfecto*, *Vientos de Cuaresma*, *Máscaras* y *Paisaje de otoño* escritas y publicadas entre 1990 y 1997.

20. Es decir, tal como lo dijese Miki, el ciudadano perfecto era “un oportunista elegante” (129).

21. El narrador dice que “en su mente estaba la imagen de Tamara, el discurso de Rafael el primer día de clases, la campana que sonaba el director del campamento, el solar de Diez de Octubre, la sonrisa infalible y segura del hombre que no aparecía y se reía, se reía” (*Pasado perfecto* 158).

22. Esto también se podría estudiar desde la perspectiva del simulacro de Jean Baudrillard (1998) y su relación con la cultura de masas; no

obstante, en este trabajo se ha preferido limitar el estudio al nuevo desafío hermenéutico del relato, como inquietud primera.

23. De modo paralelo, en *Máscaras* el cuerpo policíaco al que pertenece Mario Conde está siendo sometido a una investigación también, pero en efecto, la narrativa de Padura más que orientarse a un problema institucional, se enfoca en personajes específicos corrompidos por un asunto de poder.

24. Heredia desarrolla lo que Sebrelli identifica en los detectives de Dashiell Hammett quienes “no establecen nunca la verdad, se limitan a proponer una interpretación; la culpabilidad de los asesinos estará decidida por esa interpretación y no por los hechos mismos” (Quesada 22).

25. Solís, como policía oficial le había dicho: “no es la primera vez que se sabe de tipos que tiran de chincol a jote en nombre de la patria. Mi escritorio está repleto de denuncias que no se pueden investigar, informes a los que no se les cree una coma, resultados de autopsias adulterados y cientos de papeles a los que sólo se les tira polvo encima” (42).

26. Heredia le dice a Marcela, hermana de la víctima, que la policía conoce lo ocurrido pero duda que procesen a los asesinos porque en la ciudad, “la justicia tiene doble venda sobre los ojos” y “los criminales tienen santos en la corte”. Ella piensa en la justicia pero él agrega: “tienes que aprender que gente como nosotros está sola en la ciudad y que sobrevivir ya es suficiente. Lo único que te puedo ofrecer es llegar hasta el último de los culpables” (66).

27. Entonces, de acuerdo a Kelly esto se transforma en una fuente de frustración porque se trata de “the perpetrator’s skills at lying, dissembling, covering his or her tracks, and in general successfully hiding from the investigator” (57).

28. Por eso añade que: “de aquí al nuevo siglo nuestra historia será rosada, y en veinte años más, blanca. Los comunistas seguirán pagando sus errores y el desmedido apego a los soviéticos; los socialistas defenderán al capitalismo, y los únicos que seguirán igual, son los empresarios y políticos de la derecha. Ellos nunca pierden. Manejan la historia como un negocio y les da lo mismo administrar con votos o garrotes” (*Ángeles y solitarios* 181).

29. Resina especifica que, “si en la novela policíaca clásica la sociedad castiga una subjetividad que se ampara de las formas ideológicas del sistema, en la novela del desencanto las cosas se presentan de otra manera. Aquí la conformidad ideológica (que siempre obedece a motivos deshonestos) aún es enjuiciada negativamente, pero ha sobrepasado la esfera semántica de la criminalidad en el sistema legal, y con ella la reacción punitiva de éste” (103).

30. El argumento del relato comienza con un narrador que utiliza una función apelativa hacia el diputado Mariano Patiño quien al enterarse de la muerte de Balsen, piensa: “ellos lo liquidaron, no te cabe duda. La sangre se agolpa en tu rostro de facciones aguzadas y te agita el alma. Tendrás que actuar, hace algo, algo urgente. [...] Aunque signifique arrojar por la borda tu propia carrera” (*El alemán* 11); pero el político nunca llegó a ningún lado porque su avión Cessna nunca alcanzó su destino ya que cayó a tierra una hora después de que despegara del aeródromo.

31. Por ejemplo, Solange Farías, la misteriosa compañera de Patiño “gracias a uno de los estudios de abogados más renombrados de Santiago, [...] salió libre de polvo y paja de los procesos. Esto, pese a que testigos declararon haber visto que Pankow y Patiño solían reunirse a menudo en el departamento de la secretaria” (*El alemán* 236).

32. En el cuento, de Borges Treviranus le dice a Lönnrot “No hay que buscarle tres pies al gato [...] Alguien, para robarlos habrá penetrado aquí por error. Yarmonsky se ha levantado; el ladrón ha tenido que matarlo”, a lo que Lönnrot contesta “Posible pero no interesante [...] Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante” (“La muerte y la brújula” 149). Es decir, en este caso Brulé opera como el antidetective borgeano.

Obras citadas

- Ampuero, Roberto. *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* Santiago de Chile: Planeta, 2001.
- . *El alemán de Atacama*. Santiago de Chile: Planeta, 2001.
- Borges, Jorge Luis. “La muerte y la brújula”. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1996: 147–163
- Díaz Eterovic, Ramón. *La ciudad está triste*. Santiago de Chile: LOM, 2000.
- . *Ángeles y solitarios*. Santiago de Chile: LOM, 2000.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Giardinelli, Mempo. “La novela policial y detectivesca en América Latina: coincidencias, divergencias e influencias de esta literatura norteamericana del siglo veinte con la literatura latinoamericana.” *Los Novelistas como críticos*. Ed. Norma Klahn y Wilfrido H Corral. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991: 585–593.

- Greimas, Algirdas Julien. *Semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1976.
- Kelly, R. Gordon. *Mystery Fiction and Modern Life*. Jackson: Mississippi UP., 1998.
- Mercado, Ángel. "Las pistas de PIT II". *La Jornada*. México, 25 de julio, 1996. <http://www.jornada.unam.mx/1996/jul96/960725/mercado.html>
- Merivale, Patricia y Susan Elizabeth Sweeney. *Detecting Texts : the Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: Pennsylvania UP., 1999.
- Padura Fuentes, Leonardo. *Pasado Perfecto*. Guadalajara: EDUG, Dirección de Publicaciones, Universidad de Guadalajara, 1991.
- . *Máscaras*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- . *Paisaje de Otoño*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- . *Viento de Cuaresma*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- Panek, LeRoy. *An Introduction to the Detective Story*. Bowling Green: Bowling Green State UP., 1987.
- Quesada, Uriel. "La verdad, el poder y la ficción policíaca: el caso de *Castigo Divino*, de Sergio Ramírez." *Mester* 31. 2002: 17–31.
- Resina, Joan Ramon. *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos, 1997.
- . "La figura del criminal en las novelas policíacas de Manuel Vázquez Montalbán." *Indiana Journal of Hispanic Literatures*. 2. 2 (1994): 227–40.
- Revueltas, Eugenia. "La novela policíaca en México y Cuba." *Cuadernos Americanos* 1.1. 1987: 102–120.
- Taibo II, Paco Ignacio. *Días de combate*. Barcelona: Grijalbo, 1976.
- . *Algunas nubes*. México D.F.: Alfaguara, 1995.
- . *Desvanecidos difuntos*. México D.F.: Planeta, 1999.
- Tomachevski, Boris. "Temática." Tzvetan Todorov (ed). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos, 1970: 199–232.