



[sic]

Revista de literatura y arte de la Asociación
de Profesores de Literatura del Uruguay
#40 / Año XV / diciembre de 2025

El género negro: exploraciones críticas



Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay

[sic]

Revista arbitrada de la Asociación de
Profesores de Literatura del Uruguay
Año XV #40 / diciembre de 2025

Comisión Directiva de APLU

Presidente: Gabriela Sosa San Martín
Vicepresidente: Leticia Collazo
Secretaria: Verónica Quintero
Tesorero: Álvaro Revello
Vocal: Paola Borges

Consejo editor de la revista [sic]

Elvira Blanco Blanco
Luis Bravo
Óscar Brando
Ma. del Carmen González de León
Álvaro Lema Mosca
Elena Romiti
Gabriela Sosa San Martín

Coordinadoras académicas del presente número:
Andrea Aquino y Andrea Arismendi

Responsables de edición:

Ma. del Carmen González de León
Álvaro Lema Mosca

Consejo académico de lectura:

Hugo Achugar
Alfredo Alzugarat
Iaranda Barbosa
Carina Blixen
Margarita Carriquiri
Federico Correa Pose
Sandra Escames
Norah Giraldi Dei Cas
Gustavo Martínez
Charles Ricciardi
Leonardo Rossiello
André Sena Wanderley
Kildina Veljacic
Silvia Viroga

Lectores especializados para este número:

Hugo Achugar
Vanessa Artasánchez
Federico Correa Pose
Lorena Costa
Gustavo Martínez

Susana Nieto
Henry Trujillo
Kildina Veljacic
Silvia Viroga

Corrección general: Sofía Gervaz
Corrección en portugués: Silvio Alfonso
Corrección en inglés: Mauricio de Vasconcellos

Imagen de tapa: Pexels
Diseño: ALM
Diseño interior: ALM

Revista [sic]. Año XV #40 / diciembre, 2025
ISSN: 1688-938X

Revista registrada ante el MEC en el Tomo XVI, Foja
33 a los efectos del artículo 4 de la Ley N° 16.099.

Indexada en Latindex 2.0, Dialnet, LatinRev, Road,
Miar, Hispanismo, Google Scholar.
Integrante de Aura (Asociación Uruguaya de Revistas
Académicas).
Disponible en Open Journal System.

Esta obra está bajo una licencia internacional Creative
Commons Atribución 4.0



APLU
18 de Julio 1825 ap. 401 C.P. 11.200
Telefax (+598) 2403 6506
revistaaplu@gmail.com
revistasic.uy

[*sic*]

TEMÁTICA Y ALCANCE

[*sic*] es una revista arbitrada, editada por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay. Se publican artículos inéditos y originales que presentan resultados de investigaciones en el campo de los estudios literarios y la didáctica de la literatura. Está dirigida a estudiantes terciarios, docentes, investigadores y profesionales vinculados al área de las letras, las ciencias humanas y la educación. Es de periodicidad cuatrimestral, con publicaciones en abril, agosto y diciembre. Los trabajos son arbitrados por un Consejo Académico de Lectura, entidad evaluadora externa a la Comisión Directiva y al Consejo Editor.

Está indexada y catalogada en diversos repositorios y catálogos nacionales e internacionales.
palabras clave: revista arbitrada de literatura - aplu - [*sic*].

sic
(Del lat. *sic*, así).

1. adv. usado en impresos y manuscritos españoles, por lo general entre paréntesis, para dar a entender que una palabra o frase empleada en ellos, y que pudiera parecer inexacta, es textual.

SUMARIO

[Editorial]

4. El género negro: exploraciones críticas
Andrea Aquino, Andrea Arismendi
8. Parapsicología y policial: sobre *Dejen todo en mis manos*, de Mario Levrero
Shubert Silveira
23. Mario Levrero, arquetipos femeninos y la novela negra.
El juego de espejos entre la mujer fatal y la mujer infantilizada
Diego González Velazco
35. Del policial paródico al realismo raro: Mario Levrero y la opacidad de lo real
Jorge Olivera Olivera
51. El juego de dobles y espejos posmodernos en la saga policial de Mercedes Rosende
Alicia Mercado-Harvey
68. Proyecciones modernas y posmodernas en la literatura del crimen.
La novela policial y la novela negra: el caso de Pedro Peña
Tadeo Fraga
77. En los lindes del género: Cecilia Ríos y un desperfecto de la *Torschlusspanik*
Panagiotis Deligiannakis
84. Grand Guignol y novela policial: máscaras de la modernidad en la prensa del Novecientos
Silvia Antúnez Rodríguez-Villamil
100. Isidro Parodi y el camino humorístico de las vanguardias en el policial latinoamericano
Román Setton
115. La literatura policial chilena: breve historia en su marco cultural
Marcelo E. González Zúñiga
124. Melancolía y (des)esperanza: La ciudad residual Heredia
Luis Valenzuela Prado
139. *Ciudad de cristal*, de Paul Auster, y su caracterización como novela negra posmoderna
Joaquín Eraña, Jessica Pérez

148. El detective como espectador y el narcotráfico como espectáculo obsceno:
análisis de *Policía de Ciudad Juárez*, de Miguel Ángel Chávez Díaz de León
Felipe Oliver

157. Reconfiguraciones del género negro: el *true crime* y las nuevas expresiones
de la violencia en dos obras artísticas latinoamericanas contemporáneas
Silvia Beatriz Fernández, Mary Carmen Garduño Rodríguez

169. *Noir* en estado de excepción: Mediterráneo y México
frente a la violencia transnacional (2000-2025)
Victor Martinez

183. Venecia de *best seller*: construcción de la imagen urbana
en el *thriller* de Sáenz de Urturi
Rocío Peñalta Catalán

[Testimonios]

197. Río de la Plata, de orilla a orilla:
entrevista cruzada a Mercedes Rosende y Claudia Piñeiro
Andrea Aquino

202. Duelo andino: entrevista cruzada a Nicolás Ferraro y Juan Angulo
Andrea Arismendi

[Reseñas]

207. Es difícil decir adiós
Cecilia Ríos

210. Otras vueltas del género testimonial: un recorrido necesario
Gabriela Sosa San Martín

213. El tono del delito. Sobre *Caballo regalado*, último libro de cuentos de Cecilia Ríos
Soledad Castro Lazaroff

215. El desierto arde: mujeres, poder y verdad en *Luz de naranjos*
Bianca Solís

217. El libro que sí conocí
Georgia Roa



Editorial

El género negro: exploraciones críticas

El escritor argentino Mempo Giardinelli ha afirmado que las obras pertenecientes al género negro son consideradas como una forma de realismo tan versátil que integra subgéneros codificados y precisos, como la novela policial o de enigma, pero también hibridaciones y derivas que lo conectan con el terror, con narrativas no miméticas, con distopías o con la ciencia ficción, entre otros. En la actualidad, sostiene Giardinelli,

tiene las mejores posibilidades de reseñar los conflictos político-sociales de nuestro tiempo; penetra en millones de hogares en el mundo entero a través del cine o la televisión (muchas veces con historias de dudosa calidad); y es notable cómo ha influenciado a casi todos los grandes escritores modernos, de todas las lenguas y de cualquier género.¹

Tratándose de un tema de gran interés para la reflexión crítica, la investigación y la enseñanza, es que la revista [sic] asume el compromiso, en este número 40, de elaborar una entrega con el desafío de atender a un estado de la cuestión emergente, considerando discusiones y aportes desde territorialidades diversas.

Escritores tan disímiles como Umberto Eco, Mario Levrero, Jorge Luis Borges o Cristina Rivera Garza se han apropiado de sus mecanismos narrativos de manera frecuente. Basta recordar los argumentos de obras como *El nombre de la rosa* (1980), *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975), «La muerte y la brújula» (1942) o *El invencible verano de Liliana* (2021) para comprender cómo se han valido del género. Incluso, la aventura literaria emprendida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, que bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq titularon *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), demuestra el interés que ha provocado. Proyectándose en diversas direcciones, explorando dimensiones de mayor amplitud, podemos encontrar, a modo de ejemplo, categorías como novela de enigma, novela policial, *thriller*, *hard boiled*, o manifestaciones que se enfocan en lo territorial e histórico, como *noir* escandinavo, mediterráneo, o el *noir* o policial latinoamericano. En este último caso se evidencia la violencia política y el trauma social padecidos en el transcurso de las dictaduras en el Cono Sur.

El gran nudo de las tensiones que entran en juego en una trama asociada a estas narraciones se encuentra en el delito. Josefina Ludmer señala que «es un instrumento conceptual particular: no es abstracto sino visible, representable, cuantificable, personalizable, subjetivizable; no se somete a regímenes binarios; tiene historicidad y se abre a una constelación de relaciones y series».² De esta manera, la autora discute acerca de la simplificación con que se conceptualiza la ilegalidad; discrepa con verla como simple acto de transgresión o anomia. No obstante, concuerda con que es una «frontera móvil, histórica y cambiante»,³ una demarcación con respecto a un cruce de conflictos que es necesario situar siempre. Así, el delito como problema, como tema a contextualizar y analizar desde varios puntos de vista, se consolida como un eje transversal al género y sus desvíos o derivas.

De registro generalmente realista, el género negro admite, en clave de ficción, mirar críticamente las múltiples tensiones sociales, las relaciones de poder, la problematización de conceptos

¹ Giardinelli, M. (2013). *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual, p. 15.

² Ludmer, J. (2011). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, p. 16.

³ *Idem*, p. 18.

como justicia, legalidad, crimen o delito. Igualmente, y debido a esa particularidad, es que permite la hibridación con otros subgéneros como el terror, el fantástico o la ciencia ficción.

Desde la aparición del policial hacia mediados del siglo XIX, con la publicación del relato «Los crímenes de la calle Morgue» (1841), del norteamericano Edgar Allan Poe, el género tuvo una evolución vertiginosa y múltiple si lo comparamos con otros. Avanzó de manera concomitante con el desarrollo de la institución policial, con su requisito de mantenimiento del orden o su preocupación por restituirlo, y también con la enorme importancia que ha tenido el progreso científico en la adopción de nuevas técnicas de investigación. Desde el punto de vista social, se pueden considerar dos modalidades típicas en esta narrativa: una mirada mayormente individualista y optimista, donde el crimen es considerado como un desvío ante la norma, cometido por sujetos a los que es necesario encontrar y disciplinar o condenar. Y otra más plural y pesimista, que da impulso al género denominado negro y que puede identificarse de la siguiente manera:

La novela negra (del francés *noir*) refiere a un tipo de novela policial en la que el objetivo principal no es la resolución del misterio, sino que este es una excusa para tratar otros temas. Presenta una atmósfera asfixiante de miedo, violencia, injusticia, inseguridad y corrupción del poder político a modo de crítica social.⁴

En esta última perspectiva es que se identifica al delito como inherente a las sociedades humanas. En los relatos ligados a esta óptica, como señala el profesor chileno González Zúñiga,⁵ el encargado de investigar descubre al criminal, pero detrás de él hay otro, y otro más, hasta que se desenmascara la corrupción en el centro mismo de las instituciones. En la vertiente posmoderna del género negro, es posible hallar novelas, cuentos y otras manifestaciones artísticas que patentizan que ciertas sociedades son una serpiente que se muerde la cola. Es decir, identificando a los individuos que se desvían y castigándolos, revelan que el problema, paradójicamente, está en el orden social mismo.

En el primer cuarto de este siglo XXI, se ha producido un significativo fenómeno de sistematización de investigaciones acerca de las ficciones policiales, criminales y negras. Cada año se abren convocatorias para estudiarlas en congresos, coloquios y cursos de universidades e institutos terciarios en el territorio Iberoamericano. Por citar algunos ejemplos, Santiago Negro y Puerto Negro, en Chile; Córdoba Mata, en Argentina; los congresos de la Universidad de Salamanca, la UNAM, la Universidad Iberoamericana o la Red de Estudios de la Universidad de Chihuahua, en México, también en la Universidad de Puerto Rico en Aguadilla. En Uruguay, Días Contados es el coloquio internacional que se lleva a cabo en el Instituto de Profesores Artigas y que congrega a escritores e investigadores sobre el género negro. Lo dicho se suma a los festivales y concursos literarios que tienen larga tradición, como la Semana Negra de Gijón. Estos eventos constituyen verdaderos nodos de construcción colectiva de conocimientos. Esperamos que los aportes de este número enriquezcan esa trama y permitan dar continuidad al proceso de integración y de colaboraciones teórico-críticas.

A partir de la convocatoria, recibimos una cantidad considerable de artículos que observan con precisión aspectos significativos del género negro, policial y neopolicial, ya sea para explorarlos, debatirlos, ampliarlos o clasificarlos, demostrando así que hay un territorio fértil que no deja de expandirse, tanto para los autores como para los críticos. Hemos optado por un índice que siga una organización geográfica de los materiales, antes que uno teórico o temático, puesto que en esa cartografía primaria se traslucen ejes e intereses en común de las segundas.

Los presentamos a continuación:

⁴ Galizzi, L. (2015). Las sombras de la neonovela negra uruguaya. *Revista [sic]*, (13), p. 24. <https://revistasic.uy/ojs/index.php/sic/article/view/233/193>

⁵ La Máquina de Pensar. (26 de agosto de 2024). Serie negra y novelas japonesas. Con el especialista Marcelo González Zúñiga. *La Máquina de Pensar*. <https://mediospublicos.uy/serie-negra-y-novelas-japonesas/>

Shubert Silveira toma como punto de partida de su análisis el *Manual de parapsicología* (1978), de Mario Levrero, «clave hermenéutica de su obra» —afirma el articulista—, que brinda nociones de las que el escritor uruguayo se vale para vincular el policial con lo paranormal. La novela en la que se enfoca es *Dejen todo en mis manos* (1998), en la que Levrero desarticula el género policial y subvierte sus postulados clásicos.

Diego González Velazco explora los arquetipos femeninos en la obra de Mario Levrero, y se concentra en los ejemplos de la mujer fatal y la mujer infantilizada en *Fauna* (1993) y *La Banda del Ciempiés* (1988). Espejando la obra levreriana con los códigos del policial tradicional, y valiéndose principalmente de algunos preceptos teóricos de Karl Jung y Giles Deleuze, expone en qué medida Levrero miró críticamente a la tradición policíaca y propuso nuevos caminos.

A propósito de tres novelas del mismo autor, la ya mencionada *Dejen todo en mis manos* (1998), *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1978) y *La Banda del Ciempiés* (1988), Jorge Olivera sugiere una lectura en la que interviene el concepto de realismo raro de Graham Harman, postulando así una novedosa filiación que fluctúa entre «la ironía posmoderna y una lógica de lo cotidiano».

El artículo de Alicia Mercado-Harvey parte del concepto de antidetektivismo, transgresor del policial clásico, para analizar la tetratología de novelas protagonizadas por Úrsula López, de Mercedes Rosende, otra autora uruguaya relevante, estudiando mecanismos fundamentales que se involucran en esta nueva forma del género.

Tadeo Fraga propone el abordaje de los vínculos que unen a la modernidad con la novela policial y a la posmodernidad con el género negro, y cómo el pasaje de un paradigma a otro produjo cambios sustanciales en la literatura del crimen. Elige como caso de estudio las novelas *No siempre las carga el diablo* (2011) y *Nada es una verdad tan grande* (2021), del escritor y docente uruguayo Pedro Peña.

Panagiotis Deligiannakis, valiéndose del término alemán *Torschlusspanik* («miedo al fracaso» o «miedo a la puerta cerrada»), estudia los cuentos de la uruguaya Cecilia Ríos publicados en 2023, atendiendo a los temas que los atraviesan, especialmente los que implican una apertura dentro del *noir*.

Silvia Antúnez Rodríguez-Villamil revisa conceptos prototípicos de la novela policial arcaica durante el período finisecular y el Novecientos. El artículo ubica este fenómeno en el contexto uruguayo y rioplatense, en diálogo con la prensa local y el teatro de la época. Temas como el suicidio y la figura femenina, así como el Teatro del Grand Guignol y los miedos de la época constituyen aspectos fundamentales del análisis.

Por su parte, Román Setton estudia los relatos de *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), en diálogo con las tradiciones vanguardistas y humorísticas de la literatura policial. Se propuso pesquisar en qué medida Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares construyen una ficción paródica del policial con filiación múltiple y que, además, se desmarca de las narrativas que ambos elaboraron por separado.

Marcelo González Zúñiga aborda en su texto la historia del género negro en Chile, desde sus orígenes hasta el primer cuarto del siglo XXI. Pone en perspectiva su desarrollo en relación con las influencias culturales de los modelos literarios creados en Europa y Estados Unidos.

Luis Valenzuela Prado implementa el análisis de la obra del recientemente distinguido con el Premio Nacional de Literatura de Chile, el escritor Ramón Díaz Eterovic, a través de la saga del detective Heredia y las dimensiones temáticas que las articulan. La ironía, el pesimismo, la desesperanza y la melancolía son ejes orquestados en torno a los espacios que recorre el personaje, caracterizados como expresión de la novela negra con una proyección social.

En el artículo de Joaquín Eraña y Jéssica Pérez, la novela *Ciudad de cristal* (1985), de Paul Auster, es presentada como ejemplo de subversión posmoderna de la codificación tradicional del género. Para su trabajo, toman los aportes de Daniel Link, Bertold Brecht, Raymond Chandler y Michel Foucault, concentrándose en aspectos como la fragmentariedad y el juego de espejos.

Además, indagan en la novela en busca de intertextualidades cervantinas, puesto que es conocida la admiración que el autor norteamericano le tenía al clásico español.

Felipe Oliver se enfoca en una novela del escritor y periodista Miguel Ángel Chávez Díaz de León, *Policía de Ciudad Juárez* (2012), en la que se reflejan los graves conflictos vividos en el contexto sociopolítico en el que se ambienta, centrándose en la figura del detective como espectador de una modalidad criminal que, como el articulista señala desde el título, posee características espectaculares.

Silvia Beatriz Fernández y Mary Carmen Garduño Rodríguez analizan la novela *El invencible verano de Liliana* (2021), escrita por la mexicana Cristina Rivera Garza, y el fotolibro *El jardín de mi padre* (2020), del artista colombiano Luis Carlos Tovar, para explorar las nuevas formas narrativas del género negro en la literatura y la fotografía contemporánea. Sostienen que «a partir de la filosofía, la literatura social y los estudios visuales, se busca evidenciar el papel que juega el testimonio o la crónica en las construcciones artísticas de la crueldad y el terror». En ese sentido, su trabajo apunta a presentar ejemplos de hibridación que visibilizan los postulados éticos y estéticos del *true crime* como particularidad cultural latinoamericana.

En un ejercicio de lectura comparada, Victor Martínez plantea ejemplos de narraciones en las que se puede aplicar el concepto de estado de excepción a la categoría de *noir*. Puntualmente, menciona autores del Mediterráneo como Jean-Claude Izzo, Andrea Camilleri y Petros Márkaris, y escritores mexicanos como Paco Ignacio Taibo II, Élmer Mendoza, Sergio González Rodríguez y Cristina Rivera Garza para ilustrar sus hipótesis.

Rocío Peñalta Catalán estudia la novela *El ángel de la ciudad* (2023), de la española Eva García Sáenz de Urturi, ambientada en la ciudad de Venecia, escenario recurrente de la literatura, el arte y el cine. El trabajo analiza las estrategias propias del *best seller* que la autora utiliza.

En este número, la revista *[sic]* incorpora, en el apartado de testimonios, dos entrevistas cruzadas: Mercedes Rosende y Claudia Piñeiro, por un lado, y Nicolás Ferraro y Juan Angulo, por otro; los autores preguntan y responden acerca de intereses, lecturas y su situación con respecto a la novela negra contemporánea. Estos escritores, referentes actuales del *noir* latino — como lo denomina el propio Ferraro —, se animan a recomendar a otras voces que consideran valiosas. De esta manera, se suman a la construcción colectiva de un género en evolución permanente.

Por último, cuatro de las cinco reseñas invitan a seguir expandiendo el corpus de la novela negra y policial latinoamericana, y a repensar el papel de la memoria en cada uno de los momentos donde la ficción fue la forma de vehiculizar los efectos de la violencia y de los crímenes. La quinta, en tanto, comenta un libro teórico sobre un tema colindante, como es la relación entre testimonio y literatura en el marco de la violación de los derechos humanos por parte del Estado en América Latina.

Andrea Aquino y Andrea Arismendi
Montevideo, diciembre de 2025



Parapsicología y policial: sobre *Dejen todo en mis manos*, de Mario Levrero

Shubert Silveira

Universidad de Harvard

ssilveira@g.harvard.edu

<https://orcid.org/0009-0007-5102-7835000>

Recibido: 30/10/2025

Aceptado: 12/11/2025

Resumen: Este artículo analiza la novela *Dejen todo en mis manos*, de Mario Levrero, a partir de su *Manual de parapsicología*, considerado como una clave hermenéutica de su obra. Lejos de tratarse de un simple texto divulgativo, el *Manual...* reúne una serie de conceptos claves para la poética del autor, como la exploración del inconsciente, la percepción, el azar y los fenómenos paranormales como ejes narrativos. El artículo muestra cómo Levrero fusiona el género policial con lo extranormal, generando un nuevo tipo de relato detectivesco donde el enigma se desplaza del crimen a la percepción. A través del humor y la parodia, la novela desmonta las convenciones del policial clásico y ensaya formas de conocimiento alternativas, guiadas por la intuición, los sueños y las coincidencias significativas. La telepatía, la clarividencia y la sugestión se integran en la narrativa sin solemnidad, como recursos narrativos ligados a lo cotidiano. Así, Levrero convierte la investigación policial en un experimento mental donde el inconsciente y la sincronía guían la búsqueda. *Dejen todo en mis manos* permite más que la simple lectura como juego paródico del policial, ya que muestra una indagación sobre los modos de conocer, los límites de la razón y las posibilidades literarias de lo parapsicológico.

Palabras clave: Mario Levrero; *Manual de parapsicología*; *Dejen todo en mis manos*; parapsicología; novela policial.

Parapsychology and Detective Fiction: On *Dejen todo en mis manos* by Mario Levrero

Abstract: This article analyzes Mario Levrero's novel *Dejen todo en mis manos* through the lens of his *Manual de parapsicología*, considered a hermeneutic key to his body of work. Far from being a simple divulgation text, the *Manual...* brings together key concepts for the author's poetics, such as the exploration of the unconscious, perception, chance, and paranormal phenomena as narrative axes. The article shows how Levrero fuses detective fiction with the extranormal, generating a new type of crime story in which the enigma shifts from crime to perception. Through humor and parody, the novel dismantles the conventions of classic detective fiction and experiments with alter-

native forms of knowledge, guided by intuition, dreams, and meaningful coincidences. Telepathy, clairvoyance, and suggestion are integrated into the narrative without solemnity, as narrative tools tied to everyday life. In this way, Levrero turns the detective investigation into a mental experiment where the unconscious and synchronicity guide the search. *Dejen todo en mis manos* offers more than a simple parodic reading of the crime genre, as it reveals a deeper inquiry into modes of knowledge, the limits of reason, and the literary possibilities of parapsychological thinking.

Keywords: Mario Levrero; *Dejen todo en mis manos*; *Manual de parapsicología*; parapsychology; detective fiction.

Parapsicología e romance policial: sobre *Dejen todo en mis manos*, de Mario Levrero

Resumo: Este artigo analisa o romance *Dejen todo en mis manos*, de Mario Levrero, a partir de seu *Manual de parapsicología*, considerado uma chave hermenêutica para o conjunto de sua obra. Longe de ser um simples texto de divulgação, o *Manual* reúne uma série de conceitos fundamentais para a poética do autor, como a exploração do inconsciente, da percepção, do acaso e dos fenômenos paranormais como eixos narrativos. O artigo mostra como Levrero funde o gênero policial com o extranormal, gerando um novo tipo de relato detetivesco em que o enigma se desloca do crime para a percepção. Por meio do humor e da paródia, o romance desmonta as convenções do policial clássico e ensaia formas alternativas de conhecimento, guiadas pela intuição, pelos sonhos e pelas coincidências significativas. Telepatia, clarividência e sugestão integram-se à narrativa sem solenidade, como recursos literários vinculados ao cotidiano. Assim, Levrero transforma a investigação policial em um experimento mental no qual o inconsciente e a sincronicidade orientam a busca. *Dejen todo en mis manos* permite mais do que uma leitura como paródia do policial: revela uma indagação sobre os modos de conhecer, os limites da razão e as possibilidades literárias do parapsicológico.

Palavras-chave: Mario Levrero; *Dejen todo en mis manos*; *Manual de parapsicología*; parapsicologia; romance policial.

«Mi método consiste en una mezcla de deducción e intuición»

MARIO LEVRERO

(*Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, 1992)

Introducción

La confluencia de lo paranormal con el género policial ha producido tramas detectivescas de singular potencia. Por un lado, en el imaginario popular instalado por series y películas como *The X-Files* o *Men in Black*, la investigación criminal se cruza con lo fantástico; por otro, en la literatura latinoamericana reciente, ese diálogo aparece en novelas como *El enigma de París* (2007), de Pablo de Santis, *La octava plaga* (2017), de Bernardo Esquinca, y *Cometierra* (2019), de Dolores Reyes. Esta fusión de géneros y saberes alcanza una intensidad particular en la obra de Mario Levrero, donde lo policial y lo esotérico se entrelazan hasta volverse indistinguibles, y

donde la parapsicología¹ funciona como campo conceptual que interviene tanto en la trama como en las interpretaciones que los personajes elaboran sobre los hechos. Así, en *Fauna* (1987), por ejemplo, un caso de terapia parapsicológica adopta la estructura de una investigación detectivesca, mientras que en *El alma de Gardel* (1996) lo sobrenatural aparece filtrado por la vida cotidiana y el humor. Levrero transforma el enigma en un espacio de experimentación perceptiva: lo que está en juego ya no es tanto descubrir un culpable como explorar las condiciones mismas del conocimiento, la intuición y el azar.

La obra de Mario Levrero ha sido organizada por la crítica en diversas constelaciones, muchas de ellas estructuradas en tríadas. La más reconocida es la llamada *Trilogía involuntaria* —ya que han sido editadas en conjunto—, compuesta por *La ciudad* (1970), *París* (1980) y *El lugar* (1982), tres novelas breves que comparten atmósferas oníricas y una deriva narrativa donde el sentido se posterga. Hacia el final de su trayectoria se consolida otra tríada, la «trilogía luminosa», integrada por *El discurso vacío* (1996), *La novela luminosa* (2005) y *Burdeos* (2007), donde la escritura se vuelve un ejercicio de autoconocimiento, atravesado por un tono meditativo y ensayístico.

A estas se suma la propuesta de una «trilogía esotérica», formulada por Blas Rivadeneira (2021), que reúne *Manual de parapsicología* (1985), *Fauna* (1987) y *El alma de Gardel* (1996). En este conjunto, lo fantástico, lo paranormal y lo simbólico funcionan dentro de un sistema de correspondencias que convierte al *Manual...* en un texto de articulación poética antes que en un simple tratado divulgativo. En paralelo, Ezequiel De Rosso (2013) distingue una serie policial compuesta por *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975), *La banda del ciempiés* (1989) y *Dejen todo en mis manos* (1996), en la que el autor adopta el molde del relato detectivesco para desmontarlo desde dentro.²

Si bien De Rosso excluye el *Manual de parapsicología* de la tríada esotérica por su aparente distancia con la ficción, otros críticos, como Mauro Libertella (2019) y el ya citado Rivadeneira, lo reincorporan al centro del corpus levreriano, subrayando su valor literario y su función de *ars poetica*. En este sentido, el *Manual...* no es un texto marginal, sino el núcleo desde el que irradia una poética del conocimiento anómalo: la creencia de que la percepción, el sueño y el inconsciente son territorios narrativos. Levrero concede a los fenómenos psíquicos una validez simbólica, integrándolos a su sistema de escritura como dispositivos de exploración de la mente y de la realidad.

Esta interlocución entre policial y extranormal no surge en el vacío. En el Río de la Plata existe una tradición de literatura atenta a las ciencias ocultas y a lo esotérico que vincula a Leopoldo Lugones (*Las fuerzas extrañas*) y Roberto Arlt (*Los siete locos*) con Levrero. Más cerca en el tiempo, Mike Wilson radicaliza ese cruce en *Ciencias ocultas* (2021), un policial atípico construido como una larga descripción de la habitación donde yace un cadáver. Esta constelación sugiere una línea de continuidad donde el misterio se investiga tanto con indicios como con dispositivos de percepción y sugestión.

Este artículo propone leer *Dejen todo en mis manos* desde el *Manual de parapsicología*, entendido como clave hermenéutica. El objetivo es examinar cómo la novela en cuestión instala lo extranormal dentro de un marco policial para desarmarlo, desplazando el enigma hacia la percepción, la sincronicidad y la intuición. Se abordarán tres núcleos: el policial como estructura paródica y cognitiva; la figuración narrativa de los conceptos parapsicológicos (telepatía, presentimiento, hipnosis); y la economía del azar en la pesquisa. Así, se busca demostrar que Levrero

¹ La parapsicología, como todas las disciplinas, ha mutado con el tiempo, pero podríamos definirla como el área de conocimiento que se encarga de estudiar las potencialidades de la psiquis humana más allá de lo meramente perceptible, de modo que sus preguntas principales se centran en la percepción extrasensorial, la telepatía, la precognición, la clarividencia o la sincronicidad, entre otras.

² Además de estas novelas, Levrero incurre en el policial en relatos breves como «El inspector», «El factor identidad» o «Una confusión en la serie negra».

convierte el relato detectivesco en un laboratorio de estados de conciencia donde se problematizan la evidencia y los recursos propios del género policial.

Policial

Desde sus orígenes modernos, con *Une ténébreuse affaire* (1841), de Honoré de Balzac, y *The Murders in the Rue Morgue* (1841), de Edgar Allan Poe, la literatura policial se ha consolidado como un género popular y versátil que habilita múltiples líneas de lectura. A lo largo de su desarrollo, el policial ha adoptado formas diversas, desde el enigma clásico al *noir* o la novela negra contemporánea, sin perder su capacidad de interrogar la lógica, la verdad y la percepción. Hoy parece que cada literatura nacional cuenta con su gran autor policial que es (o suele ser) a su vez un éxito en ventas: Leonardo Padura en Cuba, Rubem Fonseca en Brasil, Petros Márkaris en Grecia, Henning Mankell en Suecia, Andrea Camilleri en Italia, Jo Nesbø en Noruega o Paco Ignacio Taibo II en México, por mencionar solo algunos.

En la narrativa uruguaya, si bien pueden rastrearse antecedentes del género en autores del siglo XX, el policial no consolidó una tradición sostenida ni un campo propio hasta las últimas décadas del pasado siglo. Justino Zavala Muniz y Carlos Martínez Moreno incorporaron en algunos textos recursos tomados de la crónica roja, tales como el crimen, la pesquisa, la reconstrucción periodística del hecho; mientras que Juan Carlos Onetti exploró con mayor complejidad la lógica de la investigación y el enigma en relatos como *Los adioses* (1954), donde el misterio se desplaza hacia la percepción y el rumor. Sin embargo, a partir de las últimas décadas del siglo XX, y especialmente en el siglo XXI, el género ha cobrado una vitalidad sostenida con autores como Mercedes Rosende, Omar Prego Gadea, Hiber Conteris, Milton Fornaro, Hugo Burel, Juan Grompone y Henry Trujillo, entre otros, que han desarrollado una tradición local del policial en diálogo con modelos europeos y americanos.

Aunque no suele ser asociado de inmediato con la tradición policial uruguaya, Mario Levrero ocupa dentro de ella un lugar singular. Sus incursiones en el género retoman la estructura del relato detectivesco clásico para desarticularla mediante recursos paródicos, absurdos y fantásticos. Más que reproducir sus convenciones, Levrero las somete a una experimentación perceptiva: el enigma se desplaza, la lógica se subvierte y la resolución se disuelve en un universo donde lo verosímil y lo onírico coexisten en tensión. En su obra, el policial deja de ser un juego racional de deducción para volverse una indagación sobre la conciencia, el azar y la percepción.

Por otro lado, frente a la literatura comprometida y sus exigencias ideológicas, Levrero reivindica géneros considerados menores, como el folletín policial, el humor y el absurdo, a los que concede un valor estético singular. Para él, esas formas *marginales* son vías privilegiadas hacia la belleza literaria, libres de la obligación de representar o moralizar. En esa misma línea, Pablo Rocca (2013) recuerda que en 1969 un jurado integrado por Ángel Rama, Jorge Ruffinelli y Alberto Paganini premió la novela *El libro de mis primos*, de Cristina Peri Rossi, entre otras razones por su carácter político, dejando de lado *La ciudad*, de Levrero. A partir de ese episodio, el autor perdió interés en los concursos literarios y, de hecho, solo se presentó a la beca Guggenheim, que le permitió escribir *La novela luminosa*, por insistencia y apoyo de personas cercanas.

Por el contrario, Levrero también desconfiaba del propio género policial. En la entrevista imaginaria que cierra *El portero y el otro*, afirma que la novela policial «te angustia y te saca la angustia que te creó; no te deja una angustia libre que puedas aprovechar para modificar tu vida, como sucede con la verdadera literatura» (Levrero, 1992b, p. 183). Esto explica que, consideradas como pertenecientes a un género menor por el propio autor, *Nick Carter...* se publicara como folletín y *Dejen todo en mis manos* es mencionada por el autor como «novelita» al comienzo del

libro.³ Sin embargo, en Levrero el uso del policial trasciende el género mismo para convertirse en un medio de exploración de la percepción, la realidad y el yo dentro de la trama detectivesca que sirve como excusa para otros asuntos. Es decir, frente a un género considerado tradicionalmente menor como el policial, Levrero reivindica las posibilidades artísticas e imaginativas que permite un formato previamente pautado y desprecia cierto tipo de literatura moralizante.

A modo de ejemplo, el título *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* muestra hasta qué punto Levrero desborda el molde del policial. Por un lado, al personaje homónimo creado en 1886 por John Coryell para una *dime novel* del *New York Weekly* y, por otro, a *As I Lay Dying* [*Mientras agonizo*], de William Faulkner. El texto hibrida los clichés de la cultura popular con procedimientos de vanguardia, de modo que desarma la identidad del narrador, que oscila y se fragmenta entre primera, segunda y tercera persona, y multiplica los relatos en abismo (Vecchio, 2016).

Si el policial de enigma ordena el mundo por medio de pistas verificables y el *noir* lo oscurece mediante causalidades opacas, en Levrero ambos regímenes se desdibujan: la pista se vuelve signo equívoco y el error, lejos de ser ruido, se convierte en motor narrativo. La investigación avanza por conjeturas inestables, lapsus y malentendidos que no conducen a una verdad única, sino a una verdad de baja intensidad, provisional y subjetiva. Como señala De Rosso (2013), los protagonistas del relato detectivesco leen el mundo como un sistema de signos a descifrar; en Levrero, esa semiosis se contamina de ruido y desvíos: la pista se vuelve equívoca, la cronología se afloja y la resolución pierde centralidad. El resultado es un policial de baja clausura, donde la investigación persiste como estado mental más que como cierre argumental.

Parapsicología

La tan cuestionada (y no sin razón) clasificación de *los raros*, propuesta por Ángel Rama (1966), persiste a pesar de las críticas y más allá de sus falencias —que bien ha señalado Hebert Benítez (2014; 2020)—, continúa resultando útil para pensar etiquetar ciertas singularidades literarias. En el caso de Levrero, esta categoría sigue funcionando como una forma de explicar su posición excéntrica dentro del campo literario, su resistencia a los géneros establecidos y su vínculo con saberes periféricos como la parapsicología. Este interés, frecuentemente leído como una rareza dentro de su obra, puede pensarse como una forma de *gusto perverso*, en el sentido que el autor aplica, con ironía, a su devoción por Julio Iglesias en los diálogos con Pablo Silva Olazábal, es decir, como una particularidad que le genera interés, pero que no puede ser considerada como digna de ser compartida con los demás (Gómez de Tejada, 2020). Sin embargo, más allá de esto, la parapsicología es una inclinación heterodoxa que, lejos de ser anecdótica, ilumina el modo en que Levrero desafía las jerarquías culturales y los límites entre alta y baja cultura.

Aquel lector que se acerque a su obra puede sorprenderse al encontrar entre sus títulos un manual de parapsicología, un texto de divulgación científica en apariencia ajeno al resto, en el que el autor cataloga y define fenómenos con tono didáctico, sin caer en el sensacionalismo típico de las *ciencias ocultas*. Marcial Souto (2016) detalla que en 1979 Levrero escribió el *Manual de parapsicología*, aparecido originalmente en la revista *El Péndulo* y publicado en formato libro poco después por Ediciones de la Urraca, con una tirada de cinco mil ejemplares que cobró por adelantado. La obra, lejos de ser un texto menor o un desvío excéntrico, establece un punto de articulación dentro de su producción. Aunque su obra es tan diversa que, como señala Premat (2016), a primera vista podría parecer escrita por varios autores, la parapsicología funciona como un hilo conductor, presente de distintas maneras en casi todos sus textos.

³ Las señas de filiación entre estas dos novelas también aparecen en paratextos: *Nick Carter...* incluye a Raymond Chandler entre las dedicatorias, mientras que *Dejen todo en mis manos* abre con un epígrafe del autor norteamericano.

El interés de Levrero por los estados hipnóticos no se limitó al plano teórico: según recuerda Montoya Juárez (2013), en su juventud llegó a considerar la posibilidad de formarse como terapeuta⁴ y practicó la hipnosis con su hija para tratar dolencias físicas o psicológicas. Esta dimensión práctica confirma que la parapsicología no era para él un mero tema literario, sino un campo de experimentación vital vinculado a su búsqueda de autoconocimiento.

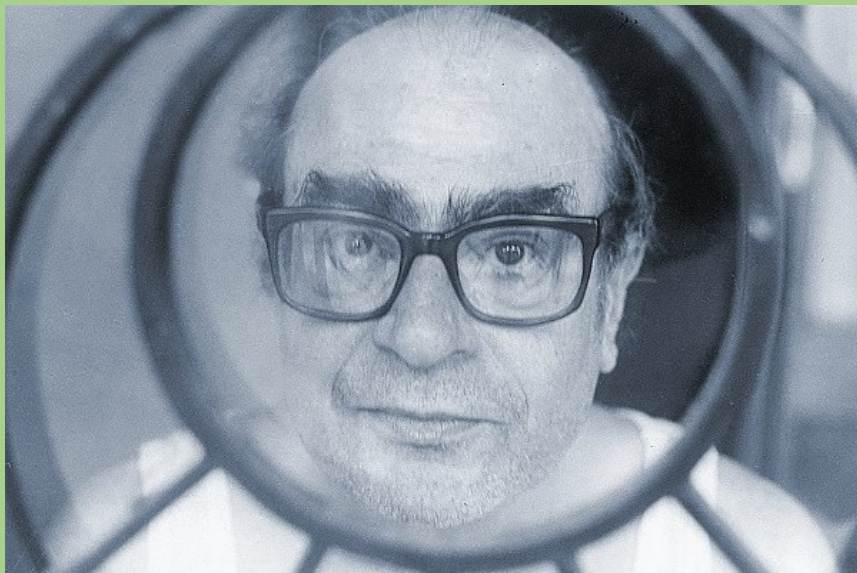


Fig. 1. Mario Levrero

Por otro lado, como se observa en diálogo con Pablo Silva Olazábal, el autor llegó a temer haber plagiado textos que no reconocía como suyos, como si le hubieran sido transmitidos por vía telepática. Este motivo, retomado y analizado exhaustivamente por Diego Vecchio en *El demonio telepático* (2022), se asocia a la noción griega de *daimon* como mediador entre conciencia y creación. En esa misma línea, en *El alma de Gardel*⁵ el protagonista sostiene: «Yo mismo defendí durante muchos años la teoría de que uno va pensando subconscientemente en determinada persona y de pronto ese pensamiento se proyecta, como con un aparato cinematográfico, sobre cualquiera que pase por la calle» (Levrero, 1996, p. 60). Tanto en el *Manual...* como en sus últimas entrevistas y reflexiones teóricas, Levrero llega incluso a concebir el arte como una forma de hipnosis, y reconoce la influencia de Charles Baudouin y su *Psicoanálisis del arte* que es central en los planteos del manual (Silva Olazábal, 2015; Arán, 2016).

Esa concepción de la creación como fenómeno psíquico se extiende a otros textos autobiográficos. En *Diario de un canalla*, Levrero retoma sus antiguas experiencias de «magnetismo psíquico» que, según confiesa, le habían ocurrido en Montevideo y que había olvidado con el tiempo (2013, p. 39). En *La novela luminosa*, el narrador menciona incluso una «comunicación telepática» con su librero, a quien contacta mentalmente para saber si tendrá novedades de su interés. Estas escenas, en apariencia marginales, revelan hasta qué punto lo parapsicológico forma parte de su imaginario cotidiano y no solo de su especulación teórica.

Ya en el plano más teórico, el *Manual de parapsicología* inicia con una definición precisa: «Es la ciencia que tiene por objeto la comprobación y el análisis de los fenómenos aparentemente

⁴ La literatura en su valor terapéutico tiene un rol central en Levrero, recordemos también que *El discurso vacío* se nos presenta como una serie de ejercicios terapéuticos de caligrafía, concebidos como una rutina de autogobierno de la mente y del cuerpo de la escritura. Igualmente, en su entrevista con Arán (2016) menciona haber desechado una novela alguna vez al percatarse que, inconscientemente, la había escrito para que la leyera su analista.

⁵ También en esta novela Levrero alude al estado alfa del cerebro, concepto que refiere a describir una zona intermedia entre la vigilia y el sueño, donde la conciencia se abre a percepciones e intuiciones inusuales y que no es mencionado en su manual, pero que pertenece a la parapsicología.

inexplicables que pueden ser resultado de las facultades humanas» (Levrero, 2019, p. 19). Son esos límites de las facultades los que su literatura explora.

Del mismo modo, un ejemplo de esta persistencia conceptual puede verse en *El discurso vacío* (1996), donde la hiperestesia inconsciente, una noción que el *Manual...* describe en la sección 1.3 como una agudización psíquica capaz de revelar mensajes en lo cotidiano, permite al narrador percibir lo trascendente en lo nimio:

He visto a Dios
cruzar por la mirada de una puta
hacerme señas con las antenas de una hormiga
hacerse vino en un racimo de uvas olvidado en la parra
visitarme en un sueño con el aspecto repulsivo de una babosa gigantesca;
he visto a Dios en un rayo de sol que oblicuamente animaba
la tarde;
en el buzo violeta de mi amante después de una tormenta; en la luz roja de un semáforo
en una abeja que libaba empecinadamente de una florcita miserable, mustia y pisoteada, en la plaza
Congreso;
he visto a Dios incluso en una iglesia (Levrero, 1996, p. 8).

Este pasaje traslada al plano poético las intuiciones del *Manual...*, mostrando cómo la percepción alterada se convierte en forma de conocimiento y de escritura. También, si pensamos en *La novela luminosa* estas experiencias que superan los límites de la percepción se vuelven un desafío casi imposible de escritura: ¿cómo escribir la experiencia luminosa?, ¿cómo poner en palabras lo inefable?

Asimismo, es importante aclarar que, en los últimos años, diversos estudios han destacado el papel central que ocupa la parapsicología en la literatura de Levrero. Como señala Luciana Martínez (2016), la parapsicología puede entenderse en Levrero como *grado cero* de la escritura, una forma de mancia literaria. Siguiendo esta línea, De Rosso (2016), Martínez (2013, 2016), Rivadeneira (2020, 2021, 2023) y Vecchio (2016, 2022) coinciden en considerar el *Manual...* no como un texto marginal, sino como una serie de recursos que se trasladan a la forma de escribir del autor, en otras palabras, una cristalización teórica de sus obsesiones que impacta directamente en su literatura.

Los estudios parapsicológicos de Levrero funcionan como un verdadero eje de articulación dentro de sus ficciones. De este modo, el *Manual...* es un intento racional de dar forma a lo que escapa a las ciencias, o como señala Matías Núñez (2019), una guía para abordar los desplazamientos de la realidad en el universo levreriano. Como establece el libro: «Tenemos el hábito, herencia de cierta cultura, de pensar en nosotros mismos como seres exclusivamente racionales; rechazamos, negamos, no conocemos ni queremos conocer todo lo que en nosotros puede tener un tinte irracional, animal, instintivo» (Levrero, 2019, p. 20).

Recordemos que en *Fauna*, escrita casi en simultáneo con el *Manual...*, la presencia de la parapsicología es explícita y cumple un papel estructural en la trama: «No quiero abusar de su tiempo —dijo—. Voy a ser muy breve: necesito ayuda parapsicológica» (Levrero, 1992, p. 13); «los parapsicólogos no tienen poderes secretos; se ocupan de estadísticas y ese tipo de cosas sumamente aburridas» (1992, p. 16); «Según mis lecturas, en esta enfermedad suele darse el fenómeno de prosopopeya, o cambios de personalidad» (1992, p. 92). La prosopopeya o cambio de personalidad, también registrada en el *Manual...* (sección 1.6), resulta decisiva para resolver el enigma central: en la novela, Flora y Fauna son, en realidad, dos personalidades de una misma persona. De modo análogo, *Fauna* comienza con un epígrafe engañosamente freudiano⁶ y

⁶ Diego Vecchio (2022) demuestra que el epígrafe de *Fauna*, «Si volviera a vivir, me dedicaría a la investigación parapsicológica y no al psicoanálisis» (Levrero, 1992, p. 9), es una cita auténtica tomada de una carta de Sigmund Freud al parapsicólogo Hereward Carrington. En su contexto original, la frase tenía un tono irónico, pero al ser

Desplazamientos con uno de Jung,⁷ reforzando el diálogo entre psicoanálisis, parapsicología y literatura que atraviesa toda la obra.⁸

Levrero confirma esta dimensión terapéutica y exorcista de su *Manual...* en una entrevista con Gustavo Escanlar y Carlos Muñoz. Allí explica que su interés por la parapsicología surgió después de comenzar a escribir, cuando empezó a trabajar con el inconsciente y a experimentar trastornos de tipo telepático:

Mi interés por la parapsicología apareció después de empezar a escribir. Al empezar a trabajar con el inconsciente me empecé a mover en otro terreno, y empecé a sufrir trastornos de tipo parapsicológico, sobre todo telepáticos. Es como que percibía más de lo necesario, lo que era realmente torturante. Eso me llevó a una terapia parapsicológica, y el médico me explicó lo que me ocurría, descartando explicaciones sobrenaturales, lo que me ayudó a reducir la sintomatología. Le fui prestando menos atención y escribir el manual fue como librarme de eso, otro exorcismo (Escanlar y Muñoz, 2013, p. 60).

Así, antes que un texto enigmático o excéntrico, el *Manual de parapsicología* puede leerse como la red que sostiene y organiza el resto de la obra de Levrero. Lejos de ser un desvío, constituye el núcleo conceptual que unifica sus obsesiones temáticas y sus experimentaciones formales.

Por último, conviene precisar, como señala Vecchio (2022), que el inconsciente al que apela Levrero puede considerarse de *clase B*, en la medida en que la parapsicología nunca alcanzó el prestigio académico del psicoanálisis. Si bien tuvo su momento de legitimidad en los años treinta, cuando la Universidad de Duke (Carolina del Norte) fundó un laboratorio dedicado al estudio sistemático de los fenómenos psíquicos —con protocolos estadísticos y publicaciones especializadas—, su estatus comenzó a desmoronarse tras la Segunda Guerra Mundial. Desde entonces, la disciplina se diluyó en el universo difuso de las prácticas espirituales y los experimentos con estados alterados de conciencia propios de la cultura *New Age*. En ese marco, como bien desarrolla Vecchio (2022), el gesto de Levrero resulta anacrónico: hacia fines de los años setenta escribe un libro sobre una disciplina cuyo auge había quedado varias décadas atrás, y que difícilmente volvería a ser considerada no ya científica, sino siquiera rigurosa o seria.

Dejen todo en mis manos, entre parodia y humor

Publicada originalmente en 1996, *Dejen todo en mis manos* supone el regreso de Levrero al género policial. Escrita en Colonia, como *El discurso vacío* y *El alma de Gardel* (Montoya Juárez, 2013), la novela retoma el molde detectivesco de sus primeras obras para desarmarlo desde el humor, la parodia y una mirada introspectiva. El narrador-protagonista, un escritor en apuros económicos, cuenta con ironía sus peripecias en un pueblo del interior al que viaja para localizar al autor anónimo de un manuscrito enviado a la editorial que lo publica. El relato, que oscila entre la sátira y la confesión, combina la pesquisa literaria con la exploración del propio fracaso, fundiendo la trama policial con la autobiografía y la reflexión sobre la escritura.

aislada por Levrero adquiere la apariencia de una declaración literal, acentuando así el deslizamiento del psicoanálisis hacia la parapsicología dentro de su obra.

⁷ Discípulos de Sigmund Freud como Carl Gustav Jung o Sándor Ferenczi exploraron los vínculos entre psicoanálisis y espiritismo, y el mismo Freud alternó a lo largo de su obra períodos de afinidad y de rechazo hacia las ciencias ocultas.

⁸ Como ha señalado Hugo Giovanetti Viola (2013), la experiencia luminosa de Levrero puede leerse en clave junguiana, es decir, como un proceso de individuación en el que el autor se enfrenta a sus sombras y alcanza una reconciliación interior mediada por figuras femeninas arquetípicas, que actúan como vehículos de lo sagrado en su escritura.

Si bien *Dejen todo en mis manos* incluye, con un humor sostenido, elementos biográficos, estos están más diluidos que en la trilogía luminosa (De Rosso, 2016). Sin embargo, puede trazarse un hilo que marca una continuidad, ya que la frase «en mi casa no hay sillones» (Levrero, 2007, p. 13) de la novela puede marcar una continuidad con los agradecimientos al señor Guggenheim en *La novela luminosa*, donde el narrador anota: «Una de las primeras cosas que hice con esta mitad del dinero de la beca fue comprarme un par de sillones» (Levrero, 2005, p. 18).

Uno de los puntos más resaltables es la forma en que Levrero introduce, bajo la superficie cómica, una lógica afin al *Manual de parapsicología*. Sin proclamar ninguna creencia en lo paranormal ni convertirlo en tema central, la novela despliega coincidencias improbables, presentimientos y pequeños desajustes de la realidad que evocan los fenómenos descritos en el *Manual*... Bajo la comicidad late una singular concepción de la percepción, el azar y la causalidad.

Al asignársele la labor detectivesca, el narrador menciona «soy un escritor. No soy Phillip Marlowe. Ni siquiera debería aceptar una investigación tipo Biblioteca Nacional. Pero aquí no existe la profesión de escritor, y el escritor está obligado a hacer cualquier cosa, excepto —naturalmente— escribir» (Levrero, 2007, p. 17). Esta declaración instala el policial de baja clausura, ya que la pesquisa no legitima al investigador, sino que exhibe su precariedad laboral y cognitiva, desplazando el modelo deduccional hacia la ironía y la autocrítica. Además, el sufrido oficio de escritor, ahora devenido detective, bien puede recordar las famosas palabras de José Luis Invernizzi a Levrero tras la publicación de *La ciudad*: «Ya sos escritor, jodete».

Por otro lado, la fórmula del título de la novela funciona como bisagra intertextual y poética. En *Nick Carter*..., Levrero clausura el exordio con la promesa de control: «Ahora debo irme. No se preocupe. Deje todo en mis manos» (1992a, p. 10), y reaparece al final en «El triunfo de Nick Carter»: «Le dije que no se preocupara —respondo, y noto que mi voz no me convence; no me convence ni a mí mismo—. Que dejara todo en mis manos» (1992a, p. 71). En el último policial, la fórmula regresa también dos veces y desplazada directamente al registro rioplatense y al terreno editorial: «Vamos, Gordo. Vos dejá todo en mis manos» (Levrero, 2007, p. 19), y se vuelve a repetir al final del libro: «No te preocupes —repetí—; dejá todo en mis manos» (2007, p. 119). Entre una y otra escena, la consigna tradicional del detective («yo controlo el enigma») se vuelve ironía y autocrítica. El narrador promete dominio mientras exhibe vacilación, errores y dependencias. El gesto, paródico y, a la vez, programático, condensa la poética levreriana, a saber, delegar el sentido en una investigación que avanza por presentimientos, coincidencias y microtrances antes que por deducciones limpias; poner «en las manos» del narrador (y del azar) la resolución, como si la pesquisa fuera tanto una trama externa como un trabajo de la mente que se sugiere, se hipnotiza y se sorprende a sí misma.

Dejen todo en mis manos integra eventos extraños, presentimientos, sueños reveladores y guiños a lo paranormal dentro de la cotidianidad de un pueblo ficticio del interior de Uruguay llamado Penurias, que bien puede jugar con el verdadero Dolores del departamento de Soriano, además de la situación del protagonista del libro. El narrador se enfrenta a situaciones absurdas y coincidencias improbables que desafían la causalidad ordinaria, lo que crea una atmósfera de leve irrealidad acorde con las nociones parapsicológicas. Un pasaje representativo ocurre en la oficina editorial: el narrador, cabeceando de sueño, dice: «Apareció un hombre con una gran nariz roja, de payaso, y me dijo en francés una frase incomprensible» (Levrero, 2007, p. 13), acto seguido vacila entre atribuir la escena a un sopor momentáneo o interpretarla como «un gravísimo desajuste cósmico» (2007, p. 14). El efecto es doble: la risa neutraliza el sensacionalismo, pero deja intacta la hipótesis de una realidad que se fisura. Así, el relato adopta una actitud bifronte, entre escéptica e irónica, pero disponible a lo maravilloso. No predica creencias, pero experimenta narrativamente con las mismas nociones (telepatía, trance, sincronicidad) que el *Manual*... sistematiza como fenómenos extranormales.

De igual modo, el *Manual*... explicita que

las fronteras entre el sueño, la sugestión y la hipnosis no han sido todavía bien definidas, aunque la ciencia está avanzando muy rápidamente en este terreno. Hoy se puede asegurar que se trata de fenómenos distintos entre sí, pero con puntos en común (Levrero, 2019, p. 27).

Al comenzar *Dejen todo en mis manos*, el narrador experimenta estos tres estados en un mismo momento, al punto que no queda claro si el editor lo hipnotiza, se entreduerme y eso cambia su estado de percepción y volición, o simplemente es sugestionado.

En esta misma línea, el protagonista señala lo importante de la labor onírica para pensar en su investigación: «Siempre me fascinó que, cuando duermo, parecen trabajar dos mentes independientes entre sí, y resuelven problemas distintos; una fábrica sueños, pocas veces maravillosos, a menudo confusos, pero siempre cautivantes; la otra resuelve problemas prácticos» (Levrero, 2007, p. 21). El escritor-detective puede avanzar en sueños con la investigación.

La percepción extrasensorial

En *Dejen todo en mis manos*, las nociones de psi gamma del *Manual...* (sección 4.2) se filtran en la psicología del narrador y en la pesquisa con discreción funcional. La telepatía, definida allí como la «captación de un acto psíquico de otra persona» más que transmisión de pensamientos (Levrero, 2019, p. 90), convive con grados de percepción extrasensorial que van de la monición entendida como presentimiento vago a la precognición como certeza objetiva. En la novela esto se vuelve escena mínima cuando el Gordo anticipa la duda del narrador y este anota que fue «como si me hubiera leído la mente» (Levrero, 2007, p. 17); también cuando las corazonadas guían los pasos en Penurias y confiesa: «Empecé a presentir a Juana tras cada esquina» (2007, p. 102). La clarividencia aparece de modo oblicuo en la irrupción interior de Troncoso y su «yo sé quién escribió esa novela» (p. 104), recuerdo que emerge tras haber quedado hundido por la «furia asesina» (p. 104). El eje hipnosis, trance y sugestión se traduce en la «mirada hipnótica» (p. 15) del editor, que inclina la voluntad del protagonista y encuentra un eco en *La Banda del Ciempiés* con la niñera que «lo miraba fijo para hipnotizarlo» (Levrero, 2010, p. 141). El avance de la pesquisa depende tanto de la evidencia externa como de filtraciones del inconsciente.

Estos conceptos de percepción extrasensorial aparecen integrados en la psicología del protagonista y en la trama de manera sutil pero clara. Por ejemplo, Levrero ficcionaliza la telepatía mediante pequeñas escenas cotidianas: cuando el editor (el Gordo) está explicándole al narrador el misterio del manuscrito extraviado, este comenta: «¿Cuál es el truco?», y de inmediato el Gordo le responde: «Como si me hubiera leído la mente» (Levrero, 2019, p. 47). La expresión es coloquial, pero en el contexto sabremos que, efectivamente, el editor *acababa de anticipar* la duda exacta del protagonista. A estos efectos, recordemos que el *Manual...* tiene una sección titulada «Fenómenos extranormales subjetivos: lectura del pensamiento».

A su vez, la lectura de la mente se vuelve a dar al final del relato, cuando el escritor da con la nieta del autor que busca: «Me leyó la mente» (Levrero, 2007, p. 111) y «me fascina que me lean la mente, pero no me gusta. Hay cosas que prefiero mantener en secreto» (2007, p. 114). El registro coloquial de «me leyó la mente» traduce a escena mínima la telepatía del *Manual...* como «captación de un acto psíquico ajeno» (Levrero, 2019, p. 123). No hay solemnidad esotérica, sino una broma que, sin embargo, deja intacta la hipótesis de filtraciones inconscientes que orientan la pesquisa. La ambivalencia («me fascina... pero no me gusta») ficcionaliza el problema epistémico que trabaja el *Manual...*: abrir la mente al otro produce conocimiento, pero también vulnera la frontera del yo.



Fig. 2. Edición española de *Dejen todo en mis manos*

Otro elemento de percepción extrasensorial muy presente es el presentimiento o la intuición. El protagonista, a menudo, se guía por corazonadas durante su investigación en el pueblo de Penurias. En un pasaje significativo, confiesa: «Empecé a presentir a Juana tras cada esquina» (2007, p. 102), como si esa mujer estuviera «jugando a las escondidas» con él. Levrero también juega con la clarividencia en la narrativa, aunque de forma oblicua. No hay escenas explícitas de un personaje «vidente» que vea el futuro o escenas lejanas; sin embargo, el texto ofrece momentos de visión interior que sirven al progreso de la intriga. Un punto crucial es cuando el protagonista, frustrado y perdido, experimenta una suerte de iluminación súbita: «Sin previo aviso surgió la imagen de Troncoso... su voz [dijo]: “Yo sé quién escribió esa novela”» (2007, p. 104). Esta frase resulta ser la clave para resolver el misterio, y aparece en la mente del narrador como una voz e imagen espontáneas, casi alucinatorias. Después entendemos que en realidad el personaje Troncoso le había mencionado eso antes, pero el narrador no le había prestado atención en su momento, «poseído por aquella furia asesina» (p. 104), de frustración. Es decir, quedó sumergida en su inconsciente hasta que, horas más tarde, afloró a la conciencia en forma de recuerdo vívido —acompañado de imagen mental y voz interior— cuando él estaba extraviado por el pueblo.

Levrero aquí valida la noción de que el inconsciente resuelve misterios y lo hace de una manera que evoca las experiencias psi: el protagonista no deduce fríamente la pista; la intuye de golpe, la *ve* y *oye* interiormente. Estamos ante una clarividencia figurada: la información estaba *ahí* (en su mente) y, de pronto, se hace patente en forma de imagen/sonido mental, igual que un clarividente ve algo oculto.

Azar y sincronicidad

Otro eje importante es el de la hipnosis, trance y sugestión, temas que el *Manual de parapsicología* desarrolla tanto en su dimensión técnica como práctica. Levrero explica allí que muchas manifestaciones psi requieren algún grado de trance o «conciencia alterada». Por ejemplo, los adivinos utilizan mancias (cartas, péndulos, bola de cristal) para autoinducirse un trance hipnótico leve, una especie de autohipnosis que facilita la afloración del inconsciente y, con ello, fenómenos parapsicológicos como la lectura del pensamiento. Se destaca el papel de la sugestión: determinadas personas pueden ser «adiestradas (...) por obra de la hipnosis y la sugestión»

(Levrero, 2019, p. 32) para convertirse en médiums, es decir, entrar en trance a voluntad mediante algún ritual o estímulo. En resumen, el *Manual...* concibe la hipnosis como una vía de acceso controlado a poderes latentes y advierte que incluso en estado de vigilia leve podemos experimentar microtrances (por ejemplo, la concentración, la ensoñación o la «sobree excitación nerviosa»), que permiten filtraciones de lo inconsciente.

En *Dejen todo en mis manos* no hay sesiones de hipnosis formales, pero Levrero introduce el motivo de la sugestión, e incluso de la semihipnosis, de manera metafórica. Un ejemplo claro es la descripción de la mirada hipnótica del editor. Cuando el Gordo habla con fervor de la novela misteriosa recibida, el narrador observa: «El Gordo clavaba en mí una mirada hipnótica, los ojos agrandados por los gruesos anteojos (...) ante el recuerdo de la novela» (2007, p. 15). La escena es cómica: los ojos se comparan con «dos huevos duros flotando en una pecera» (p. 15), pero el término «hipnótica» evoca deliberadamente el poder sugestivo que está ejerciendo el editor. En ese momento, el Gordo está «poseído» por la mística reverencia hacia el texto asombroso que leyó, y contagia ese entusiasmo al protagonista con su mirada fija. Es como si intentara «hipnotizarlo» para convencerlo de emprender la búsqueda.

Levrero parodia así el cliché del hipnotizador de circo con ojos penetrantes, aplicándolo irónicamente a un gordo editor de poca monta. Se satiriza la sugestión, pero a la vez se muestra que el protagonista, efectivamente, cae bajo cierta influencia: poco después acepta el encargo arriesgado por esos «ojos de huevo» que le imploran. Este microepisodio recuerda que la sugestión hipnótica no siempre requiere péndulo ni fórmula mágica; una intensa presión psicológica basta. El *Manual...* señalaba que en la hipnosis terapéutica uno puede condicionarse a ciertas palabras o estímulos; aquí, la combinación de la culpa (el Gordo aprovecha la situación precaria del escritor) y la promesa de dinero actúan como estímulos sugestivos muy eficaces. Aunque con humor, la novela demuestra cómo un personaje puede controlar la voluntad de otro, reflejando en clave mundana el tema de la influencia mental.

Este procedimiento también se halla en *La Banda del Ciempiés*, cuando una joven niñera le relata a Angus cómo tranquilizó al niño perverso que cuidaba y tiene una rabieta: «Cuando se le pasó el ataque se volvió razonable, sobre todo porque yo lo miraba fijo para hipnotizarlo» (Levrero, 2010, p. 141).

Podemos decir que Levrero toma en serio la fragilidad de la conciencia vigil: nos muestra que su detective improvisado no es siempre racional ni está siempre «despierto» al 100 %, sino que flota entre la lucidez irónica y pequeños lapsos oníricos. Esta oscilación concuerda con la idea del *Manual...* de que «nuevamente nos encontramos con alguna forma de trance» (2019, p. 89) en toda manifestación psi; es decir, la apertura a lo extraordinario requiere estos paréntesis hipnóticos de la mente consciente.

Otro elemento central en *Dejen todo en mis manos* es el azar o la causalidad. La novela presenta al protagonista enredado en una serie de casualidades improbables, golpes de suerte (buena o mala) y conexiones inesperadas entre eventos, de tal modo que el lector se pregunta si hay algún diseño oculto (casi destino) o si simplemente el autor está jugando con el absurdo del azar. La irrupción de la memoria involuntaria se marca corporalmente: «Me llegó una punzada desde el inconsciente: estaba olvidando algo» (Levrero, 2007, p. 91). La «punzada» funciona como sinécdoque de la sincronicidad: el cuerpo anuncia la pista antes que la razón la formule, y el caso progresa por esa economía del azar subjetivo.

Desde el inicio de la trama, el motor es un hecho fortuito: a una editorial llega, sin remitente, un sobre con un manuscrito que resulta ser una novela genial. La identidad del autor es completamente desconocida, salvo por la firma «Juan Pérez», es decir, el equivalente a fulano de tal o cualquier persona. Esta premisa plantea un enigma nacido del azar, un texto enviado anónimamente que desencadena toda la aventura posterior: la búsqueda del autor, motivada porque una fundación extranjera ofrece dinero por publicarlo. La presencia de la fundación sueca que «enloquece» de entusiasmo por la novela y promete fondos añade un tono de broma que roza lo

inverosímil. «Los suecos mandaron un fax: están enloquecidos» (2007, p. 15), dice el editor, exaltado. Levrero introduce así una coincidencia afortunada exagerada, casi una parodia de los golpes de suerte de las novelas populares. Pero esa coincidencia se convierte en el motor mismo de la trama: sin el incentivo económico, el protagonista jamás aceptaría hacer de detective.

Al llegar al pueblo de Penurias, se encadena una serie de situaciones donde el azar complica la búsqueda. Un ejemplo claro es la confusión de nombres: al indagar, descubre que sí existe un Juan Pérez en el pueblo, pero es «un milico jubilado de setenta años, ciego hace años» (2007, p. 56), evidentemente alguien que no pudo haber escrito la novela. Esta falsa pista retrasa al protagonista y demuestra la dificultad de distinguir lo fortuito de lo significativo. El azar adverso se convierte en obstáculo cómico. En contraste, otras coincidencias lo favorecen: mientras evalúa anunciarse en el diario local, descubre que la papelería es también «receptora de avisos» y está abierta justo antes de la siesta. Pequeños «golpes de suerte» facilitan su tarea. Del mismo modo, tropieza con Juancito, un joven periodista local, casi por casualidad: la empleada menciona que «hay un chico (...) que a veces manda notas al diario, se llama Juancito (...), seguro está en el kiosco de la plaza» (p. 54). El protagonista va, lo encuentra y ese contacto resulta decisivo. Esta sucesión de encuentros fortuitos, cómicos pero significativos, evoca la noción de sincronidad que Levrero toma de la parapsicología.

Dejen todo en mis manos explora la tensión entre azar y destino con humor y suspenso. En sintonía con el *Manual de parapsicología*, reconoce que distinguir uno de otro es una tarea compleja: en el laboratorio se usan estadísticas para «descartar el azar», mientras que en la vida del protagonista es la experiencia la que le indica qué hechos fortuitos vale la pena seguir (como la pista de Juancito) y cuáles conducen a callejones sin salida (como el falso Juan Pérez ciego).

Levrero experimenta con la causalidad novelesca inspirándose en la lógica de lo paranormal: la trama avanza no solo por acciones deliberadas, sino también por coincidencias improbables que parecen guiadas por una inteligencia mayor. Esta construcción tiene un sentido crítico: evidencia lo artificioso de las tramas detectivescas tradicionales, donde todo encaja al final, y las sustituye por una cadena de errores, desvíos y coincidencias que se acerca más a la experiencia real.

El ómnibus es el espacio donde se condensa esa lógica de la contingencia. Martín Kohan (2016) lo identifica en la obra de Levrero como un escenario emblemático de lo transitorio. Allí, la fugacidad de los encuentros define el tono emocional. El narrador es literalmente un pasajero. En *El alma de Gardel*, las tentaciones eróticas se evalúan durante un viaje; en «Gelatina», cuento incluido en *La máquina de pensar en Gladys*, el contacto sexual ocurre en pleno trayecto; y en *Dejen todo en mis manos*, el protagonista conoce a una joven en el ómnibus de ida, aunque la relación se disuelve con la misma rapidez con que surge. Y, finalmente, el enigma policial se resuelve también en ese espacio móvil, cuando el protagonista, de regreso a Montevideo, encuentra a la nieta del autor buscado, dando lugar a un futuro más promisorio.

Consideraciones finales

Este artículo propuso leer *Dejen todo en mis manos* desde el *Manual de parapsicología* como una herramienta teórica que posibilita diversos recursos poéticos, para observar cómo Levrero instala lo extranormal en un molde policial que adopta para desarmarlo. La hipótesis inicial fue que el enigma se desplaza de la prueba a la percepción, y que el policial funciona menos como género de clausura que como dispositivo cognitivo atravesado por humor, casualidad y estados modificados de conciencia. También se postuló que la fórmula «dejá todo en mis manos» condensa esa poética, al tensar la promesa de control del detective con la intromisión del azar y del inconsciente.

En la novela, lo extranormal penetra la narrativa no como tema fantástico manifiesto, sino de manera casi encubierta, influyendo en la tonalidad, en las estructuras de casualidad y en el

desarrollo interno de los personajes. Así, el sueño ocupa un lugar central en dos niveles: en pequeñas irrupciones oníricas durante la vigilia (como la alucinación del payaso) y en los sueños nocturnos del protagonista, que le ofrecen revelaciones sobre sí mismo. En una de las escenas más significativas, confiesa que después de un día agotador se durmió sin recordar nada, «ni siquiera esa vaga consciencia del paso del tiempo que se tiene al dormir» (Levrero, 2007, p. 42), pero que al despertar «mi mente había trabajado durante el sueño, y al hacerlo me entregó importantes revelaciones, aunque no sobre la investigación» (p. 42). El sueño, entendido como trabajo del inconsciente, cumple así una función catártica y cognitiva.

Levrero dramatiza la teoría que el *Manual...* atribuye a la mente inconsciente: la verdadera resolución ocurre cuando el yo se retira y permite que aflore el conocimiento interior. La investigación externa se duplica entonces en una pesquisa interior: el protagonista se descubre a sí mismo mientras busca al otro, y los sueños, más que las pruebas, se vuelven la vía de acceso a una verdad personal.

Referencias bibliográficas

- Arán, C. (20 de octubre de 2016). *Una penúltima conversación*. Revista Ñ. https://www.clarin.com/literatura/mario-levrero-penultima-conversacion_0_HJaHFD_DQe.html
- Arlt, R. (1929). *Los siete locos*. Buenos Aires: Editorial Latina.
- Benítez Pezzolano, H. (2014). Raros y fantásticos: perspectivas teóricas. *[sic]*, 10, 8-13.
- Benítez Pezzolano, H. (2020). Ángel Rama y los raros: ascenso y desvanecimiento de una categoría. *Telar*, (25), 27-48. <http://revistatarlar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatarlar/article/view/493/507>
- De Rosso, E. (2013). Otra trilogía: las novelas policiales de Mario Levrero. En E. de Rosso (Comp.), *La máquina de pensar en Mario: ensayos sobre la obra de Levrero* (pp. 141-163). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- De Rosso, E. (2016). Una novela oscura: Desplazamientos. *Cuadernos LIRICO [en línea]*, 14. <https://doi.org/10.4000/lirico.2260>
- Escanlar, G., y Muñoz, C. (2013). Levrero o de los modos del hipnotismo. En E. Gandolfo (Ed.), *Mario Levrero. Un silencio menos*. Buenos Aires: Mansalva.
- Giovanetti Viola, H. (2013). Hombre muerto comulgando. *Hugo Giovanetti Viola*. <https://hugogiovanettiviola.uy/obra-completa/ensayos/hombre-muerto-comulgando/>
- Gómez de Tejada, J. (2020). El gusto perverso: el neopolicial de Mario Levrero. En J. L. Nogales Baena (Ed.), *Mario Levrero. Interrupciones críticas* (pp. 99-118). Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- Kohan, M. (2016). La inútil libertad. Las mujeres en la literatura de Mario Levrero. *Cuadernos LIRICO [en línea]*, 14. <https://doi.org/10.4000/lirico.2291>
- Levrero, M. (1987). *Fauna / Desplazamientos*. Montevideo: Ediciones de la Flor.
- Levrero, M. (1992a). *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*. Montevideo: Arca.
- Levrero, M. (1992b). *El portero y el otro*. Montevideo: Arca.
- Levrero, M. (1996). *El alma de Gardel*. Montevideo: Trilce.
- Levrero, M. (2005). *La novela luminosa*. Montevideo: Alfaguara.
- Levrero, M. (2007). *Dejen todo en mis manos*. Buenos Aires: Mansalva.
- Levrero, M. (2010). *La banda del ciempiés*. Buenos Aires: Mondadori.
- Levrero, M. (2013). *Diario de un canalla / Burdeos, 1972*. Montevideo: Mondadori.
- Levrero, M. (2019). *Manual de parapsicología*. Montevideo: Criatura.

