



El juego de dobles y espejos posmodernos en la saga policial de Mercedes Rosende

Alicia Mercado-Harvey

New College of Florida
amercado-harvey@ncf.edu

Recibido: 24/09/2025
Aceptado: 30/09/2025

Resumen: Este artículo propone que la tetralogía de Mercedes Rosende corresponde al policial antidetectivesco en el que se usan los dobles y la metaficción con un fin que va más allá del juego literario, develando una fuerte crítica social en un país plagado de corrupción y narcotráfico. Además, señala la originalidad en la construcción de una protagonista que rompe el molde del psicópata típico para mostrar el machismo de la sociedad que retrata.

Palabras clave: antidetectivesco; dobles; caleidoscopio; superyó; memoria.

The Postmodern Game of Doubles and Mirrors in the Detective Saga of Mercedes Rosende

Abstract: This article contends that Mercedes Rosende's saga belongs to the antidetective fiction in which doubles and metafiction are used with the purpose of going beyond a literary game, revealing a strong social criticism in a country plagued by corruption and drug trafficking. Also, it highlights the originality in the construction of a protagonist who breaks the mold of the typical psychopath to show sexism in the society that portrays.

Keywords: antidetective; doubles; kaleidoscope; superego; memory.

O jogo pós-moderno de duplos e espelhos na saga policial de Mercedes Rosende

Resumo: este artigo propõe que a tetralogia de Mercedes Rosende corresponde ao policial antidetectivesco, no qual se utilizam os duplos e a metaficção com um propósito que ultrapassa o jogo literário, desvelando uma crítica social contundente em um país marcado pela corrupção e pelo narcotráfico. Além disso, destaca a originalidade na construção de uma protagonista que rompe com o molde do psicopata típico para evidenciar o machismo da sociedade retratada.

Palavras-chave: antidetectivesco; duplos; caleidoscópio; superego; memória.

Antidetectivesco deconstructivo

En los albores de la posmodernidad, surge un nuevo tipo de policial que se conoce como antidetectivesco. Este nuevo tipo, posterior al *noir*, no solo rompe con convenciones, sino que lo pone de cabeza. Desde entonces, los autores vienen deconstruyendo el género. Si bien transgredir el policial viene del tipo enigma y sus reglas, los mecanismos utilizados en el antidetectivesco son diferentes. Tres elementos importantes son la presencia del doble, la narración caleidoscópica y los espejos. En este trabajo propondré que estos elementos específicos aparecen desde un comienzo en la tetralogía de Mercedes Rosende, con un punto cúlmine en su tercera y cuarta novela.

En *Nunca saldrás de aquí* (2024), mi enfoque se centrará en la estructura caleidoscópica de la novela, la que construye una historia desde múltiples perspectivas, algo que ya había comenzado en *Qué ganas de no verte nunca más* (2019).¹ Como muchas obras antidetectivescas, las novelas de la tetralogía se centran en el proceso y no necesariamente en el resultado de la investigación policial, es decir, del tipo de resolución que Stephano Tani identifica como deconstructiva, en la que la suspensión del caso implica la negación al restablecimiento del orden (2002, p. 324). De hecho, todas las de la saga son de este tipo, ya que en ninguna se apresura a la criminal.

La estructura de las novelas está armada en torno a diferentes voces que van tejiendo y narrando las historias, particularmente en la tercera y la cuarta. En estas dos, la narración alterna entre la primera y la tercera persona, en un entramado complejo y antidetectivesco. La construcción de personajes y el protagonismo del Uruguay de provincia en *Nunca saldrás* son elementos claves que diferencian a las novelas de la tetralogía de muchos otros policiales posmodernos. En todas ellas nos encontramos ante policiales centrados en múltiples perspectivas de personajes muy bien contruidos. Además, el camino hasta la criminal, sus motivaciones y circunstancias toman un protagonismo que rebasa los límites genéricos, lo que las convierte en verdaderos rizomas que van abriendo un juego textual en expansión constante.

Como bien resume Cuvardic García, el término caleidoscopio se ha utilizado de diversas formas a través de la historia desde que el concepto fuera patentado en el siglo XIX (2018, p. 65). Para efectos de mi argumento me referiré a la narración caleidoscópica del modo que lo entienden los teóricos de la ficción del trauma. En mi libro *Crímenes dictatoriales* lo sintetizo de la siguiente manera: «Construcción caleidoscópica a través de puntos de vista que cambian o voces narrativas dispersas o fragmentadas» (Mercado-Harvey, 2024, p. 29). En este tipo de novelas: «(...) el antidetectivesco se rehúsa a cualquier intento de restauración del orden como ocurría en la novela enigma y en la negra. Por el contrario, hay una tendencia a no resolver el crimen» (2024, p. 150). Este es un punto de conexión entre la obra de Rosende y la de Paul Auster.

En *Qué ganas*, Luz nos revela un intertexto evidente con Paul Auster y *The New York Trilogy* (2006), específicamente con *City of Glass*. Esto ocurre en el momento en que Úrsula le dice que todo comenzó cuando recibió un llamado que no era para ella, y Luz replica: «Buen comienzo para un argumento, lo he leído algunas veces. ¿*Ciudad de cristal*, de Paul Auster?» (Rosende, 2019, p. 108). Este elemento metaficcional es el primero que aparece en la tercera novela de la saga, pero no es el único, como veremos más adelante. A partir del intertexto con Auster mostraré otros y señalaré los elementos del antidetectivesco que Rosende toma y transforma de modo magistral.

Una de las marcas del policial posmoderno es la presencia de los dobles en una búsqueda existencial. Rosende nos presenta un personaje con varios dobles que navega «perfectamente» en un mundo caótico. Así, cada novela es un antidetectivesco deconstructivo en que la futilidad del descubrimiento llega a su clímax en la irresolución. De hecho, todas las novelas de la tetralogía cumplen con el principio del antidetectivesco, en el que los tres elementos ejes del género

¹ De aquí en adelante, estas obras serán referidas con las primeras dos palabras del título.

policial (el detective, el proceso y la solución) están modificados de tal forma que ya no cumplen su función en la novela enigma clásica ni en la negra.

Los dobles

La saga de Rosende corresponde también a la larga tradición del policial desde la perspectiva del criminal. La referencia más evidente es la de Patricia Highsmith en su saga de Ripley (2008). En una entrevista personal, la autora reconoce su influencia y señala que llegó a su obra ya de adulta, por tanto, concluyo que la tendría más fresca en su mente al momento de crear a Úrsula. Ripley es un criminal que entra al mundo de los asesinatos de un modo bastante accidental, en la línea de *una cosa lleva a la otra*. Úrsula tiene la misma impronta de asesina por accidente, aunque planifica bastante y los planes le resultan la mayor parte del tiempo. Otro elemento importante en la creación de Ripley es que el victimario debe suplantar a la víctima y hacerse pasar por él. Por tanto, la idea del doble está ahí desde un inicio.