- Libertella, M. (2019). *Un hombre entre paréntesis: retrato de Mario Levrero*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Lugones, L. (1906). *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires: Ángel Estrada.
- Martínez, L. (2013). Mario Levrero, la ciencia y la literatura. En E. de Rosso (Comp.), *La máquina de pensar en Mario: ensayos sobre la obra de Levrero* (pp. 165–190). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Martínez, L. (2016). La escritura telérgica. *Cuadernos LIRICO [en línea]*, 14. <https://doi.org/10.4000/lirico.2246>
- Montoya Juárez, J. (2013). *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Montevideo: Trilce.
- Núñez, M. (2019). La dimensión Levrero. En M. Levrero, *Manual de parapsicología* (pp. 5-10). Montevideo: Criatura.
- Premat, J. (2016). Las puertas de Levrero. *Cuadernos LIRICO [en línea]*, 14. <https://doi.org/10.4000/lirico.2269>
- Rama, Á. (1966). *Cien años de raros*. Montevideo: Arca.
- Rivadeneira, B. G. (2020). La escritura como dispositivo terapéutico y forma de vida: Poética y lugar de autor en el escritor uruguayo Mario Levrero. *Orbis Tertius*, 25(32), e164. <https://doi.org/10.24215/18517811e164>
- Rivadeneira, B. G. (2021). Levrero y una política del equívoco: El *Manual de parapsicología* como arte poética y eje de la trilogía esotérica. *[sic]*, 29, 49-63. <https://revistasic.uy/ojs/index.php/sic/article/view/8>
- Rivadeneira, B. G. (2023). Los perfiles del monstruo: figuraciones de la mujer como un arquetipo junguiano en la narrativa de Mario Levrero. *Revista Chilena de Literatura*, (107), 343-367.
- Rocca, P. (2013). Formas de espionaje. Mario Levrero responde un cuestionario. En E. de Rosso (Ed.), *La máquina de pensar en Mario* (pp. 79-111). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Silva Olazábal, P. (2008). *Conversaciones con Mario Levrero*. Montevideo: Trilce.
- Silva Olazábal, P. (29 de enero de 2015). Últimas conversaciones con Mario Levrero. *Brecha*. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20211207183251/http://brecha.com.uy/ultimas-conversaciones-con-mario-levrero/>
- Souto, M. (2016). Tratar con Jorge Varlotta para publicar a Mario Levrero. Treinta años de adrenalina editorial. En C. Bartalini (Ed.), *Escribir Levrero. Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura* (pp. 253-264). Buenos Aires: UNTREF.
- Vecchio, D. (2016). Las personalidades múltiples de Jorge Mario Varlotta Levrero. *Cuadernos LIRICO [en línea]*, 14. <https://doi.org/10.4000/lirico.2301>
- Vecchio, D. (2022). *El demonio telepático*. Buenos Aires: Mardulce.
- Wilson, M. (2021). *Ciencias ocultas*. Salamanca: Firmamento.



Mario Levrero, arquetipos femeninos y la novela negra. El juego de espejos entre la mujer fatal y la mujer infantilizada

Diego González Velazco

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

diegogonzalezvelazco@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7550-1016>

Recibido: 28/10/2025

Aceptado: 18/11/2025

Resumen: La literatura de Mario Levrero ha tomado su lugar en la crítica literaria gracias a su rareza, dando pie a diversos estudios dentro de su complejidad cargada de momentos absurdos, oníricos y, por no encontrar otra palabra, de sin sentido, pero sin dejar de tener un sentido propio. En este trabajo planeo indagar en la literatura negra de Levrero, sobre todo la que tiene elementos policíacos claros como *Fauna* y *La Banda del Ciempiés*. Novelas donde los elementos policíacos son desajustados para replantearlos desde otra mirada, fuera de la anglosajona tradicional del género. A lo largo de este artículo, el lector encontrará un recorrido por los arquetipos femeninos de *la mujer fatal* y *la mujer infantil*, los cuales son replanteados desde dos procesos diferentes: la convivencia entre hermanas (*Fauna*) y la relación amorosa entre Bear Betty y Molly (*La Banda del Ciempiés*). La relación entre ambos arquetipos lleva a su anulación, en el primer caso, y la reconfiguración de su significado, en el segundo. Finalmente, planteo que existe una mirada crítica a la literatura policíaca por parte de Levrero, dando pie a una posibilidad de escribir fuera de una lógica cargada de una razón meramente científica.

Palabras clave: Mario Levrero; género negro; literatura policíaca; arquetipos femeninos; literatura uruguaya.

Mario Levrero, Feminine Archetypes and the Noir Genre. The Mirroring Game Between the Femme Fatale and the Infantile Woman

Abstract: Mario Levrero's literature has taken its place in literary criticism thanks to its rarity, giving rise to various studies within its complexity, laden with absurd, dreamlike, and, for lack of a better word, pointless moments, yet still possessing a sense of its own. In this work, I plan to explore Levrero's crime fiction, especially that which has clear detective elements, such as *Fauna* and *La Banda del Ciempiés*, novels where detective elements are unsettled in order to be reframed from a perspective beyond the Anglo-Saxon tradition the genre. Throughout this article, the reader will find a journey through the feminine archetypes of «the femme fatale» and «the infantile woman» which are reinterpreted from two different perspectives: the coexistence between sisters (*Fauna*) and the love relationship between Bear Betty and Molly (*La Banda*

del Ciempiés). This relationship between both archetypes leads to their annulment in the first case, and the reconfiguration of their meaning in the second. Finally, I argue that Levrero adopts a critical approach to detective fiction, opening up the possibility of writing beyond a logic abounding in purely scientific reasoning.

Keywords: Mario Levrero, *noir* genre, detective literature, feminine archetypes, Uruguayan literature.

Mario Levrero, arquétipos femininos e o romance *noir*. O jogo de espelhos entre a mulher fatal e a mulher infantilizada

Resumo: A obra de Mario Levrero conquistou espaço na crítica literária graças à sua estranheza, dando origem a diversos estudos que exploram sua complexidade, marcada por momentos absurdos, oníricos e, por falta de palavra melhor, sem sentido, ainda que sempre dotados de um sentido próprio. Neste trabalho, pretendo investigar a literatura *noir* de Levrero, especialmente aquela que apresenta elementos policiais claros, como *Fauna* e *La Banda del Ciempiés*. Trata-se de romances em que esses elementos são desajustados e reorganizados a partir de um olhar distinto da tradição anglo-saxônica do gênero. Ao longo do artigo, o leitor encontrará um percurso pelos arquétipos femininos da «mulher fatal» e da «mulher infantil», que são reinterpretados a partir de duas perspectivas diferentes: a coexistência entre irmãs (*Fauna*) e a relação amorosa entre Bear Betty e Molly (*La Banda del Ciempiés*). A relação entre ambos os arquétipos conduz à sua anulação, no primeiro caso, e à reconfiguração de seu significado, no segundo. Por fim, argumento que há, em Levrero, um olhar crítico sobre a literatura policial, abrindo espaço para possibilidade de escrever fora de uma lógica sustentada exclusivamente por uma razão de caráter científico.

Palavras-chave: Mario Levrero, gênero *noir*, literatura policial, arquétipos femininos, literatura uruguaia.

Hablar de Mario Levrero es enfocarse en un autor con un estilo específico, llamativo por su propuesta literaria, que no se aleja de estar dentro de la etiqueta que Ángel Rama (1971) menciona como «los raros». Desde mi perspectiva, esta categoría define a Levrero, quien crea una postura del ente literario desde una crítica estilística que reconfigura la noción moderna y erudita impuesta por la Generación Crítica¹ en Uruguay. Si bien este raro tardío fue abordado como un escritor de culto y categorizado dentro de la ciencia ficción, al ser publicado por el editor de este género Marcial Souto, es importante indagar en su propuesta, que puede abrir muchos temas de investigación que evidencian impacto en otros escritores como Pablo Silva Olazábal o Fernanda Trías, por mencionar algunos. La influencia de Levrero a la que hago referencia no es por simple conexión, sino porque lo considero un parteaguas entre la Generación Crítica y los escritores posdictadura, al contemplar otras formas de escritura fuera de una norma establecida y que puede conducir a textos o narrativas enfocadas en visibilizar otras problemáticas de la modernidad del

¹ La Generación Crítica es tomada del estudio de Ángel Rama, quien propuso la existencia de diversos escritores, de 1939 a 1969, que han «marcado un giro decisivo de la vida nacional y ha logrado encauzar la sociedad hacia un asentamiento sobre la realidad del mundo actual, sobre sus legítimas aspiraciones de progreso y justicia, sobre el panorama cultural de la región latinoamericana, sobre la apertura a un profundo cambio que le permita avanzar» (Rama, 1971, p. 402).

siglo XXI, bajo el manto de géneros que no fueron importantes para la crítica académica en su momento. Es aquí donde entra el género negro, pero, sobre todo, su vertiente policíaca, encontrada tanto en algunas novelas y cuentos como en su afición por leer este género literario de manera obsesiva.

Por lo tanto, esta investigación surge como un acercamiento a la obra policial de Levrero y su postura ante un género que se volvió repetitivo al seguir una estructura que buscaba una lógica racional. En otras palabras, el género siguió una especie de esquema en el que terminaron por aparecer arquetipos, situaciones enigmáticas que necesitaban una explicación lógica y llegar a una resolución para evitar causar una angustia de lo irresoluble en el lector. Por su parte, el escritor uruguayo termina por generar, desde mi propia interpretación, una especie de parodia que lleva a replantear el género policíaco. Entonces, este análisis abordará dos partes: la primera centrada en esa concepción levreriana sobre este género; la segunda, en el efecto ejercido sobre los arquetipos femeninos de la mujer fatal y la mujer infantil, los cuales conviven en lo que llamaré un juego de espejos,² donde se crea la potencia de una resemantización hacia su lado contrario o la anulación de su existencia desde un juego parapsicológico. Antes de comenzar el recorrido, es importante mencionar que esta lectura de lo policíaco levreriano es un acercamiento desde elementos estéticos que pueden ser encontrados dentro de su narrativa, pensando esto como una postura ante la literatura. Aquí se logra concebir una escritura enfocada en un flujo de la imaginación, en la que se permite mover las piezas de un rompecabezas para reinsertarlas desde otra perspectiva.

Mario Levrero y la literatura policíaca

No es una sorpresa para los lectores de Levrero que se acerque al género negro, en especial la rama policíaca. Tanto sus narradores como sus personajes no pueden escapar del todo de una influencia de este género, quizá de manera más indirecta que directa. Refiero a esas narraciones en las que los protagonistas terminan investigando acerca de los sucesos a su alrededor, convertidos en una especie de caminantes en búsqueda de respuestas, sin dejar de lado el tinte levreriano de la imposibilidad de llegar a una resolución por eventos fuera de las manos de estos. De igual forma, es importante resaltar su incursión, ya más directa, por novelas consideradas dentro de lo policíaco, como lo son *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975), *La Banda del Ciempiés* (como folletín de entregas en 1989 y como libro en 2010), *Dejen todo en mis manos* (1994) o *Fauna* (1993). Historias en las que no siempre el protagonista es un detective, pero los elementos estructurales de lo policíaco, el uso de arquetipos y la necesidad de llegar a una resolución hacen acto de presencia. De igual forma, no puede faltar un giro de tuerca con el tinte del humor característico de Levrero, donde ocurren juegos irónicos, paródicos y situaciones que no permiten la resolución de ese enigma.

Bajo esta idea, es posible indagar un poco en el panorama levreriano de lo policíaco que surge bajo una mirada posmoderna, ya que el autor tenía una postura ante este género literario:

El problema insoluble de la novela policial es que debe ser necesariamente una novela «cerrada»; los enigmas planteados deben quedar perfectamente resueltos, porque si no la novela fracasa y produce ira, o un sentimiento de estafa, o ambas cosas. Y una novela «cerrada» deja la sensación de vacío, porque no tiene la mayor capacidad de movilizar al lector. Te angustia, y te saca la angustia que te creó; no te deja una angustia libre que puedas aprovechar para modificar tu vida —como sucede con la verdadera literatura (Levrero, 2019, pp. 593-594).

² No es la primera vez que trabajo esta noción de juego de espejo, ya que realicé otro abordaje de este tema en mi tesis de maestría en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México, titulada: *La posautonomía literaria como negación: El caso Levrero* (2023).

La noción levreriana acerca de la escritura policíaca es importante para denotar un panorama que va más allá de la estructura clásica. El uruguayo presenta una postura muy clara al considerar una narración cerrada como una estructura que no permite la perduración de la obra en el lector. En otras palabras, dentro de lo policíaco, el enigma y los argumentos presentados en la obra deben resolverse para no causar un efecto negativo, llegar a una solución que no permita un continuo cuestionamiento. Si bien para Levrero esto no debería ser considerado literatura, propone la idea de una narrativa policíaca abierta, en la que el enigma y los argumentos no cierran, terminan abiertos y, por ende, dejan una semilla de pensamiento en el lector.

Desde mi perspectiva, la noción levreriana es un claro ejemplo de una literatura posmoderna, ya que considera la existencia de una estructura establecida para replantearla desde otra perspectiva. Tal como Linda Hutcheon plantea al hablar de las poéticas posmodernas, es decir, aquellas «que nos enseñan y promulgan el reconocimiento del hecho que la realidad social, histórica, y existencial del pasado es una realidad *discursiva* cuando es utilizada como referencia al arte» (2004, p. 24; la traducción es mía).³ Esa clara discursividad foucaultiana es importante para comprender la diferencia entre la noción literaria moderna y la posmoderna. Si bien la primera estaba centrada en una carga basada en la importancia de la forma, la estructura y, en el caso de la Generación Crítica, previa a Levrero, la necesidad de una literatura con una gran carga erudita, la segunda logra generar una nueva perspectiva hacia la norma, utilizando sobre todo los mal llamados géneros menores. Es en esta segunda categoría donde se encuentra Mario Levrero, quien no cuestiona lo policíaco, sino la literatura moderna en sí.

Desde esa postura, el autor uruguayo recurre a diversos recursos estilísticos propios: la imposibilidad de conclusión, el absurdo y lo grotesco. Elementos que me llevan a considerar la existencia de una postura ante lo literario influenciada por una de las artes que caracterizan a la posmodernidad: la parodia. Como bien menciona Hutcheon:

El lenguaje de los márgenes y las fronteras marca una posición paradójica: ambos dentro y fuera. Dada esta posición, no es una sorpresa que la forma que toman regularmente la heterogeneidad y la diferencia en el arte posmoderno es la parodia (2004, p. 66; la traducción es mía).⁴

Siguiendo esta perspectiva, y como bien menciona la crítica canadiense, este género literario es importante al tener similitudes con lo carnavalesco bajtiniano, es decir, es utilizado para generar una crítica a la normatividad del arte (Hutcheon, 2000, p. 76). Es justo en este panorama donde la literatura levreriana toma su lugar para alejarse y reconfigurar lo establecido por las generaciones posteriores, enfocadas en perspectivas modernas y nutridas por el positivismo científico. ¿Cómo sucede esto en la literatura policíaca de Levrero?

Dentro de la novela policíaca levreriana existen diversos elementos que denotan una postura paródica. Aquí se rompe una noción moderna de una historia centrada en la lógica y llevada a otro nivel, similar a lo que Deleuze consideró un sinsentido, es decir: «Es lo que no tiene sentido, y a la vez lo que, como tal, se opone a la ausencia de sentido efectuando la donación de sentido» (Deleuze, 2019, p. 102). De manera más simple, el sinsentido crea su propio sentido al estar implementado en otra lógica que genera entendimiento en el lector o espectador. En este caso, la estructura de lo policíaco, donde existe un enigma, arquetipos específicos y una lógica basada en la resolución y explicación, es reconfigurada desde la mirada de Mario Levrero. Un poco para

³ «It teaches and enacts the recognition of the fact that the social, historical, and existential “reality” of the past is *discursive* reality when it is used as the referent of art».

⁴ «The language of margins and borders marks a position of paradox: both inside and outside. Given this position, it is not surprising that the form that heterogeneity and difference often take in postmodern art is that of parody».

profundizar en esto, me basaré en los puntos de lo que Austin Freeman consideraba la novela policíaca pura:

1. El enunciado del problema;
2. la presentación de los datos esenciales para descubrir la solución;
3. el desarrollo de la investigación y la presentación de la solución;
4. la discusión de los indicios y la demostración (Narcejac, 1986, p. 53).

Si bien esta es una estructura perteneciente al siglo XIX y aplica a autores como Doyle o Poe, con sus diversas variantes resolutivas, no se aleja de la utilizada por la estructura policíaca del siglo XX. Sin embargo, aparecieron autores como Borges que comenzaron a reconfigurar lo policíaco, pero sin dejar de lado la necesidad de una lógica científica. Lo que llamo el sinsentido en la obra de Levrero, replantea la noción de lo policíaco desde una parodia cargada de absurdos. Elemento presente en su novela policíaca, como la figura del detective Nick Carter, quien es considerado el mejor de sus tiempos, pero termina siendo engañado múltiples veces por su némesis y mujer fatal, *La Arácnida*; o el caso de un absurdo grotesco de los actos sexuales que quiere realizar la supuesta Banda del Ciempiés con Molly; sin dejar de lado la relación entre Fauna, Flora y Monsieur Víctor, quienes representan los arquetipos de la mujer fatal, la mujer infantilizada y el villano, pero terminan por ser una misma persona. Si bien existen otros múltiples ejemplos del uso del absurdo, es importante considerar que estos pueden ser interpretados como una postura de Levrero ante la normatividad de la estructura policíaca desde una lógica que lleva a la resolución del enigma por parte del detective. Ahora bien, bajo esta concepción surge una reconfiguración desde una parodia que no permite una conclusión al generar una imposibilidad por sucesos que alejan a los protagonistas. De esta manera, la historia no puede dar un cierre, sino que queda abierta al no resolver o terminar sus líneas argumentativas.

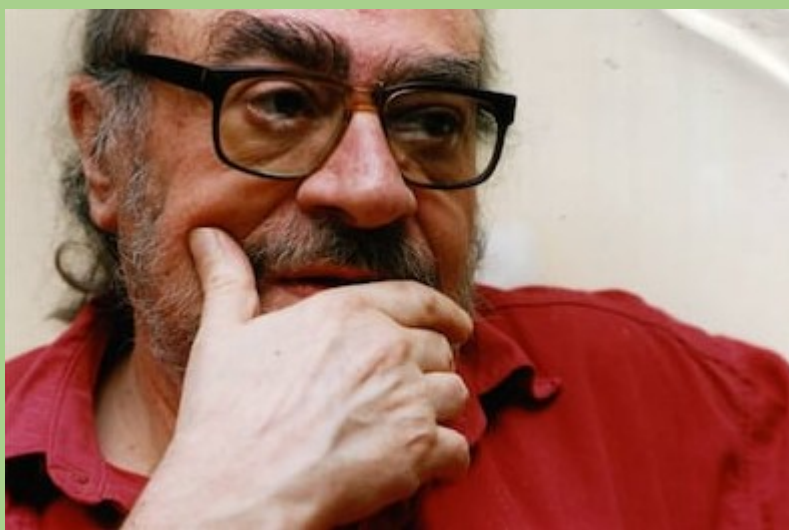


Fig. 1. Mario Levrero

En este caso, es observable la convivencia de tres elementos en la poética levreriana que aparecen en su novela policíaca: el grotesco, el absurdo y la imposibilidad. Estos elementos, aunados a ese característico humor del autor, permiten una mirada más allá de la normatividad, dando pie a una noción de lo policíaco fuera de lo planteado por autores angloparlantes que establecieron estructuras y propuestas. Lo que Levrero pone en duda es una lucha contra la lógica científica que debe explicar y cerrar el enigma. Él prefiere ahondar en concebir una obra abierta, con un final sin resolución, y crear, de esta manera, una obra literaria que perdure en la mente de su lector.

Sería pertinente considerar a Levrero no como el primero en realizar este cometido, pero sí como un ejemplo clave para entender la postura del género policíaco latinoamericano, con sus

posibilidades de entrecruces, más allá de la rígida normatividad. Similar a lo propuesto por Henry Trujillo:

(...) la aparición de la escritura negra, o policial, no es más que el síntoma o reflejo de esta realidad. La literatura negra, por decirlo así, no es autorreferencial (con alguna excepción), sino rabiosamente realista. Pero no es realista al modo naturalista: no idealiza ni caricaturiza a los pobres o a los marginales o a los delincuentes. Más que un mensaje utópico, manifiesta una amarga decepción. No es utópica, es pesimista. En todo caso, se yergue como una propuesta moral implícita frente a un mundo sin esperanzas (2025, p. 5).

Desde esta perspectiva, el escritor propone el auge de un género como una respuesta social de un entorno creado por el desencanto de la violencia. En otras palabras, la denuncia de una realidad que no es retratada desde la perspectiva de una lógica que lleva a la idealización del detective por su genialidad en la resolución del enigma, sino que se representa una realidad abstraída para ser reconfigurada en el imaginario de quien escribe. Es en esta noción donde Levrero hace acto de presencia, pero desde una lejanía que le permite la parodia como medio crítico de lo policíaco. La necesidad de una realidad lógica termina sin importar para crear ese ya mencionado sinsentido, proponiendo una reconfiguración de los elementos clave de la novela policíaca y dar una abertura a otro camino que se aleja del canon, por llamarlo de alguna manera, de un género considerado menor en la jerarquización literaria del siglo XX. En otras palabras, considero a Levrero como una de las bisagras, posterior a Borges y contemporáneo a Ricardo Piglia, que plantean otra noción del género.

Si bien esta primera parte surge como un pasaje contextual hacia mi postura ante lo que considero la poética de Levrero, en este caso tengo un interés específico en analizar elementos arquetípicos que en sus historias son reconfigurados, en especial los femeninos más comunes: la mujer fatal y la mujer infantilizada. Mi análisis posterior se centrará en recorrer figuras constantes en la escritura negra que pueden replantearse desde otra perspectiva, para alejarse de la normatividad y jugar, desde la parte lúdica levreriana, con la intención de generar una transgresión a lo establecido. Para este cometido me centraré en dos casos: *Fauna* y *La Banda del Ciempiés*, y, de esta manera, hablar de la anulación del arquetipo y el replanteamiento del arquetipo, respectivamente. Ambos casos ocurren bajo una relación de reflejos, al estilo de un *espejeo* entre contrarios.

La anulación del arquetipo desde el arquetipo⁵

Uno de los aciertos en la poética levreriana enfocada a lo policíaco es recurrir al uso de arquetipos femeninos, para replantearlos desde una transgresión que, si bien puede considerarse controversial en algunos momentos, logra una postura clave a la relación de las dualidades generadas por un pensamiento binario en el que los resultados de su existencia crean absolutos. En este caso, está la relación de la mujer fatal y la mujer infantilizada, arquetipos que son contrapartes de la feminidad en la novela negra, pero que existen para desarrollar un rol específico; la primera enfocada hacia los vicios y la perdición de la figura masculina, y la segunda representa la utópica inocencia y sumisión femenina. De esta manera, tomo a la mujer fatal como aquella que es caracterizada por «la fatalidad, la desdicha, la desventura que transmite al varón (...) Es una mujer cargada de sexualidad y erotismo acentuado por un rostro impasible, una mirada penetrante, una larga melena, unas curvas sinuosas y sus andares felinos» (Tardío Gastón, 2011, p. 96), y a la infantilizada como aquella «que es pasiva, doméstica —domesticable— más emotiva y desde

⁵ El presente apartado es una ampliación de la ponencia «Parapsicología y el género policíaco: *Fauna*, de Mario Levrero» que di en el Conversatorio de Género Negro Días Contados II. En esta abordo los arquetipos femeninos desde la influencia del interés parapsicológico que tenía el autor uruguayo. De igual manera, esta ponencia se encuentra publicada en el *fanzine Días Contados* n.º 1 bajo el mismo nombre.

luego, más infantil» (Bornay, 1990, p. 66). Desde estas breves pero poderosas definiciones parto para abordar la primera relación de estos arquetipos femeninos en *Fauna*, novela centrada en una investigación parapsicológica para resolver un enigma que termina por anular la existencia de lo fatal y lo infantil.

En primera instancia, es importante indagar en los argumentos de la historia, donde el narrador y parapsicólogo termina siendo seducido por Fauna para ayudarla a salvar a su hermana, Flora, de las manos de su amante y villano, Monsieur Víctor, dando pie a un juego en el que la mujer fatal, la infantilizada y el enemigo terminan relacionándose de manera familiar y amorosa. Esto da pie a que el protagonista tome el rol del detective de la historia, y comienza un recorrido con la causa de ayudar a Flora para cumplir una especie de deseo sexual con Fauna. Por lo tanto, esta novela se centra en la configuración de arquetipos del género policíaco, aquellos que considero desde la siguiente postura:

(...) los arquetipos no son imágenes mitológicas concretas, sino una suerte de receptáculo. Las representaciones históricas y simbólicas del arquetipo pueden variar, pero lo que no cambia es el modelo, el patrón subyacente. Por su carácter simbólico, no es posible la univocidad interpretativa, sino que exigen una formulación plurívoca. Los arquetipos, en tanto que contenidos «numinosos», no pueden ser integrados desde un concepto cerrado de razón, sino que requieren de un método dialéctico, de la razón simbólica (Esteban Moreno, 2023, p. 145).

La propuesta planteada, que parte de Carl G. Jung, denota la colectividad simbólica que configura los arquetipos. Aun cuando pueden variar, son leídos como tal al entrar en ese proceso dialéctico que no les permite ser una simple réplica, sino ejercerse desde el campo subjetivo de posibilidades. En el caso de la literatura policíaca, la creación de arquetipos ocurre por la repetición de personajes creados para un rol específico dentro de la historia, sin dejar de lado las variantes que logren tener. Es por eso que surgen personajes con diversas características, que denotan su posible desenlace dentro de la trama o el tipo de acciones que puedan cometer a lo largo de la resolución del crimen o el enigma.

La figura de Fauna es reconocible como una mujer fatal, al ser descrita por el narrador como «una de las mujeres más extraordinariamente hermosas que he conocido en mi vida» (Levrero, 2016, p. 17). O en referencia a la mirada de la mujer: «En la mirada esa había de todo: agresión y ternura, desafío y ruego, erotismo, desdén, caricias, puñales, hielo, fuego, música...» (2016, p. 21). Atributos centrados en una mujer seductora que aparece para guiar al narrador hacia la resolución del enigma para salvar a Flora. Por su parte, la segunda termina por tener una descripción opuesta a la de mujer fatal, al estar inmersa en la infantilización de lo femenino:

Advertí que Flora tenía dos maneras distintas de ser infantil. Una de ellas, la habitual, resultaba muy irritante, porque se hacía evidente que se trataba de una mujer adulta que se obstinaba en un papel, negándose a crecer, o, mejor dicho, a admitir el paso del tiempo (...) Flora ignoraba su sexualidad, la esquivaba en forma sistemática (...) La otra forma suya de ser infantil me resultaba agradable: allí no había simulación. Se producía invariablemente al evocar a su madre (...) Flora se iluminaba, era realmente niña otra vez, y en una especie de trance, recuperaba aquel pasado que había perdido (Levrero, 2016, pp. 63-64).

La relación de dos formas de lo femenino desde los arquetipos usuales de la novela policíaca ayuda a desarrollar un esquema de figuras semantizadas desde su significado inicial. El lector de este género literario puede comenzar a intuir la existencia de un desenlace que puede terminar en una fatalidad, ya que el narrador emprende la investigación a petición de la mujer fatal para rescatar a una mujer sumisa. Sin embargo, para Levrero, los significados de estas figuras no se mantienen, al terminar en un cambio inesperado.

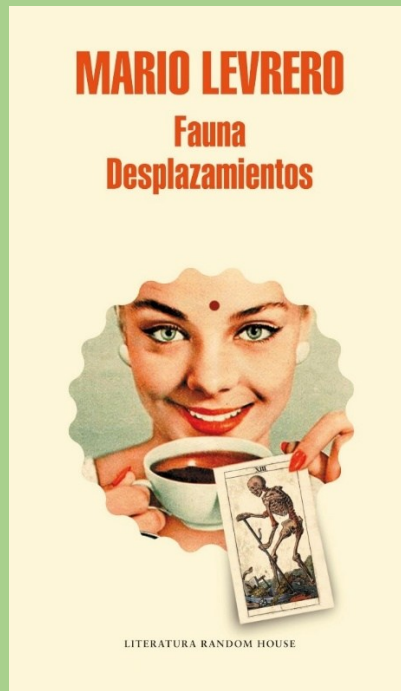


Fig. 2. Edición española de *Fauna y Desplazamientos*

Antes de llegar a ese cambio, es importante indagar en la relación entre las hermanas, la que ocurre como un juego de espejos influenciado por las dos caras de una fotografía, es decir, el positivo como la revelada y el negativo perteneciente al rollo:⁶

Ella [Flora] no era, desde luego, igual a Fauna. Se le parecía de una manera imposible de explicar. Ciertamente, podría haber sido la copia defectuosa del mismo negativo o, exagerando, el negativo mismo de la rubia. Esta también era rubia, pero en otro tono, algo más desteñido o artificial (Levrero, 2016, pp. 40-41).

Este juego de espejos es una reflexión del narrador, quien termina encontrando similitudes, y después de una lectura completa a la historia podría ser una de las pistas escondidas para la resolución inesperada. La dualidad evidente es importante para comprender la relación entre los dos arquetipos femeninos. En este caso, no están alejadas la una de la otra, sino que están emparentadas, pero, por alguna razón, existe una lejanía entre ambas. Esta relación dual es importante para comprender la resemantización de estos arquetipos a lo largo de la novela, los que terminarán anulados, tanto en su existencia como de su significado, al final de la historia, en un giro de tuerca parapsicológico.

Ahora bien, durante la trama estos arquetipos siguen su propósito, sin salir de su posibilidad de significado dentro del pensamiento colectivo que ronda a la novela policial. Sin embargo, el final llega a una resolución del enigma sobre la fijación amorosa de Flora con el villano. Una que considera un «fenómeno de prosopopesis», término encontrado en el famoso *Manual de parapsicología*, donde da la siguiente definición: «Facultad que puede estar estrechamente ligada a ese talento inconsciente, poseemos una facultad de prosopopesis, o de simulación, representación o actuación teatral» (Levrero, 2020, p. 24). Es necesaria esta definición para relacionar la resolución dada por el protagonista, ya que Flora sufre de este padecimiento y la lleva a desdoblarse en otros personajes:

⁶ Este elemento es recurrente en la obra de Levrero, ya que lo he encontrado en la relación existente entre los cuentos «La máquina de pensar en Gladys» y «La máquina de pensar en Gladys (Negativo)»; la relación entre varios relatos que aparecen en *Caza de conejo*; o la mención del autor al referirse a *Desplazamientos* como la novela oscura (quizá en esa referencia negativa-fotográfica) en contraste con *La novela luminosa*, por mencionar algunos ejemplos.

De acuerdo con esta versión de los hechos, que cada vez me parecía más aceptable, la personalidad «Fauna» decidió buscar ayuda para terminar con su enfermedad, y estimulada por mi serie de artículos en el diario —dentro de una desorientación práctica absoluta de su vida—, resolvió venir a verme (Levrero, 2016, p. 117).

La mujer fatal existe por una necesidad de la mujer infantilizada, un juego de dobles que parte de Flora misma y que se centra en una simulación de otra personalidad. Esto da un giro en la relación de hermanas, dando pie a replantear la existencia de una mujer fatal como aquella que encarna los vicios, ya que, aun dentro de su seducción y manipulación para lograr que el narrador emprenda su investigación, se separa del arquetipo tradicional para encontrar otro significado desde el interés de proteger a su creadora, Flora. Sin embargo, la historia no termina con ese simple giro de tuerca, aún queda resolver la duda del villano que atormenta a Flora, situación que lleva a otro descubrimiento: Monsieur Víctor era otra personalidad de la mujer infantilizada.⁷ En este caso, tres arquetipos convergen en una misma persona, dando pie a una creación del inconsciente, como bien plantea el síntoma parapsicológico, al ser un desdoblamiento de personalidades, el que interpreto como un *espejeo* de reflejos no exactos que llevan a una resignificación de los arquetipos. Finalmente, dentro de esta historia ocurre una negación completa de los significados, donde a los arquetipos se les niega su existencia con la resolución final del enigma, en el momento que Flora despierta después de ser salvada:

No era exactamente la Flora que yo conocía, pero tampoco exactamente Fauna-Mabel. Ninguna de las dos había existido en la realidad; ahora era ella, la verdadera, la auténtica Flora, que en ese momento comenzaba a intentar la peligrosa aventura de vivir (Levrero, 2016, p. 133).

El cierre comprende la borradura de las mujeres que fungieron como arquetipos, meros engranajes de la historia para ser replanteados bajo otra noción que parte de un arquetipo estable, pero que se va resignificando hasta revelar su no existencia. Una relación de *espejeo* en la que la idea de un doble contrario es negada. Este primer acercamiento a los arquetipos femeninos que pueden leerse como contrarios, refleja la existencia de un recurso estilístico que puede resignificar el uso de estos dentro de la lógica del género policíaco, pero sin salirse del todo de su posibilidad. En lo que comprende a *Fauna*, es evidente la utilidad de los arquetipos para mover al narrador a eventos que requieren resolución de enigmas, donde lo femenino es llevado a una especie de deconstrucción a partir de negar sus posibilidades como mujer fatal o infantilizada, y así dejar una vacuidad en el cuerpo de Flora, quien su verdadera yo, carece de atributos de personalidad.

Resemantización de los arquetipos femeninos

A lo largo del apartado anterior se estableció la existencia de una relación sanguínea entre los arquetipos femeninos de la mujer fatal y la mujer infantilizada, generando una negación del significado a partir de un espejeo entre ambos, pero que terminan por dejar de existir al ser negada su posibilidad en la realidad de la historia. Para esta parte pretendo analizar la manera en la que se desarrollan esos arquetipos en *La Banda del Ciempiés*, novela que, si bien llega a tener pasajes grotescos desde un absurdo, logra replantear la noción de esos arquetipos desde una relación amorosa que termina en una especie de maternidad. Así indagaré en la relación entre Bear Betty,

⁷ En la novela se menciona: «Monsieur Víctor había surgido en su inconsciente para defenderla de su padre, pero luego había ocupado su lugar, persiguiéndola, acorralándola, manteniéndola en el estado infantil de muñeca de cera; Mabel, la rubia Fauna, era todo lo que Flora había podido ser» (Levrero, 2016, p. 129).

como mujer fatal parodiada, y Molly, una pequeña vendedora de flores que recae en la pasividad atribuida a su infantilización.

Al igual que en *Fauna*, el arquetipo de la mujer infantil es la víctima de un crimen al ser secuestrada, aparentemente, por La Banda del Ciempiés. La descripción de Molly se relaciona con dos aspectos: el ser mencionada como «una niña» y llamarla «una pequeña vendedora de violetas», esto denota la existencia de atributos infantiles e inocentes que nutren la construcción de este arquetipo. Sin embargo, a diferencia de lo sucedido con Flora, la narración recurre a una sexualización cuando se menciona:

En un movimiento instintivo, la pobre niña intentó cubrir con un brazo sus enormes pechos, mientras con la mano del otro brazo procuraba proteger su zona púbica de la insidiosa y la maligna mirada del repulsivo animal [el oso amaestrado] (Levrero, 2014, p. 38).

En esta parte del relato, el cuerpo de Molly no es percibido desde la infantilidad, sino que la mirada de una perversidad sexual es puesta en movimiento a través de un erotismo. Por su parte, fuera de ese juego sexualizado, también existe la noción de una vulnerabilidad clara que sigue el rumbo del arquetipo al que pertenece este personaje:

Cuando la pequeña vendedora de violetas, desnuda e indefensa, abrió los ojos al salir de su desmayo, vio con espanto que de pie ante ella se erguía imponente un hombre enmascarado que, con una sonrisa demoníaca en sus delgados y crueles labios, la contemplaba con unos ojos penetrantes y lascivos (Levrero, 2014, p. 59).

El elemento de la vulnerabilidad femenina, ligado a la infantilidad y el erotismo físico, denota la perspectiva sumisa femenina para plantear ese lado de la víctima dentro del género policiaco. Ahora bien, el replanteamiento de Molly es dado al ser rescatada y conocer a la bailarina exótica Bear Betty, quien es descrita de la siguiente manera:

Algo en esa mujer le había despertado confusos sentimientos; entre ellos, no estaba ausente una atracción, casi fascinante, de tipo erótico, que la mujer ejercía sobre él; pero, al mismo tiempo, había en Angus [representante del arquetipo del ayudante del detective], desde un primer momento, una señal como de alerta hacia ella; como si le resultara de un modo inexplicable una persona familiar, de quien conociera inconscientemente, datos sobre su vida, suficientes para provocarle una actitud de alerta (Levrero, 2014, p. 32).

Los detalles descriptivos en torno a la figura de Bear Betty se centran en configurar a una mujer fatal basada en la seducción y un sentido de peligro por su simple presencia, sin dejar fuera la fatalidad que causa al villano enmascarado al soltar al oso no amaestrado que abusa sexualmente de él.⁸ Esta dualidad es importante en la evolución del personaje femenino para resignificarse y resignificar a Molly a partir de la relación que construyen. Una que se divide en dos partes, la primera comienza en una atracción erótica y, la segunda, la conversión a una relación de protección maternal.

El cambio mencionado es importante para comprender la resignificación de los dos arquetipos femeninos fuera de sus elementos clásicos y enfoque erótico:

La pasión que había surgido explosivamente entre Betty y Molly resultó, en realidad, nada más que un breve chisporroteo; muy pronto se fue transformando en una calma relación muy

⁸ Durante la trama se narra lo siguiente en referencia al abuso sexual ejercido hacia el villano: «Al cabo de unos momentos, ya bastante lejos de aquel siniestro lugar, oyeron los desgarradores alaridos del enmascarado, quien sin duda estaba siendo violado por el oso malo, al que había confundido con su compañero inofensivo» (Levrero, 2014, p. 67).

parecida a la que puede existir entre madre e hija (...) Betty se dedicó con suma urgencia a borrar de Molly todas las trazas de aquella pequeña vendedora de violetas, y alquiló para ella un apartamento no muy lejos del suyo pero por completo independiente, como para que Molly no llegara a sufrir las consecuencias de cualquier inconveniente que pudiera surgir entre Betty y la organización delictiva con la cual estaba conectada (Levrero, 2014, p. 113).

En este caso se mitiga el erotismo entre la mujer fatal y la mujer infantilizada, ambas crean una relación que opaca sus primeros atributos funcionales para la trama, mientras que se terminan distanciando de los sucesos delictivos y buscan vivir una vida tranquila. Esto es importante para comprender otra forma operativa del juego de espejos levreriano, donde los reflejos entre dualidades pueden coexistir, pero terminan por generar un cambio de significados. En el caso de Betty y Molly, la violencia ejercida por La Banda del Ciempiés hacia ellas pasa a segundo plano y se torna en un sentimiento de protección y seguridad.

Como se puede observar en este apartado, los arquetipos siguen lo que plantea Bornay en *Las hijas de Lilith* (1990): existen bajo ciertas condiciones y, en el caso de lo policíaco, tienen una funcionalidad específica a lo largo de la trama. Si bien los resultados de esas funciones pueden variar, Betty comienza con una potencial fatalidad y Molly está impuesta en la sumisión de víctima y la inocencia de su infantilidad. Sin embargo, Levrero utiliza su recurso estilístico y juega con esos significados establecidos para replantearlos desde otra posibilidad. Su función cambia hacia otro rumbo, donde la infantilidad e inocencia se pierden, al igual que la posibilidad de fatalidad es neutralizada. Cabe agregar lo siguiente bajo una estipulación, el efecto de lo que llamo juego de espejos, en este caso, ocurre gracias a la fragmentación del relato, ya que no fue publicado de manera completa en un inicio, sino en forma de veintidós entregas en formato folletín. Es decir, el autor uruguayo logró contemplar ese cambio al centrarse en cada entrega en una focalización diferente, que permitió la evolución de los personajes al alejarse del enigma que nunca será resuelto. Finalmente, el juego de espejos en *La Banda del Ciempiés* es dado desde la convivencia de polos opuestos, una forma de dialéctica entre un yo y un otro. Así se genera una resemantización al notar su posibilidad de no ser arquetipos estables, sino modificables en torno al contexto en el que se están desarrollando.

Conclusiones: De los arquetipos clásicos a una resignificación lúdica

Existen elementos clave para comprender el estilo de Mario Levrero en su narrativa, los cuales me llevan a considerar la existencia de lo levreriano. El que me interesa, en este caso, es la resemantización de los arquetipos dado bajo el juego escritural, es decir, el uso de lo lúdico por parte del autor. Levrero crea un proceso a manera de juego personal, en el que logra cambiar las piezas del género policíaco y resignificar sus posibilidades desde una postura crítica-humorística. En el caso del análisis reflexivo que realicé en este trabajo, los arquetipos juegan un rol importante dentro de ese proceso levreriano. Aquí, el significado simbólico colectivo es replanteado desde la individualidad para tener cierta función dentro de la trama. Es bajo este planteamiento que surge mi propuesta de juego de espejos que logra reflejar y modificar, desde el uso de absurdos y el humor, los elementos que terminan distorsionados hacia una contrariedad. Tal como sucede en un reflejo directo entre Fauna y Flora, donde los arquetipos terminan negándose el uno al otro para crear un personaje carente de significado. O en el caso de Bear Betty y Molly, el reflejo genera una resemantización desde la relación amorosa-maternal que se aleja del significado clave de los arquetipos.

En este sentido, existe una puesta en crisis de los arquetipos como entes colectivos, pensando en que «[l]a vida del inconsciente colectivo ha sido captada casi íntegramente en las representaciones dogmáticas arquetípicas y fluye como una corriente encauzada y domada en el simbolismo del credo y el ritual» (Jung, 1970, p. 18). Por lo tanto, el arquetipo es gracias a una repetición constante que Levrero desarticula para una resignificación que pone en crisis lo establecido

dentro del género policíaco. Esto da pie a considerar a Levrero como uno de los autores que pueden problematizar lo literario desde los mal llamados géneros menores. Desde lo propuesto en este artículo, encuentro un posicionamiento dialéctico en torno a los arquetipos, donde juegan su capacidad absoluta de significado para resignificar desde otra posibilidad que imposibilita su función significativa. En este sentido, el imaginario colectivo moderno que estableció estas figuras simbólicas cambia al poner en crisis su totalidad, para dar pie a nuevas posibilidades representativas de lo femenino dentro del género.

Finalmente, este trabajo es un acercamiento a la postura crítica de Levrero hacia lo policíaco. Denota la necesidad de replantear un género enmarcado en una estructura meramente lógica, configurada por personajes arquetípicos, modelos a seguir para generar un buen producto de entretenimiento. En pocas palabras, lo que Levrero logra es replantear las posibilidades de la escritura policíaca e ir más allá al criticar elementos impuestos por una mirada anglosajona. Es así como el autor uruguayo se une a una puesta en cuestión que abre a una mirada desde el Cono Sur de este género literario.

Referencias bibliográficas

- Bornay, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, G. (2019). *Lógica del sentido*. México: Paidós.
- Esteban Moreno, S. (2023). Sobre arquetipos y héroes: hacia una Antropología Literaria. *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, 136-165. <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.136-165>
- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody*. Illinois: University of Illinois.
- Hutcheon, L. (2004). *A Poetics of Postmodernism*. Nueva York: Routledge.
- Jung, C. G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivos*. Ciudad de México: Paidós.
- Levrero, M. (2014). *La Banda del Ciempiés*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Levrero, M. (2016). Fauna. En M. Levvero, *Fauna. Desplazamientos* (pp. 13-133). Buenos Aires: Literatura Random House.
- Levrero, M. (2019). Entrevista imaginaria con Mario Levvero, por Mario Levvero. En M. Levvero, *Cuentos completos* (pp. 584-596). Buenos Aires: Literatura Random House.
- Levrero, M. (2020). *Manual de parapsicología*. Montevideo: Criatura Editora.
- Narcejac, T. (1986). *Una máquina de leer: La novela policiaca*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Rama, A. (1971). *La generación crítica (1939-1969)*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Tardío, G. F. J. (2011). Femme fatale. *Verba Hispanica*, 19(1), 89-100. <https://doi.org/10.4312/vh.19.1.89-100>
- Trujillo, H. (2025). La ciudad letrada y su final: ¿la novela negra y policial como síntoma? *Días contados. Fanzine*, 1(1), 2-5.



Del policial paródico al realismo raro: Mario Levrero y la opacidad de lo real

Jorge Olivera Olivera

Universidad Complutense de Madrid

jeolivera@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0002-9948-0483>

Recibido: 28/10/2025

Aceptado: 18/11/2025

Resumen: Este artículo analiza la relación entre el género policial y la poética de Mario Levrero a partir de tres novelas: *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1978), *La Banda del Ciempiés* (1988) y *Dejen todo en mis manos* (1991). Si bien la crítica ha leído estas obras en clave paródica, proponemos una relectura que las vincula con el concepto de realismo raro (Harman, 2020), entendido como una estética que revela la opacidad ontológica del mundo. A través del análisis de la configuración espacial, la función de los objetos y la estructura narrativa, mostramos cómo Levrero subvierte los códigos del policial para construir universos donde lo familiar se torna inquietante y el enigma se desplaza hacia la identidad. Este tránsito, que va del artificio neovanguardista a la introspección espiritual, inscribe la trilogía policial en una lógica que oscila entre la ironía posmoderna y una metafísica de lo cotidiano, abriendo nuevas vías para pensar la narrativa latinoamericana contemporánea.

Palabras clave: Mario Levrero; género policial; realismo raro; narrativa latinoamericana; parodia; metafísica de lo cotidiano.

From Parodic Detective Fiction to Weird Realism: Mario Levrero and the Opacity of the Real

Abstract: This article analyzes the relationship between detective fiction and Mario Levrero's poetics through three novels: *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1978), *La Banda del Ciempiés* (1988), and *Dejen todo en mis manos* (1991). While critics have traditionally read these works as parodic, we propose a reinterpretation linking them to the concept of «strange realism» (Harman, 2020), understood as an aesthetic that reveals the ontological opacity of the world. By analyzing spatial configuration, the function of objects, and narrative structure, we show how Levrero subverts detective fiction codes to create universes where the familiar becomes unsettling and the enigma shifts toward identity. This transition —from neo-avant-garde artifice to spiritual introspection— places the trilogy within a logic that oscillates between postmodern irony and a metaphysics of everyday life, opening new paths for thinking about contemporary Latin American narrative.

Keywords: Mario Levrero; detective fiction; strange realism; Latin American narrative; parody; metaphysics of everyday life.

Do policial paródico ao realismo estranho: Mario Levrero e a opacidade do real

Resumo: Este artigo analisa a relação entre o gênero policial e a poética de Mario Levrero a partir de três romances: *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1978), *La Banda del Ciempiés* (1988) e *Dejen todo en mis manos* (1991). Embora a crítica tenha lido essas obras em chave paródica, propomos uma releitura que as vincula ao conceito de realismo estranho (Harman, 2020), entendido como uma estética que revela a opacidade ontológica do mundo. Por meio da análise da configuração espacial, da função dos objetos e da estrutura narrativa, mostramos como Levrero subverte os códigos do policial para construir universos onde o familiar se torna inquietante e o enigma se desloca para a identidade. Essa transição, do artifício neovanguardista à introspecção espiritual, inscreve a trilogia policial em uma lógica que oscila entre a ironia pós-moderna e uma metafísica do cotidiano, abrindo novas vias para pensar a narrativa latino-americana contemporânea.

Palavras-chave: Mario Levrero; romance policial; realismo estranho; narrativa latino-americana; paródia; metafísica do cotidiano.

Una mirada posible sobre el relato policial en Mario Levrero. De la parodia al realismo raro

Cada vez que regreso a la obra de Mario Levrero, inevitablemente, vuelvo también a aquella primera experiencia de lectura. Mi primer contacto fue con *La ciudad* (1983), en la edición de Banda Oriental para la colección Lectores. Desde el inicio, la lectura —como la obra misma— se presentó como una experiencia de extrañamiento. Tras esa sensación quedaba la percepción de una mirada nueva sobre lo que podría llamarse la identidad de lo uruguayo; aunque no del todo, porque en la novela la extrañeza se transformaba en una experiencia casi onírica, más cercana a la revisión de Franz Kafka que a una vivencia real, aunque no exenta de autenticidad espiritual. Ese cambio implicaba una manera distinta de percibir y comprender la literatura realista, conectándola con otras formas de escritura que se estaban desarrollando en otros continentes. La relación entre la mirada y la escritura que ofrece una parte de la obra de Levrero lo vincula no solo con Kafka, sino también con la línea expresionista de ciertos autores europeos, anteriores y posteriores. Y, en menor medida, con un sector de la novela experimental norteamericana de los sesenta y setenta.¹

Ángel Rama (1972) señaló en su momento que en el grupo de los sesenta existían rasgos que los conectaban con el expresionismo alemán.² Bastaría enunciar las posibles conexiones temáticas y formales con algunos autores de esa corriente para comprender cómo la obra de Levrero abre una puerta a otra mirada sobre lo urbano, alejándose del modelo realista que dominaba la

¹ Aunque Mario Levrero surge en un contexto muy distinto al de los posmodernos norteamericanos, su obra comparte con autores como Donald Barthelme, John Barth o Thomas Pynchon ciertos rasgos: la autoconciencia narrativa, el humor irónico y la ruptura de las convenciones del género.

² «Parece una experiencia proveniente del expresionismo alemán, aunque arrancada de un estado avanzado de la evolución de ese estilo, el correspondiente a la pérdida del dramatismo inicial, trasmutado en rebusco farsasco, como se vio en el arte de Dürrenmatt» (Rama, 1972, p. 227). Agrego aquí las similitudes en algún caso aleatorias entre la obra de Levrero y la de Robert Walser, Thomas Bernhard y, tal vez, W. G. Sebald.

escena previa. A mediados de los ochenta, la lectura de *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1978, 2012)³ proponía un contrato distinto al de las novelas previas escritas por él, y revelaba un cierto dejo vanguardista en la forma. Más que situarse en la misma órbita que otras novelas del período, *Nick Carter* abría una forma nueva, farsesca y paródica del género policial (Montoya Juárez, 2013, p. 113; Corbellini, 1992, 2011; Rivadeneira, 2022, p. 155).⁴

Aquí surge el núcleo de la reflexión que propongo: si la lectura de los setenta y ochenta se realizaba bajo la clave paródica —tal como lo señaló la crítica—, una lectura actualizada abre una perspectiva distinta. Nos muestra una obra donde la violencia y la explicitud no pueden interpretarse únicamente en clave paródica. En los ochenta, *Nick Carter* se podía leer como si fuera una historieta. Sin embargo, leída hoy, nos sitúa ante una especie de realismo muy cercano al mundo contemporáneo: narcisista y saturado de explicitud.

Realismo y extrañamiento

La explicitud y el narcisismo del personaje se presentaban, en su momento, como un artificio paródico y metaliterario; hoy, sin embargo, pueden interpretarse como una manifestación del realismo raro (Harman, 2020). Este enfoque se vincula con lo que el propio autor definió como una experiencia de extrañamiento: «En consecuencia una percepción de objetos o de hechos de apariencia cotidiana que se presentan como extraños» (Olivera y Acosta, 2006, p. 139). Se trata de una percepción que permea lo real y trasciende la cosmovisión del lenguaje genérico del policial. Me refiero a aquellos pasajes que, en las tres novelas, sitúan al lector ante la sospecha de una grieta, de una comunicación, de un espacio donde los sucesos ocurren y donde los objetos cumplen la función de indiciar esas fracturas. Entiendo, entonces, que cuando Levrero describe su escritura como ligada a lo real, alude a este plano: un nivel de lo real que expone no solo elementos imaginarios y oníricos, sino también una forma distinta de percepción de lo cotidiano, presente incluso en las denominadas novelas de temática policial. Ya en su momento, Verani (2006) señaló los rasgos posmodernos en su obra, apreciación que el propio autor reconoció cuando se lo consultó al respecto (Silva Olazábal, 2024, p. 43).

Realismo raro y la opacidad de los objetos

Según Harman, el realismo raro, designa una estética que revela la opacidad ontológica del mundo, mostrando que los objetos nunca se reducen a sus relaciones ni a las categorías humanas: «La realidad en sí misma es rara porque resulta inconmensurable ante cualquier intento de representarla o medirla» (2020, p. 70). Aunque interactuamos con los objetos y captamos cualidades sensuales —aquellas que aparecen en la experiencia—, su núcleo ontológico nunca se agota en el uso ni en la descripción. Esta «retirada» genera una fractura que la literatura puede explorar mediante estrategias de extrañamiento y alusión estética. En este sentido, obras como *Nick Carter* y *La Banda del Ciempiés*, de Mario Levrero, revelan la opacidad del mundo: los objetos, lejos de ser simples instrumentos narrativos, adquieren una densidad inquietante que desborda su función en la trama. Espejos, muñecas inflables o insectos no son meros accesorios, sino indicios de una realidad que se sustrae, configurando espacios donde lo cotidiano se percibe como extraño.

³ A partir de ahora cito como *Nick Carter* y, en adelante, a través de la edición de 2012 que contiene las otras dos novelas del ciclo.

⁴ De hibridación «paródica y folletinesca» describe Montoya Juárez (2013, p. 113) a *Nick Carter*; Rivadeneira se refiere a ella como «parodia libertina en clave psicoanalítica» (2022, p. 155) y Corbellini la define como «construcción paródica [donde el autor] actúa como un mago iconoclasta que rompe su galera para enseñarnos todos los trucos (...)» (1992, p. 81) y «El Nick Carter de Levrero es jugueteón y parodiza todo lo que se le presenta» (2011, p. 48).

Así, la narrativa de Levrero puede leerse como una práctica estética que alude a la retirada del objeto, mostrando que lo real nunca se reduce a sus relaciones ni a las categorías humanas.⁵

Levrero y el género policial. Posibles claves de lectura

Como ha señalado la crítica, más que un policial en el sentido clásico, Levrero construye un antipolicial, en el sentido que ilustra Piglia: «no hay nada que descubrir» y «el enigma se desplaza», lo que «modifica el régimen del relato». De este modo, el detective «ha dejado de encarnar la razón pura»; el investigador se deja llevar por la investigación y esta produce nuevos crímenes (Piglia, 1979, p. 9).⁶ Esa transición marca el paso entre la novela policial clásica y la novela de serie negra. En este sentido, tanto *Nick Carter* como *La Banda del Ciempiés* se sitúan más cerca de la segunda que de la primera. No obstante, en las tres novelas mencionadas aquí existe un enigma y un secreto, aunque de diferente manera en cada una. En *Dejen todo en mis manos* (1994), el secreto reside en quién es el autor de la novela que el personaje debe ir a buscar, y el enigma está en saber por qué no incluyó sus datos en el sobre enviado a la editorial. Estas dos claves de lectura no son tan relevantes en *Nick Carter*, donde la lógica paródica desplaza el peso del enigma y el secreto hacia otros registros.

Existen, al menos, cuatro formas de abordar la cuestión del relato policial en la obra de Mario Levrero. La primera es el tratamiento que otorga al género en la denominada trilogía policial, según la ha designado un sector de la crítica (Rivadeneira, 2022). La segunda consiste en centrarse en su interés como lector de novelas policiales, fenómeno al que se refirió en diversas ocasiones (Levrero, 1992).⁷ La tercera vía es la manera en que el género policial, tal como lo entiende Levrero, conecta con formas experimentales de la vanguardia, abriendo nuevas posibilidades de exploración en su experiencia como escritor (De Rosso, 2013).⁸ Finalmente, puede plantearse un cuarto acercamiento: la mirada y la obra gráfica de Levrero, especialmente en las historietas realizadas durante el período inicial de los años sesenta y setenta. A modo de ejemplo, *Las aventuras del ingeniero Strúdel* (2016) presenta recursos del género policial mostrados desde la parodia y el humor.

En este trabajo nos detendremos en la primera opción: las novelas vinculadas al género policial, denominadas por la crítica como trilogía policial —*Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, *La Banda del Ciempiés* y *Dejen todo en mis manos* (Rivadeneira, 2022)—, en clara referencia a las otras trilogías: la trilogía involuntaria (*La ciudad*, *El lugar* y *París*) y la trilogía luminosa (*Diario de un canalla*, *El discurso vacío* y *La novela luminosa*) (Corbellini, 2018).

En un segundo nivel de análisis encontramos los cuentos que se refieren directamente al género policial, como «El factor identidad» y «Una confusión en la serie negra» (Levrero, 2019). Existe, además, un tercer plano en el que lo policial aparece como marco narrativo, por ejemplo

⁵ Harman (2020) sostiene que el mundo se compone de dos tipos de objetos: los reales, que permanecen retirados y poseen cualidades tanto reales como sensibles, y los objetos sensibles, completamente accesibles, también vinculados a cualidades reales y perceptibles (p. 20). En relación con el arte, afirma: «No todo el arte produce explícitamente brechas en el corazón de los objetos como Lovecraft, pero sí debe generar honestidad o implicación; debemos estar auténticamente fascinados con lo que se presenta a nuestra mirada» (p. 63).

⁶ Para Ricardo Piglia, el enigma «supone alguien que investiga y descubre» (2019, p. 19), mientras que «el secreto es algo que alguien sustrae» (2019, p. 19).

⁷ En la «Entrevista imaginaria con Mario Levrero», responde a la pregunta: «¿Por qué lees novelas policiales? —Es lo que me resulta más eficaz como escape de la realidad» (Levrero, 1992, p. 182). «Mi terapia fue la lectura de novelas policiales al ritmo de una por día, o dos» (Olivera-Acosta, 2006, p. 142).

⁸ Indica De Rosso en torno a esta cuestión: «(...) los textos asociados al género policial pueden imaginarse como un espacio en el que confrontan las formas del relato policial con las marcas del estilo “abierto” de Levrero. De ser así, su recurrencia puede imaginarse como una necesidad: en ese lugar, al calor de la parodia y las convenciones, se prueban los bordes de «lo abierto» y se negocian las posibilidades del estilo» (2013, p. 145).

en «Los laberintos» y «Los muertos» (Levrero, 2019), donde se advierte la presencia de códigos del género que funcionan como estructura para contar la historia. Finalmente, este marco policial aparece de manera sesgada en algunas de las primeras novelas, con claridad en ciertos pasajes de *París* (1979), aunque de forma aleatoria. El ejemplo más evidente es la búsqueda que el personaje emprende y el entramado en el que se ve inmerso, que lo distrae de la verdadera búsqueda: la de sí mismo.

La fractura del género y el artificio

Esta dimensión investigativa también está presente en *Nick Carter*, aunque en este caso se oculta tras el amplio cortinaje del artificio literario y metaliterario de la obra. El resultado, como señaló Corbellini, es el encuentro del personaje consigo mismo: «La soledad es el único enigma verdadero y la identidad, lo único que merece encontrarse» (1992, p. 84). Este desenlace es lo esencial que permanece tras el juego paródico de la novela. Todo ello establece una distancia crítica con el género policial clásico. Tal vez deberíamos hablar de un tránsito —al menos parcialmente en las dos primeras— desde la novela de enigma hacia la novela de crítica social en *Dejen todo en mis manos*. Más que el quién y el cómo del crimen, o las motivaciones y la atmósfera, tanto en *Nick Carter* como en *La Banda del Ciempiés* lo que importa es el descubrimiento del propio personaje.

Como se ha señalado, el policial que desarrolla Levrero en esas novelas parodia las normas del género.⁹ Trastoca los temas desde una postura cercana a los postulados de la neovanguardia, tanto en la forma como en los contenidos, del mismo modo que lo hizo en los cuentos de *La máquina de pensar en Gladys* (1970) o en *Espacios libres* (1987). Este efecto es más visible en *Nick Carter*, aunque la situación cambia conforme avanzamos en la lectura de las dos novelas siguientes. Levrero juega con los códigos de la narrativa policial, los subvierte para exponer las debilidades del personaje y, así, el relato se bifurca hacia la figuración de lo grotesco y hacia el encuentro del personaje consigo mismo.

Nick Carter pone a prueba los rasgos definitorios del género policial mediante una serie de recursos que fracturan la trama y la hacen explotar en diferentes planos narrativos. Ya no importa tanto la resolución del enigma —como lo evidencia la escena en que el personaje resuelve el misterio para la marquesa of Delaware—, pues todo indica que el propio enigma es el personaje. Así lo expresa Levrero: «Me imaginaba un detective que no estuviera muy coordinado con la realidad, que fuera una especie de loco... no lo tenía muy claro, sabía [que] quería un detective no-lógico» (Olivera y Acosta, 2006, p. 143). En esa misma entrevista, Levrero destaca el carácter narcisista del personaje real bajo el nombre de Nick Carter, aunque aclara que solo después de escribir la novela conoció su existencia (p. 143).

El investigador parodiado: *Nick Carter*. Los planos de una historia elusiva

Nick Carter pertenece al primer período de la obra de Levrero (Gandolfo, 1992), caracterizado por la experimentación y la exploración. Sin embargo, existe un elemento común con la segunda etapa: la búsqueda de un yo escindido y fragmentado. Si leemos esta breve novela como un relato policial, pronto advertimos que sigue los códigos del género, pero también incorpora rasgos propios de la literatura de horror, vinculados a una mirada crítica sobre la literatura de masas. No obstante, Levrero utiliza estos códigos para desestabilizarlos, fracturando el relato y abriéndolo en múltiples espacios narrativos.

⁹ Defino el término siguiendo el concepto de Hutcheon: «La parodia no es un tropo como la ironía, se define normalmente no como fenómeno intratextual, sino como una modalidad del canon de la intertextualidad (...) A nivel de la estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, de la incorporación de un texto parodiado (como telón de fondo) en un texto parodiante, de una incrustación de lo viejo en lo nuevo» (1992, p. 177).

Esta imagen se representa con claridad en el entretenimiento de Tinker, quien se ocupa de doblar los papeles (cartas, cheques, etcétera) que recibe Nick, plegándolos tantas veces como puede. Estos pliegues operan como metáfora de la propia historia, que se repliega sobre sí misma una y otra vez. El pliegue narrativo se manifiesta en dos variantes: la que cierra las líneas abiertas por Nick y la que las abre para exponer las peculiaridades del sujeto. La escena en la oficina, cuando Nick despliega los papeles doblados por Tinker, actúa como un resorte que expulsa su yo más profundo y lo enfrenta a su propia soledad. Tanto Tinker como la bolsa de Nick —donde habita y los objetos que contiene— abren espacios y trazan nuevas líneas en la narración, ofreciendo una perspectiva que lo aproxima al llamado realismo raro.



Fig. 1. Mario Levrero

Fragmentación y simulacro

Los resortes narrativos que utiliza Levrero —algunos propios de la novela policial, otros vinculados a la neovanguardia— operan en múltiples planos fractales (Montoya Juárez, 2013) que se abren y se ofrecen al lector, dejando al descubierto la fragilidad del yo. La escena más evidente aparece al inicio del relato, cuando Nick rompe el espejo y este multiplica los planos de existencia del otro Nick dentro del reflejo: el yo oculto. Borges advertía que los espejos son abominables porque todo lo multiplican, y más aún cuando la experiencia de reconocimiento del yo en el espejo revela el rostro real, o el que más se teme.

Este efecto se intensifica cuando Nick observa la serie televisiva que recrea sus aventuras: de pronto, el relato se inserta en la serie y, en otro momento, retorna al plano del espectador. En esa estética del simulacro sobre la que opera la novela, Levrero despliega diferentes planos topológicos de una conciencia fragmentada: detrás del artificio se oculta el yo profundo de Nick. Al final, el único enigma es el propio personaje; es a él a quien debe encontrar. En *Nick Carter*, el filme aparece como una serie televisiva con episodios sobre las aventuras del detective, y en varias ocasiones el plano se invierte para ingresar en la ficción y, en otras, retornar al nivel del espectador.

Parodia y realismo raro

En *Nick Carter* confluyen los elementos propios de la novela policial con una voluntad desestabilizadora de los planos de realidad, potenciada por los cambios de narrador que la obra presenta: la voz transita sucesivamente de la primera a la tercera persona y, en algunos casos, a la segunda, en esa condición de espejo de sí mismo que son las aventuras televisadas del protagonista. La novela puede leerse desde esta perspectiva artificiosa, casi como si fuera un cómic; sin embargo, no dejamos de advertir que el personaje está inmerso en una búsqueda espiritual para constituirse como sujeto, siendo a su vez el narrador de la historia, como ocurre en las novelas clásicas del género que Levrero leía.¹⁰

Una lectura atenta revela una serie de símbolos que confluyen en una explosión fractal de planos narrativos, multiplicando los enfoques posibles. Así, podemos leer esta obra como una parodia del relato policial —tal como lo ha señalado la crítica—, pero también ir más allá: vislumbrar las relaciones y cruces de la obra con el erotismo, el horror, la metaficción y el psicoanálisis. Todo ello deja al descubierto una parodia que, desde nuestra perspectiva actual, se ofrece casi como una forma de realismo raro, una forma cruel de exposición de lo que permanece oculto. El horror que expone *Nick Carter* queda opacado por el artificio que la ficción misma propone, porque la salida, siempre, es la parodia. Aunque Levrero adopta elementos del género policial —el detective, el misterio, la búsqueda, la intriga—, su narrativa destruye la lógica de la investigación clásica. El policial levreriano se vuelve un laboratorio ideal para leer, con Harman (2020), cómo el objeto a alcanzar (la verdad, la pista, el crimen, el culpable, el sentido) permanece retirado, inaccesible, opaco.

Al inicio de la novela, esta condición oculta del personaje aparece reflejada en el espejo, como un doble perverso y oculto, mientras que, a lo largo del folletín, se manifiesta en rasgos narcisistas y misóginos que acentúan la necesidad de una redención, insinuada en las fisuras que emergen hacia el final: una condición de soledad y de encuentro consigo mismo. Resulta significativa esta contracara del personaje del folletín respecto a las mujeres, cuando en las novelas de la trilogía involuntaria dicha condición estaba ligada a «la promesa de redención» (Montoya Juárez, 2013, p. 115).¹¹ En *Nick Carter*, el caso se desarma grotesca y paródicamente: el detective es incapaz de aproximarse a un núcleo de sentido estable. El misterio se convierte en un objeto que retrocede cada vez que se lo intenta nombrar.

La pérdida del yo y un detective ausente: *La Banda del Ciempiés*.¹² Espacio urbano y trama delictiva

El inicio de *La Banda del Ciempiés* (2012) desarrolla una escena violenta, similar a la de *Nick Carter*, pero con una diferencia significativa: la narración en tercera persona permite al lector observar una secuencia con estética cinematográfica o de historieta, evocando escenas de los

¹⁰ A modo de ejemplo, Raymond Chandler, Chester Himes, John Dixon Carr, Stanley Gardner, Jim Thompson (Olivera y Acosta, 2006, p. 142); «Chandler, a quien releo bastante seguido, lo mismo que a Simon Himes, Rex Stout, Anthony Gilbert, Dickson Carry una larga lista, tanto en el género clásico inglés como en la novela negra» (Levrero, 1992, p. 183).

¹¹ Entre enero y mayo de 1982, la revista *Superhumor* publicó una continuación de *Nick Carter* llamada, en este caso, *Bill Carter* con la firma de Jorge Varlotta —al igual que la primera edición de *Nick Carter*—. Los capítulos editados fueron: «1. Introito: Billy Carter y la cliente taciturna» (*Superhumor*, n.º 13, enero 1982); «2. Billy Carter y las fotos comprometedoras», (*Superhumor*, n.º 14, febrero 1982); «3. Bill Carter y el fideo heroico» (*Superhumor*, n.º 15, marzo de 1982); «4. Bill Carter tiene un dolor de cabeza» (*Superhumor*, n.º 16, abril 1982); «5. Bill Carter solicita secretaria (primera parte)» (*Superhumor*, n.º 17, mayo 1982). La serie dejó de publicarse por el comienzo de la guerra de las Malvinas en abril de 1982. Ver Silva Olazábal (2024, p. 42).

¹² Una versión resumida de esta novela y seriada de 22 capítulos se publicó a modo de folletín en *Página 12*, entre enero y febrero de 1989. Levrero la escribió entre enero y agosto de 1988. La edición completa de la novela se editó en 2010, incluyendo aquellas partes más duras que no habían aparecido en la edición impresa de 1989.

textos clásicos de la narrativa policial.¹³ La primera escena presenta a La Banda del Ciempiés en un contexto carnavalesco, paródico a su manera, pero que provoca terror entre los paseantes. Se trata de una escena de horror, cercana a los filmes de serie B, que, leída desde la perspectiva actual, ofrece una visión descarnada de realismo raro.

A partir del segundo capítulo se acentúa la misión del héroe, especialmente en Carmody Trailler y su afirmación: «No puedo actuar contra La Banda del Ciempiés porque las leyes de este país me lo impiden» (Levrero, 2012, p. 9), mientras la niña vendedora de violetas intenta contratarlo para que intervenga. Desde esa situación inicial, la novela se dispara con el secuestro de la vendedora, casi como si se tratara de una escena del filme sobre Carmody Trailler que este contempla en su oficina, funcionando como un espejo que le devuelve la imagen perfecta de su vida.

La forma del ciempiés en la calle evoca el baile de los dragones chinos en la fiesta de Año Nuevo, y de inmediato el ayudante, Angus, parte en busca del rastro de la niña. La escena introduce tópicos del género negro clásico: el Barrio Chino como lugar del crimen, en clara referencia a las novelas de Sax Rohmer, especialmente las protagonizadas por el malvado Fu Manchú —autor al que Levrero se declara lector asiduo, agregando que prefiere el *pulp* antes que el folletín (Saurio, 2000, p. 156)—. En *La Banda del Ciempiés*, la trama policial se sugiere, pero se resiste a materializarse. El conflicto nunca se despliega como secuencia lógica, permanece como una presencia fantasmática, perceptible solo por sus efectos dispersos.

La curiosidad de esta novela radica en el proceso de escritura, parcialmente descrito en *Cartas a la princesa* (2023), y reflejado en el desarrollo de sus partes y en el devenir de los personajes. En esas cartas, Levrero aborda la oposición entre consciente e inconsciente para relacionarla con Carmody —el héroe desaparecido— y Angus —el verdadero investigador—, quien funciona como una especie de alter ego de Tinker, el primer ayudante de Nick Carter. La novela gana en profundidad a medida que avanza; en realidad, a partir de la segunda parte adquiere mayor consistencia, como el propio Levrero indica en las cartas. El personaje de Carmody se diluye, mientras que Angus cobra protagonismo y se convierte en el verdadero héroe. Una lectura detenida de las cartas escritas entre enero y agosto de 1988 permite seguir el proceso creativo de la novela y las vicisitudes de Levrero para darle forma.

[21]

Los personajes cobran vida, se nutren y crecen por sí mismos ante mis ojos maravillados. Claro, siempre serán de cartón; no soy Chéjov. Pero se está dando un raro fenómeno, el de personajes (en tercera persona) que comienzan a vivir con apariencia de seres humanos. Claro que es todo un pastiche y que siempre estoy en el grotesco a aun francamente en el ridículo; espero que el lector se dé cuenta de que soy consciente y de que gozo con ello. Para tu desesperación la acción es cada vez más lenta, y creo que voy a llegar hasta estáticas imágenes hiperrealistas (sobre una r), a la desaparición de toda acción. A todo esto, se me perdió el personaje principal, el detective que no llega nunca; no sé dónde está (Levrero, 2023, p. 151).

Introspección y disgregación de la escritura

En este proceso, la novela tiene un narrador omnisciente que sigue de cerca los pensamientos del personaje y nos embarca en ese viaje de conocimiento; aunque la obra conserva ciertos parámetros del género policial —la huida del testigo, la protección de este por parte de Betty, el reconocimiento del detective de su propia identidad—, introduce un largo proceso de introspección que alcanza su punto culminante en el sueño (capítulo 2, tercera parte), momento en que el protagonista se enfrenta a su vacío. De este modo, la novela, que transitaba por registros policiales,

¹³ Me refiero a escritores como Cornell Woolrich (1903-1968), Edgar Wallace (1875-1932) o Sax Rohmer (1883-1959), en los cuales se pueden rastrear tics y escenas que usa Levrero en esta novela.

asume un tono existencialista y de búsqueda del camino hacia el reconocimiento de Angus. Las escenas y motivos iniciales quedan atrás: ahora lo esencial es el efecto Wakefield, cuando el personaje evoca al protagonista del relato de Hawthorne. Paralelamente, Betty —la mujer añorada por Angus— se traslada a una playa con Molly —la vendedora de violetas, convenientemente disfrazada y bajo otro nombre—, donde se reencuentra con ella y establece lazos afectivos con la joven. El enigma, sin embargo, persiste: aún desconocemos quién es Molly y por qué La Banda del Ciempiés intentó secuestrarla.

A medida que avanza la novela, el lector experimenta nuevamente la sensación de extravío: la acción se difumina en secuencias simultáneas donde el tiempo salta y se comprime según la voluntad del narrador. No parece importar la verosimilitud del relato, sino el proceso que conduce a la revelación del secreto, algo que el propio autor sugiere en las cartas enviadas a su esposa:

[26]

La novela que estoy escribiendo es una permanente disgregación. Se me perdió el protagonista (a quien identifiqué como Cristo, pero, descubro esta semana, principalmente soy yo: se me perdió nada menos que el yo) (estoy viviendo en base a un juego de personalidades secundarias) (Levrero, 2023, p. 157).

En la tercera parte, Angus —bajo el alias Wakefield— atraviesa una crisis que desarticula la lógica policial: la investigación se diluye, surgen escenas explícitas que contrastan con su búsqueda espiritual y se acentúa su precariedad material. La falta de dinero lo obliga a abandonar el hotel, mientras la narración revela la tensión entre lo grotesco y la transformación interior.

La Banda del Ciempiés combina códigos del policial con elementos finiseculares y eróticos, incorporando alusiones como el «peligro amarillo» y escenas explícitas propias de la literatura popular. La novela despliega varias tramas simultáneas: una historia policial centrada en Carmody, Angus y Betty; una intriga de espionaje protagonizada por Morris, agente chino; y un relato romántico sobre Emy Hodges, cuya vida cambia tras los disturbios.

El secuestro de Carmody y la transformación del senador —que había secuestrado a la niña— no resuelven el enigma, que permanece abierto. La escena del senador —violado por un oso— introduce lo erótico como vía hacia lo espiritual, en clave paródica, difuminando cualquier cierre lógico. En este contexto, el detective actúa como sensor de efectos opacos, reforzando la idea de que la verdad retrocede, tal como plantea Harman (2020). Levrero deja constancia en esos días de escritura de la novela casi como un proceso premonitorio, especialmente tras el desequilibrio que la escritura le provoca. En otra carta dirigida a Alicia, confiesa:

[26]

Pero hoy las fobias me acorralaron incluso dentro de casa, con mucha fuerza (...) Se me desataron pensamientos en tropel; me vinieron varias versiones acerca de lo que me está sucediendo. 1) La novela que estoy escribiendo es simbólicamente premonitoria de hechos sociales graves argentinos; por ejemplo, empieza con alguien que tiran por la ventana, y después ya van dos tipos que tiran en la realidad —o se caen. Si es así, supone una ola creciente de violencia en las calles, una guerra y un cambio hacia el socialismo o hacia el fascismo, o ambas cosas (todas instancias aún no escritas pero visualizadas de la novela) (Levrero, 2023, p. 63).

Parodia, crítica y ausencia de verdad

La novela anticipa dinámicas actuales: violencia y narcisismo se presentan como crítica social en clave paródica, desarmando toda lógica moral. El proceso interno del autor, entre disgregación y gozo creativo, refuerza el carácter de pastiche, donde no hay salvación ni expiación. El último capítulo es revelador de toda la estructura paródica, pues allí emerge la figura del narrador y se explicitan los altibajos de la historia por boca de Johnatan Morris, quien declara que el relato

presenta fallos de cronología y de tono, algo que el lector ya sabe y ha aceptado durante la lectura. El texto se vuelve contra sí mismo y, mediante el metadiscurso, desarticula los hechos narrados. Incluso Morris —el agente chino que encarna el emblema de la novela de espías—, le señala al narrador que debe «fabricarle un final literario, sin necesidad de apegarte mayormente a la realidad de los hechos, como hiciste por ejemplo con ese toque imaginativo al reseñar en tono bíblico la descendencia de Smithe Andrews (Epstein-Müller) para los próximos siglos» (Levrero, 2012, p. 236). Más adelante, cuando el narrador lo inquiere sobre las razones de los ataques de La Banda del Ciempiés, Morris responde: «Es la mejor teoría que he escuchado, pero está tan lejos de la verdad como todas las otras» (p. 238). En este tipo de relato policial no hay verdad; esta es esquiva y se fragmenta en múltiples perspectivas, como la propia novela, donde confluyen historias diversas y deseos contradictorios. Se trata de una realidad múltiple que no ofrece una verdad única, como ocurre en la novela policial clásica. En esta, el espacio urbano y la trama delictiva nunca se estabilizan: hay una opacidad ambiental que arrastra al lector a un policial degradado, donde el mundo mismo es un objeto inaccesible.

La Banda del Ciempiés es una parodia, pero también como una oportunidad para explorar esa condición de la escritura que atisba espacios ocultos y que Levrero vincula con arquetipos junguianos disgregados. Así, a Carmody Trailler —el detective ausente— le habla el director del MI5 y le pide que no haga nada respecto por la resolución del enigma del ciempiés; por otra parte, el narrador se reconoce reflejado en Angus, el segundo de Trailler y, por tanto, con la misma confusión que él. Esta tensión se evidencia en la carta 37 de *Cartas a la princesa*:

[37]

Un personaje de gran autoridad, «me» pide, le pide al detective (ese que siempre se quedaba demorado en el tránsito), que no haga nada. Habla en tercera persona: nosotros... (es la voz de los arquetipos. Lo único que le permite y hasta le aconseja es transmitir su experiencia a los jóvenes (=taller). No le hice caso (Levrero, 2023, p. 261).

Y así lo refleja en el pasaje de la novela: «¿Qué debemos hacer, entonces? —Nada. Ese es precisamente el punto, Mister Trailler (...) la única manera podría decir, de que usted colabore con nosotros es no haciendo absolutamente nada» (Levrero, 2012, p. 217). Este fragmento revela cómo la novela articula la parodia con una dimensión simbólica profunda, donde la voz narrativa se entrelaza con figuras arquetípicas que cuestionan la acción y la identidad del personaje. El enigma se resuelve precisamente al no resolverse. Cuando Levrero construye el simulacro de cierre e introduce un narrador externo —quien ha tenido acceso a toda la documentación— aparece el exespía Jonathan Morris, y se establece un diálogo entre narrador y personaje: «(...) aquí hay una falla narrativa de tipo estructural, y para un escritor lo único importante es la salud de su relato. ¿Comprendes?»; a lo que el otro responde: «Entonces, debes fabricarle un final literario, sin necesidad de apegarte mayormente a los hechos (...)» (2012, p. 236). La novela se clausura saliendo de su propio recinto cerrado y rompiendo el cerco del género, al invertir la acción y quebrar la cuarta pared para terminar de construir el simulacro.

Escritor en busca de autor: *Dejen todo en mis manos*. Onirismo y ruptura de la parodia

La primera sorpresa al enfrentarnos a *Dejen todo en mis manos* (2012) —además del guiño a la frase que aparece en *Nick Carter* y reaparece en la novela— es la sencillez de un relato ligado a la identidad uruguaya, donde hallamos a un autor en busca de otro; una empresa que lo obliga a reconvertirse en investigador por las propias circunstancias del mercado editorial. La lectura de la novela que despierta la curiosidad del editor —empleador del personaje— define un estilo que bien podría ser el de Levrero: «Pero había mucho más, una visión profunda del mundo y del ser

humano, e incluía piedad por el ser humano, reafirmación del individuo y exaltación del espíritu, todo ello expresado con rigor, convicción y ternura al mismo tiempo» (2012, p. 252). La descripción de la novela del otro (el autor ausente) difiere de la percepción que teníamos del narrador en obras anteriores. De pronto nos encontramos con la versión levreriana del enigma nacional, en el parafraseo de la otra novela (la del escritor ausente = el enigma): «Democracia y dictadura militar eran dos caras de una misma moneda, y la vida, la vida real y verdadera, transcurría en otros lugares, en otros niveles» (2012, p. 253).

De inmediato apreciamos la técnica de este escritor convertido en detective: el onirismo, presente en obras anteriores, pero ahora con una delicada pátina de intrusión momentánea en el plano real, donde operan dos mentes independientes: una vinculada al mundo de los sueños y otra práctica. Desde el inicio se produce una ruptura con el espacio paródico de *Nick Carter* y *La Banda del Ciempiés*, donde predominaba la primera mente, una «fábrica de sueños» mientras «la otra resuelve» (2012, p. 253). Esta perspectiva del narrador en *Dejen todo en mis manos* nos acerca más al Levrero autor y a su búsqueda espiritual, ya presente en este libro y que luego se ampliaría en su obra posterior.

En algún momento, el toque cómico reaparece bajo la forma de un gag, como cuando se menciona que su padre murió aplastado por un elefante escapado de un circo. La escena, sin embargo, solo está referenciada en el discurso y no se muestra, a diferencia de lo que ocurría en las novelas anteriores. La parodia no reside en la historia, sino en la invención, o al menos en este grado de parodia que conecta el relato con algunas de las escenas más extremas de las obras previas.

Cartografía de lo urbano y guiños al género policial

Otro rasgo presente desde el inicio es la construcción de una cartografía nacional a través de los nombres de los pueblos: Penurias, Miserias, que definen el tono propuesto por Levrero. A ello se suman ciertos chistes que remiten casi siempre al género policial, como cuando se despide de la joven con la frase «Adiós muñeca», en clara referencia a la novela de Chandler. Otra clave que enlaza con la narrativa realista de autores como Jim Thompson aparece en la denominación del pueblo como «Poisonville» (2012, p. 258).

La llegada al pueblo marca el inicio de la búsqueda, aunque pronto comprendemos que la investigación tiene una doble dimensión: se orienta tanto al autor desaparecido como al propio investigador. Asimismo, como en la novela clásica del género, aparecen ciertos rasgos de realismo social o de crítica social presentes en autores canónicos, por ejemplo, cuando se afirma: «La ciudad parecía un pueblo fantasma del Far West, unas casuchas amontonadas junto a la carretera (...)» (2012, p. 258).

A partir del deambular del protagonista en busca de datos que lo acerquen a la pista del autor de la novela, se configura una cartografía urbana de un pueblo pequeño, no exenta de ironías del narrador. Un ejemplo es la escena en la que pide un café en el bar y añade, en una escala ampliada: «Ordeñaron la vaca, amasaron la harina...» (2012, p. 261), con cierta sorna, del mismo modo que lo había hecho antes en *La Banda del Ciempiés*. En las diversas indagaciones que realiza, y mediante la lectura del periódico semanal, descubrimos un conjunto de pueblos unidos por el mismo sentido del humor: Desgracias, Penurias, Miserias. Este deambular por las calles revela una técnica ya presente en el cuento «Los muertos», lo que refuerza la tesis de De Rosso (2013), según la cual el género policial en Levrero atraviesa toda su obra como una línea estructural sobre la que se sostiene el resto.

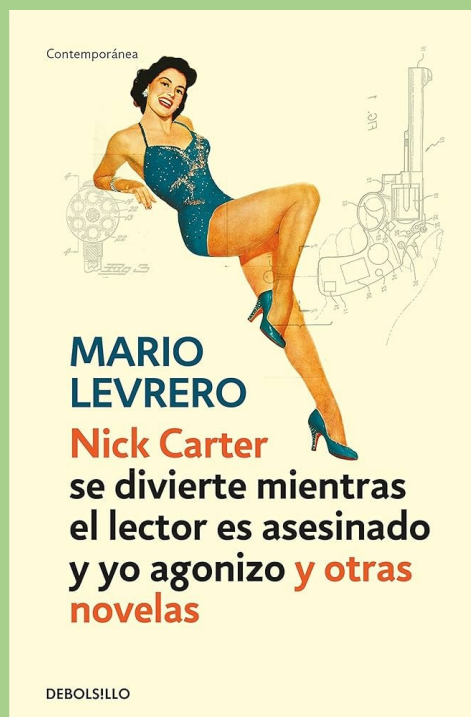


Fig. 2. Edición española de *Nick Carter*...

Encuentro con Juana: deseo y conflicto

El encuentro con Juana Pérez —alter ego femenino de Juan Pérez, autor de la novela y persona a quien busca— le abre un mundo de sentidos y sensaciones a través de la experiencia sexual, que lo sitúa en la misma línea de atracción física y búsqueda espiritual de sí mismo, pero también lo enfrenta al objeto elusivo de su viaje: encontrar al autor de la novela. Juana activa los mecanismos del deseo subyacentes en el personaje —de la misma manera que otros personajes femeninos lo hacían en las novelas de la trilogía involuntaria—, quien comprende que está en un conflicto donde el vicio y la obsesión podrían minar su confianza. Como en las novelas de la serie policial, este recurso funciona como un mecanismo de desvío, una trampa, similar a las que aparecen en los cuentos.¹⁴

La primera sorpresa al enfrentarnos a *Dejen todo en mis manos* (además del guiño a la frase que aparece en *Nick Carter* y que vuelve a aparecer dentro de la novela) es la sencillez de un relato ligado a la identidad uruguaya, donde encontramos a un autor en busca de otro autor, cuya empresa requiere su reconversión en investigador debido a las propias circunstancias del mercado editorial uruguayo. La lectura de la novela que ha despertado la curiosidad del editor —empleador del personaje— define, a su vez, un estilo que bien podría ser el de la propia novela de Levrero: «Pero había mucho más, una visión profunda del mundo y del ser humano, e incluía piedad por el ser humano, reafirmación del individuo y exaltación del espíritu, todo ello expresado con rigor, convicción y ternura al mismo tiempo» (2012, p. 252).

La novela del otro (el autor ausente) se describe de manera diferente a como percibíamos al narrador de las obras anteriores. De pronto nos encontramos con la versión levrieriana del enigma de lo nacional, en el parafraseo de la «otra novela» (la del escritor ausente = el enigma): «Democracia y dictadura militar eran dos caras de una misma moneda, y la vida, la vida real y verdadera, transcurría en otros lugares, en otros niveles» (2012, p. 253).

¹⁴ Un ejemplo es «Los laberintos», otro relato que contiene un enigma y un secreto, y que transcurre por los cauces de una investigación semejante a la de un relato policial (Levrero, 2019).

Trampa y laberinto: dimensión simbólica

De alguna manera, *Dejen todo en mis manos* retoma ciertos parámetros de las novelas de la trilogía involuntaria, al tiempo que afloran temas y preocupaciones espirituales que se profundizarán en las siguientes novelas.¹⁵ En ese ir y venir marcado por el desencuentro con Juana, a quien espera con deseo contenido, la acción avanza por el derrotero de la investigación para dar con el autor de la novela, lo que además le reportará una compensación económica. La escena en la que el protagonista se confiesa ante la anciana profesora de literatura lo muestra desbordado no solo por la falta de resultados, sino también por la frustración personal; aun así, inventa una historia según la cual su mujer se ha marchado con un traficante búlgaro. Resulta significativo que este tipo de escenas, tanto en *Nick Carter* como en *La Banda del Ciempiés*, aparecieran en primer plano como artificios, mientras que aquí se presentan como una secuencia insertada y solo a través del relato del protagonista.

Mientras el deambular continúa por Penurias, la tormenta y la lluvia avanzan, el personaje reflexiona: «Los dioses seguían mojados» (2012, p. 306). Esta imagen, que remite a la anécdota de las nubes que persiguen a la Pantera Rosa dentro de la casa, refleja una voluntad paródica reducida al mínimo, como reflexión sobre su mala suerte con la lluvia. En cambio, el encuentro con María López —a quien la profesora señala como posible autora de la novela en un desvío clásico del género— revela la parodia desde el espacio doméstico, en el choque entre el *kitsch* y la posibilidad de que ella sea la escritora: «La casa estaba llena de objetos relucientes» (2012, p. 307). Allí, la mujer le muestra sus poemas de amor y, posteriormente, poesía erótica o pornográfica, como acota el protagonista. El intento esperpéntico de la mujer, arrojándose a su cuello, y el manotazo con que él se libra del ataque evocan las escenas más atroces de *La Banda del Ciempiés*, aunque aquí la parodia desactiva el deseo y obliga al investigador a continuar su búsqueda.

Es en esta novela donde se hace más evidente la idea de trampa presente en otros relatos de Levrero («Los muertos», «Los laberintos»): el contacto con los otros se percibe para el protagonista como una tela de araña que lo constriñe, mientras el espacio urbano de la pequeña ciudad se configura como un laberinto que debe recorrer. «Había caído en una trampa paranoica y me costaba salir» (2012, p. 315), reflexiona en determinado momento. A diferencia de *Nick Carter*, donde todo estaba expuesto y visible, aquí el recorrido es interior, y los pasos y encuentros del personaje funcionan como transiciones en un proceso de aprendizaje (2012, p. 315). El encuentro final con Juana marca el primer punto de giro y abre la posibilidad de una experiencia de extrañamiento más personal para Levrero, similar a las novelas anteriores, pero con un leve matiz espiritual que prepara el desenlace. De esta manera, la novela gana en profundidad a través de un lenguaje sencillo que explora el elusivo mundo interior del personaje.

Metamorfosis y muerte simbólica

La escena fuera del tiempo al inicio del capítulo veintidós —«me recordaba sueños, no recordaba haber existido» (2012, p. 319), dice el protagonista— amplía la percepción de ese realismo raro mencionado al comienzo de este trabajo. La distorsión temporal vivida por el personaje lo prepara para la partida y nos ofrece la oportunidad de visualizar el cambio interior que se ha venido gestando en él. La diferencia con las dos novelas previas del género radica en esa visión de sí mismo como personaje y en la conciencia metanarrativa que emerge en algunos pasajes.

Los vagabundeos por la ciudad desplazan el enigma a un segundo plano y convierten la búsqueda en un proceso interior. La visita de Piolín y la aceptación de la pérdida de Juana marcan una muerte simbólica del amor, que abre el camino hacia la transformación del protagonista. Perdido y extraviado, llega al bar del Turco, lugar del primer encuentro con Juana, y en ese momento el relato cambia a tercera persona en medio de un discurso iniciado en primera: «Me

¹⁵ Me refiero a *El alma de Gardel* (1996) y *El discurso vacío* (1996).

salían cuernos y me crecían los colmillos. Mr. Hyde intentó ponerse de pie e ir hasta el mostrador a armar camorra, pero se sintió mal» (2012, p. 32). A partir de allí sufre una profunda transformación, narrada siempre en tercera, que revela la transición a la que se ve sometido. Aunque la escena expone visualmente la lucha del protagonista consigo mismo, lo que se muestra es una metamorfosis: «Después, tras breve agonía, logró morir» (2012, p. 324). La muerte metafórica desarma la parodia y convierte el relato en una ceremonia de sanación.

El fotógrafo y la dimensión mítica

La escena siguiente, en el mismo capítulo veintitrés, en la estación del ómnibus, revela un curioso pasaje: el encuentro con un hombre mayor señalado como posible autor de la novela. «La pista olvidada, el hueco en la memoria. El hombre raro, solitario, que a veces sacaba fotos. Me había hablado de él con entusiasmo Juancito Fiore, aquel muchacho del kiosco, y yo lo había olvidado totalmente» (2012, p. 325). El encuentro con el fotógrafo de ascendencia centroeuropea lo lleva a reflexionar: «No, no era Juan Pérez. Ningún centroeuropeo, o lo que fuese, podría haber escrito una novela tan uruguaya» (2012, p. 326). El hombre fotografía una pequeña araña y su telaraña, y advierte: «—Telas de araña —decía—. Telarañas. También la vida puede ser telaraña, ¿usted sabe? Curioso como asemeja dibujo de cierto mandala. Espacio mítico. Hombre también crea espacios míticos, ¿por qué no araña?» (2012, p. 327). Dentro del ciclo de transformación iniciado unas escenas antes, asistimos en la figura del fotógrafo a una especie de chamán que lo impulsa hacia la partida del ómnibus para regresar a la capital, ya descartada la posibilidad de resolver el enigma y descubrir el secreto. La relación entre el espacio simbólico y el relato trasciende el género para invertir el proceso, tal como sucedía en las otras novelas: «Usted escribe cuento, pero cuento escribe usted; buscamos causa tiempo pasado, pero muchas veces causa en futuro. Confunden causa y efecto» (2012, p. 328). La escena, una de las más bellas de la novela, recrea ese espacio simbólico de transición hacia el crecimiento espiritual que se había gestado durante los encuentros sexuales con Juana y que finalmente se frustra. La telaraña revela la condición de los objetos que dicen más de lo que representan, en una serie de nexos subyacentes de la historia que aún queda por descubrir. Por si quedara alguna duda, el narrador ve al viejo con poderes mágicos: «Decidí hacerle caso, fuera ángel o demonio. O un simple viejo pedante, a quien yo atribuía poderes mágicos» (2012, p. 329).

De todas las novelas del ciclo, esta es la que mejor cierra el enigma, pues lo resuelve con una clave ya indicada en el relato: el encuentro inicial a la llegada y el nuevo encuentro con la chica del ómnibus, llamada Genoveva, antes objetualizada como «Muñeca», a quien antes despidió a la manera del policial clásico. A la manera de las novelas del género, cierra el caso en clave realista y también el arco del personaje, cuando comprende que Genoveva será su pareja, aquella que le permitirá olvidar a la descomunal Juana. El ciclo de transformación se completa y el proceso de cura del protagonista queda sellado con ese encuentro. A diferencia de las otras novelas, donde la historia se disipa con un final artificioso o con un recurso literario impuesto desde fuera al narrador, aquí el camino espiritual concluye en un ciclo de aprendizaje y transformación.

Conclusiones

La trilogía policial de Mario Levrero constituye una exploración singular del género en la literatura latinoamericana. Más que reproducir los esquemas clásicos del policial, Levrero los subvierte y los convierte en un espacio de experimentación formal y existencial. En sus novelas, el enigma deja de ser un simple problema lógico para transformarse en una búsqueda de sentido, donde la identidad del protagonista y la opacidad del mundo ocupan el centro de la escena.

El género policial, en manos de Levrero, se desarticula: la investigación se dispersa, los objetos y escenarios adquieren una densidad inquietante y los personajes se ven arrastrados por

fuerzas que exceden la lógica del relato. Así, el policial se convierte en un laboratorio narrativo donde lo cotidiano se vuelve extraño y lo familiar se desestabiliza. La parodia, el pastiche y la fragmentación no solo funcionan como recursos estilísticos, sino que abren grietas en la realidad representada, permitiendo que emerja una dimensión de extrañamiento que es marca distintiva de la poética levreriana.

Si bien el concepto de realismo raro planteado por Harman (2020) ayuda a iluminar la opacidad y el carácter elusivo de los objetos y enigmas en estas novelas, en Levrero esta rareza se articula siempre desde el juego con los códigos del género y la exploración de los límites de la experiencia subjetiva. El resultado es una narrativa donde el policial no resuelve, sino que multiplica las preguntas, y donde la búsqueda del sentido se desplaza hacia el interior del sujeto y la ambigüedad del mundo.

En definitiva, las novelas policiales de Levrero no solo renuevan el género, sino que lo convierten en un espacio privilegiado para pensar la literatura como indagación de lo real y de sus zonas de sombra.

Referencias bibliográficas

- Corbellini, H. (1992). Serie negra en patchwork. En M. Levrero, *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (pp. 81-86). Montevideo: Arca.
- Corbellini, H. (2011). Los detectives lujuriosos. Varlotta, Levrero y el género policial. *Revista [sic]*, (3), 43-50. <https://doi.org/10.56719/sic.2011.3.373>
- Corbellini, H. (2018). *El pacto espiritual de Mario Levrero*. Montevideo: Paréntesis.
- De Rosso, E. (2013). Otra trilogía: las novelas policiales de Mario Levrero. En De Rosso (Sel.), *La máquina de pensar en Mario* (pp. 141-164). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Gandolfo, E. (1992). Prólogo. En M. Levrero, *El portero y el otro* (pp. 5-15). Montevideo: Arca.
- Harman, G. (2020). *Realismo raro. Lovecraft y la filosofía*. Barcelona: Holobionte Ediciones.
- Hutcheon, L. (1992). Ironía, sátira y parodia (P. Hernández Cobos, Trad.). En *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)* (pp. 173-193). México: Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa.
- Levrero, M. (1970). *La máquina de pensar en Gladys*. Montevideo: Tierra Nueva.
- Levrero, M. (1979). *París*. Buenos Aires: El Cid Editor.
- Levrero, M. (1983). *La ciudad*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Levrero, M. (1987). *Espacios libres*. Buenos Aires: Punto Sur Editores.
- Levrero, M. (1994). *Dejen todo en mis manos*. Montevideo: Arca.
- Levrero, M. (2005). *La novela luminosa*. Montevideo: Alfaguara.
- Levrero, M. (2012). *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo y otras novelas*. Barcelona: De Bolsillo.
- Levrero, M. (2016). «Las aventuras del ingeniero Strúdel». En M. Levrero, *Historietas reunidas de Jorge Varlotta* (pp. 73-89). Montevideo: Criatura Editora.
- Levrero, M. (2019). *Cuentos completos*. Barcelona: Penguin Random House.
- Levrero, M. (2023). *Cartas a la princesa*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- Montoya Juárez, J. (2013). *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Montevideo: Trilce.
- Olivera, J., y Acosta, I. (2006). Una metafísica de la escritura [entrevista]. *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural*, (10), 137-148.
- Piglia, R. (1979). Introducción. En R. Piglia (Sel.), *Cuentos de la serie negra* (pp. 7-14). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Piglia, R. (2019). *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rama, A. (1972). *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo: Arca.

- Rivadeneira, B. G. (2022). Un policial contra el crimen de lo trascendente: Mario Levrero y un programa para la subversión del género. *Catedral Tomada. Revista literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism*, 10(18), 152-188. <https://doi.org/10.5195/ct/2022.544>
- Silva Olazábal, P. (2024). *Conversaciones con Mario Levrero*. (Epílogo de Ignacio Echevarría). Valencia: Contrabando.
- Verani, H. (2006). Mario Levrero o el vacío de la posmodernidad. En R. Corral, H. J. Verani, y A. M. Zubieta (Eds.), *Norte y sur: la narrativa rioplatense desde México (195-208)*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.



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 antidetetivesco, 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: antidetetivesco; 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 planee 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).

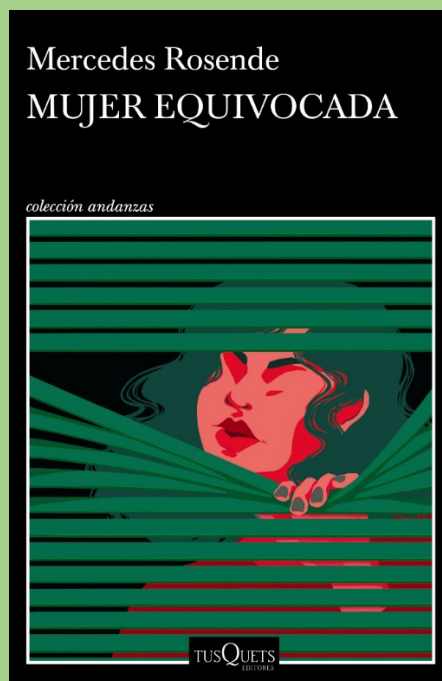


Fig. 2. Edición de *Mujer equivocada*

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 pánico 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 taconeado 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 periodístico 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 antidetektivesco 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 antidetektivesco 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 antidetektivesco 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.



Proyecciones modernas y posmodernas en la literatura del crimen. La novela policial y la novela negra: el caso de Pedro Peña

Tadeo Fraga

Instituto de Profesores Artigas (CFE)
tadeofp@gmail.com

Recibido: 31/10/2025

Aceptado: 18/11/2025

Resumen: En el siguiente artículo se buscará identificar aquellos elementos que distancian a las novelas de Pedro Peña *No siempre las carga el diablo* (2011) y *Nada es una verdad tan grande* (2021) del policial clásico y lo acercan al género negro, como pueden ser el crimen y su móvil, la relación entre la sociedad y el crimen, o el rol del detective. Se abordará la transición del género policial a la novela negra y sus posibles vínculos con la modernidad y posmodernidad.

Palabras clave: Pedro Peña; género negro; novela policial; modernidad; posmodernidad.

Modern and Postmodern Projections in Crime Literature. Detective fiction and the *noir* novel: The Case of Pedro Peña

Abstract: The following article intends to identify those elements that distance Pedro Peña's novels, *No siempre las carga el diablo* (2011) and *Nada es una verdad tan grande* (2021), from the classic detective story and bring it closer to the *noir* genre, such as crime and its motive, the relationship between society and crime, or the role of the detective. The transition from the detective novel to the *noir* genre and its possible links with Modernity and Postmodernity will be addressed.

Keywords: Pedro Peña; *noir* genre; detective novel; modernity; posmodernity.

Projeções modernas e pós-modernas na literatura policial. Ficção policial e *noir*: o caso de Pedro Peña.

Resumo: O artigo a seguir buscará identificar os elementos que distanciam os romances de Pedro Peña *No siempre las carga el diablo* (2011) e *Nada es una verdad tan grande* (2021) do clássico romance policial e o aproximam do gênero *noir*, como o crime e seu motivo, a relação entre a sociedade e o crime, ou o papel do detetive. Será abordada a transição do gênero policial para o romance negro e suas possíveis ligações com a modernidade e a pós-modernidade.

Palavras-chave: Pedro Peña; romance policial; gênero *noir*; modernidade; pós-modernidade.

Introducción

Edgar Allan Poe fue el primero en intentar «la narración científica, la cosmogonía moderna» (Benjamin, 2003, p. 12). Esta idea de Walter Benjamin, tomada de Valéry, sirve para establecer un vínculo estrecho entre la novela policial y lo que se denomina como modernidad. Poe, como uno de «los técnicos más grandes de la nueva literatura» (Benjamin, 2003, p. 12), sentó las bases de lo que sería la novela policial, donde el delito es tratado como un problema matemático» y la resolución es «a partir de una secuencia de lógica de hipótesis (...) representación pura de la inteligencia analítica» (Piglia, 2003, pp. 44-45). Es necesario observar la estrecha relación entre literatura y la ya mencionada «narración científica». Esta pretensión del escritor estadounidense es resaltada por Baudelaire: «No está lejos el tiempo en el que se comprenderá que toda literatura que se rehúse a marchar fraternalmente entre la ciencia y la filosofía es una literatura homicida y suicida» (Benjamin, 2003, p. 12).

¿Puede la novela policial concebirse como la proyección de la conciencia moderna a la literatura del crimen? Si esto es así, cuando la modernidad parece disolverse, como lo postulan Lyotard o Bauman, ¿qué sucede con la literatura del crimen?, ¿se transforma entonces en una proyección de la conciencia posmoderna?

Para explorar estas cuestiones se tomarán en cuenta las novelas *No siempre las carga el diablo* (2011) y *Nada es una verdad tan grande* (2021), del escritor y profesor uruguayo Pedro Peña. Cabe destacar que, como señala Gustavo Forero Quintero, los abordajes de los crímenes «tienen en América Latina un tratamiento *sui generis*» (2010, p. 51). Esta línea también incluye planteos como los de Carlos Monsiváis, que afirma: «Entre nosotros no hay literatura policial porque no hay confianza en la Justicia y todo el mundo teme identificarse con el sospechoso, teme defenderlo» (citado en De Rosso, 2011, pp. 23-24), o Ezequiel De Rosso al decir que la «narrativa policial latinoamericana (...) debe ser pensada como un desvío de la narrativa policial canónica» (2011, p. 27). La diferencia principal, radical y esencial, es señalada sintéticamente por Mempo Giardinelli: «El género ya no se aborda desde el punto de vista de una dudosa “justicia” ni de la defensa de un igualmente sospechoso orden establecido. La actual literatura negra lo cuestiona todo» (citado en De Rosso, 2011, p. 29). Por su lado, Roberto Ferro marca una nueva función de la literatura policial latinoamericana, al señalar que esta «aparece como una vía alternativa para investigar lo que las instituciones del Estado ocultan» (2009, p. 233), y no solo esa función, sino también la de denunciar «el gesto de denuncia desplegado en la refuncionalización del género policial ha producido un prolífico linaje en la literatura latinoamericana» (p. 233).

Lo moderno en la novela policial

Cuando Benjamin remite a la narración científica y a una cosmogonía moderna en Edgar Allan Poe, lo que está poniendo en juego es la teorización de un hombre moderno sobre cómo debe ser su novela, en este caso, policial. La pretensión de científicidad es un espejo diáfano en el que se refleja la conciencia moderna que confía en que ese es el camino para alcanzar el progreso y la verdad. Por eso los detectives resuelven los casos, como se citó previamente a Piglia, como si fueran problemas matemáticos, es decir, científicos.

Tzvetan Todorov señala que en la novela de enigma (uno de los tipos del policial) hay dos historias: «La historia del crimen y la historia de la investigación» (2003, p. 37); la primera finaliza antes de que la segunda comience. En la segunda, dice Todorov, que los detectives «no actúan, aprenden (...) Las ciento cincuenta páginas que separan el descubrimiento del crimen de la revelación del culpable están consagradas a un lento aprendizaje» (p. 37). Este aprendizaje puede vincularse directamente con el camino del hombre moderno: el recorrido parte del no saber para

llegar, finalmente, a la verdad. El detective, el hombre moderno, contará con la ciencia y la razón para alcanzarla.

En la novela policial, no solo el detective cuenta con la razón para resolver matemáticamente (científicamente) el crimen, sino que, en particular en el policial inglés, también el criminal es un hombre absolutamente racional; el crimen supone «lo otro de la razón» (Piglia, 2003, p. 44). Es una partida de ajedrez entre Sherlock Holmes y su enemigo Moriarty, *el napoleón del crimen*, donde cada movimiento es realizado de manera racional, no motivado por necesidades económicas o trastornos psicológicos, sino por puro ejercicio mental.

Desde sus inicios, a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, la novela policíaca ha ido variando, transformándose. Diana Cerqueiro señala tres líneas evolutivas: «la línea puramente racionalista (...), la razón será la única fuente de verdad», «la línea más moralista...», y «la línea más empírica (...), donde la interpretación de los hechos se sustenta en medios técnicos y conceptos científicos» (2010, p. 1). En cualquiera de las tres se percibe la presencia (denotativa o connotativamente) de palabras como razón, moral, bien y mal, técnico, científico; todas palabras que pueden inscribirse en el proyecto de la modernidad.

Si se toman en cuenta los últimos dos puntos que señala Cerqueiro sobre los rasgos típicos de la novela policial, ya presentes en Poe, se hará más evidente esta vinculación entre la novela policial y la modernidad: «la razón como medio para esclarecer el crimen» y «predominio de la razón sobre la acción» (2010, p. 3). La razón es el epítome de la modernidad, del mismo modo que lo es para la novela policial.

Pero, en este auge del progreso, la conciencia moderna se apodera de la novela policial no solo en una construcción lógica aristotélica y científica de la resolución del crimen o en la misma razón al servicio del crimen, sino que, en el fondo, lo que subyace es una concepción del hombre y de la sociedad (Vidart, 2007, p. 159). El criminal es un desviado, posiblemente burgués que, siendo incluso diabólico y despiadado, no deja de ser un caso particular. Cada hombre elige su destino: el detective de resolver y el asesino de matar, pero nada los condiciona o los determina. Es por esto que los finales son cerrados, porque el asesino es descubierto, se alcanza la verdad y se restituye el orden. El problema no parece ser estructural. No sería la sociedad quien lleva al hombre a matar, tampoco el hambre, las drogas, el impulso de una mente débil; tienden a ser hombres desviados, los casos aislados que muestran que en el mundo aún hay maldad, pero que esta maldad es controlable, basta un Sherlock Holmes, un Hércules Poirot o un Dupin para terminar una y otra vez con ella.

De hecho, el asesino de la novela policial jamás pertenece a una clase baja, sino que siempre es un burgués o pequeño-burgués. Con la novela policial se asiste al nacimiento de una nueva forma de héroe: el héroe criminal, teorizado por Michel Foucault de la siguiente manera:

Hacia 1840 aparece el héroe criminal, héroe que no es ni aristócrata ni popular. La burguesía se proporciona sus propios héroes criminales. (...) La burguesía por su parte constituye una estética en la que el crimen ya no es más popular sino una de esas bellas artes de las que solamente ella es capaz. (...) El criminal siempre es inteligente, juega con la policía una especie de juego de igualdad (1992, p. 103).

En la novela policial se deja entrever, también como elemento de la modernidad, el concepto de justicia. En este sentido es imprescindible recordar el noveno punto de la lista de Raymond Chandler acerca de cómo debe ser una novela policial: «Debe castigar al criminal de una manera u otra, sin que sea necesario que entren en funcionamiento las cortes de la justicia» (2003, p. 33). La justicia, de una u otra manera, aparece para reinstaurar ese orden armónico en el que vive el hombre moderno.

Así es que la novela policial se construye sobre los mismos cimientos sobre los que se construyó la modernidad: la razón, la ciencia, la justicia y, por sobre todo, la verdad. Así como el hombre moderno logra escapar del encanto, el mito y la imaginación, como lo proponían Adorno

y Horkheimer (1998), para alcanzar mediante la razón y la ciencia la verdad, el detective de la novela policial se enfrenta a los obstáculos que empañan sus ojos para ir develando lógica y científicamente el crimen, llegando, por fin, a la verdad.

Ahora bien, esos cimientos sobre los cuales el hombre moderno y, por tanto, la novela policial había edificado su construcción, carecían de la solidez suficiente como para sostener semejante edificio. Estos cimientos no eran, en esencia, más que grandes relatos, de allí la «crisis de los relatos» (Lyotard, 2000, p. 9). Esta crisis no afectó únicamente al ser humano en aspectos como el espacio/tiempo, trabajo, amor o comunidad (Bauman, 2004), sino que afectó a la propia construcción de la literatura, en especial a la literatura policíaca o literatura del crimen, que no quedó indiferente al ser absorbida por la posmodernidad. De este modo nació lo que hoy se conoce como novela negra. Pero, siguiendo la misma metodología que con la modernidad y la novela policial, antes de abordar la novela negra, es necesario establecer una mínima respuesta a la pregunta ¿qué es la posmodernidad?

Posmodernidad

Gianni Vattimo (1987) realiza un abordaje de la posmodernidad a partir de dos filósofos alemanes: Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger. ¿Qué es lo que los une con la posmodernidad? Para Vattimo, la unión está dada por cierta actitud al poner en tela de juicio al pensamiento europeo, pero no superarlo (1987, p. 9). Es decir que los alemanes escaparon de la lógica superadora-moderna que «concibe el curso del pensamiento como un desarrollo progresivo en el cual lo nuevo se identifica con lo valioso en virtud de la mediación de la recuperación y de la apropiación del fundamento-origen» (Vattimo, 1987, p. 10). Nietzsche y Heidegger cuestionan y toman distancia de ese primer fundamento, pero no «en nombre de otro fundamento más verdadero» (p. 10).

Aquí puede observarse el primer bastión de la modernidad que se desmorona: el de la superación. La posmodernidad no supone ser mejor que la modernidad, porque, junto a ella, ha caído el concepto de progreso. La conciencia moderna cree que está progresando, y la posmoderna, ¿en qué cree?

Nietzsche diagnosticó la muerte de Dios o la «desvalorización de los valores supremos» (Vattimo, 1987, p. 24). Esto lleva al nihilismo. Concepto planteado en *Padres e hijos*, de Iván Turguénev, donde se define al nihilista como «un hombre que no acata ninguna autoridad, que pone en duda y no acepta ningún principio, por muy respetable que sea» (1987, p. 23). Vattimo señala cómo para Nietzsche el nihilismo implica la «situación en la cual el hombre abandona el centro para dirigirse hacia la X» (1987, p. 22). En una línea que parece similar, Derrida «propone mantenerse en los márgenes, en la deconstrucción, en el desmontaje de los discursos. No habitar ningún centro» (Díaz, 2000, p. 38). Sea la X del alemán o el margen del francés, ambos ven necesario abandonar la posición del centro.

Pero aquí no se termina la ruptura de los cimientos. No es únicamente el abandono de la superación o el nihilismo, sino que entran en conflicto dos de las raíces más profundas de la modernidad: la ciencia y la moral. Respecto a la ciencia, Díaz señala que la ciencia era, en la modernidad, un conocimiento verdadero que necesitaba «ser legitimado por otro discurso, propio del saber narrativo» (2000, p. 21), como la filosofía y/o la política. En la posmodernidad, «el gran relato pierde credibilidad» (p. 22), al mismo tiempo que se pone en cuestionamiento la neutralidad de los hombres de la ciencia.

En relación con la moral, el siglo XX trajo alguno de los peores momentos que vivió la humanidad: las guerras mundiales y las dictaduras en Latinoamérica. Esa misma humanidad que unos siglos atrás venía con viento a favor por su pretendida razón, su absoluta verdad; esa misma humanidad que iba a hallar todo con la ciencia, terminó utilizándola para fabricar bombas nucleares.

La posmodernidad es una condición que afecta y transforma desde lo macro (mínimamente abordado aquí con el progreso, ética y ciencia) hasta lo más pequeño, como el «auge del consumo y de la comunicación de las masas, (...) pujanza de la individualización, consagración del hedonismo y del psicologismo, pérdida de la fe en el porvenir revolucionario, desinterés por las pasiones políticas y la militancia» (Lipovetsky, 2006, p. 54). «Los líquidos, a diferencia de los sólidos, no conservan fácilmente su forma», afirma Bauman al explicar la razón de elegir lo líquido como metáfora para describir el estado actual de la sociedad (2004, p. 8). Basta intentar retener agua en la mano para observar cómo esta encuentra siempre la forma de amoldarse a los pequeños huecos, para derramarse, gotear, filtrarse, salpicar. Sea posmodernidad, modernidad líquida o hipermodernidad, todas parecen apuntar a la idea de que aquellos cimientos de la modernidad han caído y, con ella, el edificio entero. La verdad también ha sido destituida, la pregunta ya no es ¿qué es la verdad?, sino ¿para quién es la verdad? «Solo puede haber consensos locales o parciales» (Díaz, 2000, p. 15).

La novela negra y la posmodernidad: el caso de Pedro Peña

Dado todo lo problematizado acerca de la posmodernidad y la caída de la modernidad, ¿podría, hoy en día, concebirse una novela de crimen construida con una narración científica, representando una cosmogonía moderna? ¿Qué ciencia? ¿Qué verdad está en juego? ¿Cuál es el orden que se busca restaurar al atrapar al criminal? ¿Quién cree en la justicia cuando la propia justicia aparece del lado del crimen? Así como la modernidad fue perdiendo su solidez para decantar en la posmodernidad, del mismo modo, la novela policial vio temblar sus cimientos para dar paso a la novela negra o el policial posmoderno.

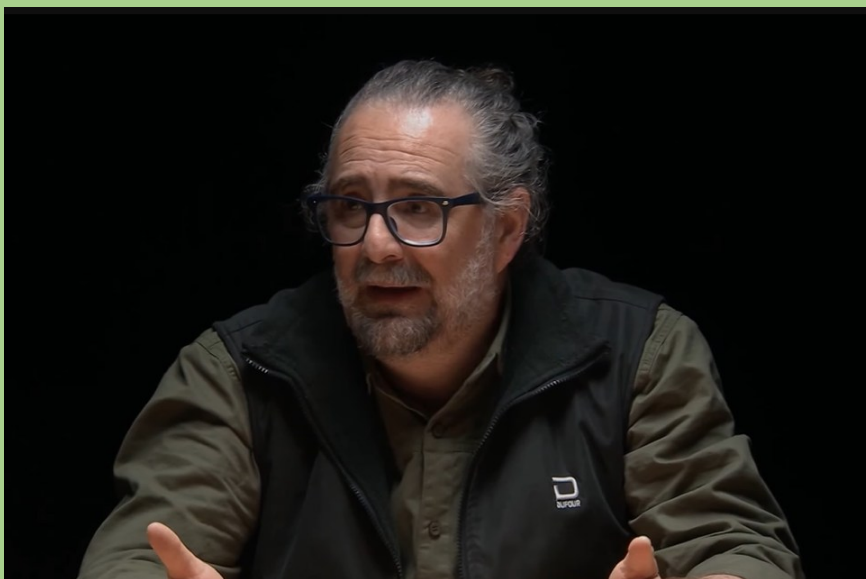


Fig. 1. Pedro Peña

En este sentido, Pedro Peña parece haber captado algunos aspectos de la posmodernidad y la modernidad líquida. El escritor introduce al lector a este mundo de crisis de los grandes relatos ya desde el título de dos de sus obras: *No siempre las carga el diablo* (2011) y *Nada es una verdad tan grande* (2021). En el primero, parece romper con el refrán que dice: *a las armas las carga el diablo*. Al negar el enunciado popular, Peña traslada la responsabilidad de una entidad sobrenatural a una concreta: el ser humano, aportando una visión desencantada de un mundo en el que quienes fabrican, cargan y disparan las armas son, precisamente, los seres humanos. El segundo título puede leerse como síntesis de la posmodernidad. ¿Qué implica que no hay

verdades grandes? ¿Qué hay verdades a medias? ¿Verdades pequeñas? Ya no quedan grandes relatos, quedan perspectivas, interpretaciones.

En *No siempre las carga el diablo*, el protagonista, Agustín Flores, en el medio de una investigación relacionada con el narcotráfico, reflexiona acerca de uno de los criminales: «El Muñeco Gómez es una función social. Si desaparece el órgano que la cumple, de inmediato debe suplirse esa función con otro órgano nuevo (...) Sí... ¡cómo me gusta el funcionalismo para explicar el delito!» (Peña, 2011, p. 125). Esta reflexión del detective (que no es detective) se vincula directamente con lo que plantea Ricardo Piglia (2003) en «Lo negro del policial», con la idea de que en el mundo del crimen de la novela negra «la cadena es siempre económica (...). El detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama, sino que se encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales» (Piglia, 2003, p. 44). Esto expone que, a diferencia del policial, en el género negro y, por tanto, en las novelas de Peña, no existe el enigma, los malos ya no son desviados burgueses que, con absoluta racionalidad, cometen crímenes, sino que ahora hay todo un funcionamiento de la sociedad que produce a sujetos no movidos por la razón, sino por el hambre, la miseria, la pobreza, es decir, sujetos que actúan por necesidad. Piglia lo sintetiza al decir que «el crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen» (2003, p. 16). Ya no hay nada que descubrir, «el detective ha dejado de encarnar la razón pura» (2003, p. 45). Entra en crisis el conflicto de verdad: la justicia no es lo que parece, el crimen no es lo que parece, y nada de lo que constituye al crimen terminará develándose. La incertidumbre en la novela negra es absoluta. En esta sociedad, detrás de un criminal hay otro criminal y, peor aún, detrás de ese criminal hay un policía, un juez, un político, o como en el caso de *No siempre las carga el diablo*, un agente de la Interpol.

Ernst Mandel señala que «es imposible imaginar a Hércules Poirot, por no mencionar a lord Peter Wimsey o al padre Brown, luchando en contra de la mafia» (2003, p. 40). Ya no existen esos detectives ajenos al crimen y al peligro, que pueden descifrar y develar los misterios del caso. En cambio, está Agustín Flores, periodista, con un arma que no sabe usar —«Tomé la Berreta nueve milímetros que aún no sabía disparar» (Peña, 2011, p. 42)—, metido en el centro de una organización de narcotráfico en Playa Duarte o en una peligrosa logia de camioneros. El asunto es que Agustín Flores y el *detective* de la novela negra están involucrados hasta la médula en el mundo del crimen. Este tipo de ficciones son clasificadas por Todorov como «historia del detective vulnerable», donde «el detective pierde su inmunidad, se hace golpear, herir, arriesga su vida sin cesar, en pocas palabras, está integrado al universo de los otros personajes» (2003, p. 39). Esto también se vincula con la naturaleza del crimen. En la novela policial existían las dos historias señaladas por Todorov, en la novela negra la historia es una, el crimen está sucediendo en ese mismo momento en el que el *detective* se entromete en el asunto. En *No siempre las carga el diablo*, Flores va a investigar a un sospechoso de narcotráfico y, mientras realiza la investigación, sucede el asesinato: «Cuando regresé al auto, ya Tito estaba muerto. Lo supe por el tumulto, aunque desde esa distancia no podía ver bien el cuerpo, que yacía bajo un mechón rojo que crecía desde la cabeza» (Peña, 2011, p. 36). En *Nada es una verdad tan grande*, Flores no solo que es parte de un crimen, sino que es quien lo ejecuta; la novela comienza diciendo: «Le disparé al pecho, a un metro de distancia. Por supuesto que sabía que era un disparo de muerte» (Peña, 2021, p. 7).

En el cierre de *Nada es una verdad tan grande*, Flores confiesa haber perdido el conocimiento, y luego abre paso a una reflexión:

no sé en qué mundo estamos. Qué es real o qué no lo es. Todo esto pasó y a la vez algunos dicen que no pasó. Yo estaría dispuesto a jurar que nada es una verdad tan grande como lo que les acabo de contar. Y aun así, muchos estarían dispuestos a desconfiar de mi juramento, (Peña, 2021, p. 118),

realizando una suerte de declaración de la condición posmoderna. El gran relato de verdad y realidad se ve desvanecido ante un mundo de confusión y desencanto. Y es que, frente al procedimiento lógico-racional de la novela policial, el *detective* de la novela negra no cuenta con una inteligencia que le permita resolver todo desde afuera, sino que dispone de la experiencia, de sus sentidos. El problema es que, como visualizaba Descartes, los sentidos pueden engañar o fallar. Por esto no es casualidad que las novelas terminen con la pérdida de la conciencia por parte de Flores, la citada pérdida del conocimiento en *Nada es una verdad tan grande* o la de *No siempre las carga el diablo*, que se expresa del siguiente modo:

Comencé a caminar hacia el norte o el sur, hacia el este o el oeste... no podría decirlo. De pronto, como si se tratara de otra persona, me veo caer al costado de la ruta y empiezo a alejarme del cuerpo que he sido (Peña, 2011, p. 138).

No existirían personajes, bajo la óptica posmoderna, dotados de una razón todopoderosa que puedan descifrar enigmas como Holmes o Poirot, sino personajes desorientados, sin Dios ni certezas.

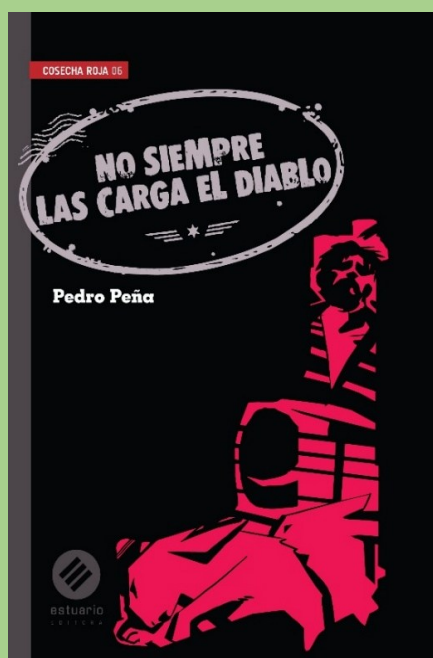


Fig. 2. Edición de *No siempre...*

El mundo de Pedro Peña es el mundo del crimen atravesado por la posmodernidad, o el mundo posmoderno atravesado por el crimen. Agustín Flores es un hombre poco racional, de hecho, su falta de criterio es lo que lo lleva a no ser valiente, sino inconsciente. Se involucra en situaciones sumamente complejas y, realmente, no sabe por qué: «¿Quién me mandaba a mí a meterme? No tenía respuesta» (Peña, 2011, p. 115), «¿Por qué volví a Montevideo después de aquella historia en La Coronilla? Miren. La mayoría de las cosas en la vida de una persona no tienen explicación racional posible» (Peña, 2011, p. 10). Podría ampliarse la reflexión de Flores y decir que, en el mundo posmoderno, la mayoría de las cosas en la vida del hombre occidental no tienen una sola explicación, sino varias y que conviven en simultáneo.

Si el policial puede entenderse como una proyección de la conciencia moderna sobre la novela del crimen, el género negro responde a una proyección de la conciencia posmoderna sobre el mismo objeto. El cambio es paradigmático, los asesinatos ya no son producto de burgueses corruptos que a base de la razón los llevan a cabo, sino que es la corrupción de la sociedad la que induce a los sujetos a actuar, por necesidad. En el mundo moderno los seres humanos libres

elegían el bien y el mal, por lo que los malos no eran más que excepciones, producto de una suerte de libre albedrío. Con la caída de los grandes relatos, el ser humano no parece ser ni bueno ni malo, sino simplemente condicionado por circunstancias que lo llevan a actuar. En *No siempre las carga el diablo*, Tito vende droga porque necesita el dinero, mientras que su hermana termina involucrada en su asesinato porque era él abusaba de ella. Hay sujetos movidos por motivaciones ajenas a un simple uso de la razón, como es el caso del Morsa, que le confiesa a Flores: «los tipos mataron a mi hermana. Y vaya a saber cuántas mujeres más. Pienso matarlos ahí mismo, en cuanto los tenga al alcance. Nada de denuncias» (Peña, 2011, p. 101). La expresión «nada de denuncias» deja ver la desconfianza que hay respecto a la institución judicial-policial, tanto la hermana de Tito como el Morsa son resultado de una justicia ausente que lleva a los sujetos a actuar bajo la influencia del rencor, el dolor y la venganza.

Al mismo tiempo, el detective ya no es detective, Agustín Flores no es más que un simple periodista que no puede ver a su hija por problemas con la madre, que toma yogurt vencido y come milanesa al pan del día anterior, y que dista absolutamente de aquellos grandes hombres que la literatura policial construía. En el mundo posmoderno no hay grandes hombres ni héroes. Los policías ya no son los buenos y los delincuentes no son siempre tan malos, si es que tiene sentido hablar de buenos y malos en el mundo nihilista donde Dios ha muerto y, con él, aquellos cimientos sólidos que alguna vez parecieron incorruptibles.

Pero, además, en la novela negra subyace una forma de literatura que dista del concepto de la novela policial. Borges enuncia que «el relato policial es un género intelectual. Como un género basado en algo totalmente ficticio, el hecho es que un crimen es descubierto por un razonamiento abstracto y no por delaciones o descuidos criminales» (como se cita en Vidart, 2007, p. 159); mientras que, como señala Fereydoun Hoveyda:

la buena novela negra es, al mismo tiempo, el espejo de parte de la sociedad actual. Entraña, por tanto, un elemento de testimonio e incluso humana extraordinariamente poderoso. Pero entonces la evasión desaparece y el lector vuelve a encontrarse en el corazón de algunos problemas contemporáneos» (como se cita en Vidart, 2007, p. 160).

La novela policial, por más que aborde el crimen, lo hace desde una óptica que permite distanciarse de lo que se relata, se percibe absolutamente ficcional. En cambio, la novela negra parece tener esa pretensión que tuvo el realismo, entendido como «la doctrina literaria que propone la imitación de los originales que ofrece la naturaleza» (Ayuso de Vicente et al., 1990, p. 317) de reflejar la realidad, solo que esta ha cambiado respecto a la del siglo XIX, y no solo la realidad, sino también los sujetos protagonistas de esta literatura, ya no la burguesía, sino las clases bajas. Es decir, se sitúa como espejo del mundo posmoderno.

Ya sea la corrupción desde la propia Interpol o la venganza que motiva al Morsa frente a una logia de camioneros empapados por el crimen, Pedro Peña exhibe, denuncia, una realidad común, casi cotidiana, para los *habitués* de América Latina, donde no hay instituciones que brinden seguridad a las personas, sino que esas instituciones son parte del problema. Pedro Peña retrata a Agustín Flores sin rumbo en un mundo sin verdades, dioses o justicia, y que, por si fuera poco, está teñido de sangre, proyectando la conciencia posmoderna a la literatura, lejos de aquella predicción de Baudelaire o de la pretensión de Poe de la narración científica. En el mundo que relata Peña, espejo de aquel que se considera «real», nada es una verdad tan grande.

Referencias bibliográficas

Adorno, T. W., y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta.

- Ayuso de Vicente, M. V., García Gallarín, C., y Solano Santos, S. (1990). *Diccionario Akal de términos literarios*. Vol. 19. Madrid: Akal.
- Bauman, Z. (2004). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2003). Detective y régimen de la sospecha. En D. Link (Comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James* (pp. 11-14). Buenos Aires: La Marca Editora.
- Cerqueiro, D. (2010). Sobre la novela policiaca. *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* [en línea], 2(1). <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4865826.pdf>
- Chandler, R. (2003). Verosimilitud y género. En D. Link (Comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James* (pp. 32-35). Buenos Aires: La Marca Editora.
- De Rosso, E. (2011). *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial.
- Díaz, E. (2000). *Posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos.
- Ferro, R. (2009). *De la literatura y los restos*. Buenos Aires: Liber editores.
- Quintero, G. F. (2010). La novela de crímenes en América Latina: hacia una nueva caracterización del género. *Lingüística y literatura*, (57), 49-61. <https://www.rdalyc.org/pdf/4765/476548926005.pdf>
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- Foucault, M. (2003). Criminalidad, poder, literatura. En D. Link (Comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James* (pp. 21-24). Buenos Aires: La Marca Editora.
- Link, D. (2003). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Lipovetsky, G. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Lyotard, J. F. (2000). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Mandel, E. (2003). Sociología de la novela negra. En D. Link (Comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James* (pp. 40-43). Buenos Aires: La Marca Editora.
- Peña, P. (2011). *No siempre las carga el diablo*. Montevideo: Estuario Editora.
- Peña, P. (2021). *Nada es una verdad tan grande*. Montevideo: Estuario Editora.
- Piglia, R. (2003). Lo negro del policial. En D. Link (Comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James* (pp. 43-46). Buenos Aires: La Marca Editora.
- Todorov, T. (2003). Tipología del relato policial. En D. Link (Comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James* (pp. 35-40). Buenos Aires: La Marca Editora.
- Turguéniev, I. (1971). *Padres e hijos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vattimo, G. (1987). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Vidart, M. (2007). Del relato policial clásico al género negro. *Hojas universitarias*, (59), 157-162.



En los lindes del género: Cecilia Ríos y un desperfecto de la *Torschlusspanik*¹

Panagiotis Deligiannakis

Universidad Nacional Autónoma de México

deligiannakis@gmail.com

Recibido: 30/10/2025

Aceptado: 17/11/2025

Resumen: En este artículo se examinan los cuentos de Cecilia Ríos incluidos en *Un desperfecto en la carretera* (2023), a la luz de algunas perspectivas teóricas sobre el género negro en vinculación con conceptos teorizados por Josefina Ludmer. Esta obra de Cecilia Ríos propone un funcionamiento entrópico en el que el *noir* es un recurso versátil y no un conjunto de convenciones estables. Se realiza un relevamiento de las obras de género policial y negro recomendadas por la prensa, de amplio grado de aceptación y consumo, para corroborar la escasa presencia de la narrativa latinoamericana en esas listas, además de evidenciar la casi inexistente representatividad de temáticas que Ríos aborda en su libro. Por otra parte, se propone la idea de *Torschlusspanik* como concepto para abordar una narrativa de la culpa, el desamparo, la pérdida o la violencia, ejes que atraviesan la obra de manera latente o explícita.

Palabras clave: *Torschlusspanik*; hibridaciones; prensa; circularidad del canon.

On the Borders of the Genre: Cecilia Ríos and a Flaw of *Torschlusspanik*

Abstract: This article examines the short stories by Cecilia Ríos in *Un desperfecto en la carretera* (2023) in the light of theoretical perspectives on the *noir* genre, in connection with concepts developed by Josefina Ludmer. Ríos's work proposes an entropic dynamic in which the *noir* functions as a versatile resource rather than as a stable set of conventions. The article surveys crime and *noir* texts recommended by the press —widely accepted and consumed— to confirm the scarce presence of Latin American narrative in such lists, as well as to highlight the poor presence of the themes Ríos addresses in her book. Furthermore, the notion of *Torschlusspanik* is proposed as a concept for approaching a narrative of guilt, abandonment, loss, and violence —axes that traverse the work either latently or explicitly.

Keywords: *Torschlusspanik*; hybridizations; press; circularity of the canon

¹ Del alemán, palabra compuesta: *das Tor*, puerta; *der Schluss*, cerrado; *die Panik*, pánico. El concepto se define como el miedo al fracaso o el pánico ante la posibilidad de perder oportunidades en el transcurso de la vida.

Nos límites do gênero: Cecilia Ríos e um desajuste da *Torschlusspanik*

Resumo: Neste artigo examinam-se os contos de Cecilia Ríos reunidos em *Un desperfecto en la carretera* (2023), à luz de algumas perspectivas teóricas sobre o gênero *noir* em diálogo com conceitos formulados por Josefina Ludmer. A obra de Cecilia Ríos propõe um funcionamento entrópico no qual o *noir* opera como um recurso versátil, e não como um conjunto de convenções estáveis. Realiza-se um levantamento das obras de gênero policial e *noir* recomendadas pela imprensa, amplamente aceitas e consumidas, para corroborar a escassa presença da narrativa latino-americana nessas listas, além de evidenciar a quase inexistente representatividade das temáticas abordadas por Ríos em seu livro. Por outro lado, propõe-se a *Torschlusspanik* como conceito para abordar uma narrativa da culpa, do desamparo, da perda ou da violência, eixos que atravessam a obra de maneira latente ou explícita.

Palavras-chave: *Torschlusspanik*; hibridações; imprensa; circularidade do cânone.

Introducción

No sé si tendría que disculparme por el título de este artículo que, tiempo atrás, en otra ocasión y para otro evento, un reseñista crítico —aquí en México— había leído aquella primera codificación del argumento —por cierto, de estilo muy parecido al presente— en clave pretenciosa y voluble. Un título que emana de un juego o un coqueteo entre la obra reciente de Cecilia Ríos y un término en comunión, sacado de la manga; en concreto, de una manga alemana.

Lo que, sin embargo, se pretende en este fraseo es, en primera instancia, una entrada a una nebulosa que difícilmente dejaría intactas las fronteras de los supuestos géneros colindantes: el *noir*, el *noir* gótico, el realismo sucio, el mismísimo género negro y las microficciones, en sus versiones tanto narrativas como también las visuales de las series y películas que pululan en nuestro imaginario. Por lo tanto, es una magnífica oportunidad de repensar en el género, sin la visibilidad de una formación consumada de obras con determinadas características, sino como un aura con movilidad siempre entrópica, tanto en el interior como en el exterior de sus ámbitos en devenir. Más que un comentario general, este último es un punto crítico de suma relevancia, sobre todo si se trata de una escritora trashumante entre los géneros como lo es Cecilia Ríos, con una transversalidad sorprendente, una ubicuidad constante y visibilidad consistente —pensando en la parte afirmativa de los sucesivos reconocimientos— entre la poesía (*Crecida*, Mención de Honor en el Premio Municipal Juan Carlos Onetti en la categoría poesía inédita, 2016), el drama (*Cuatro mujeres de campo*, Tercer Premio Nacional de Literatura en dramaturgia inédita del Ministerio de Educación y Cultura, 2017), el cuento (*Sigiloso dinosaurio*, 2011), *No fumes ni vayas a la guerra* (Premio Narradores de la Banda Oriental, 2019), la novela —de la que me ocuparé más adelante por razones obvias, ya que se trata de dos muestras recientes con referencia al género negro en sí— y, por último, la reciente recopilación de sus once cuentos —no doce, como tampoco peregrinos— publicados en 2023 por Estuario Editora.

Haciendo memoria, este asunto en torno al interior y exterior del género no nos es ajeno desde inicios de los 2000 —en el marco de una problemática mucho más amplia— gracias a Josefina Ludmer. En un ejercicio teórico sobre un género pertinente para un tratado sobre la patria, como ella denomina al gauchesco, se ocupa de primeras a «El cuerpo del género y sus

límites. Ensayo para la construcción de un contexto y un conjunto de objetos» (Ludmer, 2000, p. 16). Ahí mismo, habla de «un espacio común entre el conjunto del género y su frontera exterior o su revés» (Ludmer, 2000, p. 38). De un lado, en su interior, todo lo escrito, consagrado y consumado constituye el espacio del género en tanto que cadena o cadenas de uso que, de alguna manera, recaen sobre su propia legitimidad. Del otro lado de la frontera, queda todo lo demás. En el caso de Cecilia Ríos, las voces, lo cotidiano que atosiga, las facetas disímiles o las «distintas maneras en que la gente se arruina la vida»,² como ella misma declaró en una entrevista para el Canal 5 de Uruguay, casi inmediatamente después de la aparición de *Un desperfecto en la carretera*.

Para darnos una idea de la configuración de este marco teórico en *el interior del género*, valdría la pena echar un vistazo a dos argumentos desde dos perspectivas distintas: una divulgativa y general, y otra, crítico-analítica, a la vez que específica con enfoque en el contexto de la literatura uruguaya.

En cuanto a la primera, la revista *Elle* publicó un artículo con el título «50 libros de novela negra, policiaca y de asesinatos que enganchan» (Alonso et al., 2025). Se trata de una lista en la que se enumera cada lectura con una brevísima reseña temática. Presuntamente, es una lista de novelas imperdibles para un lector atento al género e interesado en las formas de escritura de los exponentes mencionados. Curiosamente, de la totalidad de los autores, aparecen 17 españoles, con 18 títulos, de los cuales dos provienen de la periferia gallega, cuatro de País Vasco y tres de Cataluña. A los españoles les siguen 10 norteamericanos, con 11 títulos, tres franceses, dos italianos, un alemán, un japonés, dos escoceses, seis de Inglaterra, dos de Australia, un polaco y tres escandinavos (dos de Suecia y uno de Noruega). De América Latina aparecen solo dos: Mariana Enríquez, de Argentina, y Leonardo Padura, de Cuba. Del reparto de las demás regiones editoriales no faltan los nombres referentes, como Carlos Ruiz Zafón, de España; Joyce Carol Oates y Stephen King, de Estados Unidos; Andrea Camilleri, de Italia; Michel Houellebecq, para la lengua francesa; el inglés Roald Dahl y el noruego Jo Nesbø. Por supuesto que los números no cierran, en el entendido de que hay doble presencia (o sea, un autor o autora del que se seleccionan dos títulos, como es el caso de Stephen King o de Eva García Sáenz de Urturi). Por otro lado, hay antologías de cuentos (pese a la constancia errónea del título del artículo), que son de varios autores (*Reinas del abismo*, con la participación de Hodson Burnet y Marie Corelli), recopilaciones (*La sangre manda*, de Stephen King) o personales (*Los fantasmas favoritos de Roald Dahl*). Para colmo, en la lista aparecen autoras y autores cuya presencia tendríamos que discernir a partir de su seudónimo, que no sería mayor problema (como en el caso de la española Greta Alonso), pero que lo es en la medida de que una tal Carmen Mola hace referencia a tres autores: Jorge Díaz, Agustín Martínez y Antonio Mercero.

Lo aún más curioso en la misma lista, sin embargo, reside en la distribución de la temática. La de crimen, asesinatos y de asesinos a sueldo o en serie, acapara unos 22 títulos; crimen y religión, uno; crímenes e historia del siglo XX, dos; crimen y política, iglesia y corrupción, cuatro títulos; crimen y ciencia ficción, uno. En total, tenemos una cantidad considerable de 30 títulos ocupándose de las distintas versiones del crimen. La temática de los demás tratan temas de intriga policiaca —cinco de casos de desaparición y violencia intrafamiliar—; suicidio causado/motivado, uno; intriga psicológica, esoterismo y paranormal, nueve; distopía, tres, y uno, repito, tan solo uno, con el tema de la familia y la cotidianeidad, que sería el más próximo a *Un desperfecto en la carretera*, de Cecilia Ríos.

Sería interesante, o incluso provechoso, dar seguimiento a este argumento y atender cuestiones colaterales y complementarias como, por ejemplo, el año de publicación de los títulos y la tendencia temática entre las editoriales a cargo. Para los propósitos de este artículo debo retomar lo que Josefina Ludmer postula. En el interior del género está su uso, la ley del canon y el género

² La referencia se encuentra en la entrevista realizada en el programa *Basta de Cháchara*, de Canal 5 de Uruguay. <https://www.youtube.com/watch?v=HgzxRyk96xQ>

en sí, que tendría que devenir desde su exterior. De lo contrario, se correría el riesgo de confundir el género —cualquier género— con las políticas editoriales.

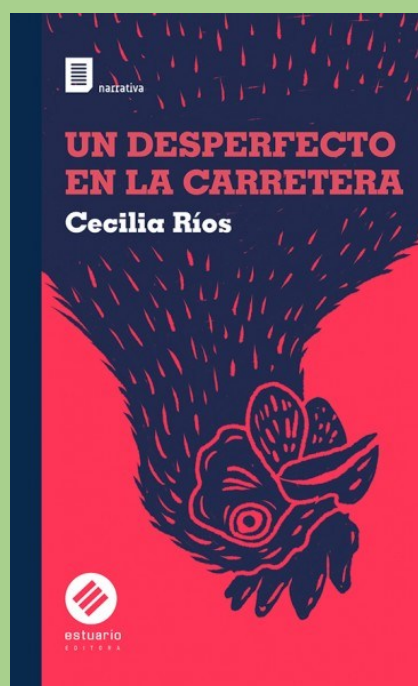


Fig. 1. Edición de *Un desperfecto en la carretera*

Pasemos, entonces, a la segunda perspectiva que anticipé. En una ponencia presentada en las VII Jornadas de Literatura Uruguaya (2023), Andrea Aquino brindó un panorama del género negro en Uruguay, con énfasis en la escritora Mercedes Rosende,³ en la que señala algunos de los puntos que interesan y facilitan nuestro argumento. Con punto de partida en el trabajo de Roberto Ferro, de 2009 —y, aún más, de 2006 sobre el género policial, en particular, y el género negro, por extensión—, su comunicación postula los movimientos de la lectura que aquí se intenta. Sin lugar a duda, la genealogía del policial rioplatense se tendría que plantear, en primera instancia, desde el interior del género que, en forma de canon, llevaba una determinación imitativa —constatada como «retraso» por Leonardo Padura Fuentes—, con referencia prioritaria a los escritores anglosajones.

A la vez, apuntando hacia el exterior del canon y, por lo tanto, del género, hubo quienes «alentaron la divergencia, exaltándola por medio de la transformación paródica, la inscripción del pastiche, el desplazamiento y exacerbación del desvío genérico» (Ferro, 2009, p. 231). Esta es una idea que Ferro precisará en su trabajo con referencia a Jorge Luis Borges y a Juan Carlos Onetti «para construir una narrativa fundada en el desvío, las bifurcaciones y el trastorno» (2009, pp. 231-232). Queda más que claro que todo esto apunta hasta la hibridación, bien señalada en el artículo, sin perder de vista que el género «es un constructo polémico (...) que suscribe siempre la mimesis realista» (Aquino, 2019, p. 5). Es decir, se trata de un género que, por su laxitud, tiende a la hibridación, a la inherencia entrópica y a la posibilidad de «otros mundos posibles», como en el ejemplo de Prego Gadea que Aquino incluye.

Para hacerlo más claro, si la convención del género policial es el crimen, el delito, el fraude y, por ende, el desvelamiento del enigma, desde Onetti —para la literatura uruguaya, y siguiendo las citas de Aquino— dicho enigma «queda perpetuamente entrampado en un diferimiento sin fin» (2019, p. 7). Resulta evidente que se trata de un movimiento inevitable que, en todo caso,

³ Aquino, A. (2023). «El género negro en el Uruguay. Recomendación: Mercedes Rosende» en: Jornadas de Literatura uruguaya, Universidad Iberoamericana de México, Ciudad de México.

viene a confirmar la vigencia del género en su dinámica periférica antes de agotarse en el canon. Lo mismo se podría afirmar de la mismísima «literatura testimonial o de denuncia» que se hace presente, por ejemplo, en «La fiesta del monstruo» (1977), de Bustos Domecq (Casares-Borges),⁴ o en partes de la llamada *Trilogía involuntaria*,⁵ de Mario Levrero. Hay tres aspectos, sin embargo, que celebro sobremanera: el primero es el rescatado en el artículo «mojón inaugural» (Aquino, 2019, p. 12) del género, que Román Setton remonta a la literatura criolla, punto que queda en el tintero por razones obvias. Los otros dos puntos, con los que finalmente me quedo, son «la búsqueda del sentido más allá del lugar común» (Ferro, 2009, p. 240) y la ya señalada «postergación del cierre del enigma» (Aquino, 2019, p. 8), porque, precisamente, en Cecilia Ríos hay un enigma.

Ya hay motivos suficientes para hablar de Cecilia Ríos y el enfoque de la *Torschlusspanik* en la segunda parte del título de este artículo. Ríos tiene una muestra suficiente de *matheteia* (*Bildung*-aprendizaje) en el género negro con dos novelas en la colección Cosecha Roja, de Estuario editora. La primera, *Volver de noche* (2019), conserva —desde su título—, o insinúa, el ambiente del tango de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera de 1935 («Volvió una noche»). A la vez, es un ejercicio de la forma de la ficción dentro de la ficción y la historia de un delincuente simpático, José, con su novia, Loly, aparentemente. Porque el verdadero sentido de la novela se halla en la función metaliteraria del texto y la aspiración de salvación mediante la escritura.

La otra novela es *Apenas lo conocía* (2022) y trata de una muerte, que en principio se desconoce si ha sido ocasionada por causas naturales o por homicidio, y que parece solamente importar a la mujer que lo denuncia. El asunto está a cargo de otro personaje simpático: esta vez un policía, el teniente Rivero, de carácter no del todo acorde a su profesión.

Lo que sigue en la narrativa de Ríos es el conjunto de cuentos que, bajo el título *Un desperfecto en la carretera* (2023), parece renegociar las condiciones de su permanencia en el género negro. Con un solo cuento —«El tamaño de la maldad», el quinto del libro— Ríos retoma la anécdota del secuestro de un niño ilegítimo y recién nacido en Sarandí Grande, en el departamento de Florida (Uruguay), entre los años cuarenta y cincuenta, para cuestionar o plantear el estado posterior a toda felicidad. Si se quiere, la respuesta al enigma policiaco esta vez es el atroz grado de verdad que la realidad impone a la protagonista, por pensar en la maldad, «que todo el pueblo conocía» (Ríos, 2023, p. 64), como algo efímero y ajeno, mientras que lo verdaderamente efímero y ajeno de la condición humana es la felicidad. Una verdad euripídea o una verdad que Bías de Priene, aquel sátiro peripatético y uno de los siete sabios, enarbolaba, desde el siglo VI a. C., en uno de sus *versus memoralis* incluidos en la *Antología de Planudio*: «La mayoría de los hombres son malos». Aquí mismo viene el caso de la *Torschlusspanik*. Es decir, el miedo al fracaso, a la pérdida, el miedo y el pánico o la resignación final ante la «puerta cerrada».

Con este planteo me refiero a la familia como ilusión desmentida del hermano anónimo de Mercedes, en el primero y homónimo cuento de la colección. Aludo también al pánico y la resignación de Matilde en «Pagar lo que se debe», ante la pérdida incomprensible de los rollitos de euros, sustraídos de los negocios turbios de su hermano; y, de ahí, a la anulación de toda esperanza para ella y para su hijo, Damián. Cecilia Ríos, con la voz de Matilde, advierte: «(...) no se pagaba por lo que se había hecho [su prima Carmen], sino por estar en el mundo, y al nacer cada uno tiene asignada una cuota de sufrimiento a cumplir durante su vida» (2023, p. 33).

Quisiera preguntarle a Cecilia Ríos si todo esto no le suena al fragmento 12 B1 de Anaximandro: «A partir de donde los seres tienen su nacimiento, hacia ahí también les ocurre su destrucción, según la necesidad; pues pagan culpas las unas a las otras y la reparación de la injusticia,

⁴ Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges utilizaron el seudónimo de Honorio Bustos Domecq, autor ficticio de cuatro obras de género policial y negro. En la última, *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977), aparece este cuento, que había sido escrito en 1947 y publicado originalmente en el semanario uruguayo *Marcha*, n.º 783, el 30 de septiembre de 1955.

⁵ Compuesta por las novelas *La ciudad* (1970), *El lugar* (1972) y *París* (1982).

según el orden del tiempo» (Nietzsche, 2003, p. 48). Es decir, pagar la injusticia de haber llegado al mundo es el cometido de todo ser.



Fig. 2. Cecilia Ríos

Me refiero, por último, a la resignación ante la imposibilidad de un equilibrio tan natural como el movimiento del universo. La resignación ante el pánico de la réplica del modelo entre la tía, Nair, y la sobrina, Luana, en «Casas con vista al mar, viajes, autos relucientes». Y, por qué no, al pánico y la resignación de ser la réplica de una imagen sobrepuesta en el mismo fondo. El miedo sinecdótico de la pérdida de un celular y, por consiguiente, el contacto con el amante, Daniel, desde antes perdido en sí mismo simplemente por la lógica del «canon circular» que anuncia el título del cuento.

Me encantaría extenderme a la totalidad de los cuentos de Cecilia Ríos, pero creo que me tendría que limitar a las acotaciones de una reseña. Así que celebro la más insólita y obsesiva mitificación del rechazo infantil a la paternidad suplantada en «En el bosque de Araminda». Brindo por todos los extranjeros desamados y embebidos en la ilusión de un pseudo Tazio tras la puerta cerrada en «Kalea», y confirmo el amor como el factor más atroz y temible de todo lo que muere en el casi homónimo «Lo que puede morir».

Por último, la puerta cerrada, en su acepción de la imposibilidad de retorno a la infancia, en la «Carta final de Amalia» expone el movimiento irreversible que, una vez intentado, se tiene que pagar con la cuota de la *hybris* inexorable, que arrastra la totalidad de los miembros restantes de una familia. Asimismo, la imposibilidad de la realidad en todo acto creativo, o la realidad como posibilidad, tejida con hilos de ensueño, en el penúltimo cuento titulado «Mi refugio». Shakespeare en fraterno abrazo con Aristóteles: más vale lo imposible verosímil, que agrada, que lo posible inverosímil.

Cierro con «El cuello de una gallina azul», que marca el paso final de esta colección, con una cita literal y directa: «Desde el sillón junto a la ventana ve la puerta cerrada del que fue su lugar preferido, el sitio propio donde vivió sus mejores momentos de soledad, donde disfrutó de la lectura y la música sin que nadie lo molestara» (Ríos, 2023, pp. 129-130). Asimismo, con la imposibilidad de la última ilusión wagneriana del *eros* tardío —en todos los sentidos—. La misma puerta cerrada que tiene su contraparte en la ventana que da al jardín del personaje principal: un *vos* insistente, como un *tú* anónimo, dirigido a Miriam, «la mujer que te hizo conocer tanto, sentir tanto, la que te da el privilegio inesperado del amor y sexo» (Ríos, 2023, p. 136).

Pero no hay que distraerse... La felicidad —como diría cualquier clásico preplatónico— no le es propia al género humano. La premonición de la gallina azul no es por culpa exclusiva de la realidad. Por cierto, ¿alguien se acuerda de *El collar de la paloma*, del moro andalusí Ibn Hazm,⁶ o estoy desvariando?

Tan solo antes del punto final, quisiera dar el estigma de mi propia lectura, tentativamente relevante para la pregunta por el género negro. Siento que el espanto por la muerte, la desaparición o el misterio mismo no agotan sus esencialidades. El grado de la realidad mimética es, en sí, atroz en las verdades que reproduce una imaginación atenta de las irregularidades y anhelante de la culminación de las ilusiones. El miedo que acompaña a las víctimas, voluntaria o involuntariamente, viene a confirmarse en cualquier crimen ya anunciado en la vida personal de cada uno de los personajes mucho antes de que suceda.

Cecilia Ríos, en esta colección de cuentos, regresa a los lindes del género —a la manera y concepción de Josefina Ludmer— preparando la urdimbre de una cotidianeidad que atañe e interpela, produce el terror que podría confirmarse en el crimen manifiesto. La resolución del enigma de un crimen no altera el orden de la realidad. Al contrario, desvela una parte de la «circularidad del canon», como la misma escritora afirma, en un encuentro no resolutivo con la dinámica del terror que ni hace falta que tome las formas reconocibles del miedo.

Referencias bibliográficas

- Alonso, B., Sutil, L., Del Río, A., y Cañoto, C. (3 de marzo de 2025). Las 50 mejores novelas negras, policiacas y de asesinatos para los amantes del misterio. *Elle*. <https://www.elle.com/es/living/ocio-cultura/a28445080/mejores-novelas-negras-policiacas-terror/>
- Aquino, A. (2019). *Las novelas policiales de Omar Prego Gadea en los 90. Género y desvíos (Uruguay)*. [Tesis de Maestría, FHCE, Universidad de la República]. <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/23363>
- Ferro, R. (2009). *De la literatura y los restos*. Buenos Aires: Liber editores.
- Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil.
- Nietzsche, F. (2003). *Los filósofos preplatónicos*. Madrid: Trota.
- Ríos, C. (2019). *Volver de noche*. Montevideo: Estuario.
- Ríos, C. (2022). *Apenas lo conocía*. Montevideo: Estuario.
- Ríos, C. (2023). *Un desperfecto en la carretera*. Montevideo: Estuario.

⁶ Ibn Hazm fue un filósofo y poeta andalusí que vivió entre los años 994 y 1064.



El Grand Guignol y la novela policial: máscaras de la modernidad en la prensa de la *Belle Époque*

Silvia Antúnez Rodríguez-Villamil

Universidad de la República

silvia.antunezrv@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-6700-5239>

Recibido: 3/11/2025

Aceptado: 12/11/2025

Resumen: El presente artículo propone repasar algunos conceptos fundadores de la novela policial arcaica que sentaron las bases del género a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX (*Belle Époque*). Se trata de ubicar este fenómeno en el contexto uruguayo y rioplatense, y de ponerlo en relación con la prensa local y con el teatro correspondiente a este período. Se abordarán en particular los temas del suicidio y de la figura femenina en clave de enigma, para luego encarar el Teatro del Grand Guignol y los miedos de la época.

Palabras clave: Novela policial; prensa; teatro comparado; *Belle Époque*; Novecientos

The Grand Guignol and the Detective Novel: Masks of Modernity in the Press of the *Belle Époque*

Abstract: This article aims to review some of the foundational concepts of the archaic crime novel that have set the bases for the genre, at the end of the nineteenth century and in the early years of the twentieth century (*Belle Époque*). We will analyze this within the uruguayan and Río de la Plata context and in relation to the local press and theater of the same period. We will particularly focus on suicide as a psychological mystery, on enigmatic female figures, on the Grand Guignol Theatre and the common fears of that era.

Keywords: Crime novel; crime journalism; comparative theatre; *Belle Époque*.

O Grand Guignol e o romance policial: máscaras da modernidade na imprensa da *Belle Époque*

Resumo: Este artigo propõe revisitar alguns conceitos fundadores do romance policial arcaico que estabeleceram as bases do gênero durante o período do final do século XIX e início do século XX (*Belle Époque*). Busca-se situar esse fenômeno no contexto uruguaio e rio-platense, articulando-o com a imprensa local e com o teatro produzido nesse mesmo período. São examinados, em particular, os temas do suicídio e da figura feminina concebida como enigma, para então encaminhar a análise ao Teatro do Grand Guignol e aos medos da época.

Palavras-chave: romance policial; imprensa; teatro comparado; *Belle Époque*.

Prensa y literatura

A fines del siglo XIX, la aceleración de las innovaciones técnicas e industriales dan un nuevo impulso a la prensa, gracias al perfeccionamiento de la doble rotativa y por consiguiente la eclosión de la industria editorial con el libro de bolsillo. Durante este período que se extiende hasta comienzos del siglo XX, conocido como *Belle Époque* (Rama, 1969), también se consolida el género policial arcaico, que acompaña la entrada en la modernidad, deslizándose de un siglo a otro. Ligada a la prensa, la profesionalización del periodista (Narvaja de Arnoux, 2022), el alcance de su tarea y su relevancia, es un tema que está en discusión en estas décadas. Es habitual que se superponga su papel con el de crítico, político o escritor; no obstante, aparece la necesidad de establecer un rol diferenciado, al tiempo que la función vinculada a la prensa va ganando prestigio. En este contexto, no es extraño que se publique el artículo «Periodistas y literatos; el estilo diarista: la prensa del porvenir» en *La Razón*, en el año 1894. Allí se diferencia claramente el cometido de uno y otro, y se menciona que:

El arte del periodista no es el del literato de bibliotecas. El periodista ha de alumbrar gemelos el pensamiento y la expresión, ha de captar la teoría con celeridad, ha de concebir, sentir y escribir en el acto. Deberá cazar al vuelo el veloz momento, pintar antes de que se desvanescan los engañosos matices que aparecen sobre la superficie de la vía pública, agarrar lo que se evapora, tornar permanente lo efímero (*La Razón*, 10 de enero de 1894).

Resulta interesante en esta cita, la mención «tornar permanente lo efímero»; habla de una actualidad siempre fugaz que conlleva necesariamente la idea de obsolescencia. La irrupción de lo accidental y de lo inesperado, es parte constitutiva de la existencia que el periodista debe lograr captar y poner en palabras. La capacidad de registro y la velocidad en su captación, asociada a la fotografía, se conectan con la idea de modernidad que se refleja en múltiples aspectos sociales y culturales, que incluyen la novela policial arcaica, adepta a los veloces y eficientes transportes en los que se desplazan sus protagonistas (Vareille, 1989).

En cuanto a la literatura, sigue siendo para este autor anónimo, una expresión inmutable y elevada, ligada al canon y a la tradición; no parece al alcance de todos, es un producto de élite para iniciados. A diferencia del periodismo, que tiene la virtud de acercar la cultura a todos por igual, destacando su carácter democrático, educativo e igualador. Esta vocación promueve un acercamiento al público popular, que no solo tiene un cometido educativo, sino que también se traduce en su aspecto lúdico, en las formas de diversión y ocupación del tiempo, visible en los nuevos lectores.

Prensa y literatura popular

El desarrollo de la prensa da lugar a nuevas formas literarias como el folletín y la crónica policial o *faits-divers*, término francés del argot periodístico para designar hechos truculentos. Barthes (1964) lo define por su naturaleza inmanente o consubstancial, entendiendo por ello un acontecimiento que no tiene una motivación política, ni económica, ni de ningún ámbito en particular: su irrupción inesperada lo dota de un carácter monstruoso. Mientras Thérénty (2007) observa en él una forma de microrrelato y lo señala como «espejo falseado, reflejo invertido»: es al mismo tiempo *aparición de lo real y lógica del desvío*. Hace notar que se trata del «primer género periodístico que revela el alcance democrático de la prensa» (p. 270; traducción propia), ya que coexisten personajes de diferentes clases sociales.

Al mismo tiempo, señala que «el *fait-divers* se basa en la extensión y movilización de los clichés sociales para anclarse en un imaginario colectivo» (p. 138; traducción propia). En consecuencia, el periódico se configura como territorio y vehículo de expresiones populares, que coexisten con registros más serios y cultos. Se genera una polifonía gracias a las diferentes secciones yuxtapuestas y a la diversidad de registros y tonos que lo componen, formando una suerte de mosaico (p. 63).

El formato del folletín, de carácter marginal, limitado a un recuadro en la parte inferior del diario, impone una modalidad seriada, ligada a la producción y a los tirajes del periódico. Su frecuencia está pensada para acrecentar el consumo de los lectores y la dinámica comercial. La crónica policial, al igual que el folletín, busca estrategias de redacción para obtener la adhesión de nuevos lectores (Lyons, 2001). La prensa condiciona las formas de lectura; el folletín es el formato que adopta la novela popular por excelencia. El diario recibe y traduce producciones europeas, al tiempo que incorpora producciones locales y regionales. Este es el caso de los folletines de Eduardo Gutiérrez, muchos de ellos denominados «dramas policiales» en los que se mezcla la gauchesca y el criollismo con elementos de investigación policial. Laera (2004) estudia estas producciones en el marco de la constitución de la novela argentina en la década del ochenta y pone de manifiesto su carácter doblemente popular, tanto como vehículo de viejas tradiciones como por su condición de objeto de consumo.

Como puede verse, hay una fuerte zona de contacto entre novela popular y novela policial, ya que a menudo se considera a esta última un subgénero de la novela popular, vinculada al consumo masivo de sus lectores y a una codificación claramente delimitada. Por ello, se consideraba a la novela policial una manifestación paraliteraria. El término reenvía a aspectos exteriores que resultan característicos, como los títulos explícitos, que anuncian el contenido sin rodeos (Couégnas, 1992). A la vez, esta naturaleza reiterativa evoca una serie o colección ligada a una literatura industrial, de consumo. La certeza de obtener la resolución del caso, léase un resultado tangible, dice Dubois (1992), la identifica como producto de consumo masivo y evidencia su productividad. De todas formas, dentro o fuera de la novela popular, el policial comparte con ella un territorio común y fronterizo que se nutre de elementos diversos.

Aunque generalmente se considera que en Argentina el género policial recién se consolida en la década del cuarenta, Setton (2012) —quien se dedica a estudiar los orígenes del policial— delimita un primer período entre 1877 y 1912. Incluye autores que incursionaron en el género como el jurista Luis V. Varela, nacido en Uruguay, que escribe bajo el seudónimo de Raúl Waleis y es autor de *La huella del crimen* (1877), considerado un texto fundador del género policial en lengua castellana. También integra a autores que se sitúan en los márgenes del género como Carlos Olivera y Carlos Monsalve, que se caracterizan por concentrar múltiples influencias de tipo popular, entre las que se encuentran elementos fantásticos, de aventuras y folletinescos (Setton, 2012, p. 125). Además, suma a Paul Groussac, del que destaca su aproximación paródica y, finalmente, a Horacio Quiroga, cuya vinculación con Poe y el policial es ampliamente conocida.

Novela policial arcaica

La génesis de la novela policial se sitúa a mediados del siglo XIX con los cuentos de Edgar Allan Poe, para consolidarse unos años más tarde con las novelas de Émile Gaboriau en los años sesenta y las de Conan Doyle en la década del ochenta. Siguen otros autores canónicos finiseculares que desarrollan su obra a comienzos del XX, en la *Belle Époque*: los franceses Gaston Leroux y Maurice Leblanc, así como Pierre Souvestre y Marcel Allain (creadores de *Fantômas*), son todos ellos periodistas de amplia trayectoria. Crean personajes emblemáticos como Rouletabille o Arsène Lupin y alcanzan un éxito masivo a comienzos de siglo. Desde el punto de vista estructural, corresponden a lo que Todorov (1971) define, independientemente de las periodizaciones, como

novela de enigma, caracterizada por dos relatos; el primero de ellos plantea la historia de la investigación y el segundo, final y mucho más breve, el del crimen o resolución del misterio.

Toda esta producción, anterior a la Primera Guerra Mundial, es denominada novela policial arcaica (Colin, 1999). Aunque tienen una relación de gran proximidad, se diferencia de la novela popular con héroes justicieros y ambientes marginales procedentes del romanticismo social y el melodrama. En contraste con el justiciero, el detective es un protagonista racional, frío, analítico, en sintonía con el positivismo imperante (Dubois, 1992). Aunque es cierto que Leroux en muchas de sus novelas retoma ambientes y personajes que resuenan con una estética neogótica, está situado en el policial arcaico, que lo diferencia de la novela gótica fundacional.



Fig. 1. Folleto publicitario de Le Grand Guignol

Precisamente, respecto a la consolidación del género, con el policial arcaico, *La Razón* publica, en el año 1908, *El misterio del cuarto amarillo* de Gaston Leroux, bajo la forma de folletín, tal como se había publicado originalmente en París en 1907, tan solo un año antes que en Montevideo. A continuación, en 1910, se publican dos novelas del mismo autor; *La reina del Sabbat* y *El fantasma de la ópera*, el mismo año de su edición francesa, también como folletines en ambos países. La elección del diario uruguayo habla de una recepción concomitante, prácticamente en simultáneo de este fenómeno y también de un interés del público por el autor y por el género. Esto último se deduce con la tríada de novelas de Leroux publicadas en la prensa, que corresponde a la satisfacción de un horizonte de expectativas.

Posteriormente, el emblemático editor uruguayo Orsini Bertani publicó libros de Leroux, según consigna Torres, quien afirma que el editor «fomentó la traducción de escritores extranjeros como Gaston Leroux» (2022, p. 2), aunque Rocca señala, en un artículo anterior, que estas fueron «minuciosamente pirateadas» y atribuye su publicación a fines comerciales del editor (2012, p. 6). Si bien desconocemos las intenciones de Bertani, este espacio de duda proyectado sobre la recepción de la obra de Leroux vuelve a poner de manifiesto el carácter paraliterario del género. Al espíritu de consumo inherente al género policial seriado, se suma la especulación comercial de sus traducciones.

Imaginario urbano

Lo cierto es que, en el Novecientos, coexisten una gran diversidad de corrientes estéticas y líneas de pensamiento que aportan densidad a este ambiente espiritual que describe Real de Azúa

(1950). Durante ese período tiene lugar un giro, un cambio de paradigma, visible desde la década anterior en las páginas de los diarios.

La novela policial es una de las máscaras que adopta la modernidad. El crítico J. C. Vareille (1989) hace notar, respecto al personaje de Arsène Lupin, *gentleman* y delincuente, hasta qué punto las estructuras se hallan en crisis y los modelos de valores tradicionales del *bien* y del *mal* quedaron obsoletos. La obsesión por el crimen da cuenta de una nueva realidad en la que comienza a existir el delito y se convierte en un problema, alimentado por la prensa con su crónica policial y su truculencia. A su vez, toda esta serie de peligros y amenazas propias de una nueva forma de vida urbana, como la cárcel o los bajos fondos, comienzan a poblar un nuevo imaginario. Lila Caimari (2019) reconstruye este imaginario de *La ciudad del crimen*, constituido por distintos tipos de ladrones, descuidistas, cuenteros del tío y simuladores, que desarrollan diferentes técnicas entre la muchedumbre.

En la prensa esto se corresponde con un sensacionalismo macabro, al que contribuye la fotografía; por ejemplo, llaman la atención la cantidad de fotos de muertos en primer plano que publica *La Razón* en la década del novecientos. En los últimos años de esta, hacia 1907 o 1908, asistimos a una verdadera avalancha de retratos mortuorios que contrastan con las escasas ilustraciones de años anteriores. De repente, la aparición de la fotografía en este periódico está estrechamente ligada a las noticias necrológicas de grandes figuras masculinas patriarcales que se presentan muertos. Acompañada de gran solemnidad, la muerte del padre se muestra en primerísimos primeros planos, o en algunos apenas más abiertos, en los que se distinguen las flores y las manos en cruz.

La deformación naturalista de la observación y el registro con el apoyo fotográfico deriva en un afán por mostrar, en un deseo de causar un *efecto de realidad* exacerbado que trasciende la realidad misma y podría considerarse de mal gusto o *kitsch*. Dubois (1992) establece un paralelo entre la fotografía y la novela policial, recordando el papel relevante de la fotografía judicial durante este período.

Al mismo tiempo, la modernidad en la que se inscribe la novela policial, opera un repliegue del exterior hacia el interior, un desplazamiento de lo público a lo privado (Dubois, 1992), visible en los ámbitos en los que se desarrolla la historia, que en la novela popular transcurría en la calle, en sitios públicos, pero que, en la novela policial arcaica, se materializa en el universo hermético del cuarto cerrado, encarnando de esta forma el misterio, el enigma, como el recordado *El misterio del cuarto amarillo*, de Leroux. La imagen del cuarto cerrado opera por analogía y pasa a encarnar la psicología y la interioridad del personaje. El enigma o misterio a resolver está generalmente ligado al pasado y a un secreto que encierra la causa o el motivo del crimen.

El secreto

El culto al secreto y el peligro de su extremo opuesto, el chisme, traspasa el ámbito de la ficción y puede leerse en la crónica policial, tanto ficticia como veraz. En la prensa montevideana cercana a 1900 se publican incesantemente noticias sangrientas de la crónica policial, aunque la gran mayoría de estos acontecimientos transcurren en otras ciudades. Lila Caimari habla de una «cultura sensacionalista internacional» (2009, p. 115), que se expande a través de la prensa y se generaliza a fines del siglo XIX. De todas formas, existen también grandes casos locales durante este período, pero están generalmente ligados al universo rural y al imaginario de la barbarie (Duffau, 2013). La excepción es, sin duda, el crimen de la calle Chaná, sucedido en Montevideo, que mantuvo en vilo a toda la ciudad durante los meses de enero y febrero de 1899. Desde *La Razón*, la crónica policial y el estudio del caso se publicaban casi a diario de la pluma de Pedro Figari. Un fragmento de estos artículos alcanza a confirmar lo que dice Caimari (2019) respecto a la existencia del sensacionalismo internacional.

El diabólico y complicado crimen de Troppman que en Alsacia envenena con ácido prúsico a Jean Kinck, luego hiere de muerte con una terrible puñalada a su hijo Gustavo en las cercanías de París en el campo Langlois y más tarde despedaza en esas mismas proximidades con un pico y una cuchilla a Madame Kinck y a los cinco hijos que a esta le quedaban; ese crimen ha sido explicado (*La Razón*, 25/1/1899).

Aparte de estos casos puntuales, la cuota del delito cotidiano se nutre de crímenes pasionales y de suicidios. Podemos decir que el suicidio está omnipresente en la década del noventa y en la primera década del siglo. El suicidio es uno de los tópicos de nuestro Novecientos; permanece en la memoria colectiva, ligado a escritores como Delmira Agustini y Horacio Quiroga.

Se publican artículos especializados sobre el tema, intentando buscar una respuesta racional. Un antecedente se encuentra en un artículo publicado en 1881 titulado «Los suicidas», en el que se rebate la condena religiosa y se intenta pasar un mensaje de aliento (Justo de Espada, *La Razón*, 17/3/1881), pero la verdadera preocupación comienza en 1885, cuando el Consejo de Higiene Pública solicita a la Comisión de Legislación de la Cámara de Representantes que «se dicte una medida que corrija o impida que la prensa periódica dé noticias referentes a suicidios», ya que existe «un contagio moral o por imitación» (*La Razón*, 27/03/1885). Tras lo cual se redacta un proyecto de ley, con fecha del 23 de marzo de 1885: «Prohíbese a la prensa de la República denunciar casos de suicidios; ya sea que se hayan consumado, frustrado o intentado; que fuese dentro o fuera del país» (*La Razón*, 27/3/1885). Sin embargo, no parece entrar en vigor, ya que en los años siguientes se siguen publicando noticias sobre suicidios.

Ese mismo año, podemos leer en *La Razón* un texto titulado «Suicida por amor» (*La Razón*, 13/9/1885) que, a primera vista, parece una crónica policial, pero que opera por engaño y por simulación. El detalle de la simulación es importante, ya que reviste una de las caras más recurridas de la criminalidad del período, consignada por Caimari (2019).

Pronto descubrimos que se trata de un texto literario bajo la piel de un testimonio, «He conocido a un hombre muy desdichado» (*La Razón*, 13/9/1885), y aunque mantiene la ambigüedad al respecto, carece de los datos objetivos habituales que podrían identificarlo dentro del *fait-divers*; no brinda fecha, hora, dirección, ni edad de la víctima. En cambio, justamente por su carácter literario, nos permite exponer la temática del secreto y del enigma, mencionada más arriba, en el marco de la novela policial arcaica, a fin de observar cómo se entremezclan los planos de realidad y ficción en las secciones del diario tanto como en la novela policial. En este texto se plantea el desencuentro dentro de un matrimonio, en principio bien avenido, en el que la mujer escribe en un cuaderno su experiencia de felicidad conyugal y la comparte con el marido. Este no aprecia su proceder y le pide que no escriba, argumentando: «No trates de analizar tus alegrías. Vivamos felices en nuestro amor y nuestro deber sin anotar cada instante de nuestra vida. Mas aún, guardemos para nuestra conciencia el secreto de nuestra intimidad» (1885). Ella se cuestiona sobre su capacidad de escribir y, a su vez, lo cuestiona sobre sus temores, a lo que él responde: «Temo esa expansión de nuestros secretos hasta para nosotros mismos». Aunque ella le retruca: «Es tan bello expandir el alma» (1885), destruye su cuaderno y no vuelve a escribir. En cambio, un amigo viudo de la pareja se vuelve su confidente y es entonces con él con quien comparte sus sentimientos. Finalmente, el marido se suicida para dar lugar a esta pareja en la que él sobra. Se trata de un texto ficticio de un periodista y escritor francés, Louis Ulbach, ya que era habitual encontrar artículos y textos literarios extranjeros traducidos, en las páginas de *La Razón*.

Lo interesante, además de que el argumento nos atrapa y es digno de una obra de Ibsen, es el culto al secreto aquí planteado en la intimidad de la pareja. Toda esta larga narración es una explicación: «Nada traicionaba su dolor, su desesperación, nada, a no ser una confidencia hecha a un amigo moribundo, que tuvo la buena intención de no llevarse consigo el secreto» (1885). Otra vez encontramos la mención del secreto, en la que se expone la causa del suicidio, que no

olvidemos constituye el verdadero drama anunciado por el título, aunque lo perdamos de vista tras sumergirnos en el relato.

En el suicidio, por oposición al asesinato, las posibilidades de resolver el caso y de emitir una hipótesis de investigación son mucho más limitadas, pasan por un lugar más sutil, porque sencillamente su mera ejecución responde a dos de las respuestas esenciales ante un hecho de sangre: ¿quién? y ¿cómo? Falta elucidar el por qué.

Leitmotiv del suicidio

Este tema es noticia recurrente en el período que analizamos, sin embargo, es en la década de 1890 cuando se consigna en la prensa una ola de suicidios anunciados, que llega a su punto culminante entre 1894 y 1895. Los años noventa coinciden con un recrudecimiento de la violencia a nivel internacional, ligada a los atentados anarquistas, que marcan un contexto sangriento. La tendencia comienza en el mes de enero con suicidios de adolescentes; el día 13 leemos el título «Una suicida de 15 años», que detalla:

El día 8 del corriente, a las 2 p. m., en la casa de don Antonio Naranjo, sita en la estación Latorre, Florida, se suicidó la menor de 15 años de edad Juana Aguilar, disparándose un tiro de revólver en la boca del estómago, falleciendo a los pocos instantes (...) Se ignoran las causas que han dado margen a la suicida para tomar tal determinación (*La Razón*, 13/1/1894).

La noticia, que impacta por la juventud de la víctima, no da lugar a ninguna especulación y produce perplejidad y desasosiego. El suicidio parece concentrarse en la población adolescente, ya que apenas unos días más tarde encontramos el título «Un suicida de 16 años». En este caso, el menor, de la ciudad de Mercedes, al que se describe «formal y afable en la intimidad», llamado Fanor, hijo del «apreciable vecino» don José María Inchaurregui, anticipó su muerte dejando dos cartas:

(...) una sin dirección y bajo sobre abierto en que el suicida recomienda no se culpe a nadie de su muerte, ni se trate de averiguar las causas que la han motivado; la otra está cerrada y dirigida a don Carlos Inchaurregui-Buenos Aires, (...) De manera que esta última carta habría sido dirigida a un familiar que quizás lo esperaba en Buenos Aires, tal como se deduce del final de la nota: «Dentro de breves días debía ir a Buenos Aires, donde se le había proporcionado una colocación en el Juzgado de lo Civil (*La Razón*, 18/1/1894).

Quizás esta perspectiva de cambio, probablemente impuesta, fue la que llevó al joven a disponer de su muerte. Intentamos captar su *secreto* a través de unos fragmentos que dejó, y que en la nota califican como «sin importancia»: «Una carta sin firma, unos versos y dos papelitos escritos con frases algo incoherentes; un reloj con cadena, al parecer de oro, una cadenita más, una llave, una cartera con varios papeles, un pañuelo y un lápiz». Los vestigios encontrados no alcanzan a explicar el vacío sentido y dejado por el adolescente que adivinamos serio, metódico, organizado, cuya desaparición solo puede deberse a motivos afectivos. Luego se aclara que «el reloj y demás objetos que no se adjuntan fueron entregados a pedido de un hermano de la víctima a don Timoteo Mernies», abriendo la posibilidad de pensar que Timoteo era depositario del secreto o de que estos vestigios revistieran valor afectivo para él (todas las citas: «Un suicida de 16 años», *La Razón*, 18/1/1894).

Otros casos se suceden, con información más o menos escueta, como el de María Chilaver, oriental, de veinte años, soltera, que se colgó de una cuerda en un galpón, en Montevideo; el de Carmen Burgos de diecisiete años, en Florida, que trabajaba de sirvienta en la casa del sastre Adolfo Piacentino y que se tiró al aljibe: «Se supone que el móvil de tan desesperada resolución hayan (sic) sido amores contrariados» («Suicidio en La Florida», *La Razón*, 26/7/1895). No

obstante, tal como en el caso de Fanor, dejó una carta, que en este caso «fue abierta y leída por el Juez Pagola y de la cual no ha resultado otra evidencia sino de que quería matarse por disgustos íntimos de la vida» (1895). A continuación, una breve reseña de su vida nos va tendiendo pistas de los vacíos afectivos que pudieron afectarla en su resolución:

Carmen Burgos, a pesar de su clase, era una buena muchacha educada y honesta. Hasta la edad de 11 o 12 años estuvo con la respetable familia de Inchaurre, cuya señora era su madrina, hasta que su madre la reclamó (26/7/1895).

Es imposible no detenernos en la expresión «a pesar de su clase», que carga con todos los prejuicios que ya conocemos. La joven vivió separada de su familia hasta la edad en que empezó a trabajar (once o doce años) o tal vez haya trabajado desde un principio en la casa de su madrina, ya que el adjetivo *respetable*, marca una distancia social y que el trabajo infantil era algo habitual. Por lo tanto, Carmen vivió en un contexto de explotación y de abandono. Aparece entonces esta última frase: «Nos consta que la distinguida señorita María Cabeza, que fue su maestra y quien la apreciaba por sus buenas cualidades, la ha sentido extraordinariamente» (26/7/1895), que esboza por primera vez un vínculo afectivo con la maestra, quizás la única que le haya dedicado tiempo y atención por su papel de educadora. La aflicción de la maestra es expresada con cierta insistencia «extraordinariamente», en este tipo de notas en las que en general, no hay mención de esta naturaleza.

Finalmente, otro caso es el del joven González, del que se desprende la causa de su suicidio gracias a la declaración de su amigo con el que había conversado la noche anterior: «notó algo triste en su estado de ánimo, atribuyéndolo a que se encontraba sin colocación y a que reinaba cierta desunión entre los miembros de su familia» («El suicidio de anoche», *La Razón*, 2/9/1895). Más adelante en la conversación, «se refirió a su madre, ya fallecida, y se puso a llorar amargamente» (2/9/1895).

En este último caso, el suicidio se relaciona claramente con los postulados de Freud en *Duelo y melancolía* (1992). Las cuestiones afectivas parecen estar detrás de todas estas desapariciones, a pesar de que la crónica busque motivos exteriores y concluya que «se desconocen las causas del suicidio» (2/9/1895). Pero no es posible comprender esta resolución desde el exterior, buscando pruebas e indicios: «Esa luz que proyecta siempre la realidad, la que desenmaraña de golpe todo misterio, todo enigma en el mundo de la criminalidad, nos ha escatimado sus rayos diáfanos y esplendoroso en esta causa» (*La Razón*, 25/1/1899). La realidad interior no es visible para los demás. Esta mentalidad no contempla que solo la introspección puede traer alguna respuesta, y el interesado ya no está para contarla.

También podríamos aproximar el misterio que plantean los suicidios con el enigma situado en la base del funcionamiento de *Totem y tabú* expuesto por Freud. Las prohibiciones ancestrales de carácter sagrado, ligadas a la sexualidad y a la muerte, en el contexto del colectivo son necesarias para la supervivencia del grupo. La manifestación ambivalente del ser humano entre el deseo de transgredirlo y el temor a un castigo, confirma que «el tabú ha nacido en el terreno de una ambivalencia afectiva» (Freud, 2023, p. 86).

Así como la problemática acorrala al suicida y este se convierte en enigma ante los demás integrantes del colectivo, esta transgresión enciende la alarma dentro de la comunidad que teme un fenómeno de contagio, como veíamos en el proyecto de ley de 1885. Este aspecto no escapa a la internacionalización de la violencia, ya que Ambroise-Rendu (1997) menciona al suicidio como un tema omnipresente en los *faits-divers* a partir de 1880 y aporta numerosas fuentes que lo consideraron en su momento como una plaga. A fines de 1895, *La Razón* publica un artículo sobre el suicidio, tomado de *La Nación* de Buenos Aires. Allí queda de manifiesto la ruptura con el romanticismo de la primera mitad del siglo, para exponer la visión patológica, característica del fin de siglo: el suicidio como síntoma de desequilibrio y enfermedad mental «los crímenes, los suicidios y las formas diversas de la demencia» («El suicidio», *La Razón*, 12/11/1895).

Trasladado al ámbito de la locura y de la proto-psiquiatría, el suicidio permanece alojado en una zona incomprensible, indescifrable, anterior a la divulgación del psicoanálisis que comienza a abrirse camino en 1900, fecha de publicación de *La interpretación de los sueños*, de Sigmund Freud.

Suicidio de una muñeca

Mezclado con las noticias policiales, en uno de los años de proliferación de suicidios, encontramos en un pequeño e insignificante recuadro un breve texto sin firma, titulado «Suicidio de una muñeca»:

—Ya no me amas —dijo con su boquita muda la muñeca al niño—. Ya me olvidas, me desdeñas; te causo risa. ¿Por qué al abandonarme en un rincón no me has pisoteado? Fui hecha, sin embargo, para tu recreo (*La Razón*, 9/2/1894).

La violencia de estas afirmaciones, bajo una apariencia convencional, deja entrever una visión crítica:

¿Es posible? ¿Es posible que hayas pasado tan pronto del amor al odio, del entusiasmo al fastidio, de la caricia de los besos a la brutalidad de los golpes? Cualquiera diría que eres un hombre tú y una mujer yo. ¡Tanto me aborreciste después de haberme adorado tanto! (1894).

En este punto podemos observar la reiteración del enigma, del secreto. La muñeca monologa y se dirige a un niño, pero en ningún momento ese niño le responde; no sabemos por qué ya no la quiere, ni sabemos qué es lo que piensa. Rememora una vida en común, llena de situaciones cotidianas, en las que revela su fragilidad y devoción. Al mismo tiempo, a pesar de su intención confidencial, el tono que adopta es expansivo y no tiene nada de confidencia; imaginamos fácilmente a esta muñeca en un escenario, contando su historia al público. Los cambios de ritmo y la diversidad de los momentos favorecen esta impresión de teatralidad. El texto construye un *crescendo* que desemboca en el suicidio de la muñeca:

Quiero lanzarme a los abismos, a la destrucción, a la nada —dice— ¡Oh! sí. Quiero volver a ser polvo. Tóname en tus manos. Arrójame. Soy yo quien me mato. Tú serás mi instrumento. ¿Quién mejor, puesto que has sido mi verdugo? ¡Hartas veces fui tu juguete! Tírame a la calle. Quiero volver a ser polvo («Suicidio de una muñeca», *La Razón*, 9/2/1894).

Corre el año 1894 y desconocemos quién pudo ser el autor del texto. Pero entendemos que es muy posible que se trate de una autora, al colocarse en protagonista y dueña de sus actos y revertir la situación: «Soy yo quien me mato. Tú serás mi instrumento». La ausencia de la firma también apoya la hipótesis de que se trate de una mujer, aunque esto también podría deberse simplemente, a que *es* una muñeca. «Y al morir, tornando a formar otras vidas, quizás llegue a ser flor, nube, mariposa. Cualquier cosa, mejor que muñeca —y que mujer— que no es más que la muñeca que gasta para sus placeres el hombre». Camuflada en un lenguaje infantil y poético, reconocemos la voz de una mujer que oscila entre adoptar las tretas del débil «con su boquita muda» y una intención de denuncia corrosiva: surge su grito anónimo desde un discreto recuadro (todas las citas: *La Razón*, 9/2/1894).

Femicidio

Así como se publicaban noticias de suicidios (veraces, ficticios o simbólicos), también se registraban femicidios. En estos casos, el asesinato habilitaba el despliegue de un relato

pormenorizado, que no escatimaba detalles macabros, realizando toda una *mise en scène*, dejando a un lado la parquedad con la que eran tratados los suicidios. Desde el título, vemos que el tono cambia radicalmente: «La Tragedia de hoy. Drama pasional. Crimen y suicidio. En el lugar del suceso... Los vecinos... Los cadáveres. Todos los detalles» (*La Razón*, 17/7/1895).

Aunque el femicida, que luego se suicidó, se describe como «de carácter irascible y violento. Cualquier nimiedad le producía arranques de cólera temibles» (*La Razón*, 17/7/1895), se destacan sus cualidades morales y se intenta buscar una justificación a su crimen: «No hay un solo detalle que dé la clave del enigma. Por lo pronto, es de presumirse que Suarez no habría tomado una resolución tan enérgica, si no hubiese descubierto alguna causa reveladora de la culpabilidad de su esposa». Nótese una vez más la mención del enigma, de la incompreensión del suceso, al que se busca un motivo exterior al propio asesino. En cuanto a la mujer, Enriqueta Sessano, de dieciocho años y embarazada de cinco meses, se hace de ella una descripción poco halagadora: «En conjunto era bastante bonita y sobre todo muy simpática, según aseguran los que la conocían. A pesar de su cuna poco elevada era relativamente instruida y muy sociable». Se advierte una intención de rebajarla mediante las expresiones «bastante bonita», «cuna poco elevada» y «relativamente instruida». A esto se suma la mención de que su padre, dueño de una fonda «más bien dicho una taberna de muy mal aspecto», tiene «malos antecedentes» y que uno de sus hijos estuvo preso por robo en Buenos Aires (*La Razón*, 17/7/1895).

Toda la descripción de la escena del crimen es extremadamente macabra y evoca el registro teatral: «Del lado de los pies de la cama, estaban uno sobre otro, los cadáveres de Ernesto y Enriqueta. Uno y otros tenían las sienes atravesadas. Sobre la cama, diseminados aquí y allá, se veían trozos de masa encefálica (...)» (17/7/1895). La crónica sigue sin el menor pudor, profundizando en detalles de todo tipo y deteniéndose en la descripción de la limpieza.

El tratamiento, a la vez teatral y macabro, de los hechos puede vincularse con el Teatro del Grand Guignol que, unos años más tarde, llegaría de gira a Montevideo (Antúnez Rodríguez-Villamil, 2024). Este teatro incorporaba la internacionalización de la violencia y del sensacionalismo del que hablaba Caimari (2019), al tiempo que actuaba como espejo y reservorio de los miedos de la época, al reflejar un imaginario urbano poblado de terrores modernos. Del manicomio al asesino en serie, pasando por los asaltantes y los accidentes de tránsito, el Grand Guignol resuena de forma mucho más cercana por su modernidad. Se trata de una violencia teatralizada que promueve el disfraz y el cambio de roles.

Máscaras y transfiguraciones

Observamos dos tipos de movimientos entre los textos presentados en el diario *La Razón*: por un lado, el *fait-divers* intenta ampliarse y busca recursos teatrales para adquirir valor literario. Por otro, se encuentran textos literarios que simulan testimonios y buscan un efecto de realidad. Podríamos aproximar estas dos tendencias propias del periodismo escrito con la novela policial arcaica o de enigma, como la llama Todorov (1971). Siguiendo a este autor, las dos tramas que la componen, la historia del crimen y la de la investigación, podrían identificarse con el *fait-divers* y la ficcionalización del discurso de la prensa, que estudia M. E. Thérenty (2007). Ella señala que, a lo largo del siglo XIX, es habitual que los novelistas tomen *faits-divers* de los periódicos como punto de partida para sus obras (2007, p. 271). Por otra parte, esta autora demuestra una tendencia a ficcionalizar la realidad en las páginas de los periódicos, para volverla más accesible al público. También plantea que, en este período, las fronteras entre realidad y ficción en la prensa son muy porosas; entre los ejemplos citados, vimos textos ficticios que intentan fundirse y camuflarse en la cotidianeidad del diario. Tanto el texto literario de la muñeca como el artículo sobre el femicidio, aparecen en una época en la que la imagen de la mujer comienza a cambiar radicalmente, alejada de los *tipos* inmortalizados por la novela del siglo XIX, como la burguesa o la prostituta.

Así como los personajes de la novela policial arcaica tienen una doble faz como Arsène Lupin, caballero ladrón; Fantômas, el dandi asesino de antifaz, y el propio fantasma de la ópera; también comienza a impregnarse de dualidad la figura femenina. Unos años más tarde, en la década del Novecientos, irrumpen las primeras mujeres profesionales. Un artículo sobre la primera doctora uruguaya, en 1908, suscita un debate en la prensa en torno al acceso a la universidad; este está firmado por «Héctor» y habla de la *monomanía epidémica del estudio* en las niñas, lo que considera inútil y peligroso, ya que «la libertad es un paso muy grande para ellas» («La irrupción femenina en las aulas universitarias», *La Razón*, 4 /7/1908). Para este señor, la igualdad entre el hombre y la mujer no existe, y agrega: «Dejémosla en su papel de sumisión, de dulzura y de gracia. De esto depende el triunfo», a lo que una estudiante responde unos días después en *La Razón*: «¿El triunfo de quién? El tuyo, sin duda, pues reconozco el fondo utilitario de tu diatriba», mientras desarma todos sus argumentos («La mujer en la Universidad. Una arremetida femenina que deja maltrecho a Héctor», *La Razón*, 6 /7/1908).

Pero también, además de las mujeres universitarias, aparecen mujeres asesinas en las noticias. Todo ello da cuenta de un cambio en la percepción de la mujer, que deja atrás aquella imagen de ser pasivo e infantil. Pasa a encarnar el enigma: además de la cara vista puede tener una oculta, potencialmente seductora y peligrosa. Su dualidad refleja una vez más las dos historias de la novela policial de enigma de las que hablaba Todorov (1971): la de la investigación y la del crimen. No es raro que aquí comience a esbozarse el prototipo de la mujer fatal. La bailarina Loïe Fuller de las *Folies-Bergères*, famosa por su danza serpentina, fue una de las iniciadoras de la danza moderna e incorporó efectos de iluminación y de vestuario. Mata Hari, bailarina exótica que alcanzó la fama y la riqueza hasta ser acusada de espía, fue juzgada y ejecutada en 1917. Ida Rubinstein aparece en las páginas de *La Razón* como encantadora de serpientes; era una bailarina rusa y musa de Ravel, recordada por su interpretación de *Salomé* con la danza de los siete velos. Ese mismo papel inmortalizó a Theda Bara, anagrama de *arab death*, actriz de cine mudo del mismo período. Notamos que se repite la imagen de la bailarina exótica y la serpiente, que remite al pecado original, asociado a la tentación y al peligro.

Asistimos a un despliegue de máscaras, desde la muñeca a la mujer peligrosa y a la encantadora de serpientes, de la víctima a la asesina. Toda una galería de posibilidades que, un tiempo atrás, resultaba impensable. En este sentido, el tránsito femenino por diferentes máscaras sugiere una analogía con la situación de la novela policial arcaica.

Vareille (1989) formula la hipótesis de dos estéticas enfrentadas y contrapuestas en la novela policial de la *Belle Époque*: por un lado, la estética realista de herencia positivista que ve una correspondencia entre la apariencia exterior del ser y su verdad intrínseca y, por otro, la estética carnavalesca, de naturaleza teatral, en la que los personajes cambian de máscaras, confirmando la dualidad de ser y parecer. Esta última, a menudo se encuentra acompañada de un tajante humor negro, confirmando su vertiente carnavalesca y popular de la risa, tal como lo estudia Bakhtine (1982). Si bien la apoteosis de esta forma se encuentra en *Fantômas* y *Chéri Bibi*, de Leroux, este joven carnicero acusado injustamente, el crítico rastrea y encuentra numerosos elementos de esta veta en E. Gaboriau, Leblanc y Conan Doyle, en el gusto por el disfraz de cada uno de los personajes principales; tanto los delincuentes como los detectives, todos disponen de disfraces para resolver los casos y sortear el enigma.

Teatralidad periodística y Grand Guignol

Si la teatralidad es un atributo antropológico que se manifiesta en la capacidad de organizar la mirada del otro, tal como lo explica Dubatti (2011) desde la filosofía del teatro, entonces, podemos decir, que estamos frente a una teatralidad periodística (escrita) entre la vida y la letra ya que estos pequeños relatos *organizan* la mirada del lector, al construir una puesta en escena.

El *fait-divers* y la crónica policial son géneros liminales del periodismo ya que existe una zona fronteriza entre el discurso técnico no-ficcional y el relato ficcional. A su vez, el Grand Guignol, en tanto subgénero dramático, reúne las tres condiciones propias para su realización: convivio, poësis y expectación (Dubatti, 2011). No obstante, también presenta una zona de contacto con la crónica policial que opera como fuente de inspiración.

El Grand Guignol es un subgénero que deriva del teatro naturalista; es una rama que nace en 1897 fundada por Oscar Méténier, con un repertorio de obras rechazadas por Antoine (Pierron, 1995, III). Se caracteriza por concentrar violencias y miedos colectivos en un conjunto de piezas breves, pero de alto impacto para el público. Vinculado a los bajos fondos y la delincuencia, su expresión presenta una forma frenética de drama moderno, al tiempo que expone características de teatro liminal, lejos del teatro canónico. Exhibe situaciones en las que entran en juego elementos del policial, como secuestros, robos, suicidios y situaciones límite propias de la vida moderna en la ciudad.

Cada función de Grand-Guignol se compone de dos o tres secciones formadas por obras breves, generalmente alternando una cómica con una o dos angustiantes, siempre dentro del humor negro y lo macabro, buscan crear una fuerte tensión dramática: un efecto de montaña rusa. Dentro de este conjunto fragmentado, se percibe la estructura del drama moderno; la brevedad de cada obra genera una condensación de los distintos procedimientos como la contracción, aceleración y la recurrencia, que lo acercan a expresiones prevanguardistas.



Fig. 2. Folleto publicitario de Le Grand Guignol

Podemos decir que se contaminan mutuamente la realidad y el escenario, situación que se refleja en las noticias policiales, donde cada descripción implica un juicio. Por ejemplo, el caso célebre de la adolescente uruguaya Elena Parsons, residente en Buenos Aires, profesora en el colegio que dirigía su padre, asesina de un hombre (Ángel Petraglia) que la acosaba de diferentes maneras, incluso enviando mensajes anónimos a su padre y acusándola de mantener relaciones sexuales con sus alumnos. Sin embargo, se la presenta como una delincuente buscando justificaciones absurdas a este acto, sin detenerse en las causas. Se buscan aspectos que justifiquen su *monstruosidad*, por ejemplo, se establece que su educación precoz y *sui generis* —«aprendió a leer y escribir a temprana edad»— produjo «una noción equivocada de su rol en la sociedad, concepto también erróneo sobre los derechos y deberes de las personas de su sexo» (Elena Parsons, *La Razón*, 4/9/1894). No obstante, el caso provoca una ola de solidaridad femenina que asiste al juicio y finalmente el juez la absuelve. Caimari (2019) también cita este caso en su libro,

en el capítulo III, en el apartado «Asesinos famosos y anarquistas peligrosos» (pp. 129-132; traducción propia).

Sistemáticamente, se criminaliza a las infractoras, como por ejemplo el caso de una mujer en Colonia, dueña de tres identidades distintas para escapar de la Justicia: «Tras una violenta disputa teniendo por teatro la casa número 245 de la calle Treinta y Tres, se trabaron en riña» esta mujer y otra; «la escena se desarrolla en una habitación alta que comunica a un patio con escalera», por la que la segunda mujer termina cayendo. La presumen culpable y la encarcelan. En realidad, no sabemos si era culpable o si simplemente escapaba por miedo; no existe la presunción de inocencia. Nótese también el vocabulario proveniente del registro teatral y la reiteración de los términos *teatro*, *escena*, *escenario*, que constituye un lugar común en este tipo de noticias (todas las citas: «Colazos de un suceso con proyecciones de un crimen», *La Razón*, 16/4/1909).

A su vez, en 1910 se produce una invasión de elementos policiales en la escena teatral rioplatense del ya aludido subgénero denominado Grand Guignol. Se ha detallado la recepción de este fenómeno en un trabajo anterior, en el que se expone la gira de dos compañías de Grand Guignol, una francesa y otra italiana (Antúnez Rodríguez-Villamil, 2024). Pero la estética del Grand Guignol está presente en la región desde mucho antes de que llegaran estas compañías, porque este teatro intuye, materializa y da nombre a una tendencia que combina un imaginario amenazador de violencia urbana con la crónica policial macabra, pudiendo alcanzar el humor de forma inesperada, como puede verse en este ejemplo de un hecho sucedido en Buenos Aires publicado en *La Razón*:

Hoy a las doce y treinta, la señorita Rosa Mugoi de 30 años, italiana, no mal parecida, armada de un filoso cuchillo, tiró una feroz puñalada a Antonio Pupulo, italiano de 35 años, llamándole canalla. Antonio evitola con la mano izquierda. La cuchilla cortole las arterias de las manos y gruesos chorros de sangre alcanzaron a Rosa manchándole el traje. Esta detenida declara lamentar no haberle matado. Quería vengar su honor («Las vengadoras», *La Razón*, 20/9/1894).

El suceso está narrado en forma teatral, deteniendo la acción para introducir partes habladas: «llamándole canalla»; «declara lamentar no haberle matado», y reservando para el final el motivo de la agresión, «quería vengar su honor», que había desencadenado la actitud de Rosa y por el cual debería de haber comenzado la crónica para exponer los acontecimientos en forma coherente. Pero revelarlo al final causa un efecto de sorpresa y de espanto, al tiempo que permite ocupar el centro de la noticia con los chorros de sangre. Este sensacionalismo tiene un fuerte sentido de la puesta en escena y podría calificarse de *granguñolesco*.

El club de los suicidas del Grand Guignol

En 1910, llegan dos compañías de Grand Guignol al Río de la Plata y en su repertorio traen la obra titulada *Las noches del Hampton Club*. Se trata de una obra cuyo tema es el suicidio, en la que encontramos el humor negro y cuyo protagonista es un intrépido periodista que se infiltra en un club de suicidas, haciéndose pasar por uno de ellos. Utiliza las artimañas de la simulación y el disfraz, típicas de los delincuentes del período, y hace gala del vertiginoso cambio de máscaras expuesto anteriormente. Esta obra, del autor A. Mouëzy-Eon, estrenada en 1908, es una reescritura del primer cuento de *El club de los suicidas*, de R. L. Stevenson (1896), «Historia del joven de las tartas a la crema», publicado en 1878.

La gran diferencia es que Stevenson plantea un final moralizante, en el que el protagonista desmantela la organización de este club. En cambio, la obra del Grand Guignol lleva el argumento al otro extremo: el protagonista infiltrado es quien termina cayendo en su propia trampa y

queda atrapado en manos de los suicidas, convertidos en asesinos, al obligarlo a seguir las normas del club. Este personaje se hizo pasar por uno de ellos para poder ingresar a la sociedad secreta y escribir un reportaje, pero las reglas dejan que el azar elija a la próxima víctima, que en este contexto es un beneficiario que está esperando su momento de morir. La ironía es que esta situación, percibida por los demás como un golpe de suerte, es la sentencia de muerte del periodista, quien además arriesga su vida por un reportaje.

A su vez, el cuento de Stevenson y la obra de Mouëzy-Eon encuentran un eco intertextual en el conjunto de cuentos *El club de los parricidas* (1966), de Ambrose Bierce, del cual el primero y principal, «Una conflagración imperfecta», había sido publicado por primera vez en 1886. Bierce, educado bajo el más estricto calvinismo, también era periodista, y desplegaba un estilo extremo de humor negro y macabro. Exhibe procedimientos deliberadamente teatrales para provocar el humor y se nutre de toda la crónica policial, los *faits-divers* y, también, en otros relatos, de los desastres de la guerra que protagonizó. Su producción coincide con el policial arcaico de la *Belle Époque*, con el desarrollo del teatro del Grand Guignol y con todos los artículos de la prensa uruguaya *La Razón* citados en este artículo.

Conclusiones

Todo este período, que va desde las últimas décadas del siglo XIX y abarca la primera del siglo XX, está impregnado de lo que Carlo Ginzburg (1989) llama el «paradigma indicial» que se afirma justo en la década anterior, entre 1870 y 1880. El análisis de la realidad desde el detalle revelador, la huella, la pista, del que también participa Freud, lleva en el teatro a considerar la hipótesis de J. P. Sarrazac (2005). Este crítico señala el surgimiento de la puesta en escena moderna en paralelo con el de la novela policial y los inscribe dentro del mencionado paradigma, a través del naturalismo.

En efecto, la búsqueda de los detalles auténticos tanto en el vestuario, la escenografía y la utilería, como en la forma de actuación, condiciona y caracteriza la visión de la puesta en escena naturalista de la que Antoine fue el pionero. Sus disidencias, como el Grand-Guignol de Méténier, anticipan las múltiples posibilidades del drama moderno y su puesta en escena, demostrando su productividad, inagotable, a lo largo del siglo XX y del teatro contemporáneo.

Para Sarrazac, mientras el director de la obra asume el rol de investigador, el público se ve obligado a descifrar lo que sucede en escena, a través de la deducción y la formulación de hipótesis propias en el papel de testigo activo, como Watson. Esto puede aproximarse al espectador implícito que consigna Dubatti en su categorización, «que colabora con los procedimientos constructivos de la historia» (2020, p. 15). De esta manera, hemos tratado de vincular la teatralidad periodística con los géneros emergentes de la prensa y a través de ellos se ha podido confirmar la presencia del enigma y del misterio durante este período, que además se puede extrapolar a la figura de la mujer.

A su vez, observamos la tendencia al camuflaje y a la simulación, léase al gusto por la máscara, en la forma en que se entremezclan textos literarios y breves relatos de crónica policial, pero también a través de los protagonistas de las novelas policiales publicadas en esos años. Esta ambivalencia, sucesivamente angustiante o sarcástica, toma cuerpo en el teatro del Grand Guignol. Una vez más, advertimos la dualidad constitutiva de la novela de enigma y de dos formas posibles de interpretar el mundo desde la apariencia, tomándola como reveladora de una única verdad o como una de las caras de una realidad cambiante, en permanente transformación.

Referencias bibliográficas

- Ambroise-Rendu, A. C. (1997). Le suicide ou les silences de la chronique des faits divers. *Romantisme*, n.97, 77-88.
- Antúnez Rodríguez-Villamil, S. (2024). La recepción del Grand Guignol en el Río de la Plata. En N. Koss (Ed.), *La investigación desde el teatro, el teatro desde la investigación* (pp. 76-86). Buenos Aires: UBA FILO. <https://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/la-investigaci%C3%B3n-desde-el-teatro-el-teatro-desde-la-investigaci%C3%B3n>
- Bakhtine, M. (1982). *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire*. Paris: Gallimard.
- Barthes, R. (1964). *Essais critiques*. Paris: Seuil.
- Bierce, A. (1966). *El club de los parricidas*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Caimari, L. (2019). *La cité du crime*. Paris: CNRS.
- Colin, J. P. (1984). *Le roman policier français archaïque*. Bruselas: Peter Lang.
- Couégnas, D. (1992). *Introduction à la paralittérature*. Paris: Seuil.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- Dubatti, J. (2020). Hacia una historia comparada del espectador teatral, en M. Ortiz Rodríguez y M. Bracciale Escalada (Comp). *De bambalinas al proscenio. Perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas*. Mar del Plata: Facultad de Humanidades UNMDP.
- Dubois, J. (1992). *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Nathan.
- Duffau, N. (2013). *Armar al bandido. Prensa, folletines y delincuentes en el Uruguay de la modernización: el caso de El Clinudo (1882-1886)*. Montevideo: CSIC-Biblioteca Plural.
- Freud, S. (1992). *Duelo y melancolía*. En S. Freud, Obras completas (1914-16). Volumen 14. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2023). *Totem y tabú*. Madrid: Alianza.
- Ginzburg, C. (1989). *Mythes, emblèmes, traces*. Paris: Flammarion.
- Guedes Marrero, L., Luna Sellés, C. Torres, A., Gutiérrez Yanotti, N. (2022). *Una aproximación a la historia de la edición en Uruguay*. Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Laera, A. (2004). *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lyons, M (2001). Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros. En Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.
- Mouëzy-Eon, A. (1995). Les nuits du Hampton Club, en A. Pierron. *Le Grand Guignol*. Paris: Bouquins.
- Narvaja de Arnoux, E. (2022). La figura del periodista en retóricas y primeros manuales de periodismo hispánico a fines del siglo XIX y comienzos del XX. *Educación, lenguaje y sociedad*, (19), 1-34. <http://dx.doi.org/10.19137/els-2021-191902>
- Pierron, A. (1995). *Le Grand Guignol*. Paris: Bouquins.
- Real de Azúa, C. (1950). *Ambiente espiritual del 900*. Revista Número, 2(6-7-8).
- Rama, A. (1969). *La Belle Époque. Enciclopedia uruguaya*, 28. Montevideo: Editores reunidos y Editorial Arca.
- Rocca, P. (2012). Editar en el Novecientos (Orsini Bertani y algunos problemas de las culturas material y simbólica). *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria*, 17(18). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4138640>
- Sarrazac, J. P. (2005). Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse. *Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention)*, (26), 35-50. <https://doi.org/10.3406/item.2005.1363>
- Setton, R. (2012). *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina*. Madrid: Iberoamericana, Editorial Vervuert.
- Stevenson, R. L. (1896). *The Suicide Club*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Thérenty, M. E. (2007). *La littérature au quotidien*. Paris: Seuil.
- Todorov, T. (1971). *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.
- Vareille, J. C. (1989). *L'homme masqué, le justicier et le détective*. Lyon: PUL.

Prensa consultada

Los suicidas. *La Razón*, Montevideo, 17/3/1881.

Informe y proyecto sobre noticias de suicidios. *La Razón*, Montevideo, 27/3/1885.

Suicida por amor. *La Razón*, Montevideo, 13/9/1885.

Periodistas y literatos; el estilo diarista: la prensa del porvenir. *La Razón*, Montevideo 10/1/1894.

Una suicida de 15 años. *La Razón*, Montevideo, 13/1/1894.

Un suicida de 16 años. *La Razón*, Montevideo, 18/1/1894.

Suicidio de una muñeca. *La Razón*, Montevideo, 9/2/1894.

Elena Parsons. *La Razón*, Montevideo, 4/9/1894.

La Tragedia de hoy. Drama pasional. Crimen y suicidio. En el lugar del suceso... Los vecinos...

Los cadáveres. Todos los detalles. *La Razón*, Montevideo, 17/7/1895.

Suicidio en La Florida. *La Razón*, Montevideo, 26/7/1895.

El suicidio de anoche. *La Razón*, Montevideo, 2/9/1895.

El suicidio (tomado de La Nación de Buenos Aires). *La Razón*, Montevideo, 12/11/1895.

El crimen de la calle Chaná: las pistas. *La Razón*, Montevideo, 25/1/1899.

La irrupción femenina en las aulas universitarias. *La Razón*, Montevideo, 4/7/1908.

La mujer en la Universidad. Una arremetida femenina que deja maltrecho a Héctor. *La Razón*, Montevideo, 6/7/1908.

Las vengadoras. *La Razón*, Montevideo, 20/9/1894.

Colazos de un suceso con proyecciones de un crimen. *La Razón*, Montevideo, 16/4/ 1909.



Isidro Parodi y el camino humorístico de las vanguardias en el policial latinoamericano

Román Setton

Universidad de Buenos Aires

rsetton@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7970-067X>

Recibido: 14/10/2025

Aceptado: 30/10/2025

Resumen: El detective nominalmente paródico inventado por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares —cuyo nombre será retomado justo sesenta años después por la serie eminentemente paródica *Tumberos*— ha sido considerado y analizado como un acontecimiento en extremo singular en el marco de la tradición del policial en Latinoamérica. Esta singularidad ha sido explicada a partir del refinamiento y la amplia cultura literaria de ambos escritores y como resultado del juego común en las charlas entre ambos. Se dejan de lado así los vínculos que estos relatos establecen con las tradiciones previas, de manera general con la cultura de masas y de modo particular con las vanguardias latinoamericanas. Estas vanguardias ya habían desarrollado con anterioridad un vínculo estrecho entre narración detectivesca, humor y parodia, e incluso una cantidad importante de policiales previos (de fines del siglo XIX y comienzos del XX)— ya presentaban una confección basada en términos eminentes en elementos humorísticos y paródicos. Esto se puede ver en las diversas tradiciones de Latinoamérica, tanto en Brasil (*O Mistério* o «Se eu fosse Sherlock Holmes») como en Chile (en diversos relatos del detective Román Calvo), Cuba (*Fantoches*), México (*Vida y milagros de Pancho Reyes, detective mexicano*) y especialmente en Argentina (cf. «Don José de la Pamplina», «El botón del calzoncillo», «El detective magnífico», «Las deducciones del detective Gamboa», entre otros). Dentro de este marco, indagamos los relatos de *Seis problemas para don Isidro Parodi* en diálogo con las tradiciones vanguardistas y humorísticas precedentes vinculadas con la literatura detectivesca.

Palabras clave: Isidro Parodi; literatura policial; literatura latinoamericana; vanguardia; humor.

Isidro Parodi and the Humorous Path of the Avant-Garde in Latin American Crime Fiction

Abstract: The nominally parodic detective conceived by Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares—whose name would be brought back exactly sixty years later by the explicitly parodic television series *Tumberos*—has

traditionally been regarded as an exceptionally singular phenomenon within the Latin American tradition of detective fiction. This alleged singularity has often been attributed to the refinement and broad literary culture of both authors, as well as to the intellectual dialogue that underpinned their collaboration. Such an interpretive framework, however, tends to obscure the intertextual and cultural continuities that these stories establish with prior narrative traditions, with mass culture at large and, more specifically, with the Latin American avant-garde. The avant-garde movements of the early twentieth century had already articulated a dynamic intersection between detective fiction, humor, and parody. Moreover, a significant number of earlier detective narratives—dating from the late nineteenth and early twentieth centuries—had incorporated narrative structures and rhetorical devices grounded in humorous and parodic elements. This tendency can be observed across diverse Latin American contexts: in Brazil (*O Mistério* or «Se eu fosse Sherlock Holmes»); in Chile (stories featuring the detective Román Calvo); in Cuba (*Fantoches*); in Mexico (*Vida y milagros de Pancho Reyes, detective mexicano*); and, most prominently, in Argentina (see «Don José de la Pamplina», «El botón del calzoncillo», «El detective magnífico» and «Las deducciones del detective Gamboa», among others). Within this broader intertextual and historical framework, this article examines the stories collected in *Seis problemas para don Isidro Parodi* in dialogue with preceding avant-garde and humorous traditions of detective fiction in Latin America.

Keywords: Isidro Parodi; detective fiction; Latin American literature; Avant-Garde, humor.

Isidro Parodi e o percurso humorístico das vanguardas na ficção policial latino-americana

Resumo: O detetive nominalmente paródico criado por Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, cujo nome seria retomado exatamente sessenta anos depois pela série eminentemente paródica *Tumberos*, tem sido considerado e analisado como um acontecimento singular dentro da tradição da ficção policial na América Latina. Essa singularidade tem sido explicada pelo refinamento e pela ampla cultura literária de ambos os escritores, bem como pelo diálogo intelectual que sustentou a sua colaboração. Essa abordagem, porém, desconsidera as ligações que essas narrativas estabelecem com as tradições anteriores, com a cultura de massas em geral e, em particular, com as vanguardas latino-americana. Os movimentos de vanguarda já haviam desenvolvido uma estreita relação entre a ficção policial, o humor e a paródia, e um número significativo de romances policiais anteriores (do final do século XIX e início do século XX) já apresentava estruturas fortemente baseadas em elementos humorísticos e paródicos. Tal tendência pode ser observada nas diversas tradições latino-americanas: no Brasil (*O Mistério* ou «Se eu fosse Sherlock Holmes»); no Chile (em várias histórias protagonizadas pelo detetive Román Calvo); em Cuba (*Fantoches*); no México (*Vida y milagros de Pancho Reyes, detective mexicano*); e, sobretudo, na Argentina (cf. «Don José de la Pamplina», «El botón del calzoncillo», «El detective magnífico», «Las deducciones del detective Gamboa», entre outros).

Nesse quadro, examinamos as histórias de *Seis problemas para don Isidro Parodi* em diálogo com as tradições vanguardistas e humorísticas anteriores vinculadas à literatura policial.

Palavras-chave: Isidro Parodi; ficção policial; literatura latino-americana; vanguarda; humor.

Isidro Parodi y el camino humorístico de las vanguardias en el policial latinoamericano

«Sobre Bustos no hay nada escrito»

JORGE LUIS BORGES¹

María Teresa Gramuglio (1989) retrotrae la originalidad de los relatos de *Seis problemas para don Isidro Parodi* y el contraste de estos con la narrativa de ambos coautores a «las huellas del diálogo y del duelo entre los dos» (p. 12). Y en particular se centra en los diferentes textos teóricos y críticos de ambos, por ejemplo, en las reseñas mutuas, para dar cuenta del origen temprano de los textos escritos en colaboración. Estas reseñas mutuas son, a su entender, el comienzo de un diálogo y de un duelo, de los cuales los *Seis problemas para don Isidro Parodi* serían la plasmación. En ellos encontramos desplegados, entonces, el campo de batalla y el combate entre sus concepciones de la literatura y sus respectivas poéticas, sus diversas posiciones respecto de las tradiciones nacionales, la literatura realista, la literatura costumbrista o telúrica, especialmente el criollismo y el folclore, la novela psicológica, la literatura fantástica y el policial.

«Desde este fondo polémico constituido por la trama de textos y hechos literarios que participa de la doble naturaleza de manifiesto y de las estrategias de escritor, es decir, desde este contexto, pueden ser releídas las ficciones que Bioy y Borges escribieron juntos a partir de los años cuarenta. De nuevo *Sur* aparece como el lugar de enunciación de la novedad, y funcionando como banco de pruebas: dos de los cuentos de *Seis problemas para don Isidro Parodi* aparecieron primero en la revista» (Gramuglio, 1989, p. 13).

En este sentido, interpreta la recepción poco favorable de los cuentos como producto de la «exasperación de los procedimientos paródicos en la escritura» (p. 13). Luego de la «ofensiva militante por el policial» (p. 13) que habían realizado, publican estos relatos que, en gran medida se alejan del modelo clásico del relato, y se inscriben «bajo el signo de la parodia» (p. 13). Gonzalo Aguilar (2009), en cambio, indaga la publicación del «libro humorístico» (p. 26) para «develar la figura en el tapiz que entretejen —en *Seis problemas para don Isidro Parodi*— literatura nacional, barbarie nazi, género policial e intervención autoral» (p. 26).

Ambos críticos encuadran esta producción, entonces, desde una perspectiva que pone en foco la «literatura» y, de manera más general, las grandes cuestiones de la historia literaria y la historia política, sin vinculaciones con la historia del género a nivel local. Así como Gramuglio pone como centro de su clave hermenéutica la revista literaria más prestigiada en la historia argentina, Aguilar enfoca la crítica a los autoritarismos políticos de las décadas de 1930 y 1940.

El primero en hacer una operación crítica y teórica para recubrir de prestigio y novedad radical la publicación del volumen es Alfonso Reyes, quien en 1943 publica un artículo bajo el título «Misterio en Argentina». Allí afirma lo siguiente: «Con este libro la literatura detectivesca irrumpe definitivamente en Hispanoamérica y se presenta ataviada en el dialecto porteño» (1986,

¹ Citado en Gramuglio, 1989, p. 13.

IX, 308).² Poco tiempo después esta opinión fue canonizada en la célebre e inaugural compilación de Rodolfo Walsh *Diez cuentos policiales argentinos*:

Hace diez años, en 1942, apareció el primer libro de cuentos policiales en castellano, sus autores eran Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Se llamaba *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, y tenía el doble mérito de reunir una serie de plausibles argumentos, y de incorporar al vasto repertorio del género un personaje singular: un «detective» preso, cuyo encierro involuntario —y al parecer inmerecido— ponía de relieve la creciente tendencia de los autores policiales a imponerse un afortunado rigor y una severa limitación de los medios al alcance del investigador. Forzosamente despreocupado de indicios materiales y demás accesorios de las pesquisas corrientes, Parodi represente el triunfo de la pura inteligencia (Walsh, 1953, p. 7).

En la lectura de Walsh —y también muy poco tiempo después en la de Donald A. Yates (1960 y 1964)—, los cuentos se inscriben de manera monolítica dentro del modelo del policial de enigma propio de la tradición inglesa. En sintonía con esto, Marta Susana Domínguez (1996, 2003, 2005) ha indagado con detalle la presencia de Edgar Allan Poe y Gilbert K. Chesterton en estos relatos. En su célebre *El precursor velado* (1985), Daniel Balderston, a su vez, enmarca estos textos en la tradición de Poe, de Chesterton y, especialmente, de Robert Louis Stevenson.³ Borges, en numerosos textos, ha defendido el policial como un producto de la literatura inglesa y, en particular, como el modelo puro de la novela de enigma. Esto se ve con claridad en sus escritos sobre Poe, sobre Chesterton, sobre el policial y, en particular, en su polémica con Roger Caillois (Setton, 2012). Como ha sucedido demasiado a menudo, tanto en la historia del género como en la lectura de Borges, gran parte de la crítica y la historiografía del género ha seguido el camino marcado por el propio Borges.

Ninguno de los críticos parece detenerse en los posibles vínculos con el policial latinoamericano contemporáneo.⁴ De esta manera, la recepción crítica e histórica de estos cuentos ha omitido de manera perfecta los vigorosos vínculos de estos relatos con las producciones previas de la literatura policial argentina y, de manera más general, latinoamericana.

En este caso, nos proponemos detenernos en dos aspectos particulares que, entendemos, pueden considerarse notas distintivas de estos relatos y, a la vez, son aspectos fundamentales en la tradición del policial previo en Latinoamérica: la sátira humorística de la literatura, las artes y otras prácticas intelectuales y, por último, la parodia como método compositivo, entendida esta, fundamentalmente, como la escritura de una lectura. En consonancia con esto, destacamos, además, una fuerte crítica a la entronización de la figura de autor y a la concepción clásica de obra de arte y el concepto estrechamente vinculado de originalidad.

Sátira y humor

En una reseña que Borges realiza sobre *Enjoyment of Laughter* [*Disfrute de la risa*], de Max Eastman (publicada en *El hogar*), afirma: «Schopenhauer reduce todas las situaciones risibles a la paradójal e inesperada inclusión de un objeto a una categoría que le es ajena y a nuestra brusca percepción de esa incongruencia entre lo conceptual y lo real» (Borges, 1986, p. 188). Este es uno de los elementos centrales de los *Seis problemas para don Isidro Parodi*, la conjunción del

² Citado en José Fernández Vega, 1996, p. 28, de Alfonso Reyes, «El argentino Jorge Luis Borges», en: *Obras completas*, México, FCE, 1959, tomo IX, p. 308. «El artículo de Reyes apareció en un periódico en 1943 bajo el título de «Misterio a la Argentina» (Vega, 1996, p. 28).

³ Cf., por ejemplo, «Borges y Bioy se aseguraron la colaboración de dos de sus autores predilectos, Chesterton y Stevenson, en la creación de “Las noches de Goliadkin”» (Balderston, 1985).

⁴ María de los Ángeles Mascioto (2021), en cambio, sí se aproxima a la indagación de los vínculos entre estos relatos y las narraciones criminales locales, al estudiar los relatos de prisión-ficción que aparecían en *Crónica*.

carácter pretendidamente racional, de prosa clara y límpida, de la novela problema y la exasperación de los recursos y el barroquismo de la prosa de Bustos Domecq.

«Con una fatigada elegancia, Gervasio Montenegro —alto, distinguido, borroso, de perfil romántico y de bigote lacio y teñido— subió al coche celular y se dejó voiturar a la Penitenciaría» (Borges y Bioy Casares, 1995, p. 36). Y, en el mismo sentido, un poco más adelante: «En el apacible retiro del coche celular había premeditado no menos de catorce cuentos baturros y de siete acrósticos de García Lorca, para edificar a su nuevo protegido» (1995, p. 50).

Esta prosa exasperada de Bustos Domecq, que ya es una caricatura, está replicada y caricaturizada, a su vez, por los personajes centrales que vienen de fuera de la cárcel, el caso paradigmático es Gervasio Montenegro. Este personaje engolado y fanfarrón, que de continuo se adjudica un lugar lúcido y predominante en los hechos y en la comprensión de los hechos, desconoce por completo la realidad, la situación en la que él se encuentra y tampoco se da cuenta de su papel de comparsa. Pongo aquí algunos ejemplos del relato quizá más célebre del volumen, «Las noches de Goliadkin»:

La baronne, pretextando el rigor de la canícula, dilataba innecesariamente su escote y se apretaba contra Goliadkin —todo para provocarme—. El judío, poco avezado en estas lides, rehuía el contacto y, consciente del desairado rol que jugaba, hablaba nerviosamente de temas que a nadie podían interesar, tales como la futura baja de los diamantes, la imposibilidad de substituir un diamante falso por uno verdadero y otras minucias de *boutique*. El padre Brown, que parecía olvidar la diferencia que hay entre el salón comedor de un *express* de lujo y un auditorio de beatos indefensos, repetía no sé qué paradoja, sobre la necesidad de perder el alma para salvarla (Borges y Bioy Casares, 1996, p. 42).

Se suele recordar asiduamente que el nacimiento del género policial surgió a partir de determinadas condiciones concretas que impusieron nuevos modos de organización de la vida cotidiana hacia fines del siglo XVIII y comienzos del XIX —la gran ciudad cosmopolita y el anonimato como presupuestos de la vida moderna, la abolición de la tortura y el establecimiento del sistema de pruebas indiciario en el derecho procesal penal, el Estado de derecho como nueva forma de organización política y, consecuentemente, el respeto de los derechos negativos o de primer orden del individuo, la creación de las policías secretas, el desarrollo de las ciencias modernas a partir del siglo XVI—. ⁵ Con menor frecuencia se señala, como condición fundamental del surgimiento del género, una transformación radical de las formas de producción de textos y su circulación, la evolución de la prensa masiva y el desarrollo del humor gráfico como parte de estos cambios. Junto con el surgimiento del género policial, a mediados del siglo XIX, también el humor gráfico se populariza en los diarios de Europa y, más adelante, en Estados Unidos. De allí que el humor sea una de las notas distintivas del género. ⁶ Lo encontramos con toda claridad en «La carta robada» y, más aún, en *Cosecha roja*, solo por mencionar dos ejemplos célebres y fundadores de tradiciones centrales del género.

El humor fue también un condimento principal del periodismo y las revistas literarias de la época en Argentina y en Latinoamérica —recuérdese, por ejemplo, los epitafios de la revista *Martín Fierro*—, y es también otro de los componentes más notorios de la literatura policial

⁵ Cf. Setton (2012 y 2015), Kracauer (1979), Caillois (1941), Messac (1975), entre otros.

⁶ Cf.: «Die Märzrevolution (1848) berietete der vorangegangenen Unterdrückung der Presse ein Ende und wirkte als Initialzündung für die Entstehung einer ganzen Reihe von humoristisch-satirischen Zeitschriften, die größtenteils mit Karikaturen ausgestattet waren und dieses als Mittel öffentlicher Kritik einsetzten. Das Vorbild dafür hatte in Frankreich Anfang der 1830er Jahre, in einer liberalen Phase, *Le Charivari* (1832ff) geliefert» [«La Revolución de Marzo (1848) puso fin a la persecución y censura previas de la prensa y sirvió como disparador para el surgimiento de toda una serie de periódicos humorísticos y satíricos, que en gran medida traían caricaturas y las utilizaban medio de crítica en el ámbito de la opinión pública. El modelo para estas publicaciones lo proporcionó a principios de la década de 1830, en Francia, durante una fase liberal, *Le Charivari* (1832 y siguientes)»] (Hügel, 2003, p. 518).

argentina entre 1910 y 1940, tal como puede percibirse en muchos relatos, entre otros, «Ina piquisa fracasada», «El botón del calzoncillo», «Las deducciones del detective Gamboa», «Jim el sonriente o la pista de las bananas», «Jabulgot el farsante», de Arlt, «El nudo de la corbata», de Olivari (cf. Setton, 2015).⁷ Con este elemento se vincula acaso el hecho de que uno de los narradores más prolíficos de cuentos policiales de la época sea el humorista gráfico Julián J. Bernat, que publica, durante al menos quince años, las más diversas contribuciones pertenecientes a la narrativa policial en diferentes revistas. El éxito de estos relatos puede explicarse por la época y las prácticas de las revistas culturales y la prensa masiva. Se decía que el éxito de *Caras y Caretas*, la revista cultural más célebre del primer cuarto del siglo XX, se debía al tono, que no era «ni demasiado serio, ni demasiado chacotón» (Rivera, 1981, p. 369).



Fig. 1. Borges y Bioy Casares en los años cuarenta

Otro de los componentes humorísticos de los *Seis problemas...* consiste en el habla del detective, cuya voz se asemeja a la de los cuchilleros de Borges. Hay similitudes notales entre la voz de Isidro Parodi y la del Corralero en «Hombre de la esquina rosada». En diversas ocasiones, Borges ha afirmado que la voz define al personaje: «En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino» (Borges, 1989, p. 181). Y, en ese sentido, parte del humor de los relatos consiste entre el contraste entre las modalidades de habla, pretenciosas e impostadas, de los personajes que lo visitan en la cárcel y el habla criolla, precisa y punzante del detective: «Mire, para retribuir la lección de truco que usted le ha dado a este hombre anciano, le voy a contar un cuento. Es la historia de un hombre muy valiente» (Borges y Bioy Casares, 1996, p. 51).

El narrador, Bustos Domecq, estabiliza la narración. Puede ser visto como una caricatura del estilo vanguardista del Borges de la década de 1920, pero también como una caricatura del estilo engolado de los primeros libros de Bioy, los que anteceden a *La invención de Morel*. Bustos, escritor vanguardista, busca constantemente la palabra extraña y la adjetivación original. El habla de Gervasio Montenegro, Carlos Anglada, José Formento —es decir, los personajes del mundo literario e intelectual que visitan a Parodi— entona, de diversas maneras, con esa voluntad de sorpresa y ese estilo pretencioso de Bustos, en contraste con el habla de Parodi.

⁷ Pueden agregarse a estos todos los relatos en cocoliche escritos por el Toba Saldías, los pastiches escritos por Conrado Nalé Roxlo, etcétera.

Álvaro Contreras, al tratar algunos relatos de vanguardia a comienzos del siglo XX, indica que en ellos podemos percibir una búsqueda por «subvertir desde adentro la lógica del relato de enigma» (2006, p. 4). Hay en esos relatos una oposición, un desplazamiento, una actitud paródica respecto del policial clásico de enigma. Es decir, los relatos de vanguardia proponen una relectura de los dispositivos clave de la novela de enigma —la figura del detective, la trama de indicios, la representación de la ley, la figura de Watson— para subvertir desde adentro la lógica del género. El desciframiento del enigma y el espectáculo de la razón se desplazan y el centro es ocupado ahora por la sátira política y literaria.

Para el relato policial de vanguardia el enigma-crime deja de ser una experiencia a descifrar, un reto a la razón moderna y un desafío a los atributos del sujeto moderno. Aquellas sombras de la modernidad que rodeaban el crimen ya no interrogan las luces del sujeto. Si Dupin estaba en posesión y a disposición del saber legal, para los sabuesos vanguardistas el caso no es definido necesariamente de acuerdo a una norma legal. El enigma propuesto por la narrativa vanguardista desafía —a través de la parodia, el chiste, la ironía, el humor— ese imperativo de racionalidad de la modernidad técnica, la maximización de la causalidad; y exhibe a la vez un tipo de enigma que escapa a la lógica racional y al lado utilitario de la sociedad moderna por medio del divertimento y el disparate (Contreras, 2006, pp. 4-7).

Esta forma de vínculo de la vanguardia con el género policial en Latinoamérica puede extenderse a las relaciones más amplias que se dan en las esferas de la literatura y las artes entre vanguardias, modernismos y obras orgánicas clásicas. Basta recordar la cita de Theodor Adorno que es central en el texto ya clásico de Peter Bürger sobre las vanguardias: «las únicas obras que cuentan hoy son las que ya no son obras» (Adorno, 1990, p. 36). Esta cita que Adorno utiliza para caracterizar al modernismo radical, Bürger la utiliza para caracterizar a las vanguardias. Desde esta perspectiva, los únicos policiales que cuentan, en el marco de la vanguardia o de un modernismo radical, son aquellos que ya no son policiales. Así, todos los rasgos señalados por Bürger como propios de la obra de vanguardia pueden encontrarse en los *Seis problemas para don Isidro Parodi* y también se encuentra en muchos de los considerados policiales latinoamericanos de vanguardia. En este sentido, Silvia Molloy habla del «prívate joke sistemático» (1968, p. 73) como «parte integrante del texto» (1968, p. 73) y añade que «la sustancia misma de los *Seis problemas* parece ser esa tensión entre complicidad y hermetismo que ofrecen incansablemente las alusiones» (1968, p. 73).

El lector como héroe

Con el auge de la prensa periódica, la práctica de la lectura se consolidó masivamente como un hábito, además de que la prensa fue el motor que impulsó los cambios tecnológicos de la imprenta industrial. El género policial implica un nuevo modo de leer —supone, entre otras cosas, la comodidad de la lectura y la fácil manipulación de los libros—. Esto aparece retratado, por ejemplo, en «Kriminalromane, auf Reisen» [«Literatura policial de viaje»], de Walter Benjamin, así como en «Philosophische Ansicht des Detektivromans» [«Perspectiva filosófica de la novela policial»], de Ernst Bloch. En el ámbito de la ficción literaria, «Continuidad de los parques», de Julio Cortázar (1964), pone en escena de manera magistral esta conjunción entre un peligro ficcional y el disfrute en la lectura segura y cómoda. Y, en esa puesta en escena, asimismo, lleva la conjunción al paroxismo y a su negación. La comodidad y la seguridad de la lectura en el hogar burgués o en el transporte público conforman un espacio de aislamiento para disfrutar del mejor modo de los peligros ficcionales del policial, tal como lo indica Ernst Bloch. Es decir, la aparición del género policial importa la existencia de la cultura de masas, en particular, la literatura de cordel y los folletines, que acompañaban muchas veces a los periódicos. Esto importa, a su vez, el surgimiento de un nuevo tipo de lector. Un lector que, por un lado, está acostumbrado a la lectura

cotidiana de los periódicos y, además, puede sustraerse al ruido de la ciudad anónima y cosmopolita y sumergirse una cantidad de horas en la lectura.

El héroe de las ficciones detectivescas es el lector. Roger Caillois ha indicado —siguiendo a Régis Messac— que la diferencia entre el relato de aventuras y la novela policial reside fundamentalmente en el orden de los acontecimientos de la trama. En la primera, la narración sigue la cronología de los acontecimientos; mientras la narración de la novela policial invierte ese orden temporal, como si fuera una película proyectada al revés (Caillois, 1941, pp. 10-11). Según esta consideración, basta invertir la secuencia de los sucesos en la narración para pasar de un género a otro. Es cierto, pero debemos agregar que esta inversión implica remplazar la acción como centro del relato y de la historia, por el espectáculo del pensamiento. Pues el género policial clásico expone el modo en que la razón actúa y logra resolver el misterio y demostrar la verdad.

Así, en una definición de la narración detectivesca, el escritor y teórico francés Régis Messac afirma que se trata de «un roman ou d'une courte histoire, comme un récit consacré avant tout à la découverte méthodique et graduelle, par des moyens rationnels, des circonstances exactes d'un événement mystérieux» [«una novela o un cuento, en tanto una narración dedicada sobre todo al descubrimiento metódico y gradual, por medios racionales, de las circunstancias exactas de un acontecimiento misterioso»] (1975, p. 9). Y, en el mismo sentido, «il ne faudra cependant jamais perdre de vue que la pièce essentielle n'en est pas moins la partie logique, la série d'observations et de raisonnements qui aboutit à la 'détection'». [«Sin embargo, nunca hay que olvidar que el elemento esencial sigue siendo la parte lógica, la serie de observaciones y razonamientos que conducen a la 'detección'»] (1975, p. 12).

Para ello, el detective debe realizar una nueva lectura de los hechos. Por eso con frecuencia se ha comparado al detective con un lector, en sentido metafórico. Ricardo Piglia, en *El último lector*, subraya, además, que el detective es un lector en sentido literal, no metafórico. Y recuerda que «El doble crimen de la calle morgue», Dupin y el narrador de sus cuentos se conocen buscando un libro raro: «We first met when we were both trying to find the same book. As it was a book which few had ever heard of, this chance brought us together in an old bookstore» (Poe, 1938, p. 141). Pero los detectives no son únicamente lectores exquisitos de obras raras. En «El misterio de Marie Rogêt», Dupin actúa como lector de periódicos. Holmes, en cambio, ya es un lector especializado, lee solo aquello que se vincula con su pasión por la investigación de crímenes. Se puede cubrir así todo el arco de lecturas por el que se desplazan los detectives, desde la obra extraña, erudita, hasta la literatura especializada y, por último pero no menos importante, la prensa cotidiana, es decir, van desde la lectura propia de la cultura de masas hasta las obras más selectas y raras de la alta cultura.

Para oficiar de detectives, tanto Dupin como Holmes se aíslan de la vida agitada. No participan de la vida pública ni productiva de la sociedad. Y desde ese lugar de *outsiders*, desde el margen, realizan una lectura diferente de los hechos que logra resolver los misterios. Aislamiento y marginalidad son dos condiciones, entonces, del detective.⁸

En el caso de Isidro Parodi, esta marginalidad y este aislamiento se dan por el hecho de que está encarcelado. Aislado espacialmente del mundo, marginado de la sociedad en la Penitenciaría de Buenos Aires, Isidro Parodi encarna una figura de lector. En *El último lector* Piglia caracteriza

⁸ Este aislamiento y marginalidad en el padre Brown, están dados por su condición de sacerdote, es decir, su vínculo primordial con Dios y su separación, por lo tanto, de las cuestiones acuciantes de la vida cotidiana: las pasiones, las preocupaciones materiales, etcétera. Cabe recordar que otro hecho que se suele mencionar como propio del género es el abandono del paradigma teológico y un cambio hacia la fe en que la razón puede explicarlo todo (por ejemplo, un asesinato en un cuarto cerrado). También en este sentido el Padre Brown está aislado y es un *outsider*, en tanto un hombre de fe en un mundo que ha desterrado la razón. Esto lo encontramos, por ejemplo, en las reflexiones de Kracauer, quien afirma que el detective no es más que el representante de la razón (1979, p. 51) y, en un sentido similar, en Caillois, quien habla de «la imagen de un mundo sin milagros, sometido a una rigurosa causalidad» (1967, p. 12).

al lector adicto y al lector insomne y los denomina «lectores puros» (2010, p. 21), «para ellos la lectura no es solo una práctica, sino la forma de vida» (2010, p. 21).

Este es el tipo de lector de Isidro Parodi en tanto detective, salvo que está llevado al extremo. Imposibilitado de visitar la escena del crimen, solo puede nutrirse de palabras para realizar sus deducciones. Esta exasperación del lector puro ya está presente en muchos de los relatos previos vanguardistas, también signados por la parodia: «El botón del calzoncillo» lleva hasta el paroxismo estas ideas del aislamiento y marginalidad, con su detective Polidoro, de nombre por demás elocuente, al igual que Parodi. Este joven, torpe y de pocas luces, descubre las novelas policíacas de Sherlock Holmes y se aísla más de lo que ya lo estaba previamente para intentar resolver los misterios.

Cumplía los diecinueve años un martes del mes de abril (y aquí viene el acontecimiento que no queríamos precipitar) cuando la caprichosa suerte, el irónico acaso, la burlona casualidad quisieron poner en manos de Polidoro un libro, y que este fuera de Conan Doyle y que se titulara *Aventuras de Sherlock Holmes*. (...) en poco más de una semana, ya se había embuchado íntegra la obra, verdaderamente revolucionaria para su espíritu, porque determinó un cambio radical en todas sus modalidades. Dejó de tocar el acordeón; contrajo el ceño en sombríos arrobos; empezó a ver con displicencia el zapallo, su manjar favorito; se mostraba inquieto a todas horas, principalmente en las nocturnas (...) a partir del instante en que terminó la última página de aquella afortunada obra (...) se entregó furiosamente a las crónicas policíacas de los diarios, sección informativa por la que nunca había demostrado el más pequeño interés (...) Nadie podía interrumpirle durante la lectura sin desafiar los más graves riesgos, lo que determinaba una quietud y un silencio de tumba en toda la casa. A cada atracción de sucesos policíacos sucedía un letargo parecido al de las serpientes ahítas de alimento, durante el cual se le veía a Polidoro recogido en sí, con los ojos entornados, tironéandose del belfo, las piernas estiradas y la cabeza caída para atrás. De pronto se incorporaba como impelido por un resorte, extraía un lápiz del bolsillo del chaleco y una libreta del interior del saco, y, con los diarios ante los ojos, hacía anotaciones (Pellicer, 1918 [2015], pp. 144-147).

Un caso similar encontramos en el detective Zaninski, de «El triple robo de Bellamore» (1903), de Horacio Quiroga, quien condena a un hombre inocente tras «resolver» un problema únicamente a partir de la lectura de los diarios. También en el relato «Un hombre muerto a puntapiés», de Pablo Palacio, el narrador, que oficia de detective, es una suerte de lector marginal y desplazado. Se trata de un asiduo lector de las crónicas policíacas del *Diario de la Tarde*. Obsesionado por la idea que da nombre al relato —«Un hombre muerto a puntapiés»—, leída en la crónica del periódico, decide investigar los hechos para comprender qué paso. Y reflexiona del siguiente modo:

Caramba, yo hubiera querido hacer un estudio experimental; pero he visto en los libros que tales estudios tratan solo de investigar el *cómo* de las cosas (...) Bueno, el *por qué* de las cosas dicen que es algo incumbente a la filosofía, y en verdad nunca supe qué de filosófico iban a tener mis investigaciones, además de que todo lo que lleva humos de aquella palabra me anonada. Con todo, entre miedoso y desalentado, encendí mi pipa. —Esto es esencial, muy esencial. (...) La inducción es algo maravilloso. Parte de lo menos conocido a lo más conocido... (¿Cómo es? No lo recuerdo bien... En fin, ¿quién es el que sabe de estas cosas?) (Palacio, 1926 [2006], pp. 16-17)

Decidido a trabajar de manera inductiva, construye una historia únicamente a partir de su imaginación, sirviéndose de dos fotografías y la crónica periodística.⁹

⁹ Cf.: «Entonces confeccioné las siguientes lógicas conclusiones:

El difunto Ramírez se llamaba Octavio Ramírez (un individuo con la nariz del difunto no puede llamarse de otra manera);

Con meras elucubraciones, crea la historia de un hombre extranjero y homosexual que, desesperado por tener sexo, intenta seducir a un muchacho de catorce años y es golpeado hasta la muerte por un obrero, de nombre, Epaminondas, que acude a salvar al muchacho. Nada hay en la crónica ni en las fotografías que contribuyan a estas «conclusiones». Se trata, en realidad, de pura creación literaria.

Y el cuento termina de este modo:

¡Cómo batía la suela del zapato de Epaminondas sobre la nariz de Octavio Ramírez!

¡Chaj!

¡Chaj! { vertiginosamente,

¡Chaj!

En tanto que mil lucecitas, como agujas, cosían las tinieblas (Palacio, 1926 [2006], pp. 25-26).

En este final se percibe con claridad la intervención del detective en tanto escritor imaginativo, que clausura el relato con obvios recursos literarios, en detrimento del detective razonador.¹⁰ Se ha dicho que Isidro Parodi construye su versión de los hechos de modo arbitrario, puramente sobre los relatos que escucha (Canal Encuentro, 2016; 11:30-12:30).¹¹ Este rasgo es mucho más visible aún en «Un hombre muerto a puntapiés». La reconstrucción de la escena del asesinato puede ser parangonada con aquello que Deleuze ha caracterizado como una imagen-cristal (Deleuze, 2005b), «donde la imagen actual no se encadena a otra imagen actual sino con su propia imagen virtual» (Rancière, 2005, p. 130). Esto es un rasgo del propio Isidro Parodi y, en general, de la literatura de Borges (tal como lo vemos en numerosos cuentos: «El Brujo postergado», «El milagro secreto», «Funes el memorioso», «El zahir» (cf. Setton, 2022). De este modo, se extiende hasta el infinito el intersticio subjetivo —es decir, el flujo íntimo de las imágenes mentales— al romperse los encadenamientos sensoriomotrices.¹²

Al igual que en los *Seis problemas...* no sabemos cómo sucedieron los hechos; solo accedemos a las conjeturas del detective-narrador, que nos presenta esta escena en una especie de flash-back subjetivo de acontecimientos que desconoce. Se trata entonces de cómo la ley —la ley al

Octavio Ramírez tenía cuarenta y dos años;

Octavio Ramírez andaba escaso de dinero;

Octavio Ramírez iba mal vestido; y, por último, nuestro difunto era extranjero» (Palacio, 1926 [2006], p. 21).

¹⁰ Cabe señalar, asimismo, que la violenta onomatopeya de los golpes mortales en conjunción con la disposición gráfica remite a la doble tradición contemporánea de la historieta y la serie negra, y contrastan por completo con el decoro pretendido por la vertiente policial del *whodunit*. En tiempos de cine mudo, cuando todavía se está buscando el modo de agregar al film la dimensión sonora, el relato encuentra en el sonido un componente constitutivo fundamental.

¹¹ Las afirmaciones son tanto de Silvia Hopenhayn, la conductora, como de Enzo Maqueira, uno de los invitados.

¹² Estas formas de la temporalidad han sido caracterizadas por Gilles Deleuze como imágenes directas del tiempo. Se trata de un organismo o conciencia en continua creación. De modo tal que proliferan en las obras de Borges ciertas formas del cine moderno, que Deleuze ha caracterizado como imágenes-tiempo. Estas son definidas como una «duración como realidad mental, espiritual» (Deleuze, 2005a, p. 23), en consonancia con la idea de *durée*, de Bergson. Además, pueden ser identificadas con el cine moderno y con una temporalidad vivencial que se vuelve predominante luego de la Segunda Guerra Mundial. Para decirlo con Deleuze, se trata de una temporalidad que no puede ser espacializada, no puede ser dividida mecánicamente, tal como sucede con el célebre ejemplo del vaso de agua y el azúcar citado por Deleuze y tomado de *La evolución creadora*, de Bergson (Deleuze, 2005a, p. 23). Otra imagen-tiempo encontramos en «La espera», de Borges. También hay aquí el tiempo se sustrae a la objetivación: «En otras reclusiones había cedido a la tentación de contar los días y las horas, pero esta reclusión era distinta, porque no tenía término» (Borges, 1989, p. 609). El tiempo de «La espera» es una unidad, un conjunto cerrado, que no puede ser dividido de manera mecánica ni medirse con objetividad. También en «El Sur» los momentos previos a la muerte de Juan Dahlmann presentan esta forma de la imagen-tiempo. Esa temporalidad es pura duración no espacializada, como la del gato referido en el cuento, «el mágico animal» que vive «en la actualidad, en la eternidad del instante» (Borges, 1989, p. 527). Y lo mismo puede decirse de la vida de Funes luego del accidente prodigioso y del intervalo durante el cual el protagonista de *El Zahir* posee el objeto mágico.

interior del género, es decir, el detective; no la ley del Estado, es decir, la policía, que dentro del género por principio no es efectiva— configura al crimen, al asesino y a la víctima. De este modo, además, el detective se configura a sí mismo. Al exasperar la libertad del detective en su interpretación, cambia su función fundamental como lector.



Fig. 2. Primera edición de *Seis problemas...*

Chesterton fue el primero en indicar que, en la literatura policial clásica, el detective se identificaba con la figura del crítico. En el cuento que inaugura la saga del padre Brown, «The Blue Cross» (1911), se equipara al delincuente con el artista y al detective con el crítico: «the criminal is the creative artist; the detective only the critic» [«el criminal es el artista creativo, el detective solamente el crítico»] (p. 12). Por lo general, el detective-crítico debe dismantelar la puesta en escenas de los sucesos engañosos que ha pergeñado el criminal para engañar a la policía, es decir, debe desenmascarar la puesta en escena y el relato que apuntan hacia algún falso culpable, mediante creación de huellas falsas, invención de pistas, ocultación de información, etcétera. La investigación queda caracterizada entonces como una operación de crítica de los procedimientos de representación. En el caso de Isidro Parodi, como en el Dupin de «El misterio de Marie Rogêt», la imposibilidad de visitar las escenas de los crímenes lo obliga a ser únicamente un detective de relatos orales y escritos, pero ya no de representaciones teatrales. En este desprendimiento tan extremo de las cosas, en su indagación basada meramente en palabras, el detective-lector deja de ser un crítico para convertirse en un autor, pues construye enteramente un nuevo relato, no solamente descifra lo qué pasó y quién es el asesino. Por el contrario, inventa una narración a partir de una narración. En esto se asemeja al comentarista y prologuista de *Pálido Fuego*, Charles Kinbote. Parodi es ese tipo de lector.

Si bien es claro que en otros relatos vanguardistas pueden encontrarse desplazamientos y exasperaciones del procedimiento respecto de la figura del detective, tal como en Parodi la prisión, cabe subrayar que, en cuanto a la parodia satírica vinculada con los personajes, sucede una notoria inversión: en los relatos de vanguardia la parodia satírica se arma, ante todo, sobre la figura del detective —tal como sucede en «Si yo fuese Sherlock Holmes», «El detective magnífico», «Jim el sonriente o la pista de las bananas», «Las deducciones del detective Gamboa», «El meñique de la suegra», etcétera—. En este sentido, De Rosso (2021) caracteriza a estos detectives como «incapaces de resolver el caso (...) o bien monigotes (en los relatos de las vanguardias) o bien incapaces de razonar a partir de pistas». En los *Seis problemas...*, en cambio, la sátira recae sobre la sociedad retratada, mientras que el detective es, en cambio, un personaje sobrio, un viejo criollo a la manera de otros personajes de Borges. Los personajes que vienen de fuera de la cárcel, en cambio, sí son «monigotes», es decir, se asemejan a muchos de los detectives de los policiales

vanguardistas latinoamericanos de las primeras décadas del siglo XX (cf. Contreras, 2006; Setton, 2023).

Debemos señalar, por último, otra cuestión fundamental sobre esta configuración del lugar del detective como lector y la exasperación del procedimiento. El margen, la penitenciaría, es aquí, paradójicamente, el centro. Todo el universo de la Buenos Aires cosmopolita de la época — tal como la veía Borges y tal como la retrata en «La muerte y la brújula» — se concentra aquí en los relatos que le traen a la Penitenciaría. Allí aparecen un ruso, un italiano, un chino, un periodista, un escritor, un actor, etcétera. Por medio de los relatos, nos enteramos de todos los chismes sociales, literarios y periodísticos del mundo construido, además de que la sátira se ejerce precisamente sobre ese mundo literario. Pero lo que permite construir la totalidad de ese mundo es Isidro Parodi y su función de lector y detective consultor en la Penitenciaría.

En «Los dos reyes y los dos laberintos», Borges sugiere que el universo es igual a un laberinto. Y en «Abenjacán, el bojarí muerto en su laberinto» realiza una comparación explícita entre esos dos términos. Unwin afirma del presunto Abenjacán: «No precisa erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es» (Borges, 1951, p. 6). Asimismo, equipara el cuarto circular que se encuentra en el centro del laberinto de ladrillo a la celda de una cárcel: «La habitación, aunque espaciosa, tenía mucho de celda carcelaria» (Borges, 1951, p. 5) —y, en el mismo sentido, se caracteriza la habitación como «una gran trampa circular de ladrillo destinada a apresarlos» (Borges, 1951, p. 7). Es decir: la cárcel es el centro del laberinto, que es igual al universo. Al igual que, en «El Aleph», el lugar desplazado en el bajo mundo, el sótano, nos permite el acceso a la totalidad del universo. También con estos relatos se condice la «honda correspondencia de la casa monstruosa con el habitante monstruoso» (Borges, 1951, p. 7).

Tal como Piglia lo ha estudiado en detalle, en relación con «La muerte y la brújula» y «El escritor argentino y la tradición», los lugares marginales permiten leer de manera creativa y totalizadora la literatura universal, son los lugares desde los cuales se reescribe del mejor modo la tradición literaria (Piglia, 2013). Asimismo, la lectura desplazada y marginal como reescritura es uno de los elementos humorísticos fundamentales en los *Seis problemas para Don Isidro Parodi* y constituye también, en gran medida, un elemento central de la poética de los policiales de vanguardia latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX.

Conclusiones

Estos relatos se distancian de la narrativa que ambos autores practicaron por separado luego de sus respectivas juventudes autorales. De manera muy notoria, contrastan con las ideas de autor y de obra orgánica, a las que se ajustan las poéticas maduras de ambos. Los *Seis problemas...* no aspiran en modo alguno a la una «unidad inmediata de lo general y lo particular» (Bürger, 1974, p. 112). Por el contrario, el estilo es, como se ha indicado muchas veces, en extremo cargado, barroco hasta el exceso, prácticamente ilegible. En esto, así como en la creación del personaje de Bustos Domecq, encontramos también una fuerte crítica a la idea de autor. En los policiales latinoamericanos de vanguardia, la importante representación de obras producidas por un grupo de autores con la técnica de *cadavre exquis* —*El meñique de la suegra*, *O mistério*, *Fantoches*— da cuenta con claridad de la voluntad de cuestionar, cuando no destruir, las concepciones clásicas de obra y autor, y ofrecer, en cambio, modelos inorgánicos de obra literaria. En los *Seis problemas...*, la configuración de una nueva figura autoral, Bustos Domecq, también apunta contra la concepción clásica de autoría. Y este cuestionamiento se acentúa por el hecho de que la prosa de Bustos Domecq, el «socrático Bicho Feo» (Borges y Bioy Casares, 1995, p. 11), se opone punto por punto a las poéticas defendidas por Borges y Bioy Casares, así como a sus propias prácticas autorales. La exasperación de los recursos y la adjetivación notoria y machacona contrastan brutalmente con el ideal de prosa clara y suave de los cuentos de ambos autores y del modelo de relato policial y fantástico que ambos defendieron en sus textos programáticos. Esto mismo

sucede con la concepción de la obra literaria como una creación premeditada, en extremo consciente, una obra de la imaginación razonada, tal como lo postula Borges, por ejemplo, en el «Prólogo» a *La invención de Morel*. La puesta en cuestión de la figura de autor implica, además, el ataque a la institución social arte/literatura. Este es un elemento fundamental en la serie de cuentos que nos ocupan, pues gran parte de la comicidad está vinculada con la sátira al mundo literario y a la idea de autor.

De este modo, se representa y a la vez se satiriza el mundo literario y, ante todo, las vanguardias y formas cercanas del modernismo radical. Debemos recordar que, en el tercer relato del volumen, «El dios de los toros», José Formento planteaba «los torneos verbales» entre Anglada y Montenegro como un pleito de «Marinetti contra Lord Byron» (Borges y Bioy Casares, 1995, p. 54). Al estar socavada la concepción de la obra planificada, la totalidad intencionada, se da por tierra con el carácter aurático del autor y de la obra. En estas obras conjuntas vemos, con claridad, cómo la obra es producida como un todo inorgánico, «montada sobre fragmentos» (Bürger, 1974, p. 133). Esto también se puede ver en *El meñique de la suegra*, *Fantoches* o *El jardinero del castillo de Medianoche*, más allá de que esta última sea obra de un solo autor. Esta forma de trabajo que incluye el montaje da cuenta del intento de liquidar la autonomía del arte, es decir, el arte como institución burguesa, separada de la praxis vital de todos los días y basada en la noción de autonomía. Así, a la vez que se satirizan los procedimientos vanguardistas, estos son apropiados y reutilizados para ofrecer modelos revolucionarios de cuentos policiales, en los que la figura del lector adquiere una enorme potencia creativa y se emparenta con la figura del autor. A la vez que se socava la autoridad de la figura autoral, se erige la del lector.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Th. W. (1990). *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Aguilar, G. (2009). Historia local de la infamia (sobre *Seis problemas para don Isidro Parodi* de H. Bustos Domecq). *Variaciones Borges*, 27, 25-41. <http://www.jstor.org/stable/24881463>
- Balderston, D. (1985). El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges. *Borges Studies Online*. <http://www.borges.pitt.edu/bsol/db0.php>
- Benjamin, W. (1991). Kriminalromane, auf Reisen. En *Denkbilder, Gesammelte Schriften*, IV, (pp. 381-383). Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Bloch, E. (1965). Philosophische Ansicht des Detektivromans. En: *Literarische Aufsätze*. 9. *Gesamtausgabe in sechzehn Bänden* (pp. 242-263). Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Borges, J. L. (1951). Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto. *Sur*, 202, pp. 1-8.
- Borges, J. L. (1986). *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en «El Hogar» (1936-1939)*. Edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Barcelona: Tusquets.
- Borges, J. L. (1989). *Obras completas*. Barcelona: Emecé Editores.
- Borges, J. L. y Bioy Casares, A. (1995). *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Bürger, P. (1974). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Caillouis, R. (1941). *Le roman policier ou comment l'intelligence se retire du monde pour se consacrer à ses jeux et comment la société introduit ses problèmes dans ceux-ci*. Buenos Aires: Sur (Editions des Lettres Françaises).
- Caillouis, R. (sel. y estudio) (1967). *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Canal Encuentro (2017). *Nacidos por escrito. Capítulo 12: Isidro Parodi*. [video] <https://www.youtube.com/watch?v=D5kng0wa-ts>
- Chesterton, G. K. (1960). *The Father Brown Stories*. London: Cassell et al.

- Contreras, A. (2006). Los sabuesos de la vanguardia. En A. Contreras (Ed.), *Un crimen provisional. Policiales vanguardistas latinoamericanos* (pp. 4-14). Mérida: Bid & Co.
- Cortázar, J. (1964). Continuidad de los parques. En *Final del juego* (pp. 9-11). Buenos Aires: Sudamericana.
- De Rosso, E. (2012). En la diáspora: algunas notas sobre los modos transgenéricos del relato policial. <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso> (consultado el 12 de junio de 2021).
- Deleuze, G. (2005a). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (Irene Agoff, trad.). Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2005b). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 2* (Irene Agoff, trad.). Barcelona: Paidós.
- Domínguez, M. S. (1996). El detective en el cuarto cerrado. En *Actas de las Primeras Jornadas Internacionales de Literatura Argentina/Comparatística* (pp. 381-387). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Domínguez, M. S. (2003). *Seis problemas para don Isidro Parodi*: del relato policial a la sátira. En *Primeras Jornadas literatura/crítica/medios: perspectivas* (pp. 215-220). Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- Domínguez, M. S. (2005). Chesterton en Biorges. *Revista de Literaturas Modernas*, (35), 83-108.
- Gramuglio, M. T. (1989). Bioy, Borges y Sur. Diálogos y duelos. *Punto de Vista*, 12(34), 11-16.
- Hügel, H. O. (2003). *Handbuch Populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart: Verlag: J. B. Metzler.
- Kracauer, S. (1979). *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Mascioto, M. (2021). Los relatos de ficción-prisión de Borges y Bioy Casares: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942). *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (41), 80-94.
- Medeiros e Albuquerque, J. J. (2005). Si eu fosse Sherlock Holmes. En F. M. Da Costa (Ed.), *Crime feito em casa: contos policiais brasileiros*. Rio de Janeiro: Record.
- Messac, R. (1975). Le «Detective Novel» et l'influence de la pensée scientifique. Genève: Slatkine Reprints.
- Molloy, S. (1968). Isidro Parodi: varios problemas para el traductor, *Sur*, 312, 71-74.
- Palacio, P. (2006). Un hombre muerto a puntapiés [1926]. En A. Contreras (Ed.). *Un crimen provisional. Policiales vanguardistas latinoamericanos* (pp. 15-25). Mérida: Bid & Co Editor.
- Pellicer, E. (2014). El botón del calzoncillo. En R. Setton (Ed.), *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)* (pp. 139-171). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Piglia, R. (2010). *El último Lector*. Buenos Aires: Anagrama.
- Poe, E. A. (1938). *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: The Modern Library/Random House, 141-169.
- Quiroga, H. (2013). El triple robo de Bellamore [1903]. En R. Setton (Ed.), *El candado de oro: 10 cuentos policiales argentinos (1860-1910)* (pp. 127-131). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Rancière, J. (2005). ¿De una imagen a otra? Deleuze y las edades del cine. En J. Rancière, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine* (pp. 129-146). Barcelona: Paidós.
- Rivera, J. B. (1981-2000). La forja del escritor profesional (1900-1930). Los escritores y los nuevos medios masivos. *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, tomo 3, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 361-384.

- Setton, R. (2012). *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Fráncfort del Meno/Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Setton, R. (2022). Borges y las imágenes. En D. Dottorini, A. Faccioli, y E. Leonardi (Eds.), *Visioni, alfabeti, mondi: Borges e le immagini con un racconto a fumetti di Milo Manara* (pp. 41-62). Padova: Università degli Studi di Padova, Edizioni ETS.
- Setton, R. (2023). Los comienzos del género policial en Latinoamérica: el período vanguardista-modernista. *Iberoromania* (97)1, 94-112.
- Setton, R. (comp. e int.) (2013). *El candado de oro: 10 cuentos policiales argentinos (1860-1910)*. Buenos Aires/Madrid: Adriana Hidalgo.
- Setton, R. (comp. e int.) (2015). *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)*. Buenos Aires/Madrid: Adriana Hidalgo.
- Vega, J. F. (1996). Una campaña estética. Borges y la narrativa policial. *Variaciones Borges*, 1, 27-66.
- Walsh, R. (1953). Introducción. En R. Walsh, *Diez cuentos policiales argentinos* (pp. 7-8). Buenos Aires: Hachette.
- Yates, D. A. (1960). *The Argentine Detective Story*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Yates, D. A. (comp.) (1964). *El cuento policial latinoamericano*. México: Ediciones de Andrea.



La literatura policial chilena: breve historia en su marco cultural

Marcelo E. González Zúñiga

Pontificia Universidad Católica de Chile

mqgonzal@uc.cl

<https://orcid.org/0000-0002-3429-0697>

Recibido: 22/10/2025

Aceptado: 09/11/2025

Resumen: El siguiente texto resume brevemente la historia del género negro en Chile, desde sus orígenes hasta el primer cuarto del siglo XXI, poniendo en perspectiva su desarrollo en relación con las influencias culturales de los modelos literarios creados en Europa y Estados Unidos.

Palabras clave: Neopolicial chileno; género negro; literatura chilena.

Chilean detective fiction: A brief history within its cultural framework

Abstract: The following text briefly summarizes the history of the noir genre in Chile, from its origins to the first quarter of the 21st century, putting its development into perspective in relation to the cultural influences of literary models created in Europe and the United States.

Keywords: Chilean neo-noir novel; noir genre; Chilean literature.

A literatura policial chilena: breve história em seu marco cultural

Resumo: O presente sintetiza, de modo conciso, a história do gênero noir no Chile, desde suas origens até o primeiro quarto do século XXI, situando seu desenvolvimento em perspectiva com as influências culturais dos modelos literários produzidos na Europa e nos Estados Unidos.

Palavras-chave: Neo-policial chileno; gênero noir; literatura chilena.

Al igual que muchas de las literaturas negras de la región, la historia de la literatura chilena replica la evolución que el género vive en el hemisferio norte, heredando sus principales características y tópicos. En este sentido, la novela policial de enigma es considerada como la primera forma literaria del género negro y entendida por J. G. Cawelti, en su obra *Adventure, Mystery & Romance*, como la «dramatization of the ideology of bourgeois rationalism» (1976, p. 25). Es él quien señala como la característica principal de esta forma el hacer de la investigación del misterio y el descubrimiento de secretos ocultos el centro de la narrativa. Asimismo, Cawelti menciona que la investigación siempre debe dar como resultado una explicación racional de los sucesos: no hay en esta primera etapa, espacio para aspectos sobrenaturales o de fantasía (Cawelti, 1976, pp. 42-43).

Así, señala también que la historia se debe iniciar con un misterio que no esté resuelto y que la narración se mueva siempre hacia la elucidación de este, ya se trate de la identidad y/o el motivo del criminal o, al conocerse estos, de determinar los medios o establecer evidencia clara en relación con los deseos del criminal (Cawelti, 1976, pp. 42-43). Evidentemente, la figura clave de esta primera fase del género es el detective, encarnación misma de la lógica racional de la época y de la fe en el pensamiento científico para develar los misterios que el universo posee. Autores como Edgar A. Poe y su detective Dupin, señalado como el iniciador del género; Arthur Conan Doyle y el famoso Sherlock Holmes; y Agatha Christie y todos los investigadores que creó (Hercule Poirot, Miss Marple, The Beresfords, Harley Quin & Satterthwaite y Parker Pyne), son un claro ejemplo de esta primera forma narrativa.

Según Clemens Franken, «el detective chileno más antiguo es Carlos Olmos, creado por Juan Espinosa, alias Juan Doble, en 1912, en la novela *La muerte misteriosa de José Marini*» (2004, p. 31). En la misma línea, Manuel Vicuña no duda en señalar a *El asesinato de Sara Bell* (1897), de Daniel Castro H., como una obra que «anticipa las incursiones de la novela negra en las grietas del orden social» (2016, p. 11). Aunque, en general, la crítica coincide en darle a Alberto Edwards (1874-1932) y a su detective Román Calvo la calidad de obra representativa de la época, es decir, de investigadores pro aristocráticos, en donde los casos que se investigan «polemizan con la modernidad que está adquiriendo Chile al democratizar el sistema político del país mediante el parlamentarismo» (Franken y Sepúlveda, 2009, p. 20). Román Calvo es, por supuesto, y como sucede en diversas partes del mundo en el mismo período, una variación del famoso Holmes (con el que incluso también se llega a enfrentar en el relato de 1913, «El marido de la señora Sutter»), siendo aquel

un aristócrata que siente un abismo de separación entre él y la gente común, por eso hace actuar a su ayudante como vínculo mediador hacia quienes le vienen a solicitar ayuda. Como tal, su función de detective es restituir su lugar a la elite (Franken y Sepúlveda, 2009, p. 20).

Volvamos a Europa. Mientras la novela policial de enigma alcanza su *peak* de la mano de Conan Doyle y Christie, comienza en Estados Unidos a crearse una nueva forma del género, derivada del éxito comercial que tenían las revistas *pulp* de comienzos del siglo XX. Estas eran publicaciones orientadas a la pura diversión y muy económicas gracias al papel de baja calidad en las que se imprimían, que reunían un sinfín de temáticas (aventuras, misterio, terror e incluso erotismo) en las ficciones breves que las componían y que verán nacer lo que será conocido como *hard boiled*, concepto sin traducción al español pero que, una vez que se vea representado en los filmes de los años posteriores, comenzará a reconocerse como cine negro (*film noir*), novela negra y, finalmente, género negro.

Dos serán las principales características de esta nueva forma en relación con la anterior. Por un lado, «the subordination of the drama of solution to the detective's quest for the discovery and accomplishment of justice» (Cawelti, 1976, p. 142) y, por otro, «the substitution of a pattern of intimidation and temptation of the hero» (p. 142), es decir, del detective. Vicuña, por su parte, da cuenta de la lectura de este tipo de ficciones como

un síntoma del capitalismo desbocado de la Era de la Prohibición y la Gran Depresión, un género literario testigo del calce de los modelos de negocio del mundo predatorio de la gran corporación y la maquinaria pesada del crimen organizado (2016, p. 44).

En términos narrativos, para Cawelti, esta historia presenta a un detective que, al llevar a cabo su investigación, termina enfrentándose a verdades ocultas que lo obligan a tomar una postura moral individual frente a las problemáticas que encuentra en sus investigaciones. Así, el solitario héroe de estas historias se ve «forced to define his own concept of morality and justice, frequently in conflict with the social authority of the police» (Cawelti, 1976, p. 143), mantenién-

dose «incompleto» como sujeto hasta que logra tomar esta posición en contra del o los criminales, debido al insospechado compromiso emocional y/o moral que tarde o temprano tiene con estos (se enamora de la *femme fatale* o uno de sus amigos está metido en problemas de corrupción o narcotráfico, por ejemplo), o porque el crimen pone en crisis su propia imagen. Además, debido a su estilo de vida, al trabajar en un ambiente sucio y sórdido, usualmente en los márgenes del distrito financiero de la ciudad, el detective aparece como un profesional marginal que lleva su negocio privado asociándose con la peor clase de profesionales (chulos, alcahuetes, traficantes, ladrones de poca monta, prostitutas y otros). Sin embargo, esta forma de vivir es una elección que el héroe ha hecho, muchas veces de forma previa al inicio de la narración misma, por lo que en realidad es una forma de rebelión, un rechazo en contra de los conceptos tradicionales de éxito y respetabilidad que encuentra al recorrer las calles de la ciudad que habita y al comprender los mecanismos con los que funciona la sociedad en la que se mueve (Cawelti, 1976).

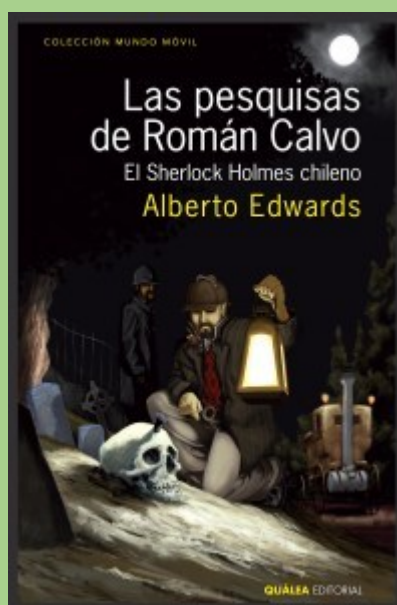


Fig. 1. Portada del libro de Alberto Edwards

Por último, este tipo de historias aporta con la aparición de un personaje femenino que no sea solo una víctima: la *femme fatale*, una representación profundamente misógina de la mujer de la época, que utiliza su sexualidad como un objeto de placer, evidentemente, pero a la vez para convertirse en una tentación, trampa y, muchas veces, también en una traición al detective.

No hay que esperar demasiado para encontrar a un representante de este estilo literario en las letras chilenas. Ya en 1942, René Vergara (1916-1981), consagrado detective de la Brigada de Homicidio, publica sus primeras ficciones en la revista institucional de la policía civil chilena. A través de la figura del inspector Mono Cortés, su alter ego que, aunque ya llevaba décadas publicando cuentos en cuanto medio popular existía, hace su primera aparición en la historia «La bailarina de los pies desnudos» (1969), incluida en *El pasajero de la muerte*. Vergara va mezclando su conocimiento de primera mano del mundo criminal y del accionar de la policía con la ficción, incluso llegando a reciclar sus propios interrogatorios en forma de diálogo de los personajes. Es importante entender que su principal motivación detrás de la escritura de estas historias es demostrar «la crisis del método detectivesco racionalista» (Franken, 2009, p. 28), hecho popular en la producción policíaca anterior. Como se puede ver en la siguiente cita:

Así es y será siempre en la policía civil de cualquier parte del mundo: flechas, aparentemente locas, buscando un blanco, tanteos y balbuceos hechos desde un oficio cierto, porque no

existe el cerebro policial capaz de verlo todo, de aclarar cualquier caso (Vergara, 2020, p. 106).

Ramón Díaz Eterovic valora su escritura, al señalar que con esta «la literatura policial escrita en Chile se empapa del aire de los callejones, de las barriadas y de personajes excluidos del sistema» (Vergara, 2018, p. 13), ya que en ella «el crimen aparece despojado de toda retórica y el juego lógico deja de ser lo central en la investigación policiaca y da paso a la preocupación por el delincuente y su entorno (p. 12).

Volvemos nuevamente a Europa. A partir de la segunda mitad del siglo XX, varias situaciones influirán en la literatura, y en especial en el género negro, para generar su última mutación: el fin de la Segunda Guerra Mundial, el surgimiento del existencialismo como pensamiento filosófico y, por sobre todo, el advenimiento del posmodernismo y sus formas. Para Stefano Tani (1984), la principal diferencia que separa el posmodernismo del modernismo, en términos filosóficos, es la falta de centro (ideológico), es decir, el rechazo a proponer un sistema unificante que permita explicar o entender la realidad de una manera unívoca, como había sucedido hasta ese momento. Así, esta nueva consciencia posmoderna influirá en lo que hasta entonces era un género profundamente moderno, generando como principal consecuencia en este nuevo tipo de textos la ausencia de un final, de una solución clara, concreta y que permita cerrar la obra. A propósito de este nuevo fenómeno, Tani identificará la novela negra de la época como novela antidetektivesca: una nueva novela de detectives que puede anticipar la solución del misterio en la secuencia narrativa, cumplirla solo parcialmente, negarla, anularla o, finalmente, en lo que podría ser considerado como la cumbre del género negro posmoderno, la parodia.

Sin embargo, entre el nacimiento de este tipo de (anti)novela al surgimiento del neopolicial latino (hispano) americano hay un río grande de diferencias. Mempo Giardinelli (1947), en su ya clásico texto *El género negro*, se refiere a este modo particular que se empieza a reproducir en los países de habla hispana así:

En América Latina, en cambio, la realidad y el contexto político-social siempre producen divorcios inestables, a la vez que la historia común de Hispanoamérica enseña que poco y nada sirven los esfuerzos individuales y la audacia personal. Está demostrado que mejorar las condiciones de vida, vencer la ineficiencia de las instituciones y luchar contra la corrupción, la represión y las injusticias sociales no son tareas individuales. De donde la escritura en Hispanoamérica no es solo un problema estético, sino también ético (...) En nuestra literatura, es inevitable la indagación sobre nuestra identidad, y siempre aparecen los marcos históricos de la literatura y de la realidad social. El mestizaje está presente como lo están nuestros sistemas políticos. Y la violencia casi siempre se refiere a la autoridad dictatorial o falsamente democrática, en el mejor de los casos (2013, pp. 71-72).

Es dando cuenta de esta línea de pensamiento que, una vez derrotada la dictadura de Pinochet, la producción de obras policiales o negras en Chile empieza a crecer progresivamente, a tal punto que, en 2009, Franken y Sepúlveda publican *Tinta de sangre*, un estudio definitivo de estas formas literarias en Chile desde sus orígenes hasta la década del noventa.

En este texto, los autores reconocen hasta cuatro diferentes temáticas que aglutinan la producción literaria del género, pero que, actualizándose a la fecha, puede resumirse en dos grandes grupos. Por una parte, los autores identifican obras representativas de la forma posmoderna del género bajo el título de «El detective y la imposibilidad de la verdad». Aquí, la obra de Roberto Bolaño aparece como definitiva y la más sustancial, y es quien según Franken llega «a cerrar el ciclo de las vanguardias» (Franken y Sepúlveda, 2009, p. 44) con *2666* (2004). Pese a esto, aunque son capaces de rastrear sus orígenes hasta la década de 1930, las principales características de los autores que señalan (desde Vicente Huidobro, pasando por Alfonso Reyes y Tancredo Pinochet, hasta Bolaño, por ejemplo), son la parodia del género, la metaficción como elemento

representativo y una crítica a la modernidad que se manifiesta como crisis de la Verdad en su imposibilidad. Aquí, muchas veces el enigma retrasa su resolución hasta el absurdo, e incluso no se resuelve, provocando una «decepción sistemática de las expectativas del lector» (Rosso citado en Franken y Sepúlveda, 2009, p. 46).

Las siguientes tres categorías que estos autores identifican («El detective contra las grandes instituciones», «El detective y las mujeres» y «El detective en la globalización»), a la luz de su evolución, pueden ser categorizadas bajo la etiqueta de neopolicial, en tanto todas dan cuenta de alguno de los aspectos característicos de esta singular forma hispanoamericana, mencionados con anterioridad. En el último caso, la verdad histórica construida tiene relación con una actitud no crítica hacia la globalización, donde los detectives trabajan para empresas transnacionales, persiguiendo a europeos que han viajado hasta Latinoamérica para huir o estafar a los lugareños. Las obras de Alejandra Rojas (*Legítima defensa* [1993], *Noches de estreno* [1995] y *Stradivarius penitente* [2000]) y de Luis Sepúlveda (1949-2020; *Nombre de torero* [1994] y *Yacaré* [1998]) pertenecen a este grupo, así como también incluyen a novelas como *Muerte de una ninfómana* (1980), de Poli Délano (1936), o *Nuestra Señora de la Soledad* (1999), de Marcela Serrano (1951), en las que la trama se estructura en torno a mujeres criminales, motivadas por ejercer un derecho de justicia que no les otorga la sociedad patriarcal. Aquí los detectives deben ingresar a los núcleos familiares, tradicionalmente aristocráticos, para probar que la violencia procede desde ese lugar.

Por último, dentro de esta misma etiqueta podemos encontrar a la producción novelesca post dictadura, que tiene como su tema principal a esta, y que a partir de 1982 se caracteriza por una fuerte crítica a las instituciones y por utilizar «una escritura cifrada que da cuenta de los problemas de censura de la época» (Franken y Sepúlveda, 2009, p. 32). Los nombres de Roberto Ampuero y de Sergio Gómez, también creador de la serie juvenil del detective Quique Hache, se unen a Ramón Díaz Eterovic, el autor más representativo del género negro en la actualidad.

Al igual que sus contemporáneos Juan Madrid (España) o Leonardo Padura (Cuba), Díaz Eterovic representa a la segunda generación de escritores del género hispanoamericano, continuadores de la tradición iniciada en el continente por autores como Paco Ignacio Taibo II (México), Osvaldo Soriano (Argentina) y, especialmente, el catalán Manuel Vázquez Montalbán, el gran «jefe» de la literatura negra en español, y por supuesto la obra de Rubem Fonseca (Brasil).

La obra de Díaz Eterovic, a través de sus ya veinte novelas del detective Heredia, explora las problemáticas de la condición humana, la mezquindad producto del tipo de sociedad en la que vivimos, el individualismo exacerbado como consecuencia del sistema económico, la corrupción a todo nivel social y, sobre todo, el Estado como el villano perpetrador de los crímenes contra el individuo y los derechos humanos.

Su detective denota una condición existencialista manifestada en un sentimiento de profunda soledad, mientras que su obra presenta constantemente a la violencia de la sociedad por medio de la relación entre miedo y delito, pero también dándole un nuevo significado por medio de la violencia políticamente organizada y los servicios de inteligencia que asolaron al país durante la dictadura. Su obra presenta un discurso moral-ético, representado a través del accionar de los poderes (del Estado), en la crítica a la degradación (constante) de la sociedad. Se accede a una «poética del desencanto»: se representa el entorno represivo de la dictadura, así como las secuelas en la memoria colectiva, mientras se lucha en contra de la traición y la impunidad, aunque los resultados no siempre sean los deseados ni satisfactorios (Franken y Sepúlveda, 2009).



Fig. 2. Ramón Díaz Eterovic

A partir del siglo XXI, el género negro en Chile se consolida y da paso a innumerables autores y temáticas que enriquecen la producción nacional, teniendo como principales características las siguientes:

- Ampliación geográfica y temporal. Tanto los detectives como los crímenes salen finalmente de la capital del país y, a la vez, se atreven a abandonar a la dictadura como el lugar del origen del mal.
- Se produce un incremento de producciones posmodernas que generan nuevas manifestaciones híbridas. Desaparecen las líneas más tradicionales (enigma clásico, *hard boiled*) para consolidar la línea negra y contemporánea, donde el pastiche (de géneros), la parodia y la tensión del límite entre realidad/ficción inundan los textos.
- Aumento de autores. Al estallido de editoriales independientes de este nuevo siglo se une el aumento de la publicación de autores del género, lo que genera un fenómeno de escritores que «entran y salen» de este, es decir, publican una o dos obras con características propias de la literatura negra, para luego abandonarla y volver a su producción más tradicional. Como consecuencia, el público lector comienza a familiarizarse en mayor medida con esta literatura y la consume con mayor agrado.
- Consolidación de la producción de escritoras. De ser casi inexistente, en la actualidad se pueden encontrar más de una decena de escritoras que se dedican de manera exclusiva al género, así como quienes utilizan el formato para desarrollar otras temáticas cercanas a la denuncia social y los problemas de género.

En este último caso, vale la pena detenerse y resaltar las publicaciones más significativas. A la publicación de *El juego de Ripper* (2014), de Isabel Allende, a la fecha su única novela policial como tal —afortunadamente—, habría que señalar el trabajo realizado por Orietta de la Barra (1972) en *A pesar del miedo* (2009), una hibridación entre novela policial y novela rosa y, principalmente, el de Elizabeth Subercaseaux (1945), periodista y escritora que ha publicado varias obras pseudosociológicas que analizan la clase alta chilena, pero que entregó cuatro novelas del género que se mueven desde el policial de enigma clásico (*Asesinato en La Moneda* [2007] y *Asesinato en Zapallar* [2007]) hasta publicaciones más posmodernas como *Las confidentes* (2010) y *La última noche que soñé con Julia* (2012). Estas autoras tienen en común el hecho de representar a la clase media-alta en sus páginas y revisar, como se mencionó, diversas problemáticas de género.

En una dirección absolutamente diferente aparece la obra de tres escritoras contemporáneas: Valeria Vargas (1969), Paula Ilabaca (1979) y Julia Guzmán (1975), quienes se han vertido al género negro en su totalidad.

Vargas ha publicado en Hueders dos novelas: *El Misterio Kinzel. El primer caso de Laura Naranjo* (2018) y *Profanaciones* (2024), además de participar en diferentes antologías del género. Escritora, investigadora y guionista de documentales y diversos largometrajes, ambas novelas son protagonizadas por Laura Naranjo, investigadora *amateur*, y poseen un estilo orientado a la acción. Su obra toma elementos de la investigación clásica y se mueve hacia el neopolicial, en la trascendencia de sus descubrimientos, y hacia la incapacidad (posmoderna) de la justicia, más no de la verdad. Sus casos se inician y desarrollan principalmente en Ñuñoa, barrio de clase media-alta de la capital, importante rescate urbano, al ser una comuna popular pero casi ausente hasta entonces en la producción literaria de este tipo.

Paula Ilabaca es expoeta y posee tres novelas publicadas: *La regla de los nueve* (2015), *Camino cerrado* (2022) y *La mujer del río* (2024). Su narrativa se basa en su conocimiento del ejercicio policial, en tanto exfuncionaria de la policía civil. La acción de sus obras se centra en investigadoras y sus problemas de género, pero desplaza la atención del lector sobre el misterio y su resolución hacia la vida de estas como agentes del cuerpo de policía, con todos los conflictos que estos roles implican. Este movimiento suele frustrar las expectativas del lector común, que espera investigaciones tradicionales, por lo que está más cerca de la antinovela posmoderna, y en menor grado al neopolicial que a otros formatos utilizados para promocionar sus textos. La editorial de su última novela, por ejemplo, la publicitó como un *true crime* sin que pertenezca realmente a este formato literario.

En la misma línea de estas autoras, Julia Guzmán ha publicado *Juego de villanos* (2018), *La conjura de los neuróticos obsesivos* (2021) y los cuentos recopilados en *De un infierno a otro* (2024), además de contribuir y editar diversas antologías locales de género negro. Profesora de castellano y magíster en Literatura, su ficción comienza centrada en un investigador *amateur*, Miguel Molina, vendedor de libros usados, y se mueve a configurar una pareja de detectives, en la que Ester Cancino va ganando protagonismo. Su obra abarca desde la novela negra más tradicional, como su primera obra ambientada en Talca, al sur de Chile, hasta formas posmodernas que la relacionan con las versiones más raras o *freakis* del género, como sucede en la muy innovadora *La conjura...*

A estas jóvenes escritoras se puede sumar la interesante producción de otras voces como las de Sonia González Valdenegro (1958), Maivo Suárez (1964) y Eugenia Prado Bassi (1962).

González Valdenegro es abogada y escritora, y tiene una vasta producción, aunque no toda ella pertenece al género negro, lugar que ha habitado en la última década: *Matar al marido es la consigna* (1994), *El sueño de mi padre* (1998), *Imperfecta desconocida* (2001), *La preciosa vida que soñamos* (2007), *La línea del día* (2007), y su colección de relatos *Tejer historias* (1986) y *Ni a la diestra de nadie* (2024), además de ser incluida en numerosas antologías en Chile y en el extranjero. De tono mayoritariamente intimista, instala una mirada desmitificadora del éxito y el fracaso, mientras revisa, analiza y estudia las zonas más oscuras de sus personajes, lo oculto de lo humano, en tanto repiensa el oficio literario como un ejercicio necesario para la comprensión del mundo personal.

Maivo Suárez es una trabajadora social chilena-argentina que posee las colecciones de cuentos *Ambiente familiar* (2020) y *Lo que no bailamos* (2022), además de tres novelas: *Lo que no bailamos* (2016), *Sara* (2019) y *A esta misma hora* (2024). Esta última es un *thriller* posmoderno que denuncia los crímenes del machismo y el patriarcado, jugando con la entrega de información explícita y la ambigüedad. También posee algunos relatos negros en diversas antologías.

Vale la pena destacar la obra de la artista visual, diseñadora gráfica y escritora Eugenia Prado Bassi, autora de una fabulosa novela experimental llamada *Dices miedo* (2011), entre varias obras e instalaciones más. Este texto explora de manera magistral el crimen pasional, utilizando el

lenguaje como una herramienta que salva y condena a la vez, haciendo que el lector, que sirve de investigador u observador, vaya completando los fragmentos de la investigación y la lectura. Esta es una obra innovadora y fundamental para expandir los límites del género negro nacional.

Por último, en la misma línea y en los últimos años, ha sido muy importante el trabajo del colectivo Señoritas Imposibles: un grupo de escritoras dedicadas a la narrativa negra que han incursionado en diversos formatos, tanto narrativos como editoriales, revisando temas que van desde los derechos humanos hasta la violencia contra la mujer.

Por otra parte, como ya se mencionó, existe una serie de autores que han publicado textos híbridos, mezclando el género negro con toda clase de elementos de la cultura popular: ciencia ficción, películas de clase B, *gore*, zombis, vampiros, sectas satánicas, extraterrestres, entre otros, generando una línea muy novedosa en la producción nacional, siguiendo la tradición que Trelles Paz ha venido en llamar «policial alternativo», es decir, una obra que surge de la «simbiosis ente lo policial y lo no policial» (2017, p. 168) y que coexiste «en constante tensión con los otros modelos o ramas colaterales de la novela policíaca, pero sin alejarse por completo de ella» (2017, p. 170).

Cabe destacar aquí la obra de Bartolomé Leal (1946), quien comenzó publicando neopolicial más tradicional, ganando incluso algunos premios, posee una producción tremendamente prolífica, sin que esto dañe la calidad de sus textos. A la vez, ha complementado el ejercicio escritural con la gestión en torno al género, aglutinando escritores de todas las edades en revistas (*Trazas Negras*) y diversas antologías que ha dirigido (*Santiago Canalla* [2019], por ejemplo, que reúne casi todo el espectro del género la época). Todo esto lo transforma en un hombre ancla en relación con las manifestaciones actuales del género. Bajo el seudónimo de Mauro Yberra publicó a cuatro manos *La que murió en Papudo* (1993), *¡Mataron a Don Juan en Cachagua!* (1999), *Ahumada Blues* (2002), *Ángeles en el Kosovo* (2014) y *Trinidad negra* (2016). En solitario ha publicado, entre otras obras, *Morir en la Paz* (2003) y *En el Cusco el Rey* (2007), pero es en textos como *Femicidios a la carta* (2020), *Los tumores asesinos* (2024) y *Alienígenas atacan Papudo* (2025) donde se puede encontrar la versión más delirante de su obra.

Con menor edad, pero en la misma línea de hibridaciones posmodernas, se encuentran Ignacio Fritz (1979) y Pablo Rumel (1983). Fritz es autor de *Eskizoides* (2002), *Nieve en las venas* (2004), *Tribu* (2006), *Hotel* (2009), *La hermandad Halloween* (2012), *El festín de los engendros* (2016), *La indiferencia de Dios* (2016), *A la salida del Viper Room* (2022) y *Mausoleos en el desierto* (2024), obras en las que entra y sale del género con absoluta comodidad. Fritz escribe lo que quiere y cuando quiere: mezcla géneros, temas, acción e influencias dando como producto una narrativa a veces cruda y violenta, y otra amarga y pesimista.

Rumel, por su parte, ha publicado *El secuestro de Robles Martínez* (2010), *Secuencia Chobart* (2011), *Atentado celestial* (2015), *Hamellion* (2016), *El juego de las bestias* (2022) y *El detective del absoluto* (2024). Ha editado diversas antologías, como *Quiero la cabeza de sir Arthur Conan Doyle* (2018), junto con Fritz, una excelente muestra del policial posmoderno llevado al extremo. Su obra representa lo más extremo y extraño del espectro policial-negro que se ha producido en el país. Con una influencia de la ciencia ficción y el cine clase B, y deudor del ideario metafísico de Jorge Luis Borges, su obra es una hibridación de la acción y violencia de la novela negra con la incertidumbre y la cultura pop de la posmodernidad.

Conclusiones

Aunque sin el impacto cultural sobre el continente de países como México, Argentina y Colombia, la historia del género negro en Chile ha sido constante, salvo durante el apagón cultural que significó la dictadura de Pinochet, respondiendo a las influencias culturales venidas de Europa y Estados Unidos, consolidándose como una forma narrativa que puede en sus respectivos momentos, ha dado cuenta de problemáticas tanto humanas como sociales.

En este sentido, la novela policial chilena sigue siendo un test, una prueba que se hace como sociedad, en un esfuerzo por mirarse y esclarecer sus propias heridas, dudas y convicciones en el intento por caminar y construir una senda más sólida, más certera, como país. En tanto, en último caso, se ha convertido y establecido en un bastión inmovible de memoria. A la vez, representa y ha representado diversas miradas sobre este país y sus realidades políticas, culturales y sociales, sobre todo de la actualidad, mientras describe y da cuenta de los problemas humanos propios de los paisajes socioculturales de estas épocas.

Por lo demás, es motivo de alegría y orgullo el hecho de que la producción actual ha vuelto casi imposible clasificar o agrupar los diversos proyectos escriturales o a los propios autores, como se ha intentado realizar en este texto. A los escritores mencionados se les pueden agregar un enorme número de autores que se encuentran publicando en forma activa, textos con variadas temáticas pero de enorme calidad: Juan Ignacio Colil, Antonio Rojas, Eduardo Soto Díaz, Gabriela Aguilera, Toño Freire, Eduardo Contreras, Cecilia Aravena, Andrea Calvo Cruz, Carla Retamal, Claudia Ready, Rodrigo Ramos y Gonzalo Hernández, entre otros.

Así, muchas de las obras siguen marcando presencia y construyendo una conciencia colectiva que impide el olvido histórico y que ajusta cuentas, al menos ficticiamente, con los culpables impunes de las violaciones a los derechos humanos llevadas a cabo durante la dictadura militar, pero también con las injusticias derivadas de una sociedad neoliberal marcada por sus desigualdades y profundas cicatrices históricas.

Referencias bibliográficas

- Cawelti, J. G. (1976). *Adventure, Mystery & Romance*. Chicago: University of Chicago Press.
- Franken, C. (2004). Alberto Edwards y su conservador detective Román Calvo. *Anales de Literatura Chilena*, 5(5), 29-44.
- Franken, C., y Sepúlveda, M. (2009). *Tinta de sangre. Narrativa policial chilena en el siglo XX*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez.
- Giardinelli, M. (2013). *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- González Z., M. (2014). *La batalla de las metáforas. Neopolicial chileno en la primera década del siglo XXI* (Chile). [Tesis doctoral. Pontificia Universidad Católica de Chile].
- Tani, S. (1984). *The Doomed Detective. The contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Trelles Paz, D. (2017). *Detectives perdidos en la ciudad oscura*. Lima: Ediciones Copé.
- Vergara, R. (2018). *Qué sombra más larga tiene este gato. Un crimen en Ñuñoa*. Prólogo de Ramón Díaz Eterovic. Santiago de Chile: Kalei Editora.
- Vergara, R. (2020). *El pasajero de la muerte*. Santiago de Chile: Kalei Editora.
- Vicuña, M. (2016). *Reconstitución de escena*. Santiago de Chile: Hueders.



Melancolía y (des)esperanza: La ciudad residual Heredia¹

Luis Valenzuela Prado

Universidad Andrés Bello

luis.valenzuela.p@unab.cl

<https://orcid.org/0009-0000-7552-128X>

Recibido: 30/10/2025

Aceptado: 01/11/2025

Resumen: Los ejes centrales de la obra de Ramón Díaz Eterovic pueden sintetizarse en tres dimensiones. En primer lugar, su narrativa lee y exhibe la memoria de la ciudad, con sus vicisitudes humanas, oscuras y sensibles a la vez. En segundo término, despliega un modo visual de articular la letra y el vínculo de Heredia con la literatura y la escritura. En tercer lugar, construye una novela social de nuestra época: una crónica que abarca casi cuarenta años de historia reciente. Estos ejes permiten trazar líneas que orientan el conjunto de su obra. La primera de ellas atraviesa la memoria y la dictadura como territorios simbólicos persistentes. Este artículo propone un entramado crítico y teórico que articula dichos ejes y líneas, sosteniendo la hipótesis de que la saga de Heredia configura una crítica social y política paradójica, fundada en la tensión entre la esperanza y la desesperanza. Dicha crítica se proyecta en su protagonista, quien —desde una mirada irónica, melancólica y pesimista— construye una memoria residual de la ciudad mediante un modo visual de narrar la experiencia urbana. El análisis persigue dos objetivos: identificar los rasgos irónicos y melancólicos que sostienen una crítica paradójica de la esperanza, y examinar los trazos espaciales del recorrido ciudadano como expresión de una novela negra de carácter social.

Palabras clave: Heredia; novela negra; memoria; ironía; ciudad.

Melancholy and (Des)Hope: Heredia's Residual City

Abstract: The central themes of Ramón Díaz Eterovic's work can be synthesized in three dimensions. First, his narrative reads and reveals the city's memory, portraying its human vicissitudes—both dark and sensitive. Second, it develops a visual mode of articulating the written word and Heredia's relationship with literature and writing. Third, it elaborates a social novel of our time: a chronicle spanning nearly forty years of recent history. These themes make it possible to trace the lines that structure his entire body of work, the first of which intertwines memory and dictatorship as persistent symbolic territories. This article proposes a critical and theoretical framework that

¹ Este artículo forma parte del proyecto Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (Fondecyt) regular n.º 1251796: «Narrativa territorial del crimen en el cuento criminal latinoamericano (2000-2024)», del cual soy investigador principal.

articulates these themes and lines, supporting the hypothesis that the Heredia saga constitutes a paradoxical social and political critique, founded on the tension between hope and despair. This critique is embodied in its protagonist, who —from an ironic, melancholic, and pessimistic perspective— constructs a residual memory of the city through a visual mode of narrating urban experience. The analysis pursues two main objectives: to identify the ironic and melancholic traits that underpin a paradoxical critique of hope, and to examine the spatial features of the urban journey as expressions of a socially conscious crime novel.

Keywords: Heredia; crime novel; memory; irony; city.

Melancolia e (des)esperança. A cidade residual de Heredia

Resumo: Os eixos centrais da obra de Ramón Díaz Eterovic podem ser sintetizados em três dimensões. Em primeiro lugar, sua narrativa lê e expõe a memória da cidade, com suas vicissitudes humanas, simultaneamente sombrias e sensíveis. Em segundo lugar, ela desenvolve um modo visual de articular a escrita e o vínculo de Heredia com a literatura. Em terceiro lugar, constrói um romance social de nosso tempo: uma crônica que abarca quase quarenta anos da história recente. Esses eixos permitem traçar linhas que orientam o conjunto de sua produção. A primeira delas atravessa a memória e a ditadura como territórios simbólicos persistentes. Este artigo propõe um tecido crítico e teórico que articula tais eixos e linhas, sustentando a hipótese de que a saga de Heredia configura uma crítica social e política paradoxal, fundada na tensão entre esperança e desesperança. Essa crítica se projeta em seu protagonista, que —a partir de um olhar irônico, melancólico e pessimista— constrói uma memória residual da cidade por meio de um modo visual de narrar a experiência urbana. A análise persegue dois objetivos: identificar os traços irônicos e melancólicos que sustentam uma crítica paradoxal da esperança; e examinar os contornos espaciais do percurso citadino como expressão de um romance *noir* de caráter social.

Palavras-chave: Heredia; romance policial; memória; ironia; cidade.

El reciente Premio Nacional de Literatura 2025 en Chile, otorgado a Ramón Díaz Eterovic, viene a reconocer una extensa trayectoria literaria en la que destaca, sin duda, su labor como novelista y creador de la saga protagonizada por el detective Heredia. Se trata de un premio que reivindica al género negro, muchas veces arrinconado en un lugar menor por el mundo literario y la crítica, pero que, sobre todo, reconoce a Díaz Eterovic su amplia y sostenida contribución como escritor, cuentista, poeta, antologador, reseñista-cronista de libros, editor y un activo difusor de las letras, en especial, las chilenas.

Como antologador, ha desarrollado un trabajo sistemático en torno al cuento negro, criminal y policial, sobre todo chileno.² En *Crímenes criollos. Antología del cuento policial chileno*

² En paralelo a su labor de antologador dentro del género policial, Díaz Eterovic desarrolló un sostenido trabajo editorial junto con Diego Muñoz Valenzuela, con quien publicó *Contando el cuento. Antología joven de narrativa chilena* (1986), *Andar con cuentos. Nueva narrativa chilena* (1992) y *Cuentos en dictadura* (2003). Ese mismo año editó *Vagabundos de la nada. Poetas y escritores en el bar Unión*, una antología que reúne relatos y poemas de los escritores y poetas que frecuentaban el bar La Unión Chica, ubicado en la calle Nueva York, a pocos pasos de la

(1994), Díaz Eterovic identifica tres vertientes de la narrativa policial chilena presentes en su selección. Una que proviene de la literatura social de mediados del siglo XX; otra, de los cuentos escritos por funcionarios policiales, como René Vergara y José Miguel Vallejo; y, la última, de *lo literario*, reelaborando materiales reales a través de los códigos atribuidos al género policial. Años más tarde retoma el trabajo con *Letras rojas. Cuentos negros y policiacos* (2009). Posteriormente, publica la antología *El crimen tiene quien le escriba. Cuentos negros y policiacos latinoamericanos* (2016), donde destaca que la narrativa criminal, sea en su versión clásica de enigma o en su versión negra, es uno de los géneros literarios más leídos por los lectores de todo el mundo. Asimismo, subraya que en Latinoamérica esta narrativa tiene una «historia que va desde una etapa de imitación de los modelos clásicos hasta las últimas cuatro décadas, en que han encontrado sus particularidades y se ha convertido en una expresión destacada dentro del panorama de la narrativa latinoamericana» (2018, p. 5). Díaz Eterovic demuestra una notable capacidad para comprender la época que vive y leer el contexto de forma crítica. En *Crímenes con M de mujer. Cuentos policiales de autoras chilenas* (2022), recoge el trabajo de las voces femeninas que renuevan, desde el siglo XXI, un espacio oscuro históricamente dominado por escritores.

La novela negra desplegada por Díaz Eterovic es deudora de los clásicos universales y latinoamericanos del género. De los que reconoce el autor, los más cercanos son Vásquez Montalbán, Osvaldo Soriano y Georges Simenon. Igualmente, se encuentran antecedentes chilenos en Alberto Edwards y René Vergara, y una literatura de corte social y crítica como la narrativa del 38, compuesta por autores tales como Manuel Rojas y Nicomedes Guzmán, entre otros. En esa línea, la saga de Heredia muestra diversas entradas para poder entamar una lectura crítica. Algunos estudios sobre la obra se centran en la revisión y estilización de modelos policiales y negros clásicos (Franken Kurzen, 2000); en las formas de resistencia que despliega el neopolicial (Espinosa, 2004); en las instancias del crimen y del poder (García-Corales y Pino, 2002); en los rasgos de narconovela (Vásquez, 2020); en la ciudad como tema central; y en la ciudad desde una lectura visual-espectacular (Valenzuela Prado, 2024) y residual (Valenzuela Prado, 2026).

Los ejes centrales de su obra se podrían sintetizar en tres. Primero, su narrativa lee y muestra la memoria de la ciudad, con sus vicisitudes humanas oscuras y sensibles a la vez. Segundo, despliega en paralelo un modo visual de articular la letra y el vínculo de Heredia con la literatura y la escritura. Tercero, escribe una novela social de nuestra época: una crónica de estos últimos, casi, cuarenta años. Ahora, estos ejes articulan ciertas líneas que podrían ordenar las orientaciones de todas sus novelas. Una primera línea de su obra está atravesada por el tema de la memoria y de la dictadura: *La ciudad está triste* (2000b [1987]), *Nadie sabe más que los muertos* (1993), *Ángeles y solitarios* (2000a [1995]) y *La oscura memoria de las armas* (2008) constituyen sus pilares. Otra línea, siempre social, se adentra en temas del siglo XXI: lo ecológico y la construcción de un gaseoducto en *Los siete hijos de Simenon* (2000); la inmigración en *El color de la piel* (2003); el cruce entre prostitución y financiamiento político en *A la sombra del dinero* (2005); la hípica, las trampas del poder y la injusticia en *La muerte juega a ganador* (2010); la desaparición de un periodista vinculada al narcotráfico en *El leve aliento de la verdad* (2012); el estallido social en *Los asuntos del prójimo* (2021); y la pandemia en *Imágenes de la muerte* (2022). Una línea más personal —sin dejar de lado la problemática social— lo lleva a desplazarse a su natal Punta Arenas, para ayudar en el caso de un amigo en *Nunca enamores a un forastero* (1999); a investigar la desaparición de un amigo de la universidad, en un caso vinculado a organismos de seguridad de la dictadura de Pinochet en *El ojo del alma* (2001); a adentrarse en una red

Alameda. Esta publicación prolonga el espíritu de *Nueva York II*, antología compilada en 1989 por Carlos Olivárez e Iván Teillier. En el prólogo, Díaz Eterovic señala que el volumen buscó contribuir a la memoria literaria chilena, «rescatando las voces de un grupo singular de poetas y narradores que, durante algunos años, hizo del bar *La Unión Chica* un espacio de creatividad, amistad y libertad» (2003, p. 12).

clandestina de hogares de ancianos y en los deseos que su madre le dejó a Heredia —uno de ellos, encontrar a su padre— en *El segundo deseo* (2006); y, finalmente, al encuentro con su hijo en Punta Arenas, que viene a dar un giro afectivo en el personaje, en *La cola del diablo* (2018). En *El hombre que pregunta* (2002a), la historia se adentra en el universo de la crítica y en la misteriosa desaparición de uno de sus protagonistas. Una línea más tenue, transversal a las otras de carácter político y social, apunta a los escasos desplazamientos de Heredia hacia fuera de Santiago: Punta Arenas (en las novelas ya mencionadas); a Buenos Aires, en *Solo en la oscuridad* (2012b); publicada primero en Buenos Aires en 1992; al norte del país, para mostrar ciertas disputas por tierras mineras en *La música de la soledad* (2014); o al viaje a Villarrica en *Los fuegos del pasado* (2016). En una ocasión, comentó que no le interesaba explorar ni forzar otros escenarios latinoamericanos; le interesa dar cuenta de lo que tiene cerca suyo, a la mano, en sus recorridos cotidianos por la ciudad.

Este trabajo plantea un entramado crítico y teórico que articula los ejes y las líneas antes mencionada, sosteniendo como hipótesis que la saga de Heredia configura una crítica social y política paradójica, fundada en la tensión entre la esperanza y la desesperanza. Dicha crítica es proyectada por su protagonista, quien —desde una mirada irónica, melancólica y pesimista— construye una memoria residual de la ciudad, mediante un modo visual de narrar la experiencia urbana. A partir de esta hipótesis, el análisis persigue dos objetivos centrales para el desarrollo: primero, identificar los rasgos irónicos y melancólicos de Heredia, en tanto erigen una crítica paradójica de la esperanza; segundo, examinar los trazos espaciales del recorrido ciudadano, atendiendo a los ecos de la memoria y a los residuos que construyen una novela negra de carácter social.

Ironía y melancolía: La crítica (des)esperanzada de Heredia

«Pensaba en la tristeza de la ciudad cuando golpearon a la puerta» (2000b, p. 9): así comienza *La ciudad está triste*, de Ramón Díaz Eterovic. Publicada en 1987, en la última etapa de la aciaga e infame dictadura de Pinochet, la novela es un relámpago fugaz que abre la saga policial protagonizada por Heredia, pronta a cumplir cuarenta años. A partir de esta novela —y en las diecinueve novelas que la siguen—, Díaz Eterovic escenifica una urbe oscura y desesperanzada. Cuando un personaje le dice a Heredia que él es su última esperanza, este responde: «No deberías esperar tanto de un sujeto como yo. Mis espacios de movimiento son limitados y la esperanza no es bueno dejarla en manos ajenas» (2000b, p. 13). Heredia es, en general, un personaje escéptico, irónico y melancólico, rasgos que se proyectan en la figura del Escriba, aquel que escribe las novelas y encarna el gesto metaliterario de Díaz Eterovic de no creer en la trascendencia humana. A lo largo de la saga, el detective —siempre pesimista— va revelando y acentuando su cansancio. En *La cola del diablo* esboza su agotamiento, e incluso su cercanía con un posible final:

Había perdido la cuenta de las libretas utilizadas, pero estaba seguro de que a mi muerte irían a dar a la basura, salvo que decidiera pasárselas al Escriba para que nunca más se quejara de falta de ideas al momento de imaginar sus novelas (Díaz Eterovic, 2018, p. 58).

El pesimismo de Heredia es inconfundible y se funde con cierta melancolía, como comenta en *Nadie sabe más que los muertos*: «¿Mi trabajo? Cuando nadie llega a contratarme soy una ruina que desea cambiar de tiesto de basura. Un sujeto que piensa demasiado y se come las uñas al ritmo de unas pobres interrogantes» (Díaz Eterovic, 2002b, p. 63). Incluso quienes lo rodean, a veces de forma pasajera, igualmente lo denostan: «Quién le va a creer», le pregunta Cavens a Heredia, «¿Qué es su palabra contra la mía? ¡Basura!» (2002b, p. 155). La desconfianza forma parte de la atmósfera que lo rodea: un ambiente que huele a basura, está en ruinas y siempre está *ad portas* de la muerte.



Fig. 1. Ramón Díaz Eterovic

En paralelo, la ironía se manifiesta como una condición característica de Heredia: la afirmación de una negación. En un sentido filosófico, es un cínico y un escéptico que, de todos modos, cree. La ironía, para Hayden White, determina «entidades negando en el nivel figurativo lo que se afirma positivamente en el nivel literal» (1992, p. 43). Así, su objetivo consiste en «afirmar en forma tácita la negativa de lo afirmado positivamente en el nivel literal, o lo contrario» (White, 1992, p. 46). Desde su escepticismo, Heredia niega la posibilidad del tiempo futuro; en rigor, no hay utopía social. La ironía en Heredia, tal como lo plantea White, se configura desde «el juego de palabras» en el que el lenguaje apunta al lenguaje y lo disuelve, porque desconfía y goza exhibiendo el artificio de la paradoja (1992, p. 225). Heredia, como sostienen Pino y García-Corales, está acostumbrado a realizar «juegos verbales críticos» (2002, p. 135). La ironía basa su operación paradójica del lenguaje en una forma de evaluar de modo «casi siempre peyorativo» y, a la vez, disimulada (Hutcheon, 1981, p. 176). La paradoja de la ironía tiñe, por una parte, la forma de ser del personaje —que cree en quienes lo contratan, a pesar de su pesimismo con el mundo— y, por otra, acompaña las tensiones contradictorias de una esperanza desesperanzada o de una melancolía creadora. En *Nadie sabe más que los muertos*, Claudia le pregunta si es un investigador privado como en las películas o si es tira. Heredia responde, enfático: «¡Como en las películas!» (Díaz Eterovic, 2002b, p. 34). Aparece un Heredia escéptico e irónico, sin duda nihilista, con apenas rastros difusos y residuales de utopía. Cuando habla de política dice que su candidato es Heredia: «No promete nada y a nadie le pide que le crea». La ironía de Heredia sostiene una evidente tensión con el mundo, como sucede en el contexto de la pandemia: «Si el virus pregunta por mí, dile que salí de paseo y con destino desconocido» (Díaz Eterovic, 2024, p. 69). Su frase revela una falta de temor ante la voracidad del presente: no siente miedo, aunque esto no implique cierta heroicidad; sus valores y deseos son otros.

Desde sus primeras novelas, tales como *Ángeles y solitarios*, el personaje de Heredia manifiesta un «tinte sentimental, mediado por corrientes profundas de añoranza y tristeza» (García-Corales y Pino, 2002, p. 136), y se debate entre la vulnerabilidad y la desesperanza (2002, p. 137). García-Corales y Pino refieren a Kristeva, para quien el sujeto melancólico «vive condenado al deseo y al recuerdo» (2002, p. 138). Sin embargo, en Heredia, y en el sujeto melancólico, el pasado no es lo central, porque no se trata de un sujeto nostálgico, ya que su tristeza es condición intrínseca con la que carga en el pasado, en el presente y en el futuro. Nos recuerda la imagen del «ángel de la historia» que levanta Benjamin.³ Para Roger Bartra (2017), la palabra *melancolía*

³ En la Tesis IX de «Sobre el concepto de historia», Benjamin hace referencia al *Angelus Novus* de Klee, el cual representa al ángel de la historia que, vuelto hacia el pasado ve una catástrofe sin posibilidad de recomposición.

viene del griego y se relaciona con el humor negro, derivando luego en una de las más agresivas y peligrosas enfermedades mentales. La palabra refería a una enfermedad mental que se usó en la medicina durante siglos, hasta que, en el siglo XIX, los psiquiatras lo cambiaron por depresión. El concepto se complejizó y se convirtió en uno que incluye la enfermedad, pero sobre todo a una sensación cultural y social colectiva de personas que no pueden entender lo nuevo. Antonella Estévez propone, para un análisis del cine chileno, pasar de una definición tradicionalmente vinculada a la patología depresiva, en rigor desde un concepto de melancolía como enfermedad, «hacia una poética y estética de la melancolía» (2017, p. 24).

La melancolía colinda con el desgaste del entusiasmo y de la utopía, con una vida que pasa la cuenta. En *El leve aliento de la verdad*, Heredia dice: «La vida no se cansa de arrebatarnos el entusiasmo, pensé mientras observaba la calle desde uno de los balcones de mi departamento» (Díaz Eterovic, 2012a, p. 9); Simenon le responde: «La vida no perdona, Heredia. Tarde o temprano pasa la cuenta» (2012a, p. 25). Segovia aparece en «los escombros de un edificio que construyen en la calle Dardignac», unos obreros observaron que unos perros entraban a la obra «y escarbaban entre la basura y los restos de materiales que van quedando a medida que avanza la edificación» (2012a, p. 51).

En *Nunca enamores a un forastero*, Heredia sostiene las inquietudes de siempre, el malestar nubla la esperanza:

Más allá de lo que hiciera, el mundo seguiría girando en el sentido de lo absurdo y de lo injusto. Los poderosos construyendo armas y los pobres muriéndose de hambre en las esquinas. Los industriales engordando sus cuentas bancarias y las ballenas asesinadas por japoneses o cercanos. Las parejas seguirían haciendo el amor por primera vez y los viejos muriéndose en asilos de poca monta. Sí, era un discurso bohemio muy simple y todo continuaría igual al margen de lo que hiciera un detective solitario, cuarentón, aficionado a los tragos, al bolero, las carreras de caballos y a las novelas de Onetti y Hemingway. Un detective al que cada día le costaba recomponer su rostro y darse ánimo para salir a recorrer sus calles de costumbre, cada día más triste y cansado. Sí, la locura tenía varios siglos de organización y contra eso era muy poco lo que se podía hacer, salvo mantener viva la ilusión, la gastada utopía de la justicia (Díaz Eterovic, 1999, p. 117).

Se podría decir que, detrás de la melancolía, hay un rasgo depresivo que pesa sobre Heredia, y acompaña su dificultad de levantarse y salir a recorrer las calles. Mantener la ilusión forma parte de la paradoja melancólica y pesimista del personaje, enfatizada en la imagen de la «gastada utopía de la justicia», porque en la afirmación irónica termina negando la posibilidad de ese lugar —o no lugar—. En otra época, afirma Heredia, «le habría sacudido la nariz» (Díaz Eterovic, 2000c, p. 13) a algún culpable, pero ahora trata de no hacerlo:

Estaba haziendo del dolor. Harto de querer cambiar el rumbo de las cosas, de espantar la oscuridad para que, al fin de cuentas, los aprovechadores de siempre se quedaran con el pez y los anzuelos. Estaba cansado y no quería más engaños, porque aún en lo más privado, tierno y dulce —el amor— había jugado mal (Díaz Eterovic, 2000c, p. 13).

En *El color de la piel*, discute con Simenon quien le reprocha que, cuando bebe alcohol, le da por querer cambiar el mundo. «Los tiempos son otros, Heredia», a lo que el detective responde que sigue creyendo «que otro mundo es posible. Solo se requiere un poco de sentido común»

Desde el Paraíso, la tempestad sopla y lo empuja, lo arrastra «hacia el futuro, al que vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Esta tempestad es lo que llamamos progreso» (2009, p. 44). Según Valenzuela, la imagen observada por Benjamin sintetiza los tiempos, como enlace y umbral entre pasado y futuro, ruina y progreso. Marca un derrotero relevante para comprender el presente y la crisis, donde el futuro ya no es necesario (2024, p. 220).

(Díaz Eterovic, 2003, p. 53). Simenon continúa con su diatriba: «El mundo está podrido y se cae a pedazos. Pero, claro, es solo la opinión de un gato que quiere pasar por la vida sin sobresaltos» (2003, p. 53).

Las etapas emocionales que rodean la melancolía de Heredia presentan matices que configuran su identidad. En *El hombre que pregunta*, Carmen Trigo le pregunta quién es Heredia, y él responde contándole algunas escenas del orfanato y de su juventud como muchacho silencioso, «aficionado al anonimato de las sombras», pero sobre todo le habla del «miedo y desencanto» (Díaz Eterovic, 2002a, p. 91). En *La muerte juega a ganador*, comenta que

hay días donde lo mejor es quedarse en la cama. Días para tachar en el calendario sin mayor contemplación y olvidarse de ellos para siempre. Digan los que todo sale mal y más vale la pena esconderse bajo la mesa del comedor hasta que pase el viejo del saco con su carga de malos presagios (Díaz Eterovic, 2010, p. 257).

Sin embargo, a pesar de su pesimismo, apuesta por creer en las otras personas. En *Los asuntos del prójimo*, define su ética en una visión generosa con los demás: «Tengo la mala costumbre de interesarme en los asuntos ajenos. En especial cuando ese prójimo golpea a mi puerta y pide ayuda» (Díaz Eterovic, 2021, p. 27), idea que repite: «Ahora me dedico a los asuntos del prójimo» (2021, p. 55). Se trata, de algún modo, de una visión generacional que contrasta con la de su hijo Goran. Mientras Heredia le dice que, a su edad, «miraba lo que pasaba a mi alrededor y trataba de buscarle una explicación que me impulsa a la acción» (p. 133). Exacerba la atención temporal del sujeto melancólico que vive un eterno presente, no con tanta nostalgia porque el ideal nunca fue una real opción, pero sí con cierto anclaje en el pasado. Goran, por su parte, le replica que no puede arreglar el mundo con sus ideas: «Pasó tiempo y lo único que obtuviste fue una carga de nostalgia y dolores» (p. 133). Heredia, anclado en un presente melancólico, no añora el pasado como ideal, pero vive desde él, como si el tiempo solo sirviera para medir el desgaste de la esperanza.

Otra arista notoria a lo largo de la saga es la noción de esperanza, que se exagera en las últimas entregas. En *Los fuegos del pasado*, el futuro se presenta, como de costumbre, como «un naipe tapado, incierto, asociado al azar, a los sueños y a un presente que vivía al compás resignado de días y meses a los que de vez en cuando conseguía encontrar un sentido. Solo el pasado remitía ciertas certezas, alegres o tristes, que asomaban sus narices por la rendija de los recuerdos» (Díaz Eterovic, 2016, p. 9). Se enfatiza así la idea del tiempo marcado por la certeza del pasado y por un futuro incierto en su posibilidad. *Imágenes de la muerte* se abre tomando el pulso al tiempo reciente del estallido social: «Eran un haz de fuego y furiosas esperanzas» (Díaz Eterovic, 2022, p. 9). Él mismo evidencia su cansancio y envejecimiento:

Los detectives de verdad envejecen más rápido que los del cine. No necesitan verse apuestos ni sonreír a las estrellas de turno. Tuve el brillo de la juventud, pero la vida siguió su curso y ahora me conformo con los tonos opacos de las casi seis décadas (2022, p. 17).

Por su parte, *Dejaré de pensar en el mañana* muestra a un Heredia más viejo y cercano a la muerte de la gente y de los seres queridos. Siempre se ha situado cerca de la muerte y del pasado, aunque con una cuota de esperanza deslavada que le permite transitar por la ciudad buscando migajas que le ayuden a encontrar algún atisbo de justicia: «Había pasado de la esperanza al desaliento provocado por el contagio y los acomodos políticos que amenazaban el fuego del reciente estallido social. Mi vida y todo lo que me rodeaba estaba en un punto de aparente sin retorno» (Díaz Eterovic, 2024, p. 9). Heredia es un personaje de vaivenes existenciales y sociales que permiten medir una época, mirarla hacia atrás y dejarse llevar hacia el mañana, como escribió hace casi un siglo Walter Benjamin con su ángel de la historia. Heredia lidia con el pesar

melancólico y traza una fina ironía para seguir adelante: «Recogí los restos de entusiasmo que rodaban por el suelo y emprendí el viaje de regreso a mi departamento» (2024, p. 110).

Memoria, imágenes y residuos de la ciudad

Heredia sabe transitar entre la multitud, a veces insomne y otras veces crítica. Sabe inmiscuirse en los escondrijos del poder criminal, lumpen, empresarial y estatal. Su condición solitaria, melancólica y escéptica le permite observar y sospechar de los pactos y entramados entre los actores sociales que protagonizan la escena citadina y criminal: la escena histórica de un Chile complejo. Heredia traza, con sus pasos, un mapa social de la ciudad y del Chile neoliberal, con sus lóbreas capas delictuales, tanto del lumpen como de las instituciones.

La ciudad de Heredia deja constancia sombría de un territorio somnoliento, una urbe que se escribe sin tregua desde el frágil murmullo de una historia hecha escombros. En general, en las novelas de Díaz Eterovic afloran, a escala herediana, la justicia y la verdad como resultado de su investigación. Guillermo García Corales y Miriam Pino afirman que el escritor propone un «amplio territorio urbano y a connotados circuitos políticos, cuyo correlato se puede rastrear en la experiencia ciudadana del Chile contemporáneo» (2002, p. 114).

Al analizar *La oscura memoria de las armas*, Valenzuela Prado plantea que el Santiago que habita Heredia «es parte de un Chile con marcada predisposición neoliberal, inclinación que en ocasiones ha tendido a blanquear o querer borrar la memoria del país, de la ciudad: en resumen, olvidar» (2012, p. 153). Esa condición no se limita a dicha novela, predomina en las que la anteceden y suceden, manteniendo el esfuerzo de Ramón Díaz Eterovic «por revertir ese intento de olvido y, a la vez, por mantener el gusto a pasado, a recuerdo, a memoria» (p. 153).

La ciudad está triste ofrece los lineamientos de su forma de habitar el mundo, distante de los valores de la policía. Cuando le preguntan si pertenece a ella, Heredia responde: «Ando mal, pero aún no llegó tan bajo» (Díaz Eterovic, 2000b, p. 24). Trabaja de manera autónoma, movido por el compromiso con quienes contratan sus servicios con poco dinero. Se mantiene de manera precaria, con lo justo, para comer y beber una copa de alcohol de dudosa calidad. Su soledad lo lleva a tener algunos contactos en la policía, como Solís, o en el mundo del hampa. ¿La ciudad está a cargo de un sujeto melancólico, solo y hastiado? Claro, cuando las posibilidades son mínimas, hay que aferrarse a lo que ofrezca la caja de Pandora.

La narrativa de Díaz Eterovic, además de su condición policial, desarrolla una articulada tensión entre un tiempo pasado-presente y una visualización de la ciudad como imagen. Esa articulación comienza con *La ciudad está triste*, en la que la tristeza citadina comparte espacio con una melancolía que se refleja como imagen: «Observé mi rostro reflejado en los vidrios de la ventana» (2000b, p. 11). El reflejo especular responde a la proyección de una imagen espectral transparente que exacerba el rasgo de impotencia de la imagen misma, en rigor, se trata de una imagen del presente cuyo pasado limita las posibilidades del futuro.

Michel De Certeau (2000) afirma que la historia se escribe a ras de piso, lo que indica que nuestro caminar escribe un relato. Heredia despliega una escritura desde sus pasos, su caminar a veces deambulante y otras al acecho de una pesquisa por realizar, definen un relato negro que, por contraparte, levanta una síntesis de una época que cambia en cada novela, un Chile que es leído por Díaz Eterovic y ejecutado por el melancólico y mañoso Heredia:

Al final, después de afeitarme y vestir una camisa limpia, opté por salir a caminar, beber una taza de café en el Haití y entrar a un cine. La decisión no fue mala, pero al cabo de una hora resultó un fracaso. Las películas que me interesaban habían empezado y el café tenía la mirada de las muchachas que sonreían de mala gana a los clientes. Hay muchas cosas que no soporto, y dos de ellas son los charlatanes con pretensión de sabiondos y entrar al cine en la mitad de una función. Las demás forman una larga lista que no viene al caso recordar y que

cada día se incrementa a medida que el desencanto se adhiere a mi piel igual que una alimaña (2002, pp. 7-8).

El acto de caminar es el acto de perderse por una ciudad que él conoce y desconoce. Una ciudad que le ofrece posibilidades, un café, una película y, a la vez, es el escenario en donde Heredia despliega su forma de habitar el mundo, su hastío, hay cosas que no soporta, claro, y el desencanto se le pega en su piel, lo que anticipa lo que se sostendrá durante su obra, un desencanto que derivará en la falta de optimismo y en una esperanza oscilante que surge y se esconde con cara de desesperanza:

Aún con la esperanza de ver brillar la luna, caminé por el Paseo Ahumada hasta que el bullicio de los vendedores callejeros y los tapones de los paseantes me hicieron pensar en un lugar donde beber una copa y no recordar nada, si es que ello es posible cuando lo único que se posee es el pasado (2002, p. 8).

Heredia es un sujeto contradictorio, condenado a recordar, a caminar, a relatar y a buscar un lugar —un bar, su oficina—, nada del otro mundo, porque su mundo es este: la ciudad, las otras ciudades de su memoria y las imágenes que atesora. Carga con el peso de la violencia y la ausencia de justicia, y, sobre todo, erige su figura imaginada como una ficción. A pesar de su pesimismo, siempre deja entrever una posibilidad de creer, de buscar la verdad y encontrar un atisbo de justicia. «El pasado estaba en las calles que recorría», comenta, «y en la carpeta que el juez Cavens me había entregado» (2002, p. 36). La calle es el lugar donde escribe con sus pasos el relato que intenta sostener: «Cada caso es una hoja en blanco con sus dudas, miedos y personajes ocultos. Esperar es lo único prudente. Mover los dados imperceptiblemente. Abrir los ojos para hacer de testigo en el instante justo» (2002, p. 36). Heredia despliega una escritura en cada paso por la ciudad, en cada caso por resolver, en cada estado de ánimo que proyecta. Su andar melancólico reconstruye los rastros de una urbe erosionada por el olvido. Allí donde la justicia se disuelve y la esperanza parece agotarse, persiste el gesto mínimo de escribir, de registrar lo que aún resiste. Esa escritura de los restos —como un mapa hecho de ruinas— enlaza su pesimismo con la leve obstinación de creer que, incluso entre los escombros, todavía puede surgir una forma de verdad.

Al salir del hotel caminé un rato por las veredas de ese barrio que tanto conocía y me gustaba recorrer cuando el desánimo me doraba la piel y creía sentir que ya no existía un lugar para mí en esa ciudad tan amiga y ajena al mismo tiempo. Todo estaba en su sitio. Las tiendas, los puestos de frutas, los restaurantes con sus olores recalentados y el coro miserable de costumbre. Mendigos, comerciantes, niños mal vestidos, borrachos tempraneros y las putas que hacían su negocio. Hablé con algunas de ellas para averiguar el paradero de mona lisa y ninguna me supo decir nada. Dejé que el tiempo jugará sus cartas. Caminé hasta la estación central para ver salir un tren que se dirigía a Temuco. Bebí una cerveza en el primer boliche que me salió al paso, y finalmente decidí regresar a mi departamento y dejar de pensar en Cayasso que es ahora debía estar hundiendo su angustia entre las piernas de Monalisa (2002, p. 61).

Surge una ciudad que puede ser leída como texto y sospecha. Su caminar lo lleva a sospechar y a dudar: «La ciudad con su aparente rostro nuevo, maquillado con carteles de propaganda política, consignas y declaraciones de libertad. Mucha goma líquida en las murallas, rayados y contrarayados» (2002, p. 37) La «ciudad y su rutina» (p. 39), en el fondo, replica un relato que Heredia lee y relee, porque la ciudad puede ser escrita, pero también leída. Heredia es, sin duda, un gran lector y observador. En sus novelas, la ciudad funciona, además de hoja en blanco, como texto y como imagen. Se trata de una ciudad que se lee y que se mira.

En paralelo, se puede apreciar una ciudad como imagen y espectáculo. En general, las novelas de Heredia están cargadas de violencia visual y escrita en una ciudad escenificada como forma literaria de comprender los ecos de un relato social. La ciudad es la más bella y triste imagen que Heredia observa y habita: «Miré a mi alrededor y no había nadie. La ciudad sigue triste, pensé y escupí al suelo mi pena» (2000b, p. 20). Esa tristeza, insiste, deja una estela visible a lo largo de su saga policial. Los tránsitos ciudadanos abren la posibilidad de leer la ciudad erigida como telón de fondo de ese recorrido. Descifrarla implica conocer sus códigos y reconocer los mensajes que enuncia. La ciudad de Heredia se deja leer y, sobre todo, ver: «Eran las seis de la mañana. El barrio se llenaba de una luz opaca y el aire helado rebotó en mi rostro como una cachetada» (2000b, p. 37). Esa opacidad acompaña la tristeza ciudadana y la violencia, percibidas desde la representación espectacular. Cuando Heredia recibe una «paliza», la percibe como una «función» escenificada (2000b, p. 46); y otros personajes, al encontrar partes de un cuerpo, confirman esa teatralidad: «No es un espectáculo grato» (2000b, p. 65).

La ciudad espectacular retorna de manera constante. En *A la sombra del dinero*, Heredia vuelve a salir de su oficina después de una golpiza y varios días de encierro:

El espectáculo de las calles me atrajo con el magnetismo de la época en que comenzaba a conocer la ciudad. La gente, el colorido de las tiendas, el furioso desorden de los autos, el vocerío de los vendedores callejeros, el vértigo de una ciudad que parecía inagotable en su afán de transformarse. (...) de nuevo. Nada a lo que mis ojos no estuvieran acostumbrados, pero que sin embargo conseguía agitar mi rabia ineludible (Díaz Eterovic, 2005, p. 19).

En *El color de la piel*, la Plaza de Armas «ofrecía su habitual espectáculo de actores callejeros, pintores, hombres estatuas, predicadores y comerciantes de afiches y libros» (Díaz Eterovic, 2003, p. 15), Heredia deambula entre la gente y debe descansar por una pelea reciente, pero, sobre todo, al constatar que, a pesar de sus sentimientos, «la vida imponía el uso de códigos violentos para sobrevivir. De día hacer el trabajo sucio, sudar la gota gorda o atisbar en la oscuridad. No me quejaba, porque era el oficio que me permitía pagar mis vicios y mi pan» (2003, p. 15).

Coherente con la idea melancólica de este artículo, surge una ciudad teñida de esta condición. Heredia es un observador que vive y palpa la ciudad, buscando en ella respuestas que no siempre encuentra: «Era de noche y en el horizonte se divisaba la línea plateada y zigzagueante del río Mapocho. Sin embargo, esa escena no me decía nada. Como en otros casos, necesitaba datos o una sospecha que actuara como detonante» (2000a, p. 33). En su tránsito, Heredia, parafraseando a De Certeau (2000), escribe una historia e instaura una imagen de memoria, con una justicia singular, nunca total. Su ciudad —Santiago, a pesar de los desplazamientos a Buenos Aires o Punta Arenas— es el centro emocional y simbólico de su existencia. En *Nunca enamores a un forastero*, cuando debe viajar a Punta Arenas, confiesa: «Odio salir de Santiago. Me gusta su gente dándose codazos en las calles [...] Me gusta observar el ajetreo de la ciudad desde el ventanal de mi oficina, ubicada en las cercanías de la Estación Mapocho» (Díaz Eterovic, 1999, p. 7). Heredia sabe convivir con su melancolía, tratar con la ciudad triste y con los problemas que esta le devuelve. En *Nadie sabe más que los muertos*, observa desde su ventana el muro de enfrente: «Unos muchachos pintaban una consigna en contra del dictador, y podía observarlos como parte de una mala película de suspenso» (Díaz Eterovic, 2002b, p. 48). Ve la realidad como una mala película, la comprende porque está atento a todas las formas y señales que puedan servirle para resolver un caso o añadir una pieza al rompecabezas de la vida. Así, su mirada —melancólica, lúcida y desconfiada— convierte la ciudad en una escritura de los restos: un mapa hecho de ruinas y memoria.

La ciudad de la memoria enfrenta cambios constantes, los cuales son enfrentados por Heredia desde una crítica constante a la modernidad, pero también hacia el neoliberalismo. En *El leve aliento de la verdad*, se aprecia esa crítica al observar su entorno cercano: «También el barrio

cambiaba. Dos de mis bares favoritos habían cerrado» (Díaz Eterovic, 2012a, p. 10). En *Los siete hijos de Simenon*, la metamorfosis de la ciudad es exacerbada:

Me te pedí de BERNALES Plaza de Armas. La base de la oficina advertí los cambios del barrio en los últimos meses. Algunas tiendas de la calle puente habían desaparecido y en su lugar se alzaba Moll donde los santiaguinos de medio pelo iban a endeudarse con fervor de feligreses. Hola gente pasaba de prisa y por unos minutos, entre el bullicio de los autos, añoré el de la playa, y el enigmático ir y venir del oleaje (Díaz Eterovic, 2000c, p. 73).

La secuencia se repite en *La música de la soledad*:

La ciudad que me rodeaba no se parecía a la que guardaba en mi memoria. No lograba reconocer si estaba de noche o de día. El futuro no existía y el pasado era una Mancha en el pavimento. Tampoco era feliz tenía la ilusión de los que conservan residuos de sueños incumplidos. Simplemente existía; una fuerza desconocida me obligaba a seguir en pie y testimoniar lo que ocurría en un territorio donde solo quedaban despojos (Díaz Eterovic, 2014, p. 7)

En tanto, en *El hombre que pregunta*, Heredia observa la Estación Mapocho desde la ventana de su oficina, una estación que «había sido en el pasado el punto más importante de la red ferroviaria que unía a Santiago con la zona norte del país» (2002a, p. 185), pero de «aquel flujo ferroviario no quedaba nada» (p. 185), esta se había convertido «en un centro para la realización de exposiciones, ferias comerciales, encuentros políticos y una que otra actividad cultural» (2002a, p. 185). Heredia remarca su mirada al pasado, pero sobre todo a la forma cómo se reordena la ciudad y sus espacios. En *Los asuntos del prójimo*, una de sus novelas recientes, nuevamente se erige una ciudad en constante mutación:

La ciudad no deja de brindar sorpresas. Basta ausentarse unos días o cambiar los recorridos habituales para descubrir cambios en su rostro. Nuevos edificios, plazas remozadas, barrios que exigen un gran ejercicio de memoria para recordarlos como fueron. El mentado y a veces cuestionable progreso era implacable (Díaz Eterovic, 2021, p. 9).

Las novelas de Ramón Díaz Eterovic transitan por la oscuridad residual de una sociedad corrupta, regida por un poder y una ley viciados. En ese marco, Heredia construye una alegoría social, simbólica y crítica de la basura y la mugre que se ocultan en la urbe. Su oficina en la calle Aillavilú se ubica en una periferia paradójicamente central, próxima a la Plaza de Armas de Santiago y al río Mapocho. El desecho simbólico y material aparece ya en *La ciudad está triste*: «Tenemos antecedentes para escarbar la olla hasta el fondo» (Díaz Eterovic, 2000b, p. 42). Heredia intenta levantar el velo que cubre la memoria colectiva —en *La ciudad está triste*— y la personal —en *El segundo deseo*. Su ética conserva la dureza heredada del policial negro, pero se matiza con afectos que se oponen al carácter competitivo y productivo del modelo neoliberal. Trabaja gratis si el caso lo exige y golpea un rostro, como en *Ángeles y solitarios*, cuando la justicia no llega. El amplio territorio de injusticia se convierte así en una alegoría de la oscuridad, la maldad y la violencia. Ciudad, memoria y sombra se proyectan en toda la obra de Díaz Eterovic, que en cada una de las veinte novelas revela nuevas evidencias bajo un mismo telón de fondo: una letra imaginada con peso realista dentro del género negro y policial.

Heredia se adentra en la suciedad citadina y social, en la mugre que ya comenté. Una estela dejada por una sociedad corrupta, con una ley y justicia viciadas y un poder con las manos manchadas. Además de ser negra, policial, neopolicial o criminal, se trata de novelas que exacerbaban el tránsito urbano y los conflictos sociales que estos acarrearán. El trazo urbano neoliberal que Heredia despliega con sus pasos, con sus lóbregas capas delictuales de fondo, tanto del lumpen como de las instituciones, permiten elaborar una alegoría social, en tanto materialidad simbólica

y crítica de la basura y la mugre que se esconde en la urbe. Su periférica oficina de calle Aillavilú confirma su marginalidad paradójica, donde todo residuo descartado retorna como parte de un centro. De este modo, Heredia asume «el trabajo sucio» (2003, p. 15), el cual implica «sudar la gota gorda o atisbar en la oscuridad» (2003, p. 15). Desde su vieja oficina, la ciudad se deja ver sombría y cochina, se deja oler: «Con la llegada de la noche el barrio se convertía en un desierto maloliente» (2013, p. 13). En *La ciudad está triste*, cuando Heredia habla de Andrea, describe negativamente el trabajo que esta tiene: «Lo único que había logrado era un poco de la mierda que arroja la ciudad para los que no tienen poder ni influencias» (2000b, p. 27). Lo escatológico convive de maravillas con el mundo que desarrolla la saga. En *Nunca enamores a un forastero*, el mal olor es concreto, aunque siempre con una estela residual alegórica: «El olor a orín y a mugre de la celda me asqueaba. Salí al laberinto y después de varios recorridos por los pasillos logré llegar a la calle» (1999, p. 59). Siempre algo huele mal en las cloacas que aparecen en las novelas de Ramón Díaz Eterovic, y los ecos de esos olores y residuos cargan con esencias y materialidades que nos llevan a comprender la orgánica de la ciudad y la sociedad.



Fig. 2. Portada de *La ciudad está triste*

En general, en sus novelas se urde una retórica de lo que está dentro y fuera de campo, sea un cadáver en escena o una persona desaparecida. En *El color de la piel* aparece un cuerpo colgado del cable de una lámpara de techo: «Un pesado olor, a mugre y a descomposición, flotaba en el ambiente» (2000a, p. 67). Sea cual sea el caso, esto gatilla el motivo por el cual Heredia se mueve por la ciudad. En *El leve aliento de la verdad* (2012a) aparece el cadáver de Segovia, periodista buscado por Heredia, como manifestación de una corporalidad descartada:

Su cadáver apareció entre los escombros de un edificio que construyen en la calle Dardignac. Esta mañana, a uno de los obreros que trabajaban en el lugar le llamó la atención que hubiera entrado una decena de perros a la obra, y que escarbaran entre la basura y los restos de materiales que van quedando a medida que avanza la edificación (2012a, p. 51).

Los perros, de seguro quiltros, se dan un festín, su animalidad es cómplice con la criminalidad humana para interponerse en la búsqueda de la verdad por parte de Heredia. En *La muerte juega a ganador* se menciona a la pasada, haciéndose eco de Jaime Pinos y Luis Barrales, el caso de Hans Pozo, «un muchacho que había sido descuartizado y sus restos esparcidos en distintos

puntos de Santiago, en una suerte de acertijo macabro que tuvo a la policía de cabeza durante varias semanas» (2010, p. 25). La idea del cuerpo desechado se repite en *Los asuntos del prójimo*, en la que un cuerpo aparece en un sitio eriazo del Centro Matucana 100:

La mataron con golpes de pies y manos que le provocaron hemorragias internas. Su cuerpo presentaba signos de violación y de haber sido arrastrado por una superficie dura, de tierra reseca o cemento. La dejaron detrás de unos matorrales que ocultaron el cadáver hasta que unos perros callejeros advirtieron la presencia del cadáver (2021, p. 25).

Todo residuo vale como indicio y huella para avanzar en medio de la ciudad sombría y triste. Aunque, en ocasiones, el desborde de marcas y posibilidades revienta la posibilidad de conseguir la verdad y, de paso, imposibilita pensar representación como una reconstrucción de escena confiable: «Muchos nombres. Mucha oscuridad y mugre» (2002, p. 32), le replica Heredia a Cavens en *Nadie sabe más que los muertos*. Heredia no se erige como salvador ni como héroe. En este contexto, la ciudad se erige como puesta en escena, como espectáculo del que se es parte y contraespectáculo que intenta ser desactivado por Heredia: «La Plaza de Armas ofrecía su habitual espectáculo de actores callejeros, pintores, hombres estatuas, predicadores y comerciantes de afiches y libros» (2003, p. 15). En ese tránsito, el paisaje se hace «más sucio y desolado» (p. 15). La ciudad se levanta como un cúmulo de restos, y Heredia los observa y absorbe:

Un olor profundo, a suciedad y basura, entró por mis narices. Caminé, acostumbrándome al peso del sol sobre mi cabeza, y luego de un rato comencé a ver a los hombres que yacían en las veredas, cubiertos por restos de frazadas y grandes trozos de cartón. Los que estaban despiertos extraviaban sus miradas en algún punto inimaginable del paisaje (2003, pp. 57-58).

La ciudad y la suciedad se complementan en la narrativa de Díaz Eterovic, como metonimia que requiere la una de la otra.

Según la lógica temporal —pero también espacial— que desarrolla Díaz Eterovic, tanto la melancolía como la muerte, junto con las personas y materiales descartados, retornan en forma de tiempo, en una operación articulada por una institución que ostenta el poder. En *La cola del diablo*, Heredia sostiene que «el pasado enseña que las personas no desaparecen por arte de magia. Son asesinadas, destrozadas en el desierto, lanzadas al mar, folladas en algún sitio abandonado» (2018, p. 135). La lógica residual de los cuerpos reaparece en *Dejaré de pensar en el mañana*, con el cadáver de Servando Reina Fuentes, encontrado con tres balas en la cabeza y arrojado al río Mapocho: «Lo encontraron dos personas que cruzaban el puente próximo al Centro Cultural Mapocho, cerca de las 20:00 horas. Les llamó la atención un bulto rodeado de perros vagos que ladraban más de lo habitual» (2024, p. 112). En la narrativa herediana, nada desaparece del todo: todo regresa, incluso la muerte.

Conclusión

En *La novela chilena del último siglo*, José Promis (1993) propone una clasificación de la cual tomo dos elementos que me interesa abordar. Uno es el de la novela del fundamento, en la que cuyos personajes, a pesar de la adversidad, creen en algo. El otro es el de la novela del escepticismo, en la cual los personajes no creen en el presente, dudan de este y de lo que vienen. De la primera novela un ejemplo es Manuel Rojas; de la segunda, José Donoso, aunque posiblemente, creo, Claudio Giaconi es más pertinente. ¿Por qué cito esta propuesta de Promis? Porque creo que Díaz Eterovic matiza ambas visiones: una centrada en la esperanza, y la otra, en la desesperanza. Heredia tiene un fundamento, pero es escéptico a la vez, desde ahí se erige como sujeto desesperanzado y esperanzado a la vez; irónico y melancólico, pero ético en su accionar de

detective, desde donde urde un entramado crítico, social y político desde la paradoja. Así, configura una memoria residual de la ciudad, que narra experiencia urbana melancólica. Este entramado encontraría un punto de escape en el deseo de no estar, de, como dice y titula en su última novela, de dejar de pensar en el mañana o como explicita en *Nadie sabe más que los muertos*: «Un día voy a cerrar este boliche y me conseguiré una casa en la playa que me permita disponer de mar, rocas y arena» (2002b, p. 63).

Referencias bibliográficas

- Bartra, R. (2017). *La melancolía moderna*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2009). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: LOM.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I. Artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Díaz Eterovic, R. (1999). *Nunca enamores a un forastero*. Santiago de Chile: La Calabaza del Diablo.
- Díaz Eterovic, R. (2000a). *Ángeles y solitarios*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2000b). *La ciudad está triste*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2000c). *Los siete hijos de Simenon*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2001). *El ojo del alma*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2002a). *El hombre que pregunta*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2002b). *Nadie sabe más que los muertos*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2003). *El color de la piel*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2005). *A la sombra del dinero*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2006). *El segundo deseo*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2008). *La oscura memoria de las armas*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2010). *La muerte juega a ganador*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2012a). *El leve aliento de la verdad*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2012b). *Solo en la oscuridad*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2014). *La música de la soledad*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2016). *Los fuegos del pasado*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2018). *La cola del diablo*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2021). *Los asuntos del prójimo*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2022). *Imágenes de la muerte*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2024). *Dejaré de pensar en el mañana*. Santiago de Chile: LOM.
- Espinosa, P. (2004). Género literario, sujeto y resistencia en la obra de Ramón Díaz Eterovic. En A. Bisama (Ed.), *El género policial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*. Valparaíso: Editorial Puntángelos.
- Estévez, A. (2017). *Una gramática de la melancolía cinematográfica. La modernidad y el no duelo en cierto cine chileno contemporáneo*. Santiago de Chile: Radio Universidad de Chile.
- Franken Kurzen, C. A. (2000). Ramón Díaz Eterovic como representante de la novela negra chilena. *Revista signos*, 33(48), 13-19. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342000004800002>
- García-Corales, G., y Pino, M. (2002). *Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea. Las novelas de Heredia*. Santiago de Chile: Mosquito editores.
- Hutcheon, L. (1981). Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. *Poétique*, (48), 173-193.
- Promis, J. (1993). *La novela chilena del último siglo*. Santiago de Chile: La Noria.

- Valenzuela Prado, L. (2023). La imaginación del futuro: imagen, esperanza y desesperanza en el cine y la novela en Chile (1980-1990). *Revista chilena de literatura*, (107), 213-240. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952023000100213>
- Valenzuela Prado, L. (2012). Transición, memoria y neoliberalismo en *La oscura memoria de la ciudad* de Ramón Díaz Eterovic, *Contextos*, (28), 141-154. <https://umceold.umce.cl/joomlatools-files/docman-iles/universidad/revistas/contextos/N28-09.pdf>
- Valenzuela Prado, L. (2024). *La política del espectáculo. Escenas e imágenes de la narrativa chilena*. Santiago de Chile: Finis Terrae.
- Valenzuela Prado, L. (2026). *Basurales. Literatura chilena y otros desechos*. Santiago de Chile y Valladolid: Lastarria y de Mora.
- Vásquez, A. (2020). *Solo en la oscuridad* de Ramón Díaz Eterovic: literatura sobre el narcotráfico antes de la narcoliteratura. *Atenea (Concepción)*, (521), 41-57. <https://dx.doi.org/10.29393/at521-4savn10004>
- White, H. (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.



Ciudad de cristal, de Paul Auster, y su caracterización como novela negra posmoderna

Joaquín Eraña

Dirección General de Educación Secundaria
joaquinera13@hotmail.com

Jessica Pérez

Dirección General de Educación Secundaria
jessicaperez.jdpr@gmail.com

Recibido: 09/09/2025

Aceptado: 25/09/2025

Resumen: En el presente artículo analizamos la novela *Ciudad de cristal*, de Paul Auster, caracterizándola como una novela policial posmoderna, tomando en cuenta los planteamientos teóricos de autores como Daniel Link, Bertold Brecht, Raymond Chandler y Michel Foucault, entre otros. A su vez, observamos cómo la novela negra evoluciona y se subvierten los esquemas tradicionales; esto se debe a los cambios sociales que se dan en la posmodernidad. Esta época se rige por la corrupción, la violencia, la fragmentariedad, y también desaparece la idea de que existe una única verdad. Estos aspectos se ven reflejados en *Ciudad de cristal* y en sus principales elementos: el detective, el crimen, la víctima, la verdad y la resolución del caso. A su vez, estudiamos la clara intertextualidad entre Paul Auster y Miguel de Cervantes a través del juego de espejos, propio de una estética neobarroca que se encuentra a lo largo de toda la novela en tópicos como la identidad, la verdad, la ficción y la realidad.

Palabras clave: novela negra; detective; verdad; posmodernidad; crimen.

Paul Auster's *City of Glass* and its Characterization as a Postmodern Noir Novel

Abstract: In this article, we analyze Paul Auster's novel *City of Glass*, characterizing it as a postmodern detective novel, considering the theoretical approaches of authors such as Daniel Link, Bertold Brecht, Raymond Chandler, and Michel Foucault, among others. We will also pay attention to the evolution of the detective novel evolves and the way traditional concepts are subverted due to the social changes in the so-called postmodernity. This era is ruled by corruption, violence, fragmentation, and the absence of a single truth. These aspects are reflected in *City of Glass* and its main elements: the detective, the crime, the victim, the truth, and the resolution of the case. We will also observe the clear intertextuality between Paul Auster and Miguel de Cervantes through a mirror game characteristic of a neo-baroque aesthetic that is found throughout the novel in topics such as identity, truth, fiction, and reality.

Keywords: crime novel; detective; truth; postmodernism; crime

Cidade de vidro, de Paul Auster, e sua caracterização como romance policial pós-moderno

Resumo: No presente artigo, analisamos o romance *Cidade de Vidro*, de Paul Auster, caracterizando-o como um romance policial pós-moderno, a partir dos aportes teóricos de autores como Daniel Link, Bertolt Brecht, Raymond Chandler e Michel Foucault, entre outros. Observamos, ainda, como o romance noir evolui e subverte seus esquemas tradicionais, em razão das transformações sociais próprias da pós-modernidade. Esse período é marcado pela corrupção, pela violência, pela fragmentação e pelo desaparecimento da ideia de uma verdade única. Esses aspectos se refletem em *Cidade de Vidro* e em seus principais elementos: o detetive, o crime, a vítima, a verdade e a resolução do caso. Além disso, estudamos a clara intertextualidade entre Paul Auster e Miguel de Cervantes, articulada por meio do jogo de espelhos característico de uma estética neobarroca presente ao longo de todo o romance em tópicos como identidade, verdade, ficção e realidade.

Palavras-chave: romance noir; detetive; verdade; pós-modernidade; crime.

Introducción: la novela negra y su evolución

Respecto a la categorización de la novela policial, Marcelo González Zúñiga, en su participación en Días contados 2,¹ la estudia a partir de tres momentos claves. El primero tiene que ver con su surgimiento, cuando la novela se denomina «de enigma» (clásica, inglesa, novela de puzzle, novela de misterio o misterio de cuarto cerrado). El segundo es el llamado *hard boiled* (novela dura, novela negra), en el que el detective ya no está encerrado en su oficina, sino que recorre las calles. La novela dura surge en el año 1923, con la publicación de varias obras de Hammett, y se continúa desarrollando en la década del treinta en Norteamérica. Dicho subgénero pretende romper con la artificialidad típica de la «novela-problema», la cual se centraba en la resolución de un enigma. A su vez, se encuentra vinculada con su contexto de producción, ya que busca realizar una fuerte crítica social a la época donde se gesta, momento en el que se encontraba vigente en Estados Unidos la Ley Seca, desde 1920 a 1933, que prohibía la venta de alcohol. Por otra parte, debemos tomar en cuenta la influencia de los medios de comunicación sobre este subgénero. Vinculados a estos aspectos, enuncia Rivera que «la fórmula realista posee una riqueza descriptiva y crítica que puede servir a los fines de denuncia que se propone el autor» (1971, p. 36). Además, mientras que en la novela de enigma los antiguos personajes que se veían envueltos en crímenes eran mayordomos, herederos, aristócratas, entre otros, en la novela dura se presenta un quiebre y los criminales forman parte del día a día, de la atmósfera cotidiana y, muchas veces, ciudadana. Asimismo, si bien el enigma deja de ser el centro, este no se olvida, sino que permite la crítica social y la descripción de un mundo caracterizado por sus inmensas contradicciones (Rivera, 1971, p. 37).

Sobre el *hard boiled*, Cortázar enuncia que mientras que en el siglo XIX se leían novelas para escapar de la realidad, «ahora se las escribe y se las lee para confrontarse hoy y aquí; con todo lo vago, nebuloso y contradictorio que pueda caber en estos términos» (1950, p. 336). Y reafirma la idea: «Tan así lo vivimos que cada una de esas novelas nos enferma, nos vuelca hacia nosotros mismos, hacia nuestra culpa» (p. 336).

¹ Conversatorio sobre el género negro que se realizó en el Instituto de Profesores Artigas, en agosto de 2024.

Según señala González Zúñiga, el tercer momento es el de la novela policial posmoderna (*neo noir*, novela negra, novela antidetektivesca o novela neopolicial). Esta última categoría es la que más nos interesa para el presente artículo. De este modo, siguiendo lo planteado por este investigador, destacamos que la novela posmoderna tiene su origen a partir de la Segunda Guerra Mundial y la desconfianza de las ideologías unitarias. Esto se debe a que, históricamente, se ha analizado el gran daño que causaron los regímenes comunistas como el de Mao Zedong y el de Iósif Stalin, y lo mismo sucedió con el régimen estadounidense capitalista cuando lanzaron las bombas nucleares a Japón en 1945. Las novelas que surgen en ese entonces se ven fuertemente influenciadas por el existencialismo francés, lo que provocará que tengan mayor profundidad psicológica. A su vez, los casos no siempre se resolverán, y en muchas ocasiones sabremos la identidad del criminal desde un principio o antes del final. González Zúñiga destaca a *La trilogía de Nueva York*, de Paul Auster, como la parodia de la novela policial.

Sobre *Ciudad de cristal* y su caracterización como novela negra posmoderna y neobarroca

A continuación, pretendemos caracterizar *Ciudad de cristal* (1985), de Paul Auster, entendiéndola como una evolución de la novela policial, pero entrando en una nueva bifurcación del género, siendo un ejemplo de la novela negra posmoderna. En una entrevista mano a mano con el escritor Paul Auster en «Libroteca», realizada por Eugenia Zicavo en 2018, el escritor enuncia que diecisiete editoriales de Nueva York rechazaron publicarle el manuscrito de *Ciudad de cristal*, y que incluso el editor que aceptó publicarla era de Los Ángeles. Esto refleja el carácter rupturista de la novela: los editores creían que era buena, pero «demasiado extraña» para ser publicada. Tal aspecto demuestra lo posmoderno de la propuesta de Auster. Vinculado con este tema, Bertold Brecht, citado por Daniel Link, afirmaba que «la novela policíaca tiene por objeto el pensar lógico y exige del lector un pensar lógico. Está cerca del crucigrama en este sentido» (2003, p. 25). A su vez, insiste en que la novela policial está conformada por esquemas determinados y que «la originalidad está en otra cosa. El hecho de que una característica de la novela policial sea la variación de elementos más o menos fijos es incluso lo que confiere a todo género su nivel estético» (2003, p. 25). Sin embargo, podemos comprobar con el ejemplo de *Ciudad de cristal* que esos esquemas precisamente se rompen y se subvierten en la novela posmoderna, esto es observable en la figura del detective, en el caso y en el delincuente, entre otros elementos que estudiaremos en este trabajo.

Sobre el género negro, Daniel Link plantea que desborda los límites literarios, ya que su material discursivo proviene de las crónicas (2003, p. 6). Al respecto, Ana María Amar Sánchez dice:

(...) el relato de no-ficción, por el contrario, organiza un espacio «desmitificador», fracturado en la medida en que se juega siempre en los bordes, en los márgenes de las formas, de lo literario y lo político, de lo imaginario y lo real (1990, p. 448).

De igual modo, al ser el género más laxo, también problematiza el vínculo existente entre el Estado y su relación con el crimen, lo cual se relaciona al tipo de mundo en el que vivimos: posmoderno, corrupto, contradictorio y violento.



Fig. 1. Paul Auster

Por otro lado, Link también plantea que una de las causas de que este género sea tan atrayente se debe a su estructura, centrada en el crimen y la verdad. Sobre esto, señala que la verdad «debe ser revelada al lector», y este papel lo cumple el detective, quien ve lo que nadie más ve (Link, 2003, p. 7). Esta cuestión se vuelve problemática en la novela *Ciudad de cristal*, ya que el detective no nos presenta una única verdad, y recordemos que incluso él tiene menos información que el resto de los personajes en varios momentos. Un ejemplo de esto es cuando el verdadero Auster sabe que Peter Stillman (padre) ha muerto hace dos semanas y Quinn aún lo seguía considerando un posible victimario. En la novela se presenta constantemente la duda de cuál es esa *verdad* que debería ser descubierta; finalizada la obra, los lectores nos quedamos con más preguntas que respuestas.

Con respecto al delito o crimen, Link afirma que al policial no le interesa abordar los delitos cotidianos o frecuentes; destaca que lo usual en este género es la muerte «sórdidamente estetizada», a su vez que el asesino será un otro «independiente de sus condiciones de existencia» (2003, p. 9), del mismo modo que la víctima es heroificada para abstraerla de la cotidianidad. Si pensamos estos postulados y su vínculo con la novela que nos convoca, lo primero a destacar es que no gira alrededor de un asesinato. El primer crimen que aconteció fue el maltrato de un padre hacia su hijo, de Peter Stillman a Peter Stillman, hasta el punto de generarle graves consecuencias en su vida adulta.

Realizando un resumen de lo que sucedió, un hombre estudioso y profesor universitario llamado Peter Stillman deja su vida cotidiana para experimentar con su propio hijo la búsqueda de un lenguaje superior y puro. Para esto lo aísla de todo el mundo, dejándolo en una situación inhumana y de violación de los derechos más básicos: «El padre hablaba de Dios. Quería saber si Dios tenía lenguaje (...) El padre pensaba que un niño podría hablar si no veía a nadie» (Auster, 1996, p. 13). Si bien el crimen no es un asesinato, sí estamos frente a un hecho espectacular, en el sentido de que sale completamente de lo cotidiano y nos enfrenta a una realidad fuera de lo común:

No hay ninguna otra forma de describirlo. Encerró a Peter en una habitación del piso, tapó las ventanas y le mantuvo allí durante nueve años. Intente imaginarlo, señor Auster. Nueve años. Toda una infancia pasada en la oscuridad, aislado del mundo, sin ningún contacto humano excepto alguna que otra paliza (Auster, 1996, p. 16).

Además, nos parece importante definir el cuerpo de Peter Stillman (hijo) como un «cuerpo dócil», según los planteamientos de Michel Foucault:

El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una «anatomía política», que es igualmente una «mecánica del poder», está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos «dóciles» (2003, p. 126).

Si bien Foucault cuando formula este concepto se estaba refiriendo al control social institucional, en la novela observamos cómo Peter Stillman padre experimenta con el cuerpo de su propio hijo, y las consecuencias de estos actos son tan horribles que le impiden a Peter Stillman hijo vivir en sociedad y relacionarse de manera normal. Por lo tanto, observamos que existe una doble cosificación del cuerpo de Peter Stillman hijo: por un lado, se lo encierra en el mundo real —en el que se sitúa la trama de la novela—, y por esto se le generan trastornos psicológicos graves, que lo acompañan por el resto de su vida. Y, por otro, se lo cosifica a través de la utilización de su cuerpo/mente como objeto de estudio para la investigación académica que realiza su padre. Es por estos aspectos que hablamos de la gran profundidad filosófica de la novela de Auster, ya que invita a reflexionar sobre varios tópicos importantes en la actualidad: ¿cuáles son los límites de la ciencia y del conocimiento? ¿Hasta qué punto un padre puede tomar todas las decisiones respecto de la crianza de su hijo?

También nos parece importante reflexionar acerca de por qué Peter Stillman padre actúa de una manera tan poco considerada con su hijo. La primera interpretación posible sería pensar que cierto desequilibrio mental le impide empatizar con las personas y solamente las cosifica como objetos de estudio científico. Sin embargo, creemos que Stillman podría ser producto de su tiempo histórico. En relación con nuestra hipótesis, Zygmunt Bauman (2000) plantea que, en la sociedad actual, que define como modernidad líquida, los individuos se caracterizan por pensar en sí mismos y tomar las decisiones teniendo en cuenta solamente sus beneficios. Es por esto que a Stillman, al ser un profesor universitario de renombre y con una gran inteligencia, le importan más sus descubrimientos científicos, al punto que sacrifica a su propio hijo en función de poder comprobar si sus hipótesis sobre el lenguaje son correctas. Tanto Stillman padre como Stillman hijo son personajes de una complejidad psicológica inmensa y pretendemos esbozar un breve análisis de ellos. Al ser un tema tan vasto y complejo, queda abierto a múltiples interpretaciones.

Cabe destacar que la novela se sitúa en un espacio donde el asesinato aún no ha acontecido y se presenta como una amenaza latente. Es responsabilidad del detective, Paul Auster/Quinn, impedir que suceda. Virginia Stillman teme que, con el padre de Peter en libertad, este intente hacerle nuevamente daño a su hijo. Sin saber qué hacer, han buscado el auxilio del que creen es un detective privado. Debemos tener en mente, además, que Peter Stillman padre ya había estado en la cárcel, pero esto no hace sentir más seguro a Peter Stillman hijo ni a su pareja. Esto se vincula a una reflexión propia de la posmodernidad, como es el fracaso del sistema carcelario. Foucault ya insistía sobre este punto, en la recopilación que hizo Daniel Link, tomando postulados del filósofo de sus obras *Microfísica del poder* (1980) y *Vigilar y castigar* (1987), afirma que «se sabe que la prisión no reforma, sino que, por el contrario, fabrica delincuencia y delincuentes» (Link, 2003, p. 21). Esto se percibe en la novela, ya que cuando Quinn conversa con Peter Stillman padre, aunque no puede tener una idea precisa de los planes que tiene, sí confirma que su estado de locura sigue tanto o más que antes, lo que termina significando un peligro latente para su hijo. De este modo, que la novela comience ya con un «castigo» al primer crimen —la violación de los derechos fundamentales del niño— a través de una pena carcelaria, pero que el cumplimiento de esta no garantice ninguna seguridad para la sociedad ni para la anterior víctima, nos muestra un sistema que falla, una inseguridad persistente, la convivencia con el peligro, la incertidumbre y las dudas de si el tiempo en el sistema penitenciario solo sirvió para alimentar una sed de venganza, o si le dio el tiempo necesario para ajustar sus planes macabros en torno a

esa investigación tan compleja que estaba haciendo. Esto sugiere que no podemos confiar en las instituciones ni en las leyes que deberían protegernos, ya que la sociedad es corrupta en todos sus niveles y en la posmodernidad el individuo queda desamparado. Ya no podemos confiar en absolutamente nada, ni siquiera en el detective, que no es detective y que tampoco será héroe. La novela nos muestra así una desconfianza con respecto a todo y a todos. Dichos aspectos se encuentran vinculados con la categorización de *Ciudad de cristal* como una novela policial posmoderna, en la que encontramos reflejados varios aspectos de nuestra época: identidades fragmentadas, constante incertidumbre y corrupción por doquier.



Fig. 2. Nueva York

Respecto al crimen, Link menciona que está siempre movido por los excesos: «(...) una pasión excesiva, una ambición excesiva, una inteligencia excesiva que llevan a la muerte» (2003, p. 9). La afirmación se vincula con lo que sucede con Peter padre, ya que su inteligencia excesiva —o locura— lo lleva a su propia muerte. Toda la investigación que hace Auster/Quinn con respecto al trabajo minucioso de Stillman nos muestra un sistema de pensamiento sumamente complejo.

Tomando en cuenta los planteos teóricos de Raymond Chandler, en la compilación que realiza Daniel Link, respecto a la verosimilitud en el género negro, podemos hacer algunas observaciones en el texto que nos convoca. Lo primero que afirma Chandler es que este tipo de novelas deben ser verosímiles con respecto a sus personajes y sus situaciones (Link, 2003, p. 32). Este punto es bastante evidente en el texto, ya que el narrador destina varias páginas a probarnos cómo su cliente realmente ha sido sometido a un tipo de maltrato sobre el que se ha investigado científicamente, y nos da pruebas de cómo el hecho de que un niño esté aislado de la sociedad y del lenguaje le impide desarrollarse en su vida adulta. Para ejemplificar, menciona experimentos que aparecían escritos por Heródoto; también en la Edad Media, con Federico II, y en Escocia, con Jacobo IV; además, menciona estudios de Montaigne y casos reales como los de Alexander Selkirk y Peter de Hanover (Link, 2003, p. 20).

Asimismo, Chandler plantea que en la novela el detective es privado o es un *amateur* que debe tener conocimiento suficiente de los asuntos policiales para no ser «estúpido» (2003, p. 32). Esto nos enfrenta nuevamente a un problema, porque explícitamente se dice que Quinn no tiene ninguna experiencia sobre este asunto, ya que es un escritor venido a menos y no un detective: «Quinn no sabía casi nada de delitos (...) Nunca había estado en una comisaría de policía, nunca

había conocido a un detective privado, nunca había hablado con un delincuente» (Auster, 1996, p. 5). Sin embargo, el conocimiento que tiene Quinn sobre lo criminal es debido a que él escribe novelas negras bajo un seudónimo.

Continuando con el análisis, debemos recordar que el caso le llega debido al azar. Quinn es un escritor acosado por su editor para que escriba una nueva novela y no encuentra inspiración, hasta el momento en que le llega una llamada equivocada preguntando por Auster: «Todo empezó por un número equivocado, el teléfono sonó tres veces en mitad de la noche y la voz del otro lado preguntó por alguien que no era él» (Auster, 1996, p. 3). Por tanto, desde el comienzo de *Ciudad de cristal* se plantea el vínculo con la novela policial, en la cual típicamente se conocía el caso a través de una llamada telefónica en la que alguien informaba al detective del crimen para solicitar su ayuda. También dentro de la novela se encuentra presente la estética neobarroca vinculada al perspectivismo y al juego de espejos: Quinn no es Paul Auster, pero a lo largo de la novela se va convirtiendo en él. Resulta importante también observar el juego cervantino presente a lo largo de toda la novela entre Quinn, Paul Auster personaje y Paul Auster autor. El clímax de este juego identitario se encuentra en el capítulo diez, en el que Quinn (ahora Paul Auster) se encuentra con Paul Auster personaje, pero no olvidemos que Paul Auster personaje es una auto-ficcionalización de Paul Auster escritor. Allí se explicita la clara intertextualidad que busca Auster con Cervantes:

Auster se mostró algo reticente, pero al fin reconoció que estaba trabajando en un libro de artículos. El que estaba escribiendo en aquel momento versaba sobre Don Quijote. —Uno de mis libros favoritos —dijo Quinn. —Sí, mío también. No hay nada comparable (1996, p. 58).

Incluso podemos dilucidar que cuando Auster enuncia que «Quinn le preguntó por el ensayo. —Supongo que podría considerarse especulativo, ya que en realidad no pretendo demostrar nada. De hecho, está escrito irónicamente. Una lectura imaginativa, supongo que podríamos llamarlo» (1996, p. 58), se encuentra hablando irónicamente de *Ciudad de cristal*, que también está escrita de esta manera.

Por otra parte, la figura del narrador continúa reflejando el juego de espejos neobarroco y de identidades confusas, ya que es un amigo de Paul Auster personaje quien conoce la historia de Quinn a través del cuaderno rojo que este iba escribiendo a medida que investigaba el caso, y del testimonio de su amigo. El narrador, hacia el final de la novela, dice: «La última frase del cuaderno rojo dice: ¿Qué sucederá cuando no haya más páginas en el cuaderno rojo?» (Auster, 1996, p. 166). Es por esto que podemos afirmar que toda la novela es puesta en duda, ya que leemos la transcripción/interpretación del supuesto libro rojo que redactó Quinn realizada por el amigo de Paul Auster. ¿Qué es lo real del discurso? ¿Algo sucedió así o solamente leímos los pensamientos del «loco» de Quinn? ¿Quinn habrá estado loco desde el comienzo o fue empeorando mientras investigaba? Estas cuestiones también se vinculan a los planteamientos de Chandler respecto a que la novela policial debe ser honesta con el lector, lo que significa, a priori, que debemos creer en la honestidad del detective (Link, 2003, p. 34). En *Ciudad de cristal* esto se encuentra doblemente problematizado. Primero, no accedemos directamente al discurso del detective, sino que lo hacemos a través de un intermediario; además, la figura de Quinn no demuestra seguridad, ya que desde que asume la identidad de Auster se presenta como un impostor. Incluso, tampoco estamos seguros de si Quinn tiene problemas mentales o no.

También es importante tener en cuenta que la presencia del azar resulta evidente a lo largo de toda la novela. En el capítulo siete, Quinn va a la estación de tren a la hora que Virginia y Peter le dicen que llegará Stillman. Allí sucede que aparece un doble de Stillman: «Quinn se quedó paralizado. Ahora no podía hacer nada que no fuese una equivocación. Cualquiera que fuera su elección —y tenía que elegir— sería arbitraria, una sumisión al azar. La incertidumbre le perseguiría hasta el final» (Auster, 1996, p. 33). Este aspecto refleja un rasgo nuevo de la novela negra, y también su carácter posmoderno. No solamente el azar domina el mundo, sino

que se encuentra presente el tinte pesimista y existencialista al pensar que cualquier decisión — seguir a un Stillman o al otro— sería equivocada. También esto se relaciona con el juego de espejos y con los conflictos identitarios de la posmodernidad: ¿cuál es el Stillman real?, ¿hay un Stillman real?, ¿serán dos identidades disociadas de la misma persona?

Chandler afirma que el final ideal es aquel en el que «todo se hace claro en un fugaz relámpago de acción» (2003, 32). Sin embargo, *Ciudad de cristal*, debido a su propuesta rupturista con el género policial, presenta un final para nada claro, donde los planteos que se realizan son de corte filosóficos y cuestionan la existencia de una única verdad. Dichos aspectos se relacionan con el hecho de que en la novela policial de comienzos de siglo XX se presentaba una resolución del crimen única, ya que se concebía el mundo como un lugar ordenado, donde se podía reestablecer o penalizar el desvío (corregir el crimen), mientras que la novela posmoderna se sitúa en un mundo desordenado, corrupto y en el que si se resuelve un crimen, siempre existirán muchos más los que quedarán sin solucionar. Con respecto al criminal, Chandler plantea que en la novela policial debe ser castigado, aunque no sea necesariamente por la vía de la justicia. En *Ciudad de cristal* el criminal muere al tirarse del puente. Sin embargo, el hecho de que se suicide nos presenta varias disyuntivas: ¿hubo realmente castigo o el criminal desencadenó sus planes de acuerdo con su voluntad? ¿Era realmente Stillman un criminal o ya había pagado por sus crímenes del pasado?

Conclusión

En el presente trabajo hemos analizado la novela *Ciudad de cristal* tomando en cuenta su vínculo con la novela negra posmoderna. Decidimos observar las diferencias entre la novela policial de comienzos del siglo XX y su evolución hacia la novela posmoderna (fines del siglo XX y principios del XXI), reflejada en Auster, y en múltiples aspectos como la veracidad del discurso del detective y su propia identidad; la existencia o no de un crimen concreto y su resolución; el juego neobarroco identitario, las múltiples fuentes de las cuales sale el argumento (el cuaderno rojo que escribe Quinn y la transcripción por parte del narrador), entre otros. Cabe destacar los tópicos filosóficos que trata *Ciudad de cristal* como la identidad, el azar, el lenguaje y la criminalidad. Auster, por medio de la estética neobarroca, pone en tela de juicio la identidad del detective/escritor que asume el nombre de otro debido al azar. Además, se refleja un mundo caracterizado por la corrupción, el engaño, las múltiples verdades, el caos y el desorden. Vinculado a estos factores se encuentra la nula resolución del caso (si es que se considera un caso y no un posible juego), lo intrincado de los discursos narrativos (el narrador amigo de Paul Auster, los cuadernos rojos de Quinn, lo ininteligible de las charlas con Stillman hijo, entre otros) y la confusión constante que genera la lectura. A su vez, dichas características demuestran la evolución de la novela negra y su carácter posmoderno, reflejando el distanciamiento, aunque algunos aspectos se heredan (recordemos la llamada telefónica equivocada que recibe el detective Paul Auster) de la novela policial de fines de siglo XIX y mediados de siglo XX.

Al escribir *Ciudad de cristal*, Paul Auster no solo redefine el género negro policial, sino que, además, genera en los lectores lo que Rancière define como «disenso», lo que implica que a través del arte se logre la ruptura con el *statu quo*: «Arte y política se sostienen la una a la otra como formas de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible» (2010, p. 65). Gracias a Auster se problematizan temas como la familia, la ciencia, el crimen y, sobre todo, la existencia de una única verdad. Fragmentaria, confusa y provocativa, *Ciudad de cristal* continúa inquietando a sus lectores luego de cuarenta años de su publicación.

Referencias bibliográficas

- Amar Sánchez, A. M. (1990). La ficción como testimonio. *Revista Iberoamericana*, LVI(151), 447-461.
- Auster, P. (1996). *La trilogía de Nueva York*. Barcelona: Anagrama.
- Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Canal de la Ciudad. (1º de junio de 2018). *Entrevista mano a mano con el escritor Paul Auster en Libroteca* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=lJZempzKeA0>.
- Cortázar, J. (2004). «Situación de la novela». En Cortázar, J., *Obra crítica 2* (pp. 289-328). Buenos Aires: Suma de Letras.
- Días Contados. (8 de agosto de 2024). *Días contados 2* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kbAazLRV1TM&t=3s>
- Foucault, M. (2003). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Link, D. (2003). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rivera, J. (1971). *La narrativa policial*. Buenos Aires: Capítulo Universal.



El detective como espectador y el narcotráfico como espectáculo obsceno: análisis de *Policía de Ciudad Juárez*, de Miguel Ángel Chávez Díaz de León

Felipe Oliver

Universidad de Guanajuato

zamboliver@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9661-9470>

Recibido: 31/07/2025

Aprobado: 24/09/2025

Resumen: La novela *Policía de Ciudad Juárez* (2012), de Miguel Ángel Chávez Díaz de León, ofrece un retrato fiel sobre la crisis de seguridad vivida en la ciudad fronteriza en el contexto de la guerra contra el narcotráfico en México. En paralelo, la obra se aleja del prototipo del héroe detectivesco al renunciar a su función consustancial de combatir al crimen. Lejos de resolver enigmas o confrontar a delincuentes, el protagonista de la novela es esencialmente un espectador de la violencia del narcotráfico. Y utilizo la palabra espectador con plena conciencia; el narcotráfico transforma la masacre en un espectáculo pornográfico. Por consiguiente, la violencia se convierte en una puesta en escena que exige la mirada del protagonista. A través de una prosa capaz de combinar por igual el horror ante la violencia, el humor y el erotismo, la novela ofrece una mirada certera sobre los efectos de la guerra contra el narcotráfico, al mismo tiempo que reformula la figura del actante detectivesco.

Palabras clave: *Policía de Ciudad Juárez*; Miguel Ángel Chávez Díaz de León; novela negra; violencia como espectáculo; narcotráfico.

The Detective as Spectator and Drug Trafficking as Obscene Spectacle: An Analysis of *Policía de Ciudad Juárez* by Miguel Ángel Chávez Díaz de León

Abstract: *Policía de Ciudad Juárez* (2012) by Miguel Ángel Chávez Díaz de León offers a faithful portrayal of the security crisis experienced in the border city within the context of Mexico's war against drugs. At the same time, the work distances itself from the detective hero archetype by renouncing its fundamental role of fighting crime. Far from solving mysteries or confronting criminals, the protagonist of the novel is essentially a spectator of drug-related violence. I use the word *spectator* deliberately, as drug trafficking transforms massacre into a pornographic spectacle. Consequently, violence becomes a performance that demands the protagonist's observation. Through a prose that skillfully blends horror at violence, humor, and eroticism, the novel provides an accurate perspective on the effects of the war on drugs, while simultaneously reimagining the figure of the detective as a narrative agent.

Keywords: *Policía de Ciudad Juárez*; Miguel Ángel Chávez Díaz de León; hard-boiled novel; violence as spectacle; drugtrafficking.

O detetive como espectador e o narcotráfico como espetáculo obsceno: análise de *Policía de Ciudad Juárez*, de Miguel Ángel Chávez Díaz de León

Resumo: O romance *Policía de Ciudad Juárez* (2012), de Miguel Ángel Chávez Díaz de León, oferece um retrato fiel da crise de segurança vivida na cidade fronteira no contexto da guerra contra o narcotráfico no México. Ao mesmo tempo, a obra se afasta do protótipo do herói detetivesco ao renunciar à sua função consubstancial de combater o crime. Longe de resolver enigmas ou confrontar os criminosos, o protagonista do romance é essencialmente um espectador da violência do narcotráfico. E uso a palavra *espectador* com plena consciência: o narcotráfico transforma o massacre em um espetáculo pornográfico. Consequentemente, a violência torna-se uma encenação que exige o olhar do protagonista. Por meio de uma prosa capaz de combinar, em igual medida, o horror diante da violência, o humor e o erotismo, o romance oferece um olhar preciso sobre os efeitos da guerra contra o narcotráfico, ao mesmo tempo em que reformula a figura do agente detetivesco.

Palavras-chave: *Policía de Ciudad Juárez*; Miguel Ángel Chávez Díaz de León; romance policial; violência como espetáculo; narcotráfico.

Entre 2008 y 2012, Ciudad Juárez, en el estado de Chihuahua, obtuvo la «honrosa» distinción de la ciudad más peligrosa del mundo. Lo anterior en virtud del llamado Operativo Conjunto Chihuahua, que consistió en el envío de efectivos militares y de la hoy extinta Policía Federal para combatir a los distintos cárteles en pugna que se disputaban el control de la plaza. Esto ocurrió en el marco de la guerra contra el narcotráfico que en su momento declaró el entonces presidente de México, Felipe Calderón Hinojosa. Para cuantificar el impacto negativo del Operativo... (por no hablar de un rotundo fracaso) basta con revisar algunos datos duros. Por ejemplo, Julia Monárrez Fragoso, en un estudio titulado «Ciudad Juárez, tiradero nacional de muertos», sostiene que, al finalizar el 2008, el número de pérdidas humanas en la ciudad fronteriza equivalía a un total de 1608 personas, lo que supone «un incremento de 508 % en comparación con 2007» (Monárrez Fragoso, 2013, p. 206). Por su parte, el periodista norteamericano Charles Bowden, en *Murder City, Ciudad Juárez and the Global Economy's New Killing Fields* (2010), advierte que el dato anterior no toma en cuenta 45 cuerpos recuperados por la Policía Federal en distintas fosas clandestinas, por lo que el número total de víctimas pudiese ascender a 1653. ¡Y solo estamos hablando del primer año! En otro estudio, Monárrez Fragoso amplía el período computado y entrega los siguientes datos:

El semanario *Zeta* había dado a conocer la cifra total de asesinatos registrados desde el 1.º de diciembre de 2006 hasta el 31 de julio de 2011. Y de los 50 490 asesinatos relacionados con el crimen organizado, mencionaba que 11 264 ejecuciones correspondían al estado de Chihuahua (...) Por su parte, Ciudad Juárez, con una cuota de sangre de 8820 personas asesinadas, representa a nivel estatal el 78,3 por ciento de todas las muertes y el 17,4 por ciento a nivel nacional (2014, p. 16).

Hablamos de la ciudad más violenta en el país más violento del mundo. En dicho contexto apareció la novela *Policía de Ciudad Juárez* (2012), de Miguel Ángel Chávez Díaz de León. Además de presentar un retrato fiel sobre la crisis de seguridad vivida en la ciudad fronteriza en el contexto recién señalado, también es un aporte importante al género negro. El protagonista de la obra se aleja del prototipo característico del héroe detectivesco al renunciar a su función consustancial de combatir al crimen. Lejos de resolver enigmas o confrontar a los delincuentes, el actante detectivesco es esencialmente un espectador de la violencia del narcotráfico. Y utilizo la palabra espectador con plena conciencia: como veremos en las páginas siguientes, el narcotráfico transforma la masacre en una puesta en escena con deliberados tintes pornográficos. Por consiguiente, la violencia se convierte en un espectáculo macabro que exige la mirada del protagonista. La novela de Chávez Díaz de León modifica el rol tradicional del detective anglosajón como un héroe que resuelve enigmas y/o confronta al crimen para reducirlo al de un espectador teledirigido del espectáculo pornográfico montado por el narcotráfico.

Como el título mismo lo evidencia de manera por demás obvia, la novela de Chávez Díaz de León se inscribe dentro del género policial. Pablo Faraón, cuyo apodo es Comandante Amarillo, es el responsable de acordonar las escenas del crimen para preservar la evidencia libre de posibles contaminaciones. Su trabajo no es investigar los asesinatos en Ciudad Juárez, pues de eso se encargan los agentes ministeriales, que en realidad poco investigan; mucho menos resuelve enigmas para restaurar un orden social y restituir un sentido lógico al mundo al explicar quién, cómo y por qué se cometió un asesinato; tampoco pertenece a la estirpe de los tipos duros del *hard boiled* norteamericano que enfrentan a los criminales para imponer un determinado tipo de justicia que no necesariamente coincide con la legalidad. La distinción es importante, la justicia y la legalidad marchan por cauces distintos y, en ocasiones, el detective aplica «su justicia» a quienes de otra manera quedarían impunes. El trabajo del Comandante Amarillo consiste únicamente en salvaguardar las escenas del crimen con la característica cinta amarilla utilizada para tales menesteres por la policía, de ahí su singular apodo. En palabras del propio Pablo Faraón: «Es el trabajo más denigrante para un policía. Es una comisión humillante» (Chávez Díaz de León, 2012, p. 8). Sin embargo, desde esta posición nada favorable, Faraón se convierte en el testigo privilegiado del alarmante ascenso de la violencia en la ciudad fronteriza a raíz del estallido de la guerra contra el narcotráfico:

Quién iba a pensar que nos íbamos a convertir en la brigada con más trabajo y presencia dentro de corporación y la ciudad. Estamos en todas las escenas de los crímenes que a diario se cometen en Ciudad Juárez: somos los únicos que no fallamos, siempre aparecemos y siempre tenemos trabajo. Empezamos poniendo la cinta amarilla una o dos veces por día, hoy lo hacemos por lo menos diez veces al día (Chávez Díaz de León, 2012, pp. 8-9).

Así, de una página a otra, el lector sigue al Comandante Amarillo de masacre en masacre durante toda la novela. El propio Faraón no termina de entender del todo cómo una escena del crimen se vincula con la siguiente, y tampoco hace grandes esfuerzos por averiguarlo. Frente a la barbarie exacerbada y desmedida que ahoga a la ciudad fronteriza, Faraón es lo suficientemente prudente como para no ir más allá de sus funciones. Desde el escalafón más bajo de la Policía Municipal, se limita a recorrer la ciudad para atestiguar desde la «primera fila» los estragos de la guerra contra el narcotráfico. No está de más insistir en que la acción de atestiguar no precede a un análisis que explique y vuelva inteligible la violencia. Al contrario, la novela pareciera confirmarse con mostrar la irracionalidad y brutalidad con la que los grupos del crimen organizado se destruyen entre sí con la máxima saña posible, dejando a la población civil atrapada e indefensa en medio de una espiral creciente de inseguridad. En síntesis, Pablo Faraón recorre la ciudad no para desentrañar un enigma ni mucho menos para reestablecer un orden o una legalidad perdida: su función, bastante más modesta, es la de ofrecer un relato pormenorizado

de una hecatombe social cuyas causas profundas son incomprensibles para los habitantes de la ciudad fronteriza, pero cuyos efectos fatales padecen en carne propia.



Fig. 1. Miguel A. Chávez Díaz de León

Antes de profundizar más en la obra de Chávez Díaz de León, no está de más precisar algunas nociones centrales sobre la novela negra, en general, y la novela negra latinoamericana, en particular. En un lúcido ensayo titulado «La novela negra latinoamericana» (2010), el crítico cubano Amir Valle establece un deslinde entre el relato policial clásico con la novela negra latinoamericana a partir de un desplazamiento del enigma y la restitución de la justicia a la representación de un espacio social en crisis. Si en la tradición clásica el héroe es el protagonista y el espacio el contexto, en las condiciones sociales de América Latina la novela negra solo tiene sentido si invertimos la premisa: el protagonista es el espacio y el personaje un vehículo para adentrarnos en sus zonas más oscuras. En palabras de Amir Valle:

Si el objetivo básico de la novela policiaca es la revelación de un enigma, crimen, la justicia sobre un delito y, en esa misión, el mundo novelado en el cual transcurren los hechos aparece como una referencia, ambientación; el objetivo de la novela negra es mostrar, reflexionar, revelar las zonas putrefactas, oscuras, los grandes traumas humanos, los inmensos desastres sociológicos, que ocurren en ese mundo donde ocurrió el crimen, el delito o donde está el enigma a resolver (2010, p. 167).

Si en la tradición clásica los elementos más representativos del género son el enigma y el detective, la novela negra pone el foco de atención en el crimen. Pero no el crimen como un evento extraordinario que rompe por completo el «orden convencional», sino el crimen como una práctica cotidiana en una sociedad que ha normalizado por igual el delito y la corrupción de las instituciones convocadas a combatirlo. El objetivo, en última instancia, consiste mucho más en la reconstrucción de un espacio social en irreversible descomposición que en el juego intelectual de un detective capaz de desentrañar la historia oculta detrás de unas pistas visibles, mas no necesariamente inteligibles para el lector. Desde este punto de vista, el actante detectivesco en un momento dado puede ser prescindible, en palabras de Mempo Giardinelli:

Hoy, en el género, no es indispensable que exista el policía. Más allá de las consideraciones y opiniones que se tengan de los «guardianes del orden» —seres tan repudiados en tantas sociedades— lo que sí subsiste en esta literatura es el hecho delictivo, sin el cual no hay posibilidad literaria como género. Subsiste la transgresión, el apropiamiento indebido, la violación de la ley, la supresión de la vida ajena, etc., y existen encarnadas en personajes cada vez más exóticos, más impuros, menos maniqueos, es decir, en síntesis, más hijos de la realidad social en que se desenvuelven (1984, p. 49).

En la novela de Chávez Díaz de León, el gran protagonista es la propia urbe fronteriza. Una ciudad con leyes propias, en donde la violación de la ley y la supresión de la vida ajena son la norma institucionalizada. La ciudad como un gran trauma humano, como un enorme desastre sociológico, recuperando las palabras de Amir Valle. De ahí que el Comandante Amarillo, lejos de solucionar enigmas o de confrontar a los criminales para tratar de restituir una legalidad perdida, se limite a conducir al lector de una masacre a otra para vislumbrar la vastedad y profundidad de la putrefacción social que le rodea. Y es justo reconocer que la putrefacción de Ciudad Juárez no comenzó ni con la guerra al narcotráfico ni con el Operativo Conjunto Chihuahua. En algún momento de la novela, el Comandante Amarillo recuerda con nostalgia un pasado en donde el crimen organizado tenía justo esa cualidad, la de estar organizado:

Hace tres años, cuando el cártel Paso del Norte por medio de la Regla y la Policía Municipal tenían el control total, la ciudad era un paraíso.

No había nadie que se brincara las trancas. Ser un agente de policía era medio aburrido, no pasaba nada. Bueno, en realidad sí pasaba, pero todo estaba bajo control; robos, asaltos, drogas, indocumentados, tráfico, venta de autos robados, secuestros, extorsiones, giros negros, putas, putos, todo en un perfil bajo.

En cuanto alguien se quería salir del huacal, de inmediato los de la Regla o la misma policía lo cazaban y esfumaban.

Corría el dinero y nos tocaba una parte.

Hoy las cosas cambiaron, ya no es lo mismo. La llegada de la gente del Chavo Gaitán echó todo a perder. Las riendas se soltaron y el caballo se desbocó. Se nos hizo bolas el engrudo (Chávez Díaz de León, 2012, p. 88).

No deja de ser irónico que el Juárez paradisíaco evocado por Faraón no es el de una ciudad libre de crimen y corrupción. Por el contrario, el paraíso perdido juarense obedece a una alianza entre el cártel Paso del Norte y la Policía Municipal para controlar todas las modalidades posibles del crimen organizado. La llegada del Chavo Gaitán (imposible no notar la proximidad onomástica con el conocido narcotraficante real el Chapo Guzmán) trastoca el orden preestablecido y desata la guerra. Y una vez mermado el antiguo liderazgo del cártel Paso del Norte a través de la cuadrilla la Regla, se genera un vacío de poder, estalla la violencia desmedida y la Policía Municipal es relegada de sus funciones para transferir el mando a la Policía Federal y al Ejército para tratar de restablecer la paz en la ciudad. Sin embargo, en las calles corre

el rumor de que las fuerzas federales no estaban en la ciudad para darle guerra a los dos cárteles, sino para imponer al cártel del Chavo Gaitán en la zona y socavar al cártel de Paso del Norte. Por eso tanto desmadre (Chávez Díaz de León, 2012, p. 121).

La población civil, inerme e impotente, queda atrapada en una lucha intestina de poder, con el agravante de que las fuerzas federales están coludidas con una de las partes en conflicto. En el clímax de la violencia, los cuerpos de seguridad agotan toda la cinta amarilla utilizada para resguardar las escenas del crimen. Lo anterior no deja de ser una sutil metáfora: los efectos de la guerra ya no se cuantifican en la cantidad de rollos de cinta utilizados cada día, sino en la escasez misma de esta. Porque si la cinta amarilla delimita la escena del crimen, su agotamiento de algún

modo sugiere la ausencia de límites físicos y simbólicos, el desborde definitivo, la propagación infinita de violencia.



Fig. 2. Portada de *Policía de Ciudad Juárez*

Expuesto todo lo anterior, entendemos por qué una novela como *Policía de Ciudad Juárez* no puede finalizar con la detención de los criminales y el ulterior restablecimiento del orden social. Los cuerpos de seguridad convocados a combatir el crimen organizado son parte del crimen organizado. El estallido de la guerra no responde a un esfuerzo por acabar con la alianza entre el cártel y la autoridad local, sino a un deseo por reorganizar el juego con nuevos actores; es decir, sustituir al cártel Paso del Norte por el del Chavo Gaitán, y a la policía local por la federal. La presencia de las fuerzas federales y militares en la ciudad rompió con un orden sustentado no en la ausencia del crimen, sino en la contención de este en el marco de una alianza entre las mafias y las policías locales. ¿Cómo imaginar entonces a un policía honrado en dicho contexto? De hecho, Pablo Faraón fue relegado al humillante oficio de acordonar las escenas del crimen como castigo por haber decomisado una motocicleta. Aunque esta última oración requiere algunos matices: primero, decomisar es un eufemismo del verbo robar; y segundo, el verdadero motivo por el que fue sancionado responde a su decisión de «no repartir el botín» (Chávez Díaz de León, 2012, p. 98) con sus superiores. La novela que nos convoca es quizá impensable en países con un verdadero estado de derecho, pero en México, la putrefacción generalizada descrita en la obra puede ser corroborada por el lector en la realidad inmediata abriendo el periódico o escribiendo las palabras «Ciudad Juárez» en su buscador favorito de Internet. Apelando a esta cualidad, Ricardo Vigueras Fernández propone un juego de palabras para definir la novela: «No se trata de una *pulp fiction*, de la que toma no pocos elementos, sino de una *pulp reality*, concepto mucho más cercano a lo que fue la realidad de Juárez durante los años de la guerra contra el narco» (2025, p. 12). El concepto *pulp reality* es particularmente oportuno no solo por apelar a la fidelidad con la que la obra retrata los años más violentos en la ciudad fronteriza, sino que remite además a un formato televisivo en el que, supuestamente, personas comunes son observadas en todo momento por una cámara de televisión. Ahondemos en esta dirección.

En *Policía de Ciudad Juárez*, el poder del narcotráfico es representado desde la omnipotencia de su mirada. Como si se tratase de un personaje más en un *reality show*, el Comandante Amarillo recibe constantemente llamadas a su celular para «invitarlo» a dirigirse al punto concreto en el que acaba de ocurrir o está por ocurrir un asesinato. En una jornada particularmente violenta, la voz del otro lado del teléfono guía a Amarillo a una camioneta abandonada llena de cuerpos «decapitados bien sentaditos y con su respectiva cabeza, bien colocadas, arriba de sus rodillas y bien sujetadas con sus propias manos» (Chávez Díaz de León, 2012, p. 49), a un puente en el que el cuerpo de un comandante de la policía «se balanceaba como piñata» (2012, p. 56), y a un autobús urbano con «por lo menos cuarenta cuerpos» (2012, p. 62) en su interior. Todo ello en una sola mañana y con la voz del otro lado del teléfono atormentando permanentemente al protagonista: «¿Me estás viendo cabrón? Da la cara, ¡hijo de tu puta madre!» (2012, p. 62), grita desesperado Faraón, y la voz responde: «¡Cálmate, cálmate! No hagas olas. Y sí, sí te estoy viendo joto chillón, estoy muy cerca de ti, *cerquititas*,¹ siempre te observo, si quieres te voy a consolar» (2012, p. 62). Además de un testigo impotente, Faraón es también un testigo dirigido, en la medida en que observa aquello que la voz del otro lado del teléfono le exige desde su cómodo y seguro anonimato. Faraón observa mientras él mismo es observado. Y lo que observa no responde a un estallido fortuito, a un enfrentamiento inesperado entre las bandas en conflicto, sino a crímenes planificados desde una perversa sensibilidad estética. Hay una obvia teatralidad en las masacres: las escenas del crimen descritas en la novela son también montajes artísticos en los que cada detalle ha sido recreado con celo profesional. ¿Qué sentido tiene colocar cuerpos decapitados dentro de una camioneta «bien sentaditos y con su respectiva cabeza, bien colocadas, arriba de sus rodillas»? (2012, p. 49). La respuesta no por macabra deja de ser menos obvia: porque la escena ha sido dispuesta para ser contemplada. En sus desgarradoras crónicas compiladas en *La guerra de los Zetas*, Diego Enrique Osorno señala:

Las tribus de asesinos incluyen en sus escuadrones de la muerte a camarógrafos y fotógrafos —unos menos improvisados que otros— para que se encarguen de tomar imágenes de sus crímenes y luego enviarlos al *Blog del Narco*. El fotógrafo o el camarógrafo son tan importantes en el comando como lo es un sicario. Si no, ¿quién registra para la inmortalidad los crímenes con diseño de autor que luego se exhibirían en el *Blog del Narco* (o cuando menos en YouTube algunos minutos)? (2017, p. 220).

Crímenes con diseño de autor, la muerte como un espectáculo obsceno en donde cada grupo delictivo atiende al detalle con la minuciosidad del fetichista. «Los artistas visuales del narco tienen una mirada pornográfica a la hora de cumplir con su trabajo» (Osorno, 2017, p. 220). No en vano, Pablo Faraón, al visitar las escenas del crimen, busca símiles en los medios de comunicación masiva: «Lo que vi parecía una caricatura de *Tommy y Daly*: una cabeza puesta sobre la parte baja del volante, el resto del piloto sin testa y sin manos, muy sentado en su lugar» (Chávez Díaz de León, 2012, p. 49), y un poco más adelante: «Lo que vi parecía una escena arrancada de una película de Tarantino» (2012, pp. 61-62). Hay un gusto cinematográfico en la implementación de la violencia, una estética *gore* que, en última instancia, tiene mucho de fetichista. Como dato adicional, una de las bandas en conflicto firma sus ejecuciones con un bote de medio galón de leche dispuesto en algún punto estratégico de la escena del crimen. Aunque resulte de mal gusto, creo necesario señalar la obvia connotación sexual del líquido en el contexto de la pornografía. «La leche, símbolo de la fertilidad seminal o del vínculo nutricio de la madre con el hijo, se transforma en la novela en su opuesto: el sello de la muerte», según las atinadas palabras de Ramón Olvera (2016, p. 176).

En síntesis, en la guerra contra el narcotráfico la violencia va más allá de un instrumento de empeoramiento y se vuelve efectista, se profesionaliza como espectáculo y apela a la contem-

¹ Cursivas en el original.

plación desde una estética pornográfica. De ahí que el detective Faraón deje de ser un agente que combate al crimen para convertirse en un simple espectador y mediador de este. Un espectador instrumentalizado en la medida en que su mirada es guiada y dirigida en todo momento por el poder omnipotente del narcotráfico.

Lo anterior nos lleva a una última reflexión. En el mundo anglosajón existe un concepto llamado *comic relief* para referirse a un episodio humorístico que irrumpe en una escena de carácter más bien serio o trágica: hablamos de un «alivio cómico» que permite, así sea por un breve instante, liberar la tensión y ofrecer un «respiro» al espectador/lector. Para contrarrestar la violencia explícita con la que el narrador describe las escenas del crimen, la novela recurre constantemente al humor y al erotismo. Ambos «alivios» confluyen en un mismo elemento: el huitlacoche, alimento al que el narrador atribuye poderes afrodisíacos que sabe aprovechar con su compañera Ruth. Si el Comandante Amarillo, como actante detectivesco, rompe con las convenciones del género al no resolver enigmas, coadyuvar a restituir la legalidad o en última ejecutar algún tipo de justicia personal, digamos ahora que su compañera Ruth cumple cabalmente con el *cliché* de la *femme fatale* de la novela negra anglosajona. Joven, voluptuosa y marcada por la tragedia, Ruth es una verdadera amazona que aporta al relato varios momentos de erotismo. De hecho, en el momento de mayor inseguridad en Ciudad Juárez, cuando la guerra por el control de la plaza obliga a la Policía Federal y a los militares a tomar el control de facto en la urbe fronteriza, los protagonistas son relegados de sus funciones y, básicamente, se encierran a hacer el amor (y a comer huitlacoche, en el caso de Faraón). Hay una clara correlación ascendente entre el erotismo y la violencia: «La fiesta de acostados se acrecentó: cada día reportaban decenas de ejecutados (...) esos días los dos cárteles se dieron con todo» (Chávez Díaz de León, 2012, p. 121). Líneas después, Faraón reconoce: «A mí todo eso me importaba un burrito de rojo, y más ahora que he encontrado al amor de mi vida, a pesar de que la tuve al lado mío todo el tiempo. Así es el romance» (Chávez Díaz de León, 2012, p. 122). Nos enfrentamos entonces a un juego de palabras: la fiesta de los acostados remite a las decenas de ejecutados que pululan por las calles de Juárez, pero también a Faraón y Ruth disfrutando, desde el encierro, del giro que tomó su relación de colegas a amantes. Mientras afuera miles de sicarios, militares y policías federales mueren en las calles de la ciudad, Faraón y Ruth viven su propia «fiesta de los acostados» haciendo el amor.

Recapitulando, *Policía de Ciudad Juárez* retrata los efectos de la guerra contra el narcotráfico, en general, y el fracaso del Operativo Conjunto Chihuahua, en particular, desde un enfoque singular: la impotencia de un agente de la ley frente a un cruento conflicto frente al que no es posible actuar. El poder del narcotráfico, aunado a su colusión con los cuerpos de seguridad del Estado, invalida de antemano cualquier intento individual por confrontar el crimen, por lo que el Comandante Amarillo emerge como un actante detectivesco singular dentro de las convenciones del género. Ubicado en el escalafón más bajo de la Policía Municipal, Faraón se limita a cumplir con un rol más bien pasivo como simple asegurador de escenas del crimen. Paradójicamente, su peculiar oficio lo convierte en un testigo cercano del saldo real del conflicto, lo que le permite ofrecer al lector una especie de parte de guerra pormenorizado. Estamos, pues, frente a un detective-testigo que asume con humildad su posición, consciente de que el menor acto de rebeldía frente al sistema corrupto que asfixia a la ciudad podría costarle la vida.

El narco, por otra parte, pareciera observarlo todo, conocerlo todo, controlarlo todo. El protagonista no solo se sabe observado, sino que se le exige que devuelva la mirada al espectáculo obsceno que el narco monta especialmente para él. El detective deviene en testigo teledirigido de una violencia efectista, producida desde una estética macabra. La obsesión por el detalle, la descripción explícita de la barbarie dota a la novela de un carácter eminentemente pornográfico. Porque la teatralización de la masacre, la disposición de las víctimas como piezas de un montaje artístico, deviene inevitablemente en obscenidad. Así, a través de una prosa capaz de combinar por igual el horror ante la violencia, el humor y el erotismo, la novela ofrece una mirada certera

sobre los efectos de la guerra contra el narcotráfico en la ciudad fronteriza. En paralelo, reformula la figura del actante detectivesco para reducirla a la de un espectador.

Referencias bibliográficas

- Bowden, C. (2010). *Murder City. Ciudad Juárez and the Global Economy's New Killing Fields*. Nueva York: National Book.
- Chávez Díaz de León, M. A. (2012). *Policía de Ciudad Juárez*. México: Océano.
- Giardinelli, M. (1984). *El género negro. Vol. I*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Monárrez Fragoso, J. (2013). Ciudad Juárez, tiradero nacional de muertos: entre el discurso del guerrero y el caballero. *Debate Feminista*, 47, 205-234. [https://doi.org/10.1016/S0188-9478\(16\)30074-3](https://doi.org/10.1016/S0188-9478(16)30074-3)
- Monárrez Fragoso, J. (2014). Ciudad Juárez. Sobrevivir: vidas superfluas y banalidad de la muerte. *Alternativas*, (3), 1-25. <https://alternativas.osu.edu/assets/files/Issue-3/essays/monarez.pdf>
- Olvera, R. G. (2016). Representaciones literarias del narcotráfico en tres novelas sobre Ciudad Juárez. *Revista Mitologías hoy*, 14, 173-189. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.365>
- Osorno, D. E. (2017). *La guerra de los Zetas. Viaje por la frontera de la necropolítica*. México: Debolsillo.
- Valle, A. (2010). La novela negra latinoamericana. *Crítica*, (137), 164-176.
- Vigueras Fernández, R. (2025). Humor y violencia en la literatura juarense. Humor de huesos y arena. *Chihuahua Hoy*, 23(23), e6771. <https://doi.org/10.20983/chihuahuahoy.2025.23.2>



Reconfiguraciones del género negro: el *true crime* y las nuevas expresiones de la violencia en dos obras artísticas latinoamericanas contemporáneas

Silvia Beatriz Fernández

Universidad Autónoma de Querétaro
silvia.beatriz.fernandez.22@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9117-0835>

Mary Carmen Garduño Rodríguez

Universidad Autónoma de Querétaro
marygard.orme@gmail.com

Recibido: 29/09/2025

Aceptado: 24/11/2025

Resumen: En este artículo se exploran las nuevas formas narrativas del género negro en la literatura y fotografía contemporáneas. Tal género, antes conocido como la novela de crimen, ha tenido un desarrollo notorio y acelerado a tenor de los cambios sociales de las últimas décadas. De esta manera, la propuesta es prescindir de la idea del crimen como caso aislado, para entenderlo como un elemento más que brota de la misma dimensión social y que, por lo tanto, apela a una reflexión ética afianzada en el respeto y la responsabilidad. Para lo anterior, se analiza la novela *El invencible verano de Liliana* (2021), escrita por la mexicana Cristina Rivera Garza, y el fotolibro *El jardín de mi padre* (2020), del artista colombiano Luis Carlos Tovar. En estos trabajos se advierte un giro en la interpretación del crimen en Latinoamérica, que linda con la presencia de violencias arraigadas en la estructura política y que son descritas por los familiares de las víctimas. A partir de la filosofía, la literatura social y los estudios visuales, se busca evidenciar el papel que juega el testimonio o la crónica en las construcciones artísticas de la crueldad y el terror. Lo anterior, con la finalidad de visibilizar las aportaciones estéticas y éticas del *true crime* pertinentes al ámbito del arte latinoamericano y de las diversas manifestaciones culturales.

Palabras clave: *true crime*; respeto; violencia; literatura; fotografía.

Reconfigurations of the Noir Genre: True Crime and New Expressions of Violence in Two Contemporary Latin American Artistic Works

Abstract: This article explores the new narrative forms of the noir genre in contemporary literature and photography. Formerly known as crime fiction, this genre has undergone a significant and accelerated development in response to the social changes of recent decades. The proposal, therefore, is to move beyond the notion of crime as an isolated incident and instead understand it as an element that emerges from the very fabric of society, thus calling for an ethical reflection grounded in respect and responsibility. To this end, the article analyzes the novel *El invencible verano de Liliana* (2021), by Mexican author

Cristina Rivera Garza, and the photobook *El jardín de mi padre* (2020), by Colombian artist Luis Carlos Tovar. These works reveal a shift in the interpretation of crime in Latin America, one that touches upon forms of violence rooted in political structures and narrated by the victims' relatives. Drawing on philosophy, social literature, and visual studies, the article aims to highlight the role of testimony and chronicle in the artistic construction of cruelty and terror. Ultimately, the goal is to make visible the ethical and aesthetic contributions of true crime to Latin American art and its diverse cultural manifestations.

Keywords: true crime; respect; violence; literature; photography.

Reconfigurações do gênero noir: o true crime e as novas expressões da violência em duas obras artísticas latino-americanas contemporâneas

Resumo: Este artigo investiga as novas formas narrativas do gênero *noir* na literatura e na fotografia contemporâneas. Anteriormente conhecido como romance policial, esse gênero tem passado por um desenvolvimento notável e acelerado, impulsionado pelas transformações sociais das últimas décadas. A proposta, portanto, é superar a ideia do crime como um caso isolado, para compreendê-lo como um elemento que emerge da própria dimensão social, suscitando uma reflexão ética fundamentada no respeito e na responsabilidade. Para tanto, são analisadas a obra *El invencible verano de Liliana* (2021), da escritora mexicana Cristina Rivera Garza, e o fotolivro *El jardín de mi padre* (2020), do artista colombiano Luis Carlos Tovar. Essas obras evidenciam uma mudança na interpretação do crime na América Latina, aproximando-se de violências enraizadas nas estruturas políticas e narradas pelos familiares das vítimas. A partir da filosofia, da literatura social e dos estudos visuais, busca-se evidenciar o papel do testemunho e da crônica nas construções artísticas da crueldade e do terror. O objetivo final é dar visibilidade às contribuições estéticas e éticas do *true crime* no campo da arte latino-americana e de suas diversas manifestações culturais.

Palavras-chave: *true crime*; respeito; violência; literatura; fotografia.

Introducción

En el presente trabajo se analizarán dos obras que manifiestan una nueva manera de narrar el género negro. La primera es la novela *El invencible verano de Liliana* (2021), escrita por la mexicana Cristina Rivera Garza, y en la que narra el feminicidio de su hermana en 1990, a partir de diversos testimonios recolectados entre amigos y familiares, como cartas, el diario de su hermana, pláticas con vecinos, etcétera. Este texto forma parte de una narrativa que se enfoca en contar la historia desde una perspectiva centrada en la víctima y no en el asesino, como una forma de protesta hacia el protagonismo que tiene el agresor en los textos de crimen. En este sentido, nos hallamos ante una obra de un formato novedoso, que ha recibido críticas ambivalentes dentro del campo literario. Además, ha marcado la diferencia en la manera de contar la violencia como la conocíamos hasta ahora.

La segunda es *El jardín de mi padre* (2020), del artista colombiano Luis Carlos Tovar, en la que se narra el secuestro de su padre por parte de la guerrilla de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) en 1980. Al igual que Rivera Garza, Tovar recolecta documentos y registros sobre el suceso y, además, utiliza como detonador narrativo una fotografía Polaroid

que la guerrilla envió a su familia para dar constancia del secuestro. Tovar también interviene los materiales con distintos objetos naturales para mostrar el caso a partir de la óptica de los afectados y no desde la de los agresores. Debido a sus estrategias, este fotolibro es un caso en el que miramos la violencia desde una visualidad irreductible al registro gráfico o a la prensa sensacionalista.

Ambos libros tienen importantes puntos de convergencia porque visualizan la violencia desde un formato distinto a los precedentes, tanto en el ámbito literario como en el fotográfico. Los dos parten de una experiencia familiar que acaeció dentro de su cotidianidad, y también se sirven de la recolección de documentos a los que, posteriormente, dan una estructura en el orden del terror que apuntala más hacia lo humano que a lo policíaco. Sin embargo, no por ello se deja de lado la crítica social ante instituciones legislativas o grupos políticos paraestatales. Por ejemplo, Rivera Garza denuncia la inoperancia del sistema judicial mexicano respecto a los feminicidios debido a que archivaron el caso de Liliana y obstaculizaron cualquier seguimiento: «Algunos [expedientes] se van al archivo de concentración, cierto, pero incluso ahí su tiempo es limitado, (...). No crean ni por un minuto que los expedientes viven para siempre» (Rivera Garza, 2021, p. 34). Por su parte, Tovar (2020) cuestiona el funcionamiento de las guerrillas en tanto organizaciones en las que los mismos integrantes están en condiciones que hacen imposible su real comprensión de la ideología con la que pretenden adoctrinar a sus víctimas y validar sus actos.

Para estudiar estas dos obras recurriremos a una selección teórica en la que los comportamientos sociales se ven reflejados en las manifestaciones artísticas analizadas. Para contextualizar el texto de Rivera Garza recurriremos al libro *La guerra contra las mujeres* (2016), de la antropóloga argentina Rita Segato, en el que explica la manera en la que funciona la violencia estructural dentro de un Estado atravesado por la corrupción y el narcotráfico. En *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018), Segato se enfoca en el análisis de la feminización de los cuerpos violentados. Emplearemos, a su vez, un texto y una entrevista a la filósofa y antropóloga Sayak Valencia, quien cuestiona las diferentes opresiones que operan en una cultura capitalista y, a la vez, «le dan la vuelta para observar esta díada desde perspectivas inéditas, perspectivas que son capaces de producir e imaginar nuevas modalidades del uso del cuerpo, del poder y del deseo» (Valencia Triana, 2010, p. 10). También recurriremos a Josefina Ludmer (2010), porque se enfoca en el estudio de los nuevos paradigmas literarios, con énfasis en la diferencia entre ficción y no ficción, a partir de las narrativas emergentes.

En el caso del análisis fotográfico, recurriremos a las tesis sobre la violencia del filósofo francés René Girard expuestas en su obra *Veo a Satán caer como el relámpago* (1999). Ahí, el autor propone a la violencia como un círculo mimético y ofrece un esquema externo en el que es posible identificar la inocencia de las víctimas, así como reconocer el papel que juegan los criminales. Igualmente, nos serviremos de *Imágenes pese a todo* (2004) y *Arde la imagen* (2012), de Didi-Huberman, para especificar los fines de la estrategia visual que propone Tovar, especialmente los que conciernen al rescate del testimonio de su padre y a las aportaciones estéticas en la narratividad del crimen.

La selección de teóricos que proponemos representa un compromiso ético ante las situaciones de violencia que analizan críticamente a partir de la filosofía, la antropología, los estudios visuales y la crítica social literaria. Por ello, revisaremos los libros a partir de esta metodología interdisciplinaria para evidenciar su integralidad y postular una serie de concatenaciones entre la comprensión de la violencia y el terror que se filtra en la literatura y la fotografía. Asimismo, postulamos que el análisis de estas obras puede ser leído como una expresión cultural diferente con respecto a las manifestaciones previas, que ofrecían un tratamiento de la violencia atravesado por la ficción, en el caso de la literatura, o por el mero registro de la violencia real, en el caso de la fotografía. Con respecto a esto, si bien ambos medios son expresiones con desarrollos y marcos referenciales disímiles, intentaremos marcar ciertas colindancias que nos permitirán transitar entre sus categorías estéticas sin perder la línea que las congrega.

De la ficción a la crónica literaria: *El invencible verano de Liliana* (2021)

La aparición del texto de Cristina Rivera Garza constituye un hito en la literatura contemporánea latinoamericana al abrir territorios hasta entonces inexplorados dentro de las categorías literarias convencionales. En primer lugar, su planteamiento tiene un trasfondo ético: hacer una denuncia social y, a la vez, cuestionar a un Estado ineficiente en materia de justicia con respecto a los crímenes cometidos cada vez con mayor frecuencia contra las mujeres. Su prosa no se ajusta a una categoría específica. El texto explora la crónica, pero también la narración ficcionalizada de la experiencia de Liliana, de manera que ambos elementos se encuentran conectados dentro de la novela. También incorpora elementos testimoniales por medio de cartas de familiares y amigos, algunos con tintes poéticos, o incluso fotografías de dibujos y escritos con la letra de quienes las escribieron. Por estas razones, podemos corroborar que el texto contiene una mezcla de variantes de la literatura y el periodismo documental.

Los recursos empleados por Rivera Garza dan cuenta de una variación en el formato narrativo que toma elementos de otras disciplinas, y que cobra relevancia a partir del auge de las redes sociales y de las plataformas de *streaming*. De modo que somos testigos de una concepción de la realidad atravesada por diversos tipos de visualidad. El *true crime* es definido por Marta Sánchez-Esparza como:

Un género narrativo caracterizado por la investigación y reconstrucción de crímenes y escándalos reales (...), emplea como fuente el relato periodístico, ampliando su capacidad de explicar de forma comprensible historias complejas; en este género se identifican, también, elementos de un eje dramático básico que lo hace fácilmente trasladable de un género a otro, de un lenguaje a otro y, por tanto, de un formato a otro (Sánchez-Esparza et al., 2023, p. 19).

Como antecedente de la incursión de Rivera Garza en una diversidad textual, y para desarrollar el contexto en el que ella escribe, vale la pena mencionar que en su novela *El mal de la taiga* (2012) «es posible apreciar la aparición de algunos espejos discursivos dispuestos para propiciar la hibridación de contenidos» (Velasco, 2022, p. 141). Aquí podemos rastrear el germen de una propuesta diversa y fluida que busca diferenciarse del resto de obras contemporáneas, pues anexa elementos de otras disciplinas. Para Nely Maldonado, dicha novela emplea una «puesta en movimiento del archivo, volcando también la mirada hacia el lugar de los objetos y de la escritura, es decir, de esos otros restos que también son huellas de memoria» (2025, p. 600). Así, la novela integrará diversos materiales artísticos que, si bien son elementos propios de una autobiografía, se conjugan con voces de diversos géneros, revelando así una literatura híbrida.

Si ya desde 2012 la búsqueda de Rivera Garza se presentaba novedosa en tanto a los movimientos fluctuantes entre géneros, más adelante esto se pondrá en evidencia con una serie de «transformaciones que ha experimentado la narrativa policial en Hispanoamérica, al desentrañar —desde la transgresión de sus habituales recursos literarios— el sentido de espacios en blanco alusivos a una desaparición» (Velasco, 2022, p. 143). Como veremos más adelante, este es uno de los recursos empleados por la escritora mexicana en *El invencible verano de Liliana*, en el que deja en reposo al asesino, lo quita de la escena, para poner bajo el reflector la experiencia y el testimonio de la víctima. Este recurso le costó a la autora numerosas críticas, pero a la vez la constituyó como una personalidad literaria capaz de enfrentar los lugares comunes y esquemas del canon literario universal.

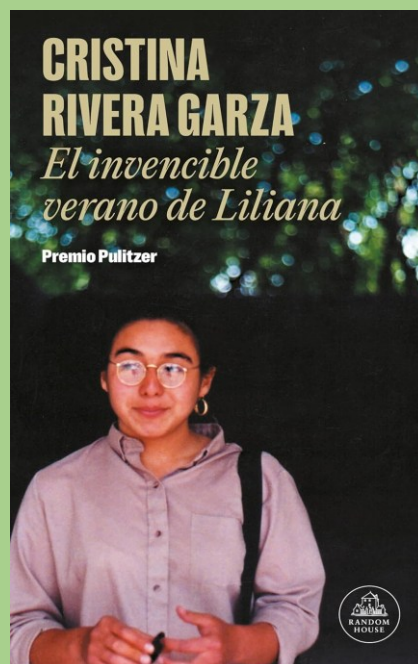


Fig. 1. Edición española de *El invencible...*

Para darle un contexto al caso de Liliana, quien fue la hermana de Cristina Rivera Garza y el personaje central de su obra, diremos que la violencia que vivió es parte de un constructo social que cada vez aumenta y que se propaga sin control. En la novela, la autora describe la tipificación de feminicidio en 2012:

A gran parte de los feminicidios que se cometieron antes de esa fecha se les llamó crímenes de pasión. Se le llamó andaba en malos pasos. Se le llamó ¿para qué se viste así? Se le llamó una mujer siempre tiene que darse su lugar (Rivera Garza, 2021, p. 34).

De este modo, propone una manera novedosa de representar una historia que implica una multiplicidad de voces, que además, hablan desde los elementos testimoniales por medio de palabra escrita, pero también en forma de poesía e imágenes. Esta fusión nos lleva a plantearnos una mirada crítica, más cercana a las experiencias de los personajes.

En este tipo de literatura, el personaje —en este caso Liliana— cobra vida a partir de su entorno y no desde la mirada del asesino, como sucediera en la novela latinoamericana tradicional de crimen, por ejemplo, en la novela *El túnel*, de Ernesto Sábato, o en el cuento «Cleotilde», de Juan Rulfo. No se intenta descubrir el porqué del hecho, no se trabaja con problemas mentales o traumas infantiles del femicida, su figura se mantiene en la oscuridad y el silencio, decisión que la autora defenderá a rajatabla: «Es necesario conocer los nombres y recordar los lugares donde las víctimas de feminicidio dejaron su huella en la Tierra» («Tundieron a Felipe Garrido», 2022, párr. 8). Notamos que en esta afirmación existe un señalamiento de la autora por distinguir la decisión del narrador, quien a pesar de fallar ante los deseos de un público acostumbrado al amarillismo quita del foco central al perpetrador del asesinato para prestar atención a las voces de las víctimas. Este recurso resulta fundamental en la literatura de crimen, por lo que se inscribe como una contribución importante en la novela negra.

Al respecto, la antropóloga Rita Segato teorizó durante algunos años acerca de la creciente ola de feminicidios y los describió como un «pacto entre caballeros» con niveles de sadismo cada vez más altos. En *Contra-pedagogías de la crueldad*, afirma: «Me refiero a (...) instalar allí la inercia y la esterilidad de la cosa, mensurable, vendible, comprable y obsolescente, como conviene al consumo en esta fase apocalíptica del capital» (Segato, 2018, p. 11). Así, el cuerpo de la mujer, pero sobre todo el cuerpo de jóvenes de cierto nivel económico, como lo era Liliana,

pasaría a ser una entidad que opera como mercancía de consumo, fuerza de trabajo o inclusive la «carne de cañón», en tanto que sirve para afianzar los pactos entre grupos de poder.

Siguiendo esta línea de pensamiento, para Sayak Valencia nos encontramos con un sistema que deviene el predominio del más fuerte, a lo que ella añade la subcategoría *gore*, es decir: «La forma material de explotación que va atravesada de colonialismo, machismo, sexismo» (Díaz Hernández, 2020, p. 7). De este modo, el texto de Rivera Garza no solo se mueve entre distintos formatos dentro del campo de la literatura, sino que también viene a dismantelar una red orgánica y multifactorial que no procede de un centro específico, sino que está arraigada en la cultura. Con un lenguaje poético que incorpora elementos literarios, la autora expresa:

Mientras nos arrastrábamos por debajo de las sombras de los días, se multiplicaron las muertas, se cernió sobre todo México la sangre de tantas, los sueños y las células de tantas, sus risas, sus dientes, y los asesinos continuaron huyendo, prófugos de leyes que no existían y de cárceles que eran para todos excepto para ellos, que contaron desde siempre con el beneplácito de la duda (Rivera Garza, 2021, p. 43).

Así, nos encontramos frente a un cambio relevante en la literatura que vale la pena destacar. Un ejemplo de la resistencia que despierta en una parte del público conservador, un público que todavía reclama la prevalencia e importancia del autor del crimen por sobre la víctima, podemos encontrarlo en la entrega del Premio Xavier Villarrutia de Escritores 2021, en la que el escritor Felipe Garrido corrige y aconseja a la autora que hable más del asesino, con el argumento de que es un aspecto más interesante: «Comprendo la repulsión de Cristina por el asesino de su hermana, pero como lector me intriga ese personaje» («Tundieron a Felipe Garrido», 2022, párr. 6), a lo que la ella responde: «Tenemos que verlas siempre a ellas, no a sus asesinos. A ellos los vemos en todos lados, ellos tienen demasiada prensa» («Tundieron a Felipe Garrido, 2022, párr. 8). Después de estos comentarios, durante la entrega del premio quedó evidenciado el morbo o curiosidad que despiertan los asesinos como personajes literarios, y también quedó asentada la negativa de Rivera Garza a incluirlo en su obra.

De este modo, su discurso se diversifica, apelando a «un tipo de mirada que activa las memorias desde otra situacionalidad» (Maldonado Escoto, 2025, p. 599). Así, la novela *El invencible verano de Liliana* transita entre los márgenes del *true crime*, los bordea y los traspasa, empleando estrategias mixtas, tanto la denuncia social como recursos ensayísticos, crónicas de archivo y fragmentos narrativos, al tiempo que incorpora formatos diversos como la narración, la poesía, el ensayo y las expresiones digitales. Dicha literatura híbrida difumina las fronteras entre los géneros literarios, añadiendo, además, un posicionamiento crítico de género que marca una diferencia fundamental en cuanto a la agencia de las mujeres en la literatura. Además de romper con los límites de la tradición en la novela de crimen, busca evidenciar la violencia mediante otros recursos artísticos. Volviendo a los ejemplos en los que la voz inicial es la del asesino (recurso que facilita y propone la identificación con él y su situación peculiar), *El invencible verano de Liliana* redefine el límite y establece un posicionamiento político que reivindica a las voces subalternas; humanizar al fantasma que, durante el surgimiento del gótico, habría permanecido en la frontera de lo desconocido, despersonalizado e impune frente a su víctima, para otorgar luz y color a personajes fundamentales de la ficción y de la no ficción.

Del ocultamiento mítico a la revelación fotográfica en el arte: *El jardín de mi padre* (2020)

La estructura poética con la que el libro *El jardín de mi padre*, de Luis Carlos Tovar, exhibe la violencia del secuestro puede comprenderse como un mecanismo análogo al descrito por René Girard en su obra *Veo a Satán caer como el relámpago*. En líneas generales, el argumento de este

autor es que la violencia tiene una estructura esencialmente oculta que no puede ser vista si solo se recurre a la mitología (Girard, 2002, p. 192). Por el contrario, solo puede visibilizarse a partir de la revelación y exhibición que de ella hacen textos externos que, para Girard, son los evangelios. Por esta razón, y solamente al quedar exhibidos como un guante al revés, los elementos de la mitología sacan a la luz su carácter violento, que permanecía oculto dentro de ella misma. En lo siguiente, proponemos que el fotolibro de Tovar también puede ser un punto externo, hecho esencialmente para revelar el carácter injustificado del secuestro de su padre, su violencia, toda vez que reelabora el material testimonial del suceso y lo integra a una nueva narrativa que lo deslegitima.

La fotografía cumplió un papel esencial en el secuestro del padre de Tovar, porque los delincuentes enviaron a la familia una polaroid en la que aparecía con vida. El artista comenta que saber de su existencia fue uno de los motivos por los que realizó el fotolibro (Tovar, 2020). En este sentido, el artista se sirvió del material proporcionado por los secuestradores para revelar, a través de él, la manera en la que estos se encontraban sumergidos en algo similar a lo que Girard entiende como «apasionamiento mimético» (2002, p. 16). Dicho de otra manera, fueron los mismos secuestradores quienes aportaron el material que, posteriormente, serviría como el detonador creativo de una pieza que los deslegitima.

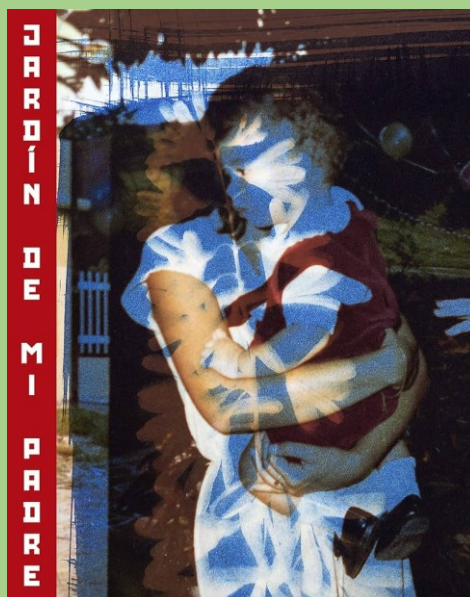


Fig. 2. Portada de *El jardín de mi padre*

Respecto al apasionamiento mimético, Girard considera que una de las características fundamentales de esta violencia mitológica/diabólica es que son sus propias acciones las que provocan su misma exhibición: «Solo Satán podía poner en marcha, sin la menor sospecha por su parte, el proceso de su propia destrucción» (2002, p. 196). Por esta razón, el autor insiste en que es la misma participación de la violencia la que, finalmente, desencadena su posterior develamiento. De ahí que sean los criminales quienes terminan por ser burlados, pues, en caso de saber el desenlace, «no habrían alentado la crucifixión, sino, al contrario, se habrían opuesto a ella con todas sus fuerzas» (Girard, 2002, p. 194). Por lo anterior, vemos que el esquema es el mismo en el caso de la pieza de Tovar, debido a la participación de los victimarios como productores del material fotográfico en el seno del secuestro, es decir, como una certificación del acto realizado del que ignoraban el destino que tendría como material para el artista. Aquí cabe inferir si, en caso de saber este destino, hubieran optado por tomar esa fotografía o por otro medio, uno que no pudiera ser utilizado posteriormente para su exhibición.

De igual modo, en el fotolibro se cumple el papel de la víctima que distingue a la mitología de los Evangelios. Mientras que en los primeros se trata de alguien culpable sobre quien recae la ola colectiva de violencia que termina en su sacrificio, en los segundos se trata de una víctima esencialmente inocente (Girard, 2002, p. 16). Así, la «ocultación violenta de la violencia» (Girard, 2002, p. 16) hace que los primeros estén imposibilitados para distinguir la inocencia de sus víctimas. Girard se refiere a esta ceguera como el «mecanismo victimario» (2002, p. 190) revelado en los Evangelios, pues la figura de Cristo se centra en el «poder revelador de sus palabras y, sobre todo, de su muerte libremente aceptada» (2002, p. 16). De esta manera, hay una contraposición entre la mitología y los Evangelios: en la primera, la víctima no puede ser juzgada como inocente, pues carece de esa posibilidad, y en la segunda se abre la posibilidad de un juicio ético que reconozca su inocencia.

En la misma clave, la obra de Tovar se dedica a mostrar la doble inocencia de su padre y, por lo tanto, a subrayar el doble carácter injustificado de su secuestro. Por un lado, al ser víctima de esta acción que lo privó de su libertad y lo arrojó a las dinámicas impuestas por los victimarios; por otro, en un segundo sentido, al no ser la persona a quien buscaban directamente los secuestradores, pues estaban tras su hermano. Así, reproduce la libre aceptación de la violencia que menciona Girard, porque es el padre de Tovar quien despista a los secuestradores al darles el nombre de su hermano como si fuera el suyo. Esto implica que los primeros se equivocaban no solo al justificar su acción, sino también con la persona que creían secuestrar (Tovar, 2020). En este orden, resulta que, como cualquier persona, el padre de Tovar es inocente por verse privado de su libertad, y también por haberse ofrecido a ellos de manera libre para salvar a su hermano.

Otro objetivo de la obra artística es mostrar la situación de los secuestradores y su insólita manera de justificar sus acciones y de adoctrinar a su padre «a través de tres libros: *El Capital*, de Karl Marx, *El diario del Che en Bolivia*, de Ernesto Guevara; y *¿Qué hacer?* de Vladimir Lenin» (Tovar, 2020, p. 221). Esta situación fue contradictoria, pues «ninguno de ellos, sus captores y vigilantes, sabían leer» (Tovar, 2020, p. 221). A partir de estas condiciones, comprendemos que Tovar se propone superar las categorías periodísticas convencionales y, especialmente, aquellas que desde los primeros tiempos de este medio «sirvieron para la transmisión de noticias sensacionalistas» (Sánchez-Esparza et al., 2023, p. 22). Al igual que Rivera Garza, su planteamiento tiene un trasfondo ético porque busca objetar la legitimidad de privar de libertad a una persona, más allá de solo exhibir o registrar el hecho como algo sucedido. Para realizar este cambio, se desplaza de los potenciales efectos intimidadores del crimen, a una identificación con la víctima empleando sus palabras para disponer del silencio sin olvidar el alarido (Cavarero, 2009, p. 12). Bajo esta premisa, el fotolibro se narra a partir de la cruda vivencia del secuestro en voz de su padre y del propio artista, y no se inclina hacia la exhibición visible de los secuestradores, que podrían dar pie a algún tipo de intimidación.

Para ver el secuestro de una manera amplificada, también en este caso se da una exploración de la crónica, en tanto narración de un hecho verídico que se expone en pequeñas entradas escritas, pero se constata el uso e intervención de imágenes familiares que datan de años anteriores al secuestro, imágenes independientes del caso, pero que el autor utiliza para narrar y comprender la historia —como las alusiones del Sagrado Corazón de Jesús que la hacen relevante en la obra—, y otras fotografías creadas *ex profeso* para la realización del fotolibro. De igual modo, incorpora elementos testimoniales: cartas de familiares y amigos, relatos en primera persona, planos de la selva del Caquetá y notas periodísticas publicadas a partir del secuestro. Esta mezcla de recursos refleja una práctica artística que hace del fotolibro un formato capaz de dar unidad compositiva a los «fragmentos de cosas sobrevivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas debido a que proceden de sitios separados y de tiempos separados por las lagunas» (Didi-Huberman, 2012, p. 20). En consecuencia, la estrategia de Tovar no solo es reunir el material testimonial y fragmentado junto a material externo y anacrónico, sino componer todo esto bajo un nuevo principio de significación.

Este nuevo principio de significación implica que se rebase el concepto de género negro y se modifique más allá del morbo y la curiosidad popular, dando lugar a una mirada materializada en el respeto. Como lo señala Sánchez-Esparza et al.: «El éxito de estas publicaciones y de las informaciones relativas a crímenes y escándalos revela el perenne interés y la curiosidad que suscita entre el público la corrupción y el mundo del crimen» (2023, p. 24). De manera paralela, constatamos también la intención de prescindir de los mecanismos visuales que se inclinan a la invisibilización de muchos de sus actores, a una despersonificación de las víctimas y a una deshistoriación y vaciamiento de sentido de los conflictos (Olaya y Herrera, 2014, p. 90). En lugar de lo mencionado, en la obra de Tovar el secuestro se construye desde distintos flancos visuales que hacen transitar al espectador por los aspectos humanos que violenta dicho secuestro.

Una de las aportaciones de la obra sería mostrar la irreductibilidad del ser humano, ya que este «no puede ser llenado por otros ni por sustitución ni por suplencia» (Cavarero, 2009, p. 9). Así, vemos fotografías de la familia del secuestrado, su esposa embarazada y, posteriormente, escenas de ella con su hijo o al niño solo. En esta clave, la obra de Tovar logra un poliedro de la figura de su padre, la misma que estuvo en peligro durante el secuestro y que habría sido totalmente violentada al ser víctima de asesinato, como en el caso de Liliana. En ambas expresiones, nos encontramos con una vivencia familiar que apunta y representa lo irremplazable, y, a partir de ahí, genera una reflexión sobre el significado de la pérdida de una vida humana.

Respecto a la naturaleza de las fotografías que la obra congrega hay que detallar más en «la fotografía Polaroid que apareció colgada esa madrugada en la puerta principal de la iglesia de San Juan Bautista, en El Doncello» (Tovar, 2020, p. 223). En efecto, el hecho de que hayan sido los secuestradores quienes hicieron la toma, hace que esta imagen se integre a los casos en los que la fotografía

se convierte en un objeto y documento histórico, pues no solo habla de una imagen, sino de un acontecimiento que revela unas condiciones de posibilidad que permitieron la construcción y la toma de la imagen en un espacio y tiempo particular (Olaya y Herrera, 2014, p. 93).

Dicho en otras palabras, la obra de Tovar puede experimentarse como una muestra de que la fotografía puede instrumentarse para consumir la violencia. Por ello, en esa imagen no solo *aparece* una persona secuestrada de manera aislada, sino ante todo se muestra la realización del acto que cobijó y fue condición de producción para la polaroid. Dicho de otro modo, la propia imagen es la que materializa la acción del secuestro y no solo un registro sobre este.

En esto, el caso es similar al analizado por Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo*. El autor intenta rescatar justamente, a propósito de cuatro imágenes tomadas dentro de los campos de concentración en Auschwitz, «el testimonio que, fenomenológicamente, nos ofrece del propio fotógrafo» (Didi-Huberman, 2004, p. 65). En efecto, siendo el fotógrafo uno de los judíos recluidos en los campos, estas imágenes se hacen irreductibles a las tomadas sistemáticamente por los nazis o por la prensa una vez terminada la guerra. El análisis de Didi-Huberman se dedica a defender que las tomas movidas y fuera de cuadro/enfoque responden a las condiciones en las que se realizó la fotografía y, en consecuencia, nos permiten conocer más en profundidad los mecanismos de operación de los campos. Más allá de la polaroid, si se toma el fotolibro en cuestión hay algunas similitudes con el análisis de Didi-Huberman. Y, pasando ese párrafo, se agrega la aclaración sobre quién toma la fotografía en cada caso. Ahora bien, el fotolibro sería análogo al análisis de Didi-Huberman en intentar ver las condiciones en las que la fotografía es realizada para rescatar el testimonio fenomenológico, pero, en este caso, el del retratado, ya que quienes la toman son los victimarios. Dentro de este testimonio, una de las partes más significativas es la siguiente:

Mi padre ya estaba enfermo de una flebitis en la pierna derecha (...) se inventó una manera de recordar a su familia: cazaba mariposas y recolectaba hojas, flores, semillas de diferentes

árboles y plantas que conservaba entre las hojas de los libros revolucionarios (Tovar, 2020, p. 221).

Las mariposas, hojas, flores y semillas recolectadas por el padre de Luis Carlos Tovar durante su secuestro dan pie al nombre de la obra, *El jardín de mi padre*, y son el elemento visual primordial. Así, se advierte un real desplazamiento estético de la violencia, porque se prescinde de visualidades sensacionalistas o meramente de registro para aportar una sensibilidad abocada al valor de la vida humana que se pone en riesgo durante el secuestro. De esta manera, no se dan imágenes aisladas porque se busca «construirlas al interior de narrativas, de historias que evidencien una voz que explice su lugar» (Olaya y Herrera, 2014, p. 104). En otras palabras, se procura una serie de imágenes que, en conjunto, generen un marco de significado que las integra a una narrativa, a una vida personal.

El recurso de las flores y las mariposas también hace que la obra funcione a partir de una constante tensión entre la contemplación de la belleza que realiza el padre de Tovar y la iniquidad de los criminales. En efecto, se considera que la primera «colma nuestro ser espiritual, cuyas exigencias revela al mismo tiempo que las satisface; por eso es considerado como un soberano bien» (Plazaola, 2007, p. 296). Por el contrario, la segunda es obrar contra el ser humano, en tanto que contradice el valor de la vida humana al disponer de la otra persona en contra de su voluntad. La obra se construye en la contradicción entre la sensibilidad estética del secuestrado para recordar a su familia y la corrupción propia de los secuestradores.

Por último, la presencia de las mariposas en la obra de Tovar puede leerse en sintonía a la parábola de la falena con la que Didi-Huberman describe la condición contemporánea de las imágenes y la violencia. La imagen, entendida aquí como mariposa, sobrevuela al fuego de la historia y la destrucción, se acerca a él: «Es hacia la llama que va y viene, se acerca, se aleja, se aproxima un poco más. Muy pronto arde en llamas, de golpe. Una emoción muy profunda. Sobre la mesa queda un minúsculo copo de ceniza» (Didi-Huberman, 2012, p. 17). Como mariposa que sobrevuela los eventos que marcan la historia y que, en ocasiones, fenece en ese fuego, encontramos que esta obra es una «imagen superviviente» (Didi-Huberman, 2009, p. 91) encargada de una «microhistoria, de actos violentos específicos y sus huellas visibles en cuerpos concretos» (Rosauero Ruiz, 2017, p. 158). Sin duda, no sabemos si la imagen del secuestro aún existe, si el padre de Tovar la mantiene oculta o si la destruyó (Tovar, 2020), convirtiéndola quizá en un copo de ceniza. En todo caso, es su rastro el que seguimos en la obra, en la oscuridad de la selva y en la profundidad de la memoria, para reconfigurar la narrativa del género negro en una de sus posibles manifestaciones visuales.

Conclusiones

Con lo dicho hasta ahora, concluimos que las obras de ambos autores tienen una serie de colindancias en cuanto a sus aportes artísticos al género negro, tanto desde el ámbito estético como ético. Así, el fotolibro *El jardín de mi padre* integra distintos soportes, visuales o informativos, para darles una composición centrada en el secuestro de su padre. Particularmente, realiza esta composición de tal manera que, en analogía al pensamiento de René Girard, logra ser un espacio externo desde el que es posible ver a la violencia como tal, «contemplanla en su horror puramente humano, moralmente culpable» (Girard, 2002, p. 17). En esta clave, el material fotográfico proporcionado por los secuestradores termina por ser el detonador creativo de una pieza que exhibe la ilegitimidad del suceso. A la vez, en la obra de Rivera Garza se advierte una transgresión al género negro porque se apela a ficcionalizar y destacar el personaje de Liliana desde la interdisciplinariedad.

Estos autores no pretenden únicamente hacer una denuncia personal, sino que cuestionan un constructo social en el que se ejecutan las violencias y responde a causas establecidas desde

épocas remotas en México y en Latinoamérica. Se estructura así lo que la filósofa y artista Sayak Valencia define como episteme de la violencia: «El conjunto de relaciones que unen nuestra época con las prácticas, discursivas o no, que se originan de ésta» (Valencia Triana, 2010, p. 27). En este sentido, no podemos olvidar que el origen de la violencia se remonta a lógicas establecidas por un orden económico político, y que este orden es funcional a la violencia paraestatal.

En esta lógica, «la imagen tiene en sí misma una sobreposición de tiempos» (Olaya y Herrera, 2014, p. 93) que ambos autores se encargan de explicitar, y aplicando aquí lo que Didi-Huberman considera en la obra de Alfredo Jaar, puede hablarse de un trabajo que también atiende a las imágenes en su «problemática legibilidad en el contexto social del arte y de la información» (Didi-Huberman, 2012, p. 37). Habría que sumar a esta consideración un posicionamiento ético que tiene una consecuencia estética que no menoscaba el talento artístico, sino que parece impulsarlo. A razón de esto, aflora y se construye un soporte, el fotolibro, en el caso de Tovar, y la novela, en el de Rivera Garza, que narra el acontecimiento delictivo y de inequidad en contraposición a la belleza y valor de la vida humana. De este modo, gracias a la estructura heterogénea de las obras, se genera un parteaguas en la literatura y fotografía contemporánea latinoamericana, permitiéndonos salir de la violencia para verla realmente.

Referencias bibliográficas

- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea* (S. De Salvador Agra, Trad.). Barcelona: Anthropos.
- Díaz Hernández, J. A. (2020). Capitalismo Gore, diez años después. Una conversación con Sayak Valencia. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 6(1), 1-17. <https://estudiosdegenero.colmex.mx/index.php/eg/article/view/574>
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (J. Calatrava, trad.). Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Barcelona: Ediciones Ve.
- Girard, R. (2002). *Veo a Satán caer como relámpago*. Barcelona: Anagrama.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina: Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Maldonado Escoto, N. E. (2025). Restos, rastros y memorias: *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (22), 599-621. <https://doi.org/10.7203/KAM.22.26438>
- Olaya, V., y Herrera, M. C. (2014). Fotografía y violencia: la memoria actuante de las imágenes. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2), 89-106. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-2.fvma>
- Plazaola, J. (2007). *Introducción a la estética: historia, teoría, textos*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Rivera Garza, C. (2021). *El invencible verano de Liliana*. Ciudad de México: Literatura Random House.
- Rosauro Ruiz, E. (2017). Hipervisibles o desaparecidos: diferencias geo-políticas en la representación de la violencia en América Latina. *Archivos de la Filmoteca*, (73), 157-172. <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/559>
- Sánchez-Esparza, M., Méndiz-Noguero, A., y Berlanga-Fernández, I. (2023). La narrativa transmedia en los *true crime*: del relato periodístico a las pantallas. El caso de *Lucía en la tela raña*. *Literatura y lingüística*, (48), 19-46. <https://doi.org/10.29344/0717621X.48.3255>
- Segato, R. L. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Tovar, L. C. (2020). *El jardín de mi padre*. Barcelona: RM.

- Tundieron a Felipe Garrido por pedir más protagonismo de feminicida en novela de Cristina Rivera Garza. (7 de julio de 2022). *Infobae*. <https://www.infobae.com/america/mexico/2022/07/07/tundieron-a-felipe-garrido-por-pedir-mas-protagonismo-de-feminicida-en-novela-de-cristina-rivera-garza/>
- Valencia Triana, M. (2010). *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina.
- Velasco, R. (2022). Frontera e hibridación en dos novelas cortas del norte de México. *Mitologías hoy*, 26, 141-151. <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v26-velasco/892-pdf-es>



Noir en estado de excepción: Mediterráneo y México frente a la violencia transnacional (2000-2025)

Victor Martinez

Université de Lille / Laboratoire Cecille

victor.martinez@univ-lille.fr

<https://orcid.org/0009-0004-4271-3217>

Recibido: 25/09/2025

Aprobado: 25/11/2025

Resumen: Este artículo propone una lectura comparada de la narrativa criminal producida en el Mediterráneo y en México entre 2000 y 2025, enmarcada en la categoría de *noir* como escritura del estado de excepción. Se analizan las transformaciones del género negro a partir de la hibridación de registros literarios, periodísticos y testimoniales, que permiten documentar la violencia estructural, la corrupción institucional y la indistinción entre legalidad e ilegalidad. En el Mediterráneo, autores como Jean-Claude Izzo, Andrea Camilleri y Petros Márkaris convierten la frontera marítima y la crisis migratoria en escenarios narrativos que denuncian la corrupción sistémica y la necropolítica europea. En México, la evolución del neopolicial hacia el *narconoir* —con Paco Ignacio Taibo II, Élmer Mendoza, Sergio González Rodríguez y Cristina Rivera Garza— revela un espacio donde la violencia del narcotráfico y los feminicidios se integran como formas de gobierno. El artículo muestra que, en ambos contextos, el *noir* funciona como archivo político del presente extremo, inscribiendo en la trama narrativa las lógicas de excepción y la normalización de la muerte. La literatura criminal contemporánea aparece así como un dispositivo crítico que articula memoria, denuncia y análisis político en un marco transnacional.

Palabras clave: *noir*; estado de excepción; violencia estructural; necropolítica; hibridez narrativa.

Noir under the State of Exception: The Mediterranean and Mexico Facing Transnational Violence (2000-2025)

Abstract: This article presents a comparative reading of crime narrative written in the Mediterranean and Mexico between 2000 and 2025 from the perspective of the *noir* category as state-of-emergency-writing. We analyse the transformations of the *noir* genre by looking at the hybridization of literary, journalistic and testimonial registers which allow to document structural violence, institutional corruption and the blurring between the legal/illegality. In the Mediterranean, authors like Jean-Claude Izzo, Andrea Camilleri and Markaris Petros transform the maritime borders and migratory crises in narrative settings that denounce systemic corruption and European necropolitics. In Mexico, the evolution from neo-*noir* to narco-*noir* —with Paco Ignacio Taibo II, Élmer

Medonza, Sergio González Rodríguez and Cristina Rivera Garza— sheds light upon a space where the violence of drug trafficking and femicides combine as forms of government. This article shows that, in both contexts, the *noir* genre works as a political archive of the critical present and inscribes the narrative plot in the logics of state of emergency and normalization of death. Contemporary crime genre becomes a critical device which articulates memory, denunciation and political analysis in a transnational framework.

Keywords: *noir*; state of emergency; structural violence; necropolitics; narrative hybridity

Noir em estado de exceção: Mediterrâneo e México diante da violência transnacional (2000-2025)

Resumo: Este artigo propõe uma leitura comparada da narrativa criminal produzida no Mediterrâneo e no México entre 2000 e 2025, enquadrada na categoria de *noir* como escrita do estado de exceção. Analisam-se as transformações do gênero a partir da hibridização de registros literários, jornalísticos e testemunhais, que permitem documentar a violência estrutural, a corrupção institucional e a indistinção entre legalidade e ilegalidade. No Mediterrâneo, autores como Jean-Claude Izzo, Andrea Camilleri e Petros Márkaris convertem a fronteira marítima e a crise migratória em cenários narrativos que denunciam a corrupção sistêmica e a necropolítica europeia. No México, a evolução do neopolicial para o *narconoir* — com Paco Ignacio Taibo II, Élmer Mendoza, Sergio González Rodríguez e Cristina Rivera Garza — revela um espaço onde a violência do narcotráfico e os feminicídios se integram como formas de governo. O artigo demonstra que, em ambos os contextos, o *noir* funciona como arquivo político do presente extremo, inscrevendo na trama narrativa as lógicas de exceção e a normalização da morte. A literatura criminal contemporânea apresenta-se, assim, como um dispositivo crítico que articula memória, denúncia e análise política em um marco transnacional.

Palavras-chave: *noir*; estado de exceção; violência estrutural; necropolítica; hibridez narrativa.

Introducción

El género negro, desde su consolidación en la narrativa del siglo XX, se ha definido como un espacio donde el delito no es un accidente aislado, sino la radiografía de una sociedad atravesada por sus propias contradicciones. Si el escritor «suele estar involucrado en asuntos extraliterarios que atañen a su sociedad» (Giardinelli, 2013, p. 229), el género adquiere hoy un relieve inédito en un contexto marcado por crisis políticas extremas, migraciones forzadas y necropolíticas de Estado y de mercado. Para esta última noción seguimos a Achille Mbembe, quien define la soberanía como «el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir. Hacer morir o dejar vivir» (2011, p. 19). En los últimos veinticinco años, dos territorios distantes, pero potencialmente comparables, han revelado esa función crítica con particular intensidad: el Mediterráneo y México. Ambos constituyen geografías literarias en las que la violencia estructural, la corrupción institucional y la disolución de las fronteras entre legalidad e ilegalidad convierten al *noir* en una escritura del estado de excepción.

El Mediterráneo, escenario histórico de intercambios y conflictos, se ha transformado en frontera marítima global donde el crimen organizado y el tráfico de personas conviven con la incapacidad o complicidad de los estados. La literatura *noir* producida en este espacio —desde las novelas de Jean-Claude Izzo en Marsella hasta las de Andrea Camilleri en Sicilia o Petros Márkaris en Atenas— ha reflejado con precisión la corrupción sistémica, la precariedad de la democracia y la violencia migratoria que marcan las últimas décadas. En paralelo, los datos humanitarios confirman el trasfondo de esa imaginaria: «El Mediterráneo central es una de las rutas migratorias más activas y más peligrosas del mundo, y más del 75 % de las víctimas registradas en el Mediterráneo durante los últimos diez años se han contabilizado en el Mediterráneo central» (UNHCR, 2023, párr. 4; traducción propia). La hibridez de estas obras, que combinan investigación policial con crónica social, memoria histórica y crítica económica, muestra que el *noir* mediterráneo se ha convertido en un dispositivo cultural para comprender la crisis europea en clave política.

México, por su parte, ofrece una cartografía distinta pero convergente. Allí, el neopolicial derivó hacia el *narconoir*, un subgénero que articula la violencia del narcotráfico con la corrupción estatal y la impunidad judicial. Paco Ignacio Taibo II, Élmer Mendoza y —en otro registro— Sergio González Rodríguez, con *Huesos en el desierto*, han demostrado que la narrativa criminal mexicana no se limita a reproducir códigos del *hard boiled*, sino que absorbe las formas del *true crime*, del ensayo periodístico y del testimonio de derechos humanos. El resultado es un género contaminado, en el sentido señalado por la crítica Josefina Ludmer sobre las «literaturas postautónomas» (2010, p. 4), donde la literatura se hibrida con otros discursos, el testimonio, la denuncia, la memoria, la crónica y el periodismo. En esta narrativa, el delito no es un quiebre del orden, sino la confirmación de un orden alternativo, regido por la violencia como norma.

Los dos espacios —el Mediterráneo y México— comparten así una misma condición de laboratorio del presente extremo. En uno, los cadáveres anónimos del mar; en el otro, los cuerpos desaparecidos en el desierto o en las periferias urbanas. En ambos, el *noir* se funde con la crónica roja y el testimonio, y produce lo que Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escribà describen así: «La novela negra está traspasando fronteras y se está convirtiendo (si no lo ha hecho ya) en la novela social de nuestro tiempo» (2011, p. 9). Esa función crítica y transfronteriza se corresponde, en el ámbito latinoamericano, con la concepción que Giardinelli atribuye al género cuando subraya su impulso contestatario: «La literatura negra latinoamericana lo cuestiona todo. Los márgenes de “la ley” entre nosotros ni son rígidos ni están claros» (2013, p. 237). El delito como frontera móvil, definido por Ludmer (2010) y Giardinelli (1980) como núcleo estructural del género, se desplaza en estos contextos hacia la línea inestable entre legalidad e ilegalidad, entre vida y muerte. De este modo, el *noir* no solo denuncia, sino que documenta, inscribe y archiva la violencia contemporánea.

Este artículo propone una lectura comparada de las narrativas criminales mediterráneas y mexicanas entre el 2000 y el 2025, con el fin de mostrar cómo el género negro hibrida procedimientos literarios, periodísticos y ensayísticos para dar cuenta de las formas extremas de violencia política y social. A partir de los aportes teóricos de Giardinelli, Sánchez Zapatero, Ludmer y Mbembe, se abordarán cuatro dimensiones principales: la conceptualización del delito como radiografía de la sociedad; la función crítica del *noir* mediterráneo en la representación de la corrupción y las migraciones; el *narconoir* mexicano como escritura de la anomia; y las hibridaciones entre ficción, crónica y *true crime* como rasgo distintivo de la contemporaneidad. Con ello se busca demostrar que el *noir*, lejos de ser un género agotado o convencional, constituye una de las formas más incisivas de escritura política en tiempos de excepción global.

I. Marco teórico: *noir* y estado de excepción

Desde sus orígenes en el siglo XIX, la narrativa policial se ha caracterizado por situar el crimen como eje estructurante del relato. En el policial deductivo clásico ese crimen es un enigma a resolver, mientras que en el *hard boiled* norteamericano se convierte en síntoma de la corrupción social. En las escrituras contemporáneas, el delito ya no aparece como excepción ni como simple metáfora, sino como condición estructural de la vida política y social. De ahí la pertinencia de la noción de Giardinelli cuando advierte, en el inicio de *El género negro*, que «es una literatura en cierto modo de emergencia» (2013, p. 17), que se ocupa «de la vida real y [es] reflejo de ella» (2013, p. 19).

El desarrollo crítico reciente ha insistido en esa función expansiva:

El género negro evoluciona a un ritmo vertiginoso. Su carácter y tendencia social, la constante evolución de sus tramas, argumentos, personajes e historias, y su escaso apego a las formas tradicionales están haciendo de él una verdadera máquina de generar lectores (Sánchez Zapatero y Martín Escribà, 2011, p. 12).

Esa expansión del *noir* no se limita a su difusión editorial o a su capacidad de atraer públicos diversos: corresponde, sobre todo, a una ampliación de su campo temático, que permite al género penetrar los territorios donde las categorías morales y jurídicas se deshacen. En este punto, la observación de Gustavo Forero Quintero resulta decisiva, pues vincula la evolución del género con una mutación estructural de la sociedad:

Entendiendo anomia en la literatura como aquella situación narrativa en virtud de la cual la novela da cuenta de cierta confusión ideológica en la organización social, donde resulta imposible que el individuo se reconozca en el contenido de una norma, o en la que la ausencia de norma social para un caso dado le impide adecuar su conducta a ella (2010, p. 51).

El neopolicial latinoamericano, al asumir esa anomia como principio narrativo, deja de restaurar el orden —como en el modelo clásico— para exponer su colapso: la expansión del género es así inseparable de la descomposición de las normas que pretendía representar.

Esa lectura se articula con teorías políticas que han problematizado la contemporaneidad como un régimen de excepción permanente. Como resume Giorgio Agamben, «el estado de excepción se presenta como la forma legal de aquello que no puede tener forma legal» (2004, p. 24), y Michel Foucault precisó el tránsito del poder soberano al biopoder: «El derecho de soberanía es, entonces, el de hacer morir o dejar vivir. Y luego se instala el nuevo derecho: el de hacer vivir y dejar morir» (2001 [1976], p. 218). Con ese desplazamiento, la política deja de centrarse en el derecho a matar para organizarse en torno a la administración de la vida: su regulación, su optimización y su control. En el ámbito institucional, Erving Goffman mostró cómo las instituciones totales producen sujetos sometidos mediante la descomposición de su identidad: «Su yo es mortificado de manera sistemática, aunque a menudo sin intención» (1961, p. 25; traducción propia).¹ De este modo, la gestión biopolítica de la vida y la mortificación institucional del individuo aparecen como dos expresiones complementarias de un mismo poder que controla, clasifica y administra la existencia.

En el Mediterráneo, esa lógica se hace visible en las ficciones de Jean-Claude Izzo, Andrea Camilleri y Petros Márkaris. Los asesinatos y conspiraciones narrados en sus novelas no se presentan como excepciones a un orden democrático estable, sino como síntomas de la corrupción estructural de sistemas políticos incapaces de gestionar las crisis de la globalización y de las

¹ «His self is systematically, if often unintentionally, mortified».

migraciones. Como escribe Izzo en *Total Khéops*: «Marsella no es una ciudad para turistas. No hay nada que ver. (...) [L]o que hay que ver se da a ver. Y allí, ya es demasiado tarde: estamos en pleno drama. Un drama antiguo donde el héroe es la muerte» (1995, p. 25). El crimen funciona así como metáfora de un Estado fallido que suspende el derecho mientras despliega violencia contra los cuerpos migrantes y precarizados —allí donde, como advierte Agamben, «no existe un espacio autónomo en el orden político del Estado-nación para algo como lo puramente humano en sí mismo» (2000, p. 20). En México, el *narconoír* de Élmer Mendoza o las crónicas de Sergio González Rodríguez revelan de forma aún más descarnada esa convergencia: el límite entre crimen y Estado se vuelve difuso, y la violencia criminal opera como mecanismo de gestión política. Como señala González Rodríguez, la vida en Ciudad Juárez «en tanto un hecho subrepticio y volátil —por desplazamientos, por invisibilidad, por desaparición, por anonimato— alcanza un rango inquietante», en un contexto donde «no todas las personas tienen rostro e identidad, aunque tengan cuerpo y alma» (1999, p. 37). Esta indistinción entre legalidad y delito, entre la gestión estatal y la violencia privada, configura una forma contemporánea de biopolítica degradada que transforma el cuerpo en campo de poder y el crimen en herramienta de gobierno: «Esos raros crímenes contra las mujeres son crímenes del poder. (...) nuestro papel como intelectuales es producir retóricas, ofrecer un léxico a las gentes para que puedan dar voces a lo que ya saben» (Segato, 2013, p. 80).

Desde esta perspectiva, la literatura *noir* contemporánea se interpreta como un archivo crítico del presente extremo. El delito deja de ser un simple elemento de intriga y pasa a constituir la manifestación literaria de una crisis política, en la que los aparatos estatales ejercen su soberanía mediante violencia ilegal, mientras que los grupos criminales establecen normas sociales paralelas. En efecto, la noción de «delito como frontera móvil» sintetiza esta situación, como afirma Burgos: «El delito es una frontera móvil, histórica y cambiante que articula diferentes zonas de la cultura» (2005, p. 112). Esa frontera ya no distingue entre lo lícito y lo ilícito, sino que articula lo que Giorgio Agamben define como el núcleo del estado de excepción —«un espacio vacío, en el cual una acción humana sin relación con el derecho tiene frente a sí una norma sin relación con la vida» (2005, p. 155)—, y lo que Achille Mbembe describe como la lógica necropolítica contemporánea:

(...) las armas se despliegan con el fin de lograr la destrucción máxima de las personas y la creación de mundos de muerte: formas nuevas y singulares de existencia social en las que vastas poblaciones son sometidas a condiciones de vida que las confinan al estatus de muertos vivientes (2003, p. 40).

El *noir* mediterráneo y mexicano, en tanto, se ubican en esa cartografía de la excepción. Ambos registran prácticas políticas extremas: en el Mediterráneo, la normalización de la muerte de migrantes en el mar como efecto colateral aceptado; en México, la multiplicación de feminicidios y ejecuciones extrajudiciales como parte de una economía de violencia que articula mercado, Estado y crimen organizado. Estas narrativas, híbridas entre ficción, testimonio y *true crime*, operan como una literatura documental de la anomia contemporánea.

II. *Noir* mediterráneo: corrupción y crisis del Estado (2000-2025)

En el Mediterráneo contemporáneo, el *noir* se ha convertido en un laboratorio narrativo de la crisis política. Desde el 2000 hasta hoy, las obras producidas en Italia, Grecia, Francia y España no se limitan a reproducir códigos genéricos heredados: exponen el derrumbe del Estado social europeo, la violencia migratoria y la corrupción institucional como condiciones estructurales del presente. El *noir* funciona como un espacio crítico en el que se problematiza la violencia del poder y su naturalización. No se trata únicamente de distinguir entre lo legal y lo ilegal, sino de

mostrar cómo ambas dimensiones participan de una misma lógica. Según Barbara Pezzotti, «la noción de *noir méditerranéo* implica una indistinción moral y política que refleja la incapacidad de los Estados de la región para restaurar un orden social estable» (2022, p. 3; traducción propia).² El género negro revela precisamente esa incorporación de la violencia al tejido social, donde lo legal y lo ilegal dejan de oponerse para confundirse en una misma estructura de dominación.

Andrea Camilleri prolongó hasta 2020 su serie del comisario Montalbano, y en novelas como *Il sorriso di Angelica* (2010) o *Riccardino* (2020) situó la intriga criminal en el contexto de una Sicilia atravesada por redes de corrupción política y económica. El detective envejecido funciona como espejo del desencanto cívico: la investigación policial se ve siempre entorpecida por la connivencia entre mafia y Estado, de modo que la frontera entre legalidad e ilegalidad se disuelve. La narrativa de Andrea Camilleri permite pensar el lugar del crimen y de la corrupción en el funcionamiento de la sociedad italiana. En *La forma dell'acqua*, el personaje corrupto asesinado, Luparello, que siempre rehusó el poder, es el que lo tiene en efectivo, pues «Luparello era alguien que siempre había rechazado el poder, pero que, paradójicamente, era poder él mismo» (Camilleri, 1994, p. 56; traducción propia).³ La visión del delito desaparece como anomalía y se hace estructura normalizada, lo que aproxima la obra de Camilleri a los diagnósticos que el neopolicial latinoamericano propone para sus propios contextos.



Fig. 1. Andrea Camilleri

El caso francés revela otro ángulo. Si la trilogía marsellesa de Izzo pertenece a los noventa, autores posteriores como Dominique Manotti y Caryl Férey han actualizado esa cartografía criminal. En una entrevista publicada en la revista *Temps Noir*, Manotti explica la relación estructural entre crimen y poder: «La historia del crimen organizado, desde la mafia hasta la corrupción del Estado, solo puede existir y mantenerse tejiendo vínculos orgánicos con los poderes» (2015, p. 3; traducción propia).⁴ En *Condor*, Férey traslada el polar francés al Cono Sur sin abandonar su matriz política: «[En Chile] todo el mundo está endeudado y atado de pies y manos. No hay servicio público. Todo pertenece al sector privado. Un mes de estudio cuesta el salario medio de

² «The notion of *Mediterranean noir* implies a moral and political indistinction that reflects the inability of states in the region to restore a stable social order».

³ «Luparello era uno che il potere l'aveva sempre rifiutato, ma che, paradossalmente, era potere lui stesso».

⁴ «L'histoire du crime organisé, de la mafia à la corruption d'État, ne peut exister, se maintenir qu'en tissant des liens organiques avec les pouvoirs».

un obrero» (Séry, 2016, párr. 4; traducción propia).⁵ Los mecanismos del neoliberalismo chileno prolongan las lógicas de violencia estructural que el *noir* mediterráneo había revelado en Europa. La Francia mediterránea, marcada por tensiones migratorias y raciales, reaparece como frontera móvil donde el racismo estructural legitima la violencia tanto estatal como paraestatal. España, por su parte, prolonga la herencia de Manuel Vázquez Montalbán en autores como Andreu Martín o Carlos Zanón, que entre 2000 y 2025 inscriben la corrupción política y la especulación inmobiliaria como motores narrativos. En *Yo fui Johnny Thunders*, Zanón describe la degradación social de la Barcelona contemporánea desde una apertura de tono musical y espectral: «El medio *riff* envenenado de “All by Myself” es disparado contra aquel público de muertos vivientes» (2014, p. 7). Esta hibridez confirma el diagnóstico crítico: el género funciona como espejo de las contradicciones del capitalismo contemporáneo.

El Mediterráneo *noir* de las dos primeras décadas del siglo XXI muestra así un patrón común: la hibridez entre relato criminal, ensayo político y crónica migratoria. El mar como cementerio de migrantes, los barrios arrasados por la crisis y la corrupción estructural son la materia narrativa que documenta el estado de excepción europeo. Como lo subraya Andrew Pepper, «las solapas entre las economías legales e ilegales son casi imposibles de discernir» (2022, p. 4; traducción propia).⁶ En este sentido, el *noir* mediterráneo se alinea con el diagnóstico de Sánchez Zapatero y Martín Escribà sobre su dimensión de novela social contemporánea, pero lo hace en su versión más extrema: como testimonio de un orden que gobierna por excepción, suspendiendo la justicia y normalizando la muerte.

III. Narrativa criminal mexicana: del *neopolicial* al *narconoir* (2000-2025)

La narrativa criminal mexicana del siglo XXI se ha transformado en una escritura de la violencia estructural. Si en los años ochenta y noventa Paco Ignacio Taibo II fundó el neopolicial como dispositivo de crítica al Estado autoritario, lo hizo a través de su detective Héctor Belascoarán Shayne y de una poética donde crimen y política son indisociables. El propio Taibo II lo formula así en una entrevista: «Es imposible desligar los factores políticos y sociales de la criminalidad en nuestros países: están tan absoluta e íntimamente vinculados» (Corrales, 2008, párr. 1). En este marco, la hibridez genérica no es mero recurso estético, sino exigencia política: el policial absorbe crónica roja, ensayo periodístico y testimonio de derechos humanos para registrar un país en el que el delito constituye el orden.

Élmer Mendoza, en *Balas de plata* (2008), inaugura la saga del detective Edgar *el Zurdo* Mendieta y sitúa la colisión entre poder y crimen en Sinaloa. La novela hace explícita la imbricación de narco, élites y Estado en pasajes como el de Marcelo Valdés: «Necios, se la pasan criticándonos, pero bien que viven de nosotros; hice crecer este lupanar, levanté barrios enteros y creé más fuentes de trabajo que cualquier gobierno; no permitiré que lo olviden...» (2008, p. 178). Esta escritura se sostiene en una oralidad dinámica que, en términos críticos ya clásicos, caracteriza al género. Como sintetiza Giardinelli, el *noir* latinoamericano «se caracteriza por la dureza del texto y de los personajes, así como por la brutalidad y el descarnado realismo» (1984, p. 10).

El *narconoir* mexicano también ha tenido un componente documental y testimonial. Sergio González Rodríguez, en *Huesos en el desierto* (2002), investigó los feminicidios de Ciudad Juárez mediante un dispositivo híbrido de periodismo de investigación, crónica policial y denuncia política. Su diagnóstico público sobre el sistema mexicano es inequívoco. En una entrevista concedida a *Le Monde* declaró:

⁵ [Au Chili] «tout le monde y est endetté et pieds et poings liés. Il n'y a pas de service public. Tout appartient au privé. Un mois d'études coûte le salaire moyen d'un ouvrier».

⁶ «(...) the folds between the legal and illegal economies are all but impossible to discern».

México es un simulacro de Estado de derecho: las fronteras entre el crimen organizado y las instituciones están difuminadas... Los criminales no son personas aparte, están dentro del Estado, al que han infiltrado y contaminado. Son consustanciales a la sociedad» (González Rodríguez, 2012, párr. 4; traducción propia).⁷

Esa afirmación condensa la tesis de su obra: la impunidad y la violencia institucional no son anomalías, sino el modo estructural de funcionamiento del Estado. Esa línea se amplía en su libro póstumo *Los 43 de Iguala* (2015), donde, como resume Florence Olivier, «un crimen atroz, es un crimen de Estado que no dice su nombre y que apunta a la impunidad, un crimen donde el estado de derecho se ve tan ultrajado como las víctimas y como la nación entera» (Olivier, 2023, párr. 7, subraya la autora, traducción propia).⁸ En conjunto, su escritura transforma la crónica negra en archivo de derechos humanos y registro de la violencia estructural mexicana.

En paralelo, Cristina Rivera Garza ha llevado la hibridez aún más lejos. En *La muerte me da* (2007), reescribe el policial desde una perspectiva experimental que incorpora poesía, teoría crítica y crónica de feminicidios. Como ha señalado en su reflexión crítica sobre el tema, «es muy difícil contar historias de feminicidio en el lenguaje patriarcal que no solo tergiversa u oblitera la violencia de género, sino que, en primer lugar, también la produce» (Rivera Garza, 2022, párr. 5). Esta afirmación radicaliza el lugar del género: el *noir* ya no se ocupa de enigmas abstractos, sino de violencias de género que desnudan la estructura patriarcal y necropolítica del Estado. Como escribe Nelly Richard, «ejercer la memoria sirve para delatar las maniobras de borrado de las huellas que fabrican cotidianamente el olvido pasivo y su indiferencia» (1999, p. 152). Rivera Garza confirma esa condición al transformar el policial en escritura del trauma.

Paco Ignacio Taibo II, figura central del neopolicial latinoamericano, actualiza en el siglo XXI su diagnóstico político. En entrevistas ha insistido en el carácter social del género, afirmando:

En la novela negra encontré un mundo que me permitía narrar los conflictos sociales a través de una historia policial. Eso fue lo que me atrajo: estar en contacto con la problemática social y expresarlo a través de la literatura (Cornejo, 2003, párr. 16).

En *Retornamos como sombras* (2001), la investigación criminal se integra a una relectura histórica mediante un dispositivo narrativo deliberado: «Quería encontrar el narrador perfecto y armar el cúmulo de pequeñas historias que la componen. (...) utilicé recursos de géneros como el de la aventura, la novela histórica e, incluso, la crónica periodística» (Cornejo, 2003, párr. 5). En *Sueños de frontera*, el detective Belascoarán observa «la alambrada verde que hacía de frontera con los Estados Unidos, que cortaba países como quien corta mantequilla» y se descubre en «un país extraño, ni mexicano ni norteamericano; tierra donde todos eran extranjeros» (1990, pp. 13-14). La frontera se convierte entonces en un laboratorio social y simbólico, donde el delito revela las lógicas económicas y políticas de la exclusión. En ambos textos, el neopolicial funciona como un instrumento de lectura histórica, transformando el enigma en crítica de los sistemas de poder.

La crítica reciente ha reforzado esta lectura. Como sintetiza Paula García Talaván:

Esto da pie a la combinación de distintos discursos procedentes de los medios de comunicación en masa, como el reportaje periodístico, el documental turístico o la propaganda publici-

⁷ «Le Mexique est un simulacre d'État de droit: les frontières entre le crime organisé et les institutions sont brouillées... Les criminels ne sont pas des gens à part, ils sont à l'intérieur de l'État, qu'ils ont infiltré et contaminé. Ils sont consubstantiels à la société».

⁸ «un crime atroce, c'est un crime d'État qui ne dit pas son nom et qui vise l'impunité, c'est un crime où l'État de droit se voit tout autant bafoué que les victimes et que la nation tout entière».

taria, con otros discursos técnicos como el urbanístico, el criminológico, el político o el gastronómico (2011, p. 56).

En México, esa hibridez se vuelve ineludible ante un régimen de violencia estructural. Sergio González Rodríguez lo formula así: «Un campo de guerra ultracontemporáneo es continuo, plano, simultáneo, ubicuo, sistémico y productivo» (2014, p. 11), y describe el «an-Estado», donde «lo legal y lo ilegal coexisten y tal disfuncionalidad se apoya en poderes fácticos que simulan legalidad y legitimidad» (2014, p. 21). En este marco, el neopolicial articula denuncia, testimonio y ficción para registrar la violencia, las desapariciones y los feminicidios desde una mirada crítica.



Fig. 2. Sergio González Rodríguez

Entre 2000 y 2025, la narrativa criminal mexicana ha demostrado que el *noir* no es entretenimiento ni subgénero popular, sino una forma de escritura política extrema. Desde el *slang* oral de Mendoza hasta el experimentalismo de Rivera Garza, desde la crónica de González Rodríguez hasta las sagas de Taibo II, el *narconoir* constituye un archivo literario de la necropolítica mexicana. En esta literatura, el delito funciona como frontera móvil: atraviesa instituciones, cuerpos y territorios, confirmando que la criminalidad es la regla misma del Estado, instalado en una excepción que ya no se interrumpe.

IV. Hibridaciones y medios contemporáneos: *true crime*, transmedialidad y escritura política

La extrema contemporaneidad del *noir* mediterráneo y mexicano se define por su capacidad para absorber y transformar formas narrativas externas al canon literario. Esta hibridez no es un gesto posmoderno, sino una consecuencia política: en contextos donde la violencia y la corrupción son estructurales, la literatura criminal se ve obligada a apropiarse de registros documentales, mediáticos y testimoniales para dar cuenta de lo real. Así, la narratología, la estilística y la teoría del género confluyen en un mismo diagnóstico: el *noir* se ha convertido en escritura transmedial del estado de excepción.

El auge global del *true crime* ha incidido directamente en esta mutación. Como observa Jean Murley: «Las historias de *true crime* difuminan la frontera entre el hecho y la ficción, entre el

periodismo y el entretenimiento» (2008, p. 2; traducción propia).⁹ En México, este fenómeno se materializa en obras como *Huesos en el desierto*, de Sergio González Rodríguez, cuya construcción narrativa responde a una lógica de archivo: la acumulación de datos, entrevistas y descripciones de escenas del crimen se organiza con recursos de la narración policial, de modo que, en palabras del propio autor:

Cada parte descrita se vierte en la totalidad, y la crónica se alterna con el ensayo. A su vez, el testimonio de las víctimas o sobre ellas fundamenta el análisis, y la intuición o el dato busca transformarse en un detalle reflexivo hacia un entendimiento de la literatura en la que lo real es trágico (González Rodríguez, 2002, VI).

El texto confirma lo que Josefina Ludmer anticipaba al hablar de literaturas postautónomas: «son ficción y realidad» y «no se oponen ‘literatura’ e ‘historia’, ficción y realidad» (2007, p. 45). En el Mediterráneo, la hibridez se manifiesta en la integración de crónica migratoria y relato policial. El mar como cementerio de migrantes, los barrios arrasados por la crisis y la corrupción estructural son la materia narrativa que documenta el estado de excepción europeo. Como observa Gretchen Head, el *noir* mediterráneo representa ese paisaje humano mediante «una serie interminable de cuerpos anónimos arrastrados a la orilla» y muestra «el mar como un espacio oscuro, amenazante, que “escupe cadáveres” sin cesar» (2015, pp. 51 y 55; traducción propia).¹⁰ La narración policial, que en la tradición clásica buscaba identificar al criminal individual, se transforma en una narración sistémica: el verdadero criminal son los Estados europeos que dejan morir. Esta mutación estilística es también política: el género abandona la clausura narrativa y adopta una forma abierta, donde la investigación se dispersa en múltiples voces, documentos y escenas incompletas.

La estilística del *noir* híbrido se define así por la dislocación de la voz narrativa. En México, la oralidad fragmentaria de Élmer Mendoza —atravesada por interjecciones y giros coloquiales— reproduce el flujo caótico de un mundo regido por la violencia: «Ta cabrón... aayy, es que, la neta, ya no aguanto» (2014, p. 36). En el Mediterráneo, la alternancia entre dialecto y lengua estándar en Andrea Camilleri genera un efecto de extrañamiento, como cuando un personaje declara: «Doctore, yo tira soy. Capaz que no tan güeno como usté, pero tira siempre» (Camilleri, 1996, citado en Pagano, 2021, párr. 80; traducción propia).¹¹ De modo análogo, Petros Márkaris combina jerga popular y registro policial para mostrar la distancia entre el discurso político y la experiencia ciudadana; después de un crimen en un barrio popular, el narrador menciona: «Aquí no se va a liar solo con el subjefe; me temo que a los políticos también les va a tocar de lleno» (Márkaris, 2018; traducción propia). En todos estos casos, la hibridez lingüística aparece como correlato formal de la hibridez política: un mundo fracturado exige un discurso narrativo múltiple.

La transmedialidad refuerza este movimiento. El *noir* mediterráneo ha encontrado en el cine y las series televisivas un espacio de prolongación: la serie italiana *Gomorra* (Italia, 2014-2021) y la serie francesa *Marseille* (Francia, 2016-2018) inscriben en imágenes el diagnóstico de connivencias entre crimen y poder. En México, documentales como *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (Netflix, 2020) y podcasts como *10 Mujeres u Olvidadas: las muertes de Juárez* exploran narrativamente el feminicidio y la violencia criminal mediante recursos híbridos entre crónica, testimonio y narración sonora. Como sintetiza Federico Pagello, para comprender la circulación transnacional del género «es necesario pensar el género como un fenómeno

⁹ «True crime stories blur the line between fact and fiction, journalism and entertainment».

¹⁰ «(...) an unending series of anonymous bodies washed to shore(...) the sea as dark, menacing, and unceasingly ‘spitting out’ corpses».

¹¹ «Dottore, io sbirro sono. Macari meno bravo di lei, ma sempre sbirro».

intrínsecamente intermedial» (2021, p. 14; traducción propia).¹² La expansión transmedial del relato criminal confirma así que el *noir* contemporáneo constituye una forma narrativa global, capaz de desplazarse entre la literatura, la imagen y el sonido.

Esta expansión no diluye la potencia política del género, sino que la intensifica. La narratología contemporánea ha subrayado la importancia de las formas abiertas y fragmentarias en la representación de la violencia. Roland Barthes ya hablaba de la «écriture du réel» [«escritura de lo real»] (1953, p. 84), y esa noción reaparece en la estilística del *noir* híbrido: la acumulación de fragmentos documentales, la inserción de estadísticas, la irrupción de voces múltiples constituye una estrategia estética que responde a la necesidad de registrar lo irrepresentable. El feminicidio en México y la muerte de migrantes en el Mediterráneo exigen esa fragmentación como único modo de aproximarse a una realidad que desborda la trama clásica de la intriga.

El delito, en este marco, ya no es solo frontera móvil entre legalidad e ilegalidad, sino también entre géneros discursivos. Cristina Rivera Garza escribe:

Los escritos que se producen en condiciones de necropolítica son, en realidad, cadáveres textuales. Lejos de «darlos a luz», los escritores, comportándose como forenses, los leen con cuidado, los interrogan, los excavan o los exhuman a través del reciclaje o la copia (2012, párr. 5).

Con ello, el *noir* se aleja de la resolución clásica del enigma para convertirse en escritura del trauma, donde el cuerpo mismo se transforma en archivo de la violencia. Petros Márkaris ha señalado que «la novela negra es la mejor forma de comentar la actualidad política y social, porque mucho de lo que sucede en Grecia es criminal» (Borger, 2012; traducción propia),¹³ lo que traduce la investigación policial en diagnóstico económico y moral de la crisis. Según Ezquerro, Sergio González Rodríguez concibe la narración «como un modelo de argumentación ético y moral» (2011, p. 155), y en *Huesos en el desierto* articula escenas documentales —descripciones forenses, informes y fotografías— con una construcción narrativa que busca denunciar las estructuras de poder. En todos los casos, la hibridez es inseparable de la politicidad: se trata de desmontar los discursos oficiales que buscan normalizar la violencia.

En síntesis, entre 2000 y 2025, el *noir* mediterráneo y el mexicano se han convertido en géneros de frontera no solo en el plano temático, sino también en el narrativo y estilístico. Absorben el *true crime*, la crónica roja y el testimonio; atraviesan literatura, periodismo y medios audiovisuales; desestabilizan la noción misma de género literario. Y, al hacerlo, documentan la necropolítica contemporánea: el Mediterráneo como fosa marítima, México como territorio de desapariciones masivas. En línea con la crítica reciente, la novela negra de hoy opera como novela social de la crisis.

V. Conclusión: *Noir* como registro político del presente extremo

En esa perspectiva, la novela negra confirma su función crítica en distintos contextos geográficos. Mempo Giardinelli recuerda que «la corrupción no es una desviación; son causas profundas que corregir. (...) Y la literatura, claro, no es solo evasión y entretenimiento. Puede ser también —y en muchos casos lo ha sido— un arma ideológica» (2013, p. 225). Esta concepción amplía el alcance del *noir* como espacio de confrontación entre la mentira oficial y la verdad social. En el Mediterráneo, la narrativa criminal muestra la corrupción estructural de los Estados europeos y la necropolítica aplicada a los migrantes; en México, evidencia la indistinción entre crimen

¹² «(...) it is necessary to think of the genre as an inherently intermedial phenomenon».

¹³ «(...) crime writing provided the best form of social and political commentary available, because so much of what was going on in Greece now was criminal».

organizado y aparato estatal. En ambos escenarios, el *noir* funciona como dispositivo crítico frente a una política que ha adoptado la excepción como regla.

Sergio González Rodríguez insistió en que la violencia mexicana debía leerse como un dispositivo de control político. En *Campo de guerra* escribió: «Las regiones atestiguan permanentes crisis y tensiones entre lo legal y lo ilegal que han terminado por crear condiciones alegales: contra o fuera de la legalidad incluso en las instituciones» (González Rodríguez, 2014, p. 16). En *Los 43 de Iguala*, el autor subraya que «Ayotzinapa no constituye un episodio aislado ni de excepción, (...) nos remite a una trama de poder muy compleja que debe historizarse y que impera con distintos matices en una parte significativa del territorio nacional» (González Rodríguez, 2015, pp. 4-5). Ambas formulaciones coinciden en describir la violencia estructural mexicana como un campo donde el Estado ejerce soberanía a través de la ilegalidad misma.

En el Mediterráneo, Barbara Pezzotti ha mostrado cómo el *noir* convierte la frontera marítima en un espacio narrativo donde la política se revela como crimen. Analizando un pasaje de la narrativa criminal italiana contemporánea —en el que el mar se representa como escenario de tránsito y pérdida más que como límite estable—, observa que «el mar —que podría funcionar como frontera— se resiste a desempeñar ese papel: sus límites son fluidos» (2022, p. 7; traducción propia).¹⁴ De este modo, la autora subraya que el espacio marítimo del *noir* mediterráneo deshace la distinción entre orden y delito, mostrando cómo las fronteras políticas y morales se confunden hasta volverse indiscernibles.

Esa condición de «novela social» no implica una mera tematización de lo político, sino la inscripción de la violencia estructural en el propio tejido narrativo: hibridez de voces, fragmentación de la intriga, dislocación estilística. El resultado es que el *noir* mediterráneo y mexicano ha devenido en formas de archivo literario de la necropolítica contemporánea. La literatura, en este sentido, ocupa el lugar que Mbembe reserva al pensamiento crítico: «Mi preocupación son aquellas figuras de la soberanía cuyo proyecto central no es la lucha por la autonomía, sino la instrumentalización generalizada de la existencia humana y la destrucción material de los cuerpos y las poblaciones humanas» (2003, p. 14; traducción propia).¹⁵

En conclusión, la narrativa criminal de 2000 a 2025 no debe ser leída como género de evasión, sino como escritura política extrema. En ella, el delito termina por difuminar la frontera entre lo legal y lo ilegal, entre vida y muerte, entre literatura y documento. Tanto en Marsella como en Ciudad Juárez, en Sicilia como en Sinaloa, el *noir* confirma que la excepción se ha vuelto regla, y que la literatura criminal es hoy la crónica más lúcida de un orden mundial que gobierna a través del crimen.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2004). *Estado de excepción: Homo Sacer II, 1*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Barthes, R. (1953). *Le degré zéro de l'écriture*. París: Seuil.
- Borger, J. (13 de mayo de 2012). Crime writer Petros Markaris channels Greek rage into fiction. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2012/may/13/petros-markaris-greek-rage-fiction>
- Burgos, C. (2005). La emancipada: delitos conservadores, delitos liberales. *Explicación de textos literarios*, 34(1-2), 110-128.

¹⁴ «the sea —which holds the potential to act as borderline— resists this role: its fluid borders»

¹⁵ «My concern is those figures of sovereignty whose central project is not the struggle for autonomy but the generalized instrumentalization of human existence and the material destruction of human bodies and populations»

- Camilleri, A. (1994). *La forma dell'acqua*. Palermo: Sellerio (traduction S. Quadruppani), Paris: Fleuve Noir.
- Cornejo, J. A. (2 de abril de 2003). Conflicto social y literatura policial [entrevista a Paco Ignacio Taibo II]. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/conflicto-social-y-literatura-policial-nid490724/>
- Corrales, E. (3 de noviembre de 2008). Paco Ignacio Taibo II: «Es imposible desligar los factores políticos y sociales de la criminalidad». *Letralia. Tierra de Letras*, XIII(198). <https://letralia.com/198/entrevistas01.htm>
- Esparza, P. (2017). Entrevista con el escritor Petros Márkaris: «La crisis de Grecia solo la puede resolver un milagro... y los políticos no hacen milagros». *BBC Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-39876622>
- Ezquerro, M. (2011). Lectura negra de *Huesos en el desierto*. *Letral*, (7), 152-160. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5370437.pdf>
- Forero Quintero, G. (2010). La novela de crímenes en América Latina: hacia una nueva caracterización del género. *Lingüística y Literatura*, (57), 49-61.
- Foucault, M. (2001). *Defender la sociedad: curso en el Collège de France (1975-1976)*. (Trad. Horacio Pons). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- García Talaván, P. (2011). Transgenericidad y cultura del desencanto: el neopolicial iberoamericano. *Letral*, (7), 49-58.
- Giardinelli, M. (1980). Coincidencias y divergencias en la literatura «negra» latinoamericana. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 23(89), 125-148.
- Giardinelli, M. (1984). *El género negro*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Giardinelli, M. (2013). *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Goffman, E. (1961). *Asylums: essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. Nueva York: Anchor Books.
- González Rodríguez, S. (2002). *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama.
- González Rodríguez, S. (2014). *Campo de guerra*. Barcelona: Anagrama.
- González Rodríguez, S. (2015). *Los 43 de Iguala: México, verdad y reto de los estudiantes desaparecidos*. Barcelona: Anagrama.
- Head, G. (2015). The Sea Spits Out Corpses: Peripherality, Genre, and Affect in the Cosmopolitan Mediterranean. *The Global South*, 9(2), 38-59. <https://www.academia.edu/28460643>
- Izzo, J. C. (1995). *Total Khéops*. París: Gallimard.
- Ludmer, J. (2007). Literaturas postautónomas 2.0. *Propuesta Educativa*, (32), 44-52. <https://propuestaeducativa.flacso.org.ar/wp-content/uploads/2019/12/32-dossier-Ludmer.pdf>
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina: Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Manotti, D. (2015). Entretien à propos de Or Noir. *Temps Noir*, (19), 1-10. <https://www.dominiquemanotti.com/wp-content/uploads/2021/06/Temps-Noir-19.-Entretien-avec-Dominique-Manotti.pdf>
- Márkaris, P. (2012). *Liquidación final*. Barcelona: Anagrama.
- Márkaris, P. (2018). *Offshore*. Paris: Le Seuil
- Mbembe, A. (2003). Necropolitics. *Public Culture*, 15(1), 11-40.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Barcelona: Melusina.
- Mendoza, É. (1987). *Cuentos para militantes conversos*. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa. <https://laresolana.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/10/9-2-mendoza-cuentos-militantes.pdf>
- Mendoza, É. (2008) *Balas de plata*. Barcelona: Tusquets.
- Murley, J. (2008). *The Rise of True Crime: 20th-Century Murder and American Popular Culture*. Westport: Praeger.

- Pagano, S. (2021). La lingua di Camilleri dai romanzi Sellerio alla fiction Rai: analisi de *La forma dell'acqua* e *Il ladro di merendine*. *Diacritica*, VII(38), 192-239. <https://diacritica.it/letture-critiche/la-lingua-di-camilleri-dai-romanzi-sellerio-alla-fiction-rai-analisi-della-forma-dellacqua-e-del-ladro-di-merendine.html>
- Pagello, F. (2021). DETECTing the «Noirification» of European Popular Narratives Across Film, Fiction and Television. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, (22), 14-30. <https://doi.org/10.33178/alpha.22.01>
- Paranaguá, P. A. (10 de junio de 2012). «Le Mexique est un simulacre d'État de droit» (entrevista de Sergio González Rodríguez). *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/ameriques/article/2012/06/10/le-mexique-est-un-simulacre-d-etat-de-droit-affirme-l-ecrivain-sergio-gonzalez-rodriguez_5990878_3222.html
- Pepper, A. (2022). Regional crime fiction. En J. Gulddal, S. King, & A. Rolls (Eds.), *The Cambridge Companion to World Crime Fiction* (pp. 82-99). Cambridge: Cambridge University Press.
- Pezzotti, B. (2022). Towards a Definition of Mediterranean Noir or Crime in the Mediterranean: Mediterranean Noir or Mediterranean Crime Fiction? *Belphegor: Littérature populaire et culture médiatique* [en línea], 20(1). <https://doi.org/10.4000/belphegor.4684>
- Richard, N. (1999). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Rivera Garza, C. (2007). *La muerte me da*. México: Tusquets.
- Rivera Garza, C. (30 de octubre de 2012). Cadáveres textuales. *No hay tal lugar*. https://cristina-riveragarza.blogspot.com/2012_10_01_archive.html
- Rivera Garza, C. (2022). ¿De qué hablamos cuando hablamos de feminicidio? *INSITE Journal/Actos de habla. Ensayos y entrevistas*. <https://insiteart.org/es/journal-speech-acts/essays/cristina-rivera-garza>
- Saint-Lu, J. M. (7 de octubre de 2023). Sergio González Rodríguez, chroniqueur et voyant. *En attendant Nadeau*, (182). <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2023/10/07/sergio-gonzalez-rodriguez-chroniqueur-et-voyant/>
- Sánchez Zapatero, J., y Martín Escribà, À. (2011). *Género negro para el siglo XXI: nuevas tendencias y nuevas voces*. Barcelona: Laertes.
- Segato, R. L. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Séry, M. (2016, 11 mars). *L'énergie rock de Caryl Férey*. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/livres/article/2016/03/17/l-energie-rock-de-caryl-ferey_4884874_3260.html
- Taibo II, P. I (2001). *Retornamos como sombras*. Barcelona: Destino.
- Taibo II, P. I. (1990). *Sueños de frontera*. México D.F.: Promexa Editores.
- UNHCR. (9 de agosto de 2023). UNHCR, Unicef, IOM: deepest condolences for those involved in yet another shipwreck in the Mediterranean Sea. UNHCR. The UN Refugee Agency. <https://www.unhcr.org/cy/news/unhcr-unicef-iom-deepest-condolences-those-involved-yet-another-shipwreck>
- Zanón, C. (2014). *Yo fui Johnny Thunders*. Barcelona: Salamandra.



Venecia de *best seller*: construcción de la imagen urbana en el *thriller* de Sáenz de Urturi

Rocío Peñalta Catalán

Universidad Complutense de Madrid / Instituto de Investigaciones Feministas

rpenalta@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0002-9240-7478>

Recibido: 25/10/2025

Aceptado: 10/11/2025

Resumen: *El ángel de la ciudad*, de Eva García Sáenz de Urturi, perteneciente a la saga Kraken, fue publicado en 2023 por la Editorial Planeta y, enseguida, se posicionó en los primeros puestos de las listas de libros más vendidos. En esta novela, a diferencia de las anteriores entregas de la serie, la autora alavesa sitúa la acción en la ciudad de Venecia, uno de los escenarios predilectos de la literatura, el arte y el cine de todos los tiempos. El objetivo de este trabajo consiste en analizar las estrategias propias del *best seller* empleadas por la autora tanto para captar el interés de los lectores como para construir el fascinante decorado por el que se mueven sus personajes.

Palabras clave: *El ángel de la ciudad*; Eva García Sáenz de Urturi; *best seller*; Venecia; *thriller*.

Best-Seller Venice: Construction of the Urban Image in Sáenz de Urturi's Thriller

Abstract: Eva García Sáenz de Urturi's *The Angel of the City*, part of the Kraken series, was published in 2023 by Planeta and immediately rose to the top of the bestseller lists. In this novel, unlike the previous installments in the series, the Spanish author sets the action in the city of Venice, one of the favorite settings in literature, art, and cinema of all time. The aim of this work is to analyze the bestseller strategies used by the author both to capture the interest of readers and to construct the fascinating setting in which her characters move.

Keywords: *El ángel de la ciudad*; Eva García Sáenz de Urturi; best-seller; Venice; thriller.

Veneza *best seller*: construção da imagem urbana no *thriller* de Sáenz de Urturi

Resumo: *El ángel de la ciudad*, de Eva García Sáenz de Urturi, pertencente à saga Kraken, foi publicado em 2023 pela editora Planeta e rapidamente alcançou as primeiras posições nas listas de livros mais vendidos. Neste romance, diferentemente dos volumes anteriores da série, a autora basca ambienta a ação na cidade de Veneza, um dos cenários prediletos da literatura, das artes e do

cinema de todos os tempos. O objetivo deste trabalho é analisar as estratégias próprias do *best-seller* empregadas pela autora tanto para captar o interesse dos leitores quanto para construir o fascinante cenário por onde se movimentam suas personagens.

Palavras-chave: *El ángel de la ciudad*; Eva García Sáenz de Urturi; *best seller*; Veneza; *thriller*.

«La noche que ardió Venecia yo encendía velas y las insertaba en calabazas por los caminos de un hayedo ya a oscuras, frente a mi diminuto pueblo de Villaverde, ajeno al incendio que después poblaría mis pesadillas» (García Sáenz de Urturi, 2023, p. 9). Así comienza *El ángel de la ciudad*, quinta entrega de la serie Kraken,¹ de Eva García Sáenz de Urturi, publicada por Editorial Planeta en 2023. En esta primera frase ya encontramos algunos de los elementos fundamentales que articulan la trama de la novela y que servirán como guía para el análisis que me propongo realizar.

En primer lugar, se alude al fuego con distintos simbolismos y escalas: el del incendio de Venecia, fuego vasto y destructor del patrimonio, y el de las velas que el narrador enciende cerca de su aldea, una diminuta llama que recupera tradiciones y cohesiona comunidades. En segundo lugar, Venecia y Villaverde, los dos escenarios principales de la acción que, además, se va a desarrollar en dos tiempos diferentes, 2022 y 1992, aunque con analepsis y prolepsis que permiten rellenar algunos vacíos de la historia familiar relatada. Villaverde, un pequeño concejo perteneciente al municipio de Lagrán, en Álava, provincia de la que es originaria la autora y a la que la une un fuerte vínculo,² y Venecia, una ciudad universalmente conocida, que forma parte del imaginario colectivo y que ha sido representada hasta la saciedad en innumerables obras literarias y artísticas. Por último, algunas isotopías o «conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato» (Greimas, 1977, p. 222) que generan una atmósfera³ de terror y misterio: la noche, las calabazas —que enseguida nos hacen pensar en festividades como la de Halloween o la de *Gau Beltza*,⁴ que celebran los personajes la víspera del Día de Todos los Santos—, el oscuro hayedo, las pesadillas. Del mismo modo, la voz narrativa autodiegética nos aproxima a un personaje conocido y apreciado por el público lector de las novelas de la escritora vasca: Unai López de Ayala, alias *Kraken*,⁵ sobre el que volveremos más adelante.

Pero, además, y aunque el incendio de *El ángel de la ciudad* se produzca en la *isla* Santa Cristina, como veremos a continuación, esta escena remite a otra que tuvo lugar en enero de

¹ Las tres primeras novelas de la saga —*El silencio de la ciudad blanca* (2016), *Los ritos del agua* (2017) y *Los señores del tiempo* (2018)— conforman la denominada Trilogía de la Ciudad Blanca, a la que aludiré en repetidas ocasiones a lo largo del artículo. A esta trilogía le siguieron *El libro negro de las horas* (2022) y *El ángel de la ciudad* (2023).

² Eva García Sáenz de Urturi es considerada una auténtica embajadora de Vitoria y la provincia de Álava, y así ha sido reconocida por las autoridades municipales; además, suele participar en las tradiciones locales que aparecen reflejadas en sus novelas. En este sentido, véanse Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz (2017), Agencia EFE (2017), Enríquez (2025), Nicolás (2022) o Romero (2017), entre otros.

³ La generación de una determinada atmósfera es fundamental, según apunta Eva Ariza Trinidad, para lograr el efecto de terror en la lectura, junto con otros «elementos intencionales como la dosificación de la información, acontecimientos que perturban porque no se explican o son inexplicables —y por ello suscitan incertidumbre y sensación de peligro—, o el ambiente» (2019, p. 36).

⁴ Varios trabajos académicos sobre las novelas de Sáenz de Urturi publicados hasta la fecha inciden en la relevancia que las tradiciones y la mitología vasca tienen en estas obras. Véanse, por ejemplo, Filipova (2019) y Oropesa (2019).

⁵ Lucía Filipova destaca la significativa carga mitológica contenida en el apodo de Unai, que hace referencia a una criatura marina legendaria procedente de la cultura escandinava (2019, p. 16). El mismo protagonista de la novela explica el origen de su mote: «(...) me [lo] pusieron de adolescente los de mi cuadrilla, cuando comencé a crecer hacia arriba y a lo ancho, y mis hombros y mis brazos se veían tan desmesurados que me comparaban con esos calamares gigantes mitológicos de la cultura nórdica. A mí me gustaba como tótem: era un animal flexible al que no puedes derribar a puñetazos» (García Sáenz de Urturi, 2023, p. 64).

1996: el incendio de La Fenice. El propio título del libro —aunque hace referencia a una de las esculturas expuestas en la colección Peggy Guggenheim (Prose, 2016, pp. 12-13) y a uno de los personajes de la novela, que es conocido popularmente con ese sobrenombre— evoca la obra de John Berendt, *La ciudad de los ángeles caídos*, en la que se relata el suceso del teatro veneciano y que comienza con las siguientes palabras: «El aire todavía olía a carbón cuando llegué a Venecia tres días después del incendio» (Berendt, 2006, p. 17). Esta semejanza —casual o intencionada— inserta directamente la obra de Sáenz de Urturi en la tradición literaria que adopta Venecia como escenario narrativo.

Es tanto lo que se ha escrito sobre la ciudad de los canales a lo largo de los siglos que Peter Burke (2015) acuña la expresión «mitos de Venecia» para referirse al lugar que ocupa Venecia en la imaginación europea, lo que permite rastrear «los *topoi* o lugares comunes que configuran la imagen colectiva con la que se la asocia» (2015, p. 8). Entre las obras ambientadas en Venecia hay algunos clásicos de la literatura: *El mercader de Venecia*, de William Shakespeare, *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann, o *Los papeles de Aspern*, de Henry James. Pero también muchos libros recientes, algunos de ellos superventas —o con características para serlo—, que ubican sus tramas en la Serenísima: *El enigma Vivaldi*, de Peter Harris (2005);⁶ *Los sopladores de vidrio*, de Marina Fiorato (2007); *Mentiras en Venecia*, de Owen Wilson (2008); *Amor en Venecia, muerte en Benarés*, de Geoff Dyer (2010); *Las hijas del agua*, de Sandra Barneda (2018); *Obsesión en Venecia*, de Amalia Hoya (2019), o del que ahora nos ocupa, *El ángel de la ciudad*, de Eva García Sáenz de Urturi (2023).⁷

Al igual que varios de los títulos que figuran en esta enumeración, *El ángel de la ciudad* es un superventas que puede encuadrarse en el ámbito genérico del *thriller*, ambas cuestiones se destacan en el encabezamiento de este trabajo y articularán el análisis de la obra y de la construcción del espacio urbano de Venecia —en contraste con los de Villaverde o Vitoria— que se hace en esta.

En primer lugar, cabe señalar que no se suele dedicar especial atención al estudio de los *best seller* en el ámbito académico, por considerarse que carecen de calidad literaria, o de eso que Fernando Cabo Aseguinolaza y María do Cebreiro Rábade Villar denominan «el concepto retórico de la literatura», que vendría a resaltar «las virtudes del lenguaje, entendidas sobre todo como efectividad estilística» (2006, pp. 71-72), y que ha servido, en distintas épocas, para diferenciar las obras canónicas de aquellas consideradas «paraliterarias». ⁸ Umberto Eco, en *Apocalípticos e integrados*, se refiere a esta cuestión citando una reflexión publicada en el *Allgemeine Literaturzeitung* a mediados del siglo XIX: «El peor testimonio en favor de una obra es el entusiasmo con que la masa lo recibe», y concluye: «Son frases escritas en 1843, pero podrían considerarse actuales y suministrarían material para un notable elzevirio sobre la cultura de masas» (Eco, 2003, p. 35). Bessard-Banquy et al. coinciden con esta observación: «On a donc coutume (...) de considérer la qualité littéraire d'un livre comme inversement proportionnelle à son succès

⁶ Sobre esta novela, que sigue la estela de *El código Da Vinci*, de Dan Brown, publicada dos años antes, he profundizado en mi libro *Vivaldi en la novela hispánica e italiana contemporánea* (Peñalta Catalán, 2021).

⁷ Llama la atención que la mayoría de los títulos mencionados están publicados en editoriales dedicadas a géneros populares (Plata Negra pertenece al grupo Urano, especializado en libros de autoayuda, fantasía y novela negra); en sellos pertenecientes a grandes grupos editoriales, como Planeta o Penguin Random House, a la que están adscritos DeBolsillo o Suma, que, según la descripción que figura en su propia página web, «publica libros destinados a convertirse en éxitos comerciales» (Penguin Libros, 2025), o en plataformas de autoedición (Caligrama). Cabe señalar que la propia Eva García Sáenz de Urturi comenzó autopublicándose en Amazon, con cierto éxito, para, posteriormente, ser fichada por Planeta (García Beltrá, 2020, p. 44).

⁸ Como apunta Demetrio Estébanez Calderón (2016), esta expresión se ha empleado tradicionalmente para hacer referencia a las manifestaciones literarias producidas «al margen de la literatura oficial consagrada por los códigos estéticos e institucionales de una determinada época y cultura». En el siglo XX, se aplicaba, entre otras, a «determinados *best sellers* que responden a los gustos y esquema de valores de la sociedad de consumo». No obstante, aclara Estébanez Calderón, resulta tremendamente difícil «establecer fronteras fiables entre este tipo de producción y la literatura “oficial”», pues los códigos estéticos y los juicios de la crítica han ido variando a lo largo de la historia.

marchand» (2021, p. 20). José Antonio Marina, en cambio, los considera el paradigma de la «literatura vivida» (2011, p. 11), es decir, aquella realmente consumida por los lectores. Para analizar la representación de Venecia que Sáenz de Urturi hace en *El ángel de la ciudad*, conviene, pues, delimitar el fenómeno de los superventas y situar la novela en este contexto.



Fig. 1. Eva García Sáenz de Urturi

Aunque la denominación de superventas hace alusión únicamente «a cuestiones mercantiles y económicas, y no a aspectos literarios» (Sánchez García, 2015, p. 1), se suele relacionar, como ya he señalado, con un tipo muy determinado de lectura de escasa calidad literaria. Además, es habitual entender los *best sellers* como obras destinadas al mero entretenimiento «y, por tanto, para ser rápidamente consumidas y olvidadas» (Viñas Piquer, 2009, p. 9). Sin embargo, el fenómeno del *best seller* es complejo, pues los libros más vendidos pueden pertenecer a tipologías muy diversas. Por ejemplo, hay clásicos de la literatura que nacieron ya como libros de éxito;⁹ otros son *best sellers* «durmientes» que se van vendiendo poco a poco hasta que, en un momento determinado, «despiertan» y se convierten rápidamente en grandes fenómenos editoriales (Vila-Sanjuán, 2011, p. 25), o incluso *long sellers*, libros que se venden bien y de manera regular a lo largo de un amplio período de tiempo, como es el caso de los libros religiosos o de los grandes clásicos literarios (Viñas Piquer, 2009, p. 10; Vila-Sanjuán, 2011, p. 26). Como señala José Antonio Marina:

Dos cánones van a enfrentarse: el canon ideal y el canon real. (...) cuando una obra está en ambos —en la historia de la calidad y en la historia de la popularidad— pertenece a una categoría especial, (...) que denominaría «canon total» (2011, p. 13).

⁹ Jean-Yves Mollier estudia los primeros *best sellers* (2021, pp. 35-50) y Anthony Glinoe los casos de autores franceses, hoy considerados clásicos, que, en su época, fueron auténticos superventas, como Balzac, Flaubert, Dumas o Hugo (2021, pp. 52-59).

Efectivamente, y como ya se ha adelantado, los libros de Eva García Sáenz de Urturi siempre aparecen en las listas de los más vendidos, especialmente los pertenecientes a la Trilogía de la Ciudad Blanca, que ha sido traducida a más de veinte idiomas, e incluso adaptada al cine, una muestra más de su éxito.¹⁰ Si revisamos los informes sobre hábitos de lectura y compra de libros que realiza anualmente la Federación de Gremios de Editores de España, podemos comprobar que el nombre de Eva García Sáenz de Urturi se repite periódicamente entre los autores más leídos (Federación de Gremios de Editores de España, 2022, p. 117; 2023, p. 126; 2024, p. 126). Concretamente, *El ángel de la ciudad* fue el segundo libro de ficción más vendido en 2023, el año de su aparición, según Editorial Planeta (2024); las librerías Casa del Libro lo sitúan en el sexto puesto para ese mismo año en la categoría de ficción (2025); la revista *Esquire* la pone en cuarto lugar entre «los 25 libros más vendidos de 2023» (De Luna, 2023); el suplemento cultural de *El Español* nos informa de que «otro de los libros más importantes de nuestra lista fue *El ángel de la ciudad*, la novela de Eva García Sáenz de Urturi publicada en Planeta, que entró al número 1 directamente y se mantuvo 22 semanas