En el caso de Úrsula, hay una sucesión de dobles. El primero es la mujer con el mismo nombre. Una idea que, como señalé, viene de la *nouvelle City of Glass*, que comienza de la siguiente forma: «It was a wrong number that started it, the telephone ringing three times in the dead of the night, and the voice on the other end asking for someone he was not» (Auster, 2006, p. 3).² Auster toma todo esto y crea un policial metaficticio en el que se multiplican los dobles: Quinn es su doble (un escritor de policial), escribe bajo el seudónimo de William Wilson, personaje de Edgar Allan Poe que es sobre un doble, y usa las iniciales de Don Quijote en Daniel Quinn, lo que también devela una teoría del personaje sobre los dobles en la obra de Cervantes.³

Respecto a la influencia de Auster, Rosende me señaló: «Yo había leído *La trilogía de Nueva York* y siempre me había llamado la atención esto de la persona con el mismo nombre. Me encantó la llamada a la medianoche y pensé en usarlo como disparador» (comunicación personal, 4 de junio de 2025). Así es como en la primera novela, *Mujer equivocada* (2017), la protagonista recibe un llamado extorsivo para otra mujer con su mismo nombre y apellido: Úrsula López. Sin embargo, al igual que en la obra de Auster, hay múltiples dobles. Como dice Rosende, el disparador es el llamado que cambia la vida de la traductora y la introduce en el mundo de la criminalidad fuera de casa. La confusión de nombres e identidades ayuda a Úrsula en su fase de criminal fuera del espacio doméstico.

Hay que recordar que el personaje ya había matado a su padre y a su tía Inés, crimen por el que logró inculpar al Roto, un individuo de los bajos fondos que frecuentaba a la empleada de la casa. Úrsula, hasta ese momento, es una asesina en el clóset, dentro del espacio doméstico. En el hogar aparece también un primer juego de espejos con el padre. Se insinúa en la primera novela que es él quien asesinó a la madre de Úrsula para emparejarse con Inés, cuando conversando con Germán, quien será su cómplice, le pregunta con qué droga se suicidó el padre y ella responde: «—No lo sé —miento—» (Rosende, 2017, p. 130).

Desde aquí aparece el primer espejo de la protagonista, que se refleja en la imagen del padre y con quien habla todo el tiempo. Este espejo, que nos revela la locura de Úrsula desde un comienzo, funciona como el motor de la distorsionada emocionalidad de la protagonista, quien hace todo motivada por el odio contra el padre que la torturaba con la falta de comida.

² «Fue un número equivocado que comenzó todo, el teléfono sonando tres veces en la mitad de la noche y la voz del otro lado preguntando por alguien que no era él». Esta y las siguientes traducciones son mías.

³ En la obra se proponen cuatro autores para *El Quijote*: el barbero, el cura, don Quijote y Sansón Carrasco, que funcionan como un espejo literario de las cuatro personalidades de Daniel Quinn con las iniciales de Don Quijote, pero también en tres otros: el ficticio Paul Auster, asumido por Daniel Quinn; William Wilson, nombre tomado del cuento de Poe, y Max Work. James Peacock ha observado acertadamente que William Wilson se duplica en Max Work, un detective ficticio de la escritura de Quinn (Peacock, 2020, p. 50).



Fig. 1. Mercedes Rosende

Úrsula es consciente del trauma que padece, que comenzó en casa y que se extendió a otros espacios. En *Mujer equivocada*, Úrsula reflexiona sobre su condición de gorda y explica:

Ser gorda no es solo ser gorda, no es tener sobrepeso (...) es la humillación renovada, la ira disimulada, ese sentimiento de que no hay piedad ni mucho menos justicia para el que es diferente. Como tantos, como todos, mis primeras experiencias de tortura psicológica los padecí en la primaria (Rosende, 2017, p. 134).

Sin embargo, en esta primera novela todavía está presa al padre y a la repetición, algo que hace evidente al hablarle de sus figurines japoneses: «No te preocupes por tu colección de japoneses, no me molesta, yo los voy a cuidar siempre porque amo esta pequeña liturgia de gestos repetidos, de procedimientos. Yo los voy a cuidar, papá, quedate tranquilo. Siempre» (Rosende, 2017, p. 127). Este gesto simboliza el yo de Úrsula totalmente supeditado al superyó, como mostraré a continuación.

La escisión del yo en Úrsula

Uno de los elementos interesantes en la construcción de Úrsula es que vemos encarnado lo descrito por Freud en sus estudios. Como explica el psicoanalista, el yo se rige por el principio de la realidad, buscando satisfacer las necesidades del individuo de una manera socialmente aceptable y que evite el peligro. Sin embargo, cuando el yo se escinde y fragmenta es cuando aparecen las patologías:

El yo del niño se encuentra, pues, al servicio de una poderosa exigencia pulsional que está habituado a satisfacer, y es de pronto aterrorizado por una vivencia que le enseña que proseguir con esa satisfacción le traería por resultado un peligro real-objetivo difícil de soportar (Freud, 1980, párr. 2).

Y más adelante concluye que es un conflicto entre la exigencia de la pulsión y el veto de la realidad objetiva. Esto es, justamente, lo que ocurre con Úrsula, que desde niña no controla la ansiedad que la lleva a comer en exceso y que es aterrorizada por las torturas del padre, pero el impulso es mayor y no logra detenerlo. De este modo, Úrsula es un personaje que nace fragmentado.

La protagonista de la tetralogía encarna perfectamente a un sujeto traumatizado que repite lo reprimido (Freud, 1959, p. 39). En este caso, la repetición de la criminalidad es la manifestación de la rabia reprimida de Úrsula contra su padre. El complejo de inferioridad, que Freud describe como típico de la neurosis, y la herida narcisista derivada de la falta de cariño y sentido de fracaso, están presentes en las voces que escucha Úrsula como su propia conciencia y como la voz de su padre muerto.

Por un lado, el padre es un espejo de su propia criminalidad. Esto se hace evidente en una escena en que Úrsula, como de costumbre, habla con él:

Pensá en Papá: él te legó todo; los miedos, los prejuicios, la ternura y la violencia, la forma de la nariz, el grupo sanguíneo, este amor por la Ciudad Vieja y sus calles, esta casa y los muebles, los libros y las palabras, este idioma y el otro que te permite ganarte la vida traduciendo. Te legó cada uno de tus odios, incluso el que le reservás a él mismo (Rosende, 2019, p. 185).

En esta enumeración queda claro que Úrsula es un reflejo a imagen y semejanza del padre. Este es un claro caso de la conciencia que dialoga con la protagonista, y es el momento de la epifanía de Úrsula, cuya conciencia le dice un párrafo después: «Él te legó todo y te encerró en este viaje de ida, pero sin vuelta, una travesía que no es sino la continuación de su propia vida» (Rosende, 2019, p. 185). Ese es el momento en que planea el modo en que engañará a la policía con la maleta, y cuando entiende que tiene que librarse del padre de una vez por todas. Como veremos, mata dos pájaros de un tiro en el cementerio al matar al padre freudianamente y engañar a la policía.

En esta escena, y en otras, vemos cómo se manifiesta lo descrito por Freud respecto al yo, al superyó y al ello: «“You *ought to be* like this (like your father)””. It also comprises the prohibition: “You *must not be* like this (your father)” —that is, you may not do all that he does (...)» (Freud, 1962, p. 24).⁴ Úrsula es como el padre, se refleja en él, escucha su voz. Como describe Freud, el superyó retiene el carácter del padre, algo que atraviesa toda la historia de *Mujer equivocada*. Úrsula, en las dos primeras novelas, muestra la manifestación de ese superyó que es la voz del padre y la culpa que siente cuando come, lo que también es muestra de la dominación del superyó por sobre el yo (Freud, 1962, p. 25). En el superyó está la dependencia que tiene un individuo de sus padres, y eso es lo que Úrsula revela en sus recuerdos del trauma y en la voz del padre que le habla y le hace sentir culpa. Sin embargo, esto comienza a cambiar en la tercera novela, cuando, en la escena antes descrita, decide deshacerse de la voz del padre y emerger como ella misma. Es decir, su yo separado de él.

La gran P

Más allá de esta manifestación del yo y el superyó de Úrsula, este espejo del Padre con mayúscula, como aparece en toda la tercera novela, es particularmente importante porque es simbólico del rol que ejerce el patriarcado sobre las mujeres en nuestras sociedades. En entrevista, Rosende me señaló que, efectivamente, la idea de lo simbólico del patriarcado estuvo allí desde el inicio, y agregó: «Yo pienso que desde chiquita soy feminista, siempre supe que podía hacer lo que

⁴ «“Tú *tienes que ser* así (como el padre)””. Lo cual conlleva la prohibición: “Tú *no tienes que ser* así (el padre)” —o sea, no debes hacer todo lo que él hace (...)».

quisiera» (comunicación personal, 4 de junio de 2025). Úrsula refleja, de este modo, las presiones sociales para encajar en un molde completamente patriarcal. Todas nos sentimos reflejadas en ese espejo. Como me señaló Mercedes respecto a su personaje: «Es una gordita que se siente mucho más gorda. Eso es Úrsula, y nos pasa a todas. Desde el colegio voy pensando en eso: que seamos perfectas. Nadie puede ser bello y flaco toda la vida» (comunicación personal, 4 de junio de 2025).

Este es el elemento transgresor más evidente del personaje de Rosende, pero no es el único. Úrsula es todo lo que no esperaríamos de un asesino en serie: mujer, gorda, culta, sin problemas económicos y con un trabajo estable. Nada en la biografía aparente del personaje nos señala criminalidad. Úrsula es una mujer psicópata que muestra los rasgos de tal trastorno mental: es inteligente, carismática, manipuladora y meticulosa, rasgos que se han visto en casos reales de las mujeres asesinas en serie que han existido en la vida real.

Úrsula es un personaje que, pese a ser una asesina serial, a los lectores nos produce empatía. Eso fue una sorpresa para la propia autora, quien dice que su personaje le pareció antipático: «Yo quería escribir un personaje amoral, yo no quería una moraleja. Lo que no planeé fue que el lector se identificara con el malo. Es ambigua, somos todo así» (comunicación personal, 4 de junio de 2025). Es esa ambigüedad la que hace a Úrsula un personaje de múltiples dimensiones y que el lector lo sienta real, no una caricatura. Sin embargo, no es solo la ambigüedad lo que hace a Úrsula un personaje con que el lector se identifica, sino que es el hecho de ser un sujeto traumatizado, algo con lo que la mayoría de las personas se pueden identificar.

El pilar de la tetralogía es ese personaje que los lectores sienten cercano, real. El desarrollo de la psicología de Úrsula es uno de los elementos claves en la deconstrucción del género policial. Si en el detectivesco clásico no hay mayor desarrollo de personajes, y en el *noir* ese desarrollo está en torno a un detective descolgado del sistema, en este policial posmoderno la construcción misma del personaje va contra el género, ya que lo deconstruye. Según la clasificación de Tani, hay tres técnicas de resolución antidetectivesca: de innovación, deconstrucción y metaficción (2002, p. 324). En la deconstructiva hay una suspensión del caso que implica la negación al restablecimiento del orden y la investigación es experimentada por el detective como una aventura existencial, como se ve en *The New York Trilogy*. En la saga de Rosende no hay restablecimiento del orden en ninguna novela, pero en vez de tener un detective en una aventura existencial, tenemos a una criminal en un proceso de afirmación de su propio yo (en términos freudianos), en contraposición al tiránico padre muerto. Úrsula hace un recorrido en el que mata al padre y luego lo exorciza como a un demonio.

Las transgresiones al policial clásico y al negro

Si en el *noir* tenemos detectives más inteligentes que la policía, como es el caso de Sam Spade, en el antidetectivesco tenemos criminales más inteligentes que la policía y los detectives privados con el elemento adicional del descubrimiento anticipado del lector. Si bien el personaje de Ripley en los cincuenta es un precursor de este tipo de criminal, no llega a ser este tipo del antidetectivesco, y no es hasta mucho después que lo encontramos en América Latina. Un ejemplo clásico y paradigmático en nuestra región es *Agosto* (1990), de Rubem Fonseca, autor del que Rosende se declara una lectora y admiradora confesa.

En *Agosto*, el lector se entera antes que la víctima de que va a ser asesinada, y Chicão, el criminal, no solo es más inteligente, sino que es parte del sistema estatal, ya que trabaja para el guardaespaldas del presidente Getúlio Vargas. En el caso de Úrsula, es una burguesa, de clase media, que tiene una vida bastante aburrida. Ella vive en un «cuarto cerrado», literalmente entre cuatro paredes, traduciendo textos todo el día. La idea del «cuarto cerrado» tiene un *twist* bastante oscuro y está en el origen del trauma de la protagonista, que ya he mencionado: los encierros a los que era obligada de niña por su tiránico padre con el fin de que no siguiera «robando» comida

del refrigerador. Ahí comienza la psicopatía de Úrsula, en ese cuarto oscuro. Úrsula es un sujeto traumatizado, obligada a pasar hambre para entrar a la imposición social de ser una mujer delgada, algo muy arraigado en el Río de la Plata. De las sombras se escinde el yo de Úrsula y nace la oscuridad de la personalidad de la criminal en serie, con la herida narcisista que describe Freud y con el superyó manifestado en la voz del padre. La Úrsula criminal es creada por su propio padre, a quien ella mata, pero de quien no se puede deshacer hasta casi el final de la saga.

En la biografía de Úrsula está la primera deconstrucción del policial clásico del cuarto cerrado: es la criminal la que está en el espacio doméstico y, en vez de resolver crímenes, los planea meticulosamente. Ya no es el detective que, gracias a su inteligencia, desentraña un crimen sacando un conejo del sombrero como el Dupin de Poe; ahora es la criminal la que planifica crímenes como si fuera un sistema de relojería suiza, sacando sapos y culebras del sombrero, poniendo en jaque a otros criminales y a la policía, yendo casi siempre dos pasos adelante. De este modo, Úrsula es un espejo distorsionado de un Poirot o de un Sherlock Holmes.

En ese sentido, hay también una deconstrucción del policial enigma de cuarto cerrado, algo que Auster ya venía haciendo desde *The Locked Room*, última de las *nouvelles* de *The New York Trilogy*. La diferencia es que, en la obra de Auster, la búsqueda de Fanshaw, doble del narrador, culmina en un cuarto cerrado y tiene que ver con un juego metaficticio y existencial. En el caso de Rosende, la deconstrucción del policial enigma pasa por un cuarto cerrado, que es el espacio del trauma de Úrsula y el lugar donde se planifican los crímenes que comete. La figura de la criminal que planifica con perfecta lógica los pasos de sus delitos sin dejar rastros es otro elemento deconstructivo, como señalé anteriormente, de los detectives clásicos que usaban la lógica para resolver los casos. Úrsula es una criminal racional, lo que también, de paso, derriba el estereotipo de la mujer histérica y falta de juicio.

Deconstrucción de los personajes

Ahora, veamos más en detalle cómo se deconstruye el género negro. Un primer elemento es la deconstrucción de los personajes típicos. En el *noir* tenemos figuras bastante estereotipadas: la *femme fatale*, el detective honesto y la policía corrupta. Por ejemplo, si vemos el caso de Ripley, nuestro antihéroe es un tipo que toma la personalidad de un dandi. Ripley se codea con gente millonaria y logra suplantar a Dickie Greenleaf, viviendo una vida de un sofisticado millonario en Europa. Para lograr este fin, Ripley hace uso de sus conocimientos intelectuales para convertirse en alguien de otra clase social.

En el caso de Úrsula es todo lo contrario: de una mujer burguesa e intelectual, que vive una vida bastante convencional, pasa a ser una criminal por accidente. Ella debe navegar el mundo del hampa, conocer sus códigos y comportamientos. Úrsula hace un viaje a la inversa de Ripley, pero así como él, siempre está dos pasos por delante de la policía.

Un personaje clásico del *noir* es la *femme fatale*, que está puesta totalmente de cabeza en la tetralogía de Rosende. Por un lado, la protagonista es todo lo contrario; por otro, la encarna. En más de una ocasión, hombres comentan la belleza de Úrsula, lo que va contra los estereotipos de belleza femenina occidental: alta, delgada y curvilínea. Al final de la última novela, Rocco le dice que es muy bella y ella lo cuestiona al respecto, frente a lo que él responde, de modo directo: «—Claro que eres hermosa. Eso está a la vista de cualquiera» (Rosende, 2024, p. 282).

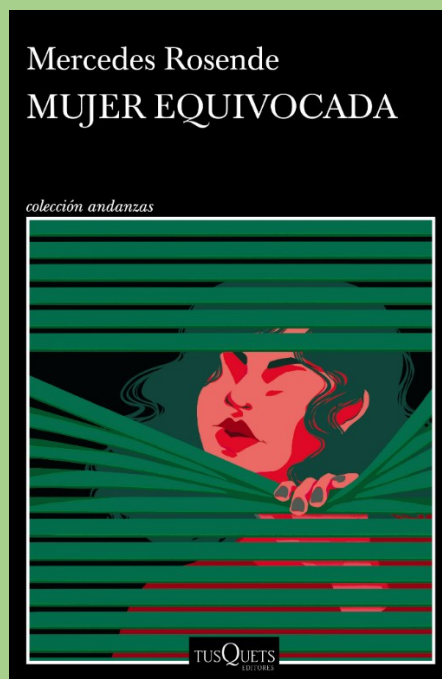


Fig. 2. Edición de *Mujer equivocada*

Úrsula es baja y gorda, pero esto se exagera en la voz de su conciencia y en la del padre. La corporeidad distorsionada de la protagonista es central desde las primeras líneas de la primera novela, *Mujer equivocada*: «Hola, Úrsula, bienvenida al mundo de los gordos, donde todos los espejos te dan malas noticias» (Rosende, 2017, p. 11). Es importante notar el uso de la palabra espejo aquí: es la imagen femenina del patriarcado la que le da esas malas noticias. Algo que es reiterado en la tragicómica escena que abre la novela: Úrsula pide un talle más grande de un vestido y le dicen que no existe. Tras ello, intenta zafarse del vestido y reflexiona: «Me veo en el espejo bajo esa luz impiadosa: agitada, una mujer enrojecida, los ojos desorbitados, jadeante, desgredada, que desborda en su ropa interior» (Rosende, 2017, p. 12).

La imagen que le devuelve el espejo patriarcal es todo lo contrario de una mujer fatal. Esto se observa desde las primeras páginas en la crudeza del lenguaje:

Esos rollos a la luz de 500 watts, el panículo de grasa que la luz resalta y dramatiza, que el sudor hace brillar. ¿No te reconocés? Hola, te presento: sos la gorda. Ese pliegue debajo de tu rostro es tu papada, ese bulto en medio de tu cuerpo es tu panza, por detrás hay un gran culo (Rosende, 2017, p. 12).

En el humor clásico de Rosende se transparenta la imposición patriarcal: la luz de 500 watts es eso, porque pone el foco en las «imperfecciones». Es la voz del padre que le dice, en la misma escena: «Nadie puede querer a una gorda, me susurra papá» (Rosende, 2017, p. 12).

El segundo quiebre con la *femme fatale* está en el personaje de la detective Jack, contratada por Luz para investigar a su hermana Úrsula. En entrevista, Rosende me dijo que no pensó en específico en la mujer fatal para crear a Jack, pero que: «Si alguna vez tuve en mente el de la *femme fatale* fue para escribir el antipersonaje» (comunicación personal, 4 de junio de 2025). Así ocurre con Úrsula, que es una gorda bella, un concepto contradictorio bajo las normas patriarcales, y también con Jack, otro antipersonaje, ya que es todo lo que no se esperaría de un detective privado: mujer y lesbiana.

Si bien tiene elementos del detective clásico *noir* como la honestidad, tiene otros que subvierten por completo su figura. De partida, no se involucra con su cliente como en el género negro, sino que con la policía Leonilda Lima, otra mujer. Jack se convierte en la mujer fatal para

la comisaria Lima, quien encarna al detective honesto y que logra desentrañar la madeja del mundo criminal de Úrsula, pero que termina rompiendo sus propias reglas, dejando ir a la criminal en aras de un botín mayor: un sórdido caso de trata de blancas. En *Nunca saldrás*, Úrsula le entrega todos los antecedentes del negocio sucio de Vanessa, la cabecilla de la banda criminal de tráfico de niñas.

Espejos y caleidoscopios

Volviendo a la figura del doble, veamos los múltiples dobles y espejos de Úrsula. Como ya señalé, la protagonista nace de la oscuridad del cuarto cerrado de sus encierros forzados. Su contraparte es Luz, la hermana. Como el nombre sugiere, ella es todo lo contrario a Úrsula: delgada, atlética, casada con un millonario, fina y bella. En definitiva, todo lo que su hermana no es y querría ser. Tal como dice la autora: «Úrsula es una mujer envidiosa» (comunicación personal, 4 de junio de 2025), y no envidia a nadie con más fuerza que a Luz, quien siempre fue puesta por su padre como un ejemplo a seguir. Úrsula encarna la oscuridad en todo sentido, y su hermana es lo opuesto. Observemos la primera descripción de Luz en *Mujer equivocada*:

Un cigarrillo humea en mi living, lo sostiene una mano delicada, dedos finos, uñas largas y cuidadas, pintadas en algún color nacarado, anillos de oro y brillantes, no demasiados, tres o cuatro, lo justo a criterio de su propietaria. La mano está pegada a un brazo delgado y bien formado, algo musculoso, bronceado, el brazo a un cuerpo tan estilizado y elegante como las manos: cintura estrecha, caderas firmes, barriga chata, hacia abajo unas piernas que solo pueden ser propiedad de quien hace gimnasia tres veces a la semana por lo menos y hacia arriba un busto firme, un poco excesivo, quizá ayudado de un quirófano (Rosende, 2017, p. 39).

La forma en que Úrsula la describe también nos ayuda en la construcción de la psicopatía de la protagonista. La descripción no solo evidencia la envidia, sino la frialdad, sin ningún atisbo de cariño. El extremo de ese odio es transparente en esta misma escena, cuando, tras la descripción física, Úrsula piensa respecto de Luz:

A veces quisiera estrangular a esa mujer que está sentada en mi living, apretar su garganta hasta que la piel de la cara se vea tan azul como sus ojos, apretar y verla boquear, gemir, babear sobre el nácar de la boca (Rosende, 2017, p. 39).

Rosende explora esto de modo explícito en el fondo y en la forma de *Qué ganas*, que quiso titular como «Agujero negro», pero que el mundo editorial no permitió. La autora señala: «Lo del agujero negro tiene su parte literal, que es el túnel y su lado metafórico: Úrsula se escapa por un agujero negro, y lo es» (comunicación personal, 4 de junio de 2025). Como en las novelas anteriores de la tetralogía, el fondo y la forma van de la mano, pero en esta se explora el lado más oscuro de la protagonista y, además, se deshace de la figura del padre, con quien ya no hablará más.

En el acto de poner la maleta con sus objetos preciados: los figurines japoneses en su tumba, entierra al padre de una buena vez. Este es el momento de la muerte simbólica del padre, un acto freudiano, que es el espejo del trauma que la persigue. Esto aparece de modo catártico para Úrsula al final de la novela, al entrar en el panteón familiar con Luz, Jack y Leonilda.

Allí son atacadas por un grupo de polillas, y Úrsula comienza a dar manotazos y hablarle al padre: «—Andate, Papá, andate. Volvete ahí adentro, no salgas. Te lo pido por favor» (Rosende, 2019, p. 299). Es entonces que Leonilda la escucha y siente escalofríos e «intenta recuperarse y mira de soslayo la puerta: este es un pasaje o abertura o un túnel a otro mundo. Es un agujero negro» (Rosende, 2019, p. 299). Esta escena culminante desnuda la locura de Úrsula ante su

hermana y la policía, pero, al mismo tiempo, su astucia en el planeamiento del crimen: al abrir la valija se encuentran con las 322 figuras de marfil japonesas.

Finalmente, llegamos a Vanessa, el último doble de Úrsula que es introducido en *Nunca saldrás*. Desde un comienzo se describe la similitud física con Úrsula. Vanessa es una criminal, como la protagonista, pero de un negocio mucho más sórdido como lo es la explotación de menores. Rosende señala que esta idea salió de la realidad de Uruguay con la operación Océano,⁵ que se había destapado en la época en que ella escribía *Nunca saldrás*. Este fue el crimen perfecto para cerrar la tetralogía de Úrsula. La creación del personaje de Vanessa fue la culminación del deseo de la protagonista de ser otra. Como explica Rosende: «Le cumplí el deseo a Úrsula de ser otra persona, que a veces es como la maldición china. Los temas nunca se van del todo, siguen subyacentes, vuelven salir en el siguiente libro» (comunicación personal, 4 de junio de 2025). La idea de ser otra que parte con *Mujer equivocada* cuando, a partir de un accidente, toma la oportunidad de ser literalmente otra Úrsula.

Sin embargo, esa suplantación no es permanente. Esto ocurre en *Nunca saldrás*, que concluye las aventuras criminales de Úrsula. En la historia, la protagonista escapa de Montevideo hacia la frontera con el millonario botín del blindado que ocupa la trama de *El miserere de los cocodrilos* (2016).

En *Nunca saldrás*, cada personaje tiene capítulos que se identifican con el nombre de los que ya conocemos de las obras anteriores. La perspectiva cambia, pero la narración es en tercera persona, excepto por algunos de los capítulos que le corresponden a Úrsula, quien narra en primera. Este es un mecanismo utilizado desde *Mujer equivocada*, que parte con la narración de la protagonista y así «escuchamos» la voz de Úrsula contando los hechos desde su perspectiva.

La gordofobia no es solo una marca patriarcal, sino que es algo que le permite a Úrsula ser invisible a los ojos de la policía. ¿Quién sospecharía de una traductora obesa de clase media montevideana? Nadie, porque no está dentro del perfil criminal y es lo que hace a este personaje una anomalía dentro de la tradición del género policial.

Desde la primera novela, Úrsula parece una mujer común y corriente, parte de una familia disfuncional, en la que el padre es una figura autoritaria y abusiva. Como he mostrado, desde *Mujer equivocada* vamos sabiendo del trauma de Úrsula y de lo que le ha pasado para llegar a convertirse en una psicópata que habla con el padre muerto, e imagina a una vecina a la que incluso le escribe cartas porque le molesta el taconeo de sus zapatos.

En la cuarta novela aparece un personaje nuevo: Vanessa Steel, quien está en una cabaña en el pueblo fronterizo Barra do Chuí, al que llegará más tarde Úrsula. Vanessa está involucrada en el negocio ilegal de la trata de mujeres. Con la ironía habitual de Rosende, es descrita de la siguiente manera: «Vanessa es una mujer de sólidos principios morales, no transa con esas propuestas empresariales que incluyen la homosexualidad» (2024, p. 25). Es, además, descrita como una mujer elegante y de buenos modales. Es decir que, al igual que Úrsula, no está dentro del perfil de la criminalidad.

Esto es algo a lo que nos tiene acostumbrados Rosende, ya que sus criminales son precisamente del tipo de cuello y corbata, como lo es el corrupto abogado Antinucci, el cerebro del crimen que atraviesa la tetralogía: el robo a un blindado con miles de millones y su cómplice, el corrupto policía Clemen, a quien enfrenta Úrsula al comienzo de *Nunca saldrás*.

Úrsula, como Ripley, es más inteligente que la policía. Por eso se va a la frontera y se refugia en el mismo lugar donde se hospeda Vanessa Steel. Desde un comienzo se describe el parecido físico de ambas, al punto que son confundidas en el mismo hospedaje, lo que alerta a Úrsula: «Primera señal que debí registrar: esa mujer podría haber pasado por mi hermana gemela: similares los rasgos de nuestros rostros, la misma altura, idéntica complexión pasada de peso. Pedro nos había confundido a pesar del cabello (...)» (Rosende, 2024, p. 125). La autora aquí escoge

⁵ Investigación que destapó una red de explotación de menores. Ver más en: <https://ladiaria.com.uy/tags/operacion-oceano/>.

nuevamente un efecto «highsmithiano», en el que se interpone un personaje por otro. En este caso, es un efecto caleidoscópico de una mujer por otra, algo que Rosende hace desde un comienzo con sus personajes homónimos.

En *Nunca saldrás*, Úrsula adopta la personalidad de Vanessa, algo que planifica tras el golpe de suerte de encontrarse con una mujer que es su espejo físico, para escapar de la policía que le sigue los pasos. Sin embargo, Úrsula no cuenta con que Vanessa es también perseguida por Rocco, un italiano que es parte de una banda criminal. Aquí nos encontramos con un mafioso que tiene claros síntomas de alzhéimer. De hecho, al secuestrar a Úrsula, ya habiendo interpuesto a Vanessa, queda absolutamente perdido sin saber dónde está. Rocco la secuestra y luego olvida el crimen que debe cometer: «Sucede repentinamente. Mira alrededor y no sabe dónde está» (Rosende, 2024, p. 288).

Rocco está basado en un criminal real. De hecho, en la novela se inserta un informe periódico del diario *El Informante*, como capítulo breve que revela la identidad y nos alerta que es un personaje sacado de la realidad (Rosende, 2024, pp. 85-86), aunque esto no es evidente para los no uruguayos. En el texto se identifica a Rocco Morabito, conocido como el rey de la cocaína de Milán. En entrevista, Rosende me relató que al investigarlo vio informes de la prisión que hablaban de momentos de confusión.

El hecho de que esté basado en un criminal real no quita que su falta de memoria tenga una dimensión simbólica y que lo relacione con temas austerianos. *City of Glass* es una deconstrucción del policial del cuarto cerrado, algo también presente en *Travels in the Scriptorium* (2007), donde Mr. Blank (en blanco) aparece en un cuarto cerrado y no recuerda cómo llegó allí. En ambas novelas, la amnesia de los personajes funciona como un elemento que ayuda en la deconstrucción del policial, ya que van contra las convenciones genéricas y desconciertan al lector. Rocco, pese a ser un criminal sacado de la realidad, actúa de un modo inesperado en el contexto de una novela policial.

El mecanismo en *Nunca saldrás* no es de irresolución, sino de falta de justicia. La detective Lima resuelve el caso, pero es persuadida por Úrsula de que la deje ir a cambio de entregarle la red completa de trata de personas en la que estaba involucrada Vanessa. El caso queda resuelto, pero la justicia no se hace para Úrsula, quien negocia con la valiosa información que posee sobre la red de corrupción y trata de mujeres. Rosende consigue de manera muy hábil cerrar el círculo caleidoscópico de Úrsula: parte de una equivocación en la primera novela, y cierra con otro error de identidad que le permite a la protagonista zafarse de la policía y de los criminales que la persiguen. Esto concluye en una falta de justicia, no irresolución del caso.

Por otro lado, el perfil psicológico de Úrsula está tan bien dibujado que, como lectores, no tenemos más opción que sentir empatía por la gorda psicópata que es. Es decir, que lo que hace la detective Lima es, a su vez, reflejo de lo que sentimos como lectores, por tanto, nos enmarca. La propia Úrsula tiene conciencia de sus crímenes, pero no se siente tan mala, así se lo dice a Vanessa antes de dejarla morir, cuando esta la acusa de perversa: «Es cierto que ayudé a robar un dinero y, para qué mentirle, hice cosas peores que robar. Como matar, por ejemplo. Pero mala, mala no soy y en este momento hasta siento lástima por usted a pesar de todo» (Rosende, 2024, p. 205). En la ironía habitual de Rosende, su protagonista dice que también sintió lástima por su tía Irene, pero no cuando mató al padre: «Pero ya me ve, no puedo evitarlo, soy una mujer sensible» (2024, p. 205).

Al final de la novela, Úrsula provoca un incendio para lograr la suplantación. En medio del fuego, paraliza a Vanessa con Somnium, su arma preferida, lo que también cierra su círculo de criminalidad al usar el narcótico con el que mató al padre, su primera víctima. Así logra adoptar su identidad al pasar su cadáver por su cuerpo. Esa es la última transformación que le permitirá salir impune de sus crímenes y huir con el dinero del blindado:

Me corto y tiño el cabello con su tinta, lo seco y peino hasta que quedo satisfecha con el resultado. Soy otra mujer, soy ella. Me acuesto sobre la colcha de su cama, inicio la colonización del lecho (...) Quiero alejar el cansancio, sacarme el asco y el rechazo. Y apoderarme de su vida (Rosende, 2024, p. 214).

En definitiva, Úrsula mata a todos sus dobles: primero a su doble criminal en el padre; luego a su tocaya, Úrsula López; y, finalmente, a su doble física, Vanessa, y se apodera de su identidad. Si bien la protagonista mata al padre, no logra librarse de él, ya que lo escucha todo el tiempo. Es en el acto simbólico de enterrar las figuras japonesas en su tumba cuando logra librarse de él. A sus otras dobles las mata y con ello se libra de la policía, en un caso y en el otro gana una nueva piel: un largo anhelo. De este modo, Úrsula mata a sus dobles y solo deja viva a su opuesto, su espejo contrario: Luz.

Al otro lado del espejo

Luz aparece desde *Mujer equivocada* como el reflejo opuesto de Úrsula. Esto se ve particularmente en una escena en la casa de Luz, frente a un invernadero de vidrio, o sea, un espejo:

Nos detenemos en la parte exterior, nos paramos delante de la puerta vidriada y nos miramos, no cara a cara, no de frente; nos miramos a través del vidrio, primero como si fuera casual, luego con curiosidad, después fijamente. Luz y yo nos miramos a los ojos por primera vez en mucho tiempo, a través de un reflejo (Rosende, 2017, p. 71).

Esta escena con tonos lewiscarrollianos nos revela esa imagen opuesta, y también la posibilidad latente de pasar al otro lado del espejo,⁶ algo que Luz hace en *Qué ganas*.

Si bien la protagonista expresa sus deseos de ver muerta a su hermana, como mostré anteriormente, no lo lleva a cabo porque la ama, como deja de manifiesto en *Mujer equivocada* al pensar: «No, recuerdo a las dos niñas que fuimos con ternura, recuerdo que fuimos jóvenes y compinches, esta rabia no puede venir de tan lejos» (Rosende, 2017, p. 42). Sin embargo, hay una razón práctica para no matar a Luz, ya que se convierte en su cómplice: sin cuya ayuda no podría librarse de la policía y huir con el dinero.

Luz tampoco es perfecta, y Úrsula lo constata en *Mujer equivocada* cuando descubre que su hermana tenía por amante al marido de la otra Úrsula López. Así, Luz es arrastrada en el mundo criminal de Úrsula al ir a buscar la maleta con el dinero que quedó escondida en el ascensor averiado donde vive su hermana. La circularidad de *Qué ganas* también está en función del doble de Úrsula. La novela abre en medio de la persecución policial de Úrsula y Luz, tras su escape por el túnel del shopping de Punta Carretas. Ese es el momento en que Luz se convierte en cómplice y, de ser el opuesto de su hermana, pasa a ser un reflejo exacto de ella: luz y oscuridad se unen. La ambigüedad de la que habla la autora se hace carne en esta unión.

Las hermanas pasan a ser dos caras de una misma moneda en vez de opuestas. Si en los dos primeros libros Luz es un espejo de todo lo que Úrsula quisiera ser, en los dos últimos se ve reflejada en Úrsula y pasa al lado oscuro, que apareció tenuemente sugerido desde *Mujer equivocada*. El conflicto con Luz literalmente desaparece, y en *Nunca saldrás* no tiene presencia ni parte más que en conversaciones telefónicas mediante las que su hermana le dice dónde enviarle gradualmente el dinero robado del blindado.

⁶ Me refiero a *Through the Looking Glass and What Alice Found There* (1871), de Lewis Carroll. En la historia, Alicia atraviesa hacia un mundo donde todo está al revés.



Fig. 3. Edición española de *Qué ganas...*

Realismo posmoderno

Un punto central en las cuatro novelas es el humor cáustico que se mofa de la realidad y de los personajes, sin dejar «títere con cabeza». Este es un elemento ya presente en el policial posmoderno desde Auster en adelante, que el norteamericano usa para deconstruir el género policial, algo que Rosende adapta muy bien a la realidad uruguaya y latinoamericana, deconstruyendo roles de género, idiosincrasias, diferencias de clases, etcétera.

Por ejemplo, uno de los pasajes que mejor refleja las diferencias de clase ocurre en el cementerio en *Qué ganas*, cuando el narrador observa:

Acá, entre las tumbas, la muerte separa en clases sociales tal como lo hace afuera la vida: al borde y contra los muros los nichos de la clase media; al centro, los panteones de las familias más acomodadas, los muertos ricos encerrados en sus ataúdes de maderas nobles y en sus artísticos sepulcros de piedra inmortal. Los más privilegiados tienen comprado hasta el recuerdo que, como sucedió con sus vidas, será más agradable y duradero (Rosende, 2019, p. 295).

Una de las particularidades del policial latinoamericano ha sido desnudar la realidad de las diferencias de clase de un modo que novelas policiales de otras latitudes no han logrado con la misma efectividad. Sin embargo, un aspecto singular de las obras de Rosende es que deconstruye mitos uruguayos, esa supuesta «diferencia» con el resto del continente. Rosende deja al descubierto que Uruguay es tan violento como el resto, que sus calles están repletas de crimen organizado, de lavado de dinero, de narcos, policías corruptos, tráfico de personas, etcétera. Por ejemplo, en una caminata de Úrsula por la icónica calle Sarandí, cerca del monumento al héroe patrio Artigas, mayor símbolo de la nación, el narrador observa: «Ven los frentes de los edificios de oficinas lujosas donde los millennials lavan el dinero de los narcos de México, de Argentina, de Colombia» (Rosende, 2019, p. 167).

En todas las novelas de la tetralogía hay comentarios sarcásticos sobre la realidad uruguaya, la corrupción sistémica y el «realismo mágico» que se vive en Latinoamérica, como lo califica Úrsula en su confrontación con el corrupto policía Clemens en *Nunca saldrás*. Dentro de esa conversación, Úrsula le deja claro que sabe perfectamente el engranaje de ese sistema de corrupción:

—Sospecho que sus superiores, desde el ministro del Interior para abajo, deben estar alarmados por este extraño desenlace del asalto, preocupados por la verosimilitud de esta historia en la que se queman todos los billetes y mueren todos los involucrados. Quizás otra versión de los hechos movería la curiosidad pública y, de más está decirle, no le haría bien a su reputación.

—Usted piensa que todos somos corruptos.

—Inspector, el *realismo mágico* latinoamericano ya no es un género literario, sino político (Rosende, 2024, p. 37).⁷

También se hace constante alusión a la ineficacia de la policía, como cuando Úrsula le dice a su cómplice Germán: «Si hasta ahora no han dado con su paradero, si no los han encontrado a usted y a la plata, es porque la policía es extremadamente ineficiente» (Rosende, 2024, p. 174).

En *El miserere* se dice que los abogados son corruptos al describir a Antinucci: «Bueno, los penalistas son solo un poco menos delincuentes que los delincuentes que defienden, y a veces, ni eso» (Rosende, 2016, p. 84).

Todas las obras de la saga de Rosende contienen narraciones caleidoscópicas, particularmente las dos últimas, que nos abren a la realidad de un país latinoamericano que no es diferente al resto del continente, pese al mito de la Suiza de América, como se señala en la nota de autora de *Qué ganas*:

(...) contamos que se lo denominó la Suiza de América. La mención (...) aprovechada y exprimida por los sucesivos oficialismos de los partidos de gobierno, proclamado a los cuatro vientos, repetida una y mil veces durante décadas hasta quedar grabada en el inconsciente colectivo, hoy choca de lleno con la realidad que nos aleja del optimismo europeizante de aquella comparación (Rosende, 2019, pp. 311-312).

De este modo, todas las novelas antidetektivescas de Rosende nos abren al mundo real de la corrupción y la criminalidad del país más pequeño de América Latina, con una enorme tasa de homicidios que es pasadizo del narcotráfico por su ubicación geográfica, algo completamente evidente en la localidad de Chuy/Chuí.

La constelación de la memoria

Otro espejo que refleja la realidad de otros países latinoamericanos se evidencia en *Qué ganas*, en el túnel del shopping de Punta Carretas por el que escapan Úrsula y Luz. Ese túnel remonta a la historia de la dictadura uruguaya y otras del Cono Sur. Hay que recordar que el túnel, como cuenta Rosende en la nota final, fue construido en 1931 por presos de una cárcel de alta seguridad por el que se fugaron ocho anarquistas, y luego en 1971, dos años antes de la dictadura militar, se escaparon 111 militantes del Frente de Liberación Nacional-Tupamaros. Es decir, el túnel por el que se escapan las hermanas de la tetralogía recorre la historia de Uruguay, una que la relaciona con otros países como Chile, donde también hubo una cinematográfica fuga de 49 presos de la Cárcel Pública de Santiago, en marzo de 1990, justo antes del regreso de la democracia.⁸

La metáfora del túnel es significativa porque une tiempos históricos, por tanto, se puede ver como una constelación, según la nomenclatura de Walter Benjamin. Es decir, hechos que no son

⁷ Las cursivas son mías.

⁸ Me refiero a la fuga planificada por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez para liberar a presos políticos de la Cárcel Pública, conocida como Operación Éxito. En 2020 se realizó una película sobre este caso, titulada *Pacto de fuga*.

secuenciales, pero que se conectan por la historia común de ese espacio y el significado que se le asigna a nivel histórico. De acuerdo con Benjamin, el historiador no pone los hechos históricos en orden como las cuentas de un rosario, sino que como una constelación que su propia época le otorga significado con relación a una época anterior y que se abre en tiempo y espacio (1986, p. 263). Es así como la fuga de anarquistas del 31 y la de los Tupamaros del 71 forman una constelación que también se conecta a los 2000 con el centro comercial. A su vez, se expande territorialmente, lo que lo podría conectar con fugas en otras latitudes, como la de Santiago en el noventa.

Por un lado, junta las realidades históricas en común dentro de Uruguay y en el Cono Sur. Por otro, evidencia el olvido de la historia cuando el túnel se convierte en un pasaje olvidado que transita la criminal ficticia de Rosende. Esa desmemoria está bastante ligada al mundo globalizado de capitalismo salvaje que ha convertido el crimen en un negocio organizado en el que Úrsula aprende a navegar. Como lo evidencia la autora:

A nueve años de terminada la dictadura se inauguró allí un shopping center (...) En el centro comercial no se puede encontrar ningún rasgo del túnel de los tupamaros, ningún testimonio de la operación El Abuso, nada que recuerde la que fue una de las fugas más importantes en la historia. El pasado, una parte del pasado de nuestro *paisito*, ha sido borrado (Rosende, 2019, p. 314).

Ese énfasis en el pasado dictatorial y su subsecuente olvido en democracia y su conexión con otros países de la región, pero especialmente con Chile, está en la tetralogía desde *Mujer equivocada*. En el momento en que Úrsula decide convertirse en la otra Úrsula López y seguir el juego criminal debe buscar información sobre Santiago Lozada, el hombre secuestrado. Con tal fin hace una búsqueda en Internet y le pregunta al oráculo de Google: «Empecemos por una búsqueda fácil, Google, “desaparecido” y “Santiago”, le doy BUSCAR. Se despliegan 1 510 030 resultados y toda la primera página hace referencia a páginas sobre desaparecidos en Santiago de Chile en tiempos de la dictadura de Pinochet» (Rosende, 2017, p. 101). El hecho de que la palabra *buscar* aparezca en mayúsculas es el primer indicador de que hay una intención de llamar la atención del lector sobre ese concepto.

Esta conexión, que aquí aparece en un acto tan banal como una búsqueda en Internet de algo no relacionado, es bastante simbólica, ya que en países como Chile y Uruguay estamos llenos de muertos no encontrados —lo contrario de buscar—, de sitios de memoria olvidados, como es el caso del túnel bajo el centro comercial. Este es un símbolo muy potente, porque esa sobreposición literal encarna muy bien cómo las democracias neoliberales, que sucedieron a las dictaduras militares, terminaron por enterrar el pasado en el desenfrenado culto al consumismo que, a la vez, ha sido el alimento del narcotráfico que recluta a sus soldados bajo la promesa de hacerse rico de un día para otro. Toda esta trágica cadena, que sigue cobrando la vida de gente de clase baja, desde la violencia política de antaño a la del crimen organizado de hoy, aparece englobada en la saga de Rosende como una constelación de memoria.

De ahí el énfasis en mayúsculas de la palabra buscar en la primera novela. Tampoco es casual que Rocco padezca de problemas de desmemoria en *Nunca saldrás*, ni que ese sea el motivo por el que Úrsula queda libre. Me parece que hay un diseño desde *Mujer equivocada* en adelante, con la mención de los desaparecidos en Chile, pasando por el túnel en *Qué ganas*, culminando en el criminal con alzhéimer y el crimen organizado en la última novela. Estos son todos elementos simbólicos de un país y una región que pasaron de un tipo de violencia a otro con el mismo resultado de muertes absurdas y cotidianas. El mensaje pareciera ser que son sociedades a las que les hace falta BUSCAR en su pasado para no repetirlo.

Conclusiones

Los múltiples espejos que aparecen en la obra de Rosende ya no solo hacen un juego metaficcional a lo Auster, aunque estos juegos están. No olvidemos la mención a *City of Glass* que señalé al comienzo, o que también la escritora se inserta en su ficción en *Qué ganas* cuando Antinucci, el abogado corrupto que planea el robo al camión de valores, compra la novela anterior de la tetralogía y dice: «La de tapas negras se llama *El miserere de los cocodrilos*, decide comprarla tal vez porque lo hace pensar en el miserere de Vivaldi» (Rosende, 2019, p. 245). Más allá de estos juegos de la metaficción, los espejos de la obra de Rosende se abren a una dimensión de realidad inescapable en América Latina; no se quedan atrapados en el lúdici y existencial.

Como he mostrado en este trabajo, los dobles, los espejos y las narraciones caleidoscópicas se multiplican en toda la tetralogía de Rosende, para reflejar una realidad oculta para muchos: un Uruguay que es parte de un continente tomado por los cárteles de la droga, por el tráfico de personas y por la corrupción de las instituciones del Estado. De la mano de esta gran narradora uruguaya, el policial antidetectivesco es nuevamente una puerta de entrada a la realidad social que siempre estuvo en el corazón del género negro, pero que esta vez nos presenta a detectives y criminales que sufren de problemas mentales, como la psicopatía y el alzhéimer, metáforas de una sociedad enferma.

El hecho de que al menos las dos últimas novelas expliciten casos reales, como la fuga del túnel, la de Rocco y la operación Océano, nos muestran con claridad que el policial antidetectivesco tiene una fuerza mucho mayor cuando el caleidoscopio de la realidad social se inserta en el juego metaficcional, convirtiéndolo en un vehículo que refleja la criminalidad organizada que domina la región en la actualidad y que la conecta a un pasado no resuelto de crímenes del Estado en una constelación de memoria. Por todo esto, no es casualidad que la adaptación criolla posmoderna que logra Rosende sea una nueva transformación del antidetectivesco que hoy conquista mercados alrededor del mundo, porque reafirma una realidad globalizada del crimen.

Referencias bibliográficas

- Auster, P. (2006). *The New York Trilogy*. Nueva York: Penguin.
- Auster, P. (2007). *Travels in the Scriptorium*. Nueva York: Picador.
- Benjamin, W. (1986). *Illuminations*. (Trad. Harry Zohn.). Nueva York: Schocken Books.
- Cuvaric García, D. (2018). El caleidoscopio en la literatura española. *Káñina, Revista Artes y Letras, Universidad de Costa Rica, XLII(1)*, 65-87. <https://www.scielo.sa.cr/pdf/kan/v42n1/2215-2636-kan-42-01-65.pdf>
- Fonseca, R. (1990). *Agosto*. San Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1959). *Beyond the Pleasure Principle*. Nueva York: Bantam Books.
- Freud, S. (1962). *The Ego and the Id*. Nueva York: Norton.
- Freud, S. (1980). La escisión del yo en el proceso defensivo. En S. Freud, *Obras completas*, volumen XXIII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Highsmith, P. (2008). *The Talented Mr. Ripley*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Mercado-Harvey, A. (2024). *Crímenes dictatoriales: el género policial como literatura del trauma*. Madrid: Pliegos.
- Peacock, J. (2020). *Understanding Paul Auster*. Columbia: The University of South Carolina Press.
- Rosende, M. (2016). *El miserere de los cocodrilos*. Montevideo: Estuario.
- Rosende, M. (2017). *Mujer equivocada*. Montevideo: Estuario.
- Rosende, M. (2019). *Qué ganas de no verte nunca más*. Montevideo: Planeta.
- Rosende, M. (2024). *Nunca saldrás de aquí*. Montevideo: Planeta.

Tani, S. (2002). From the Doomed Detective (1984). En B. Nicol (Ed.), *Postmodernism and the Contemporary Novel: A Reader* (pp. 320-330). Edinburgh: Edinburgh UP.

Whitehead, A. (2004). *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh UP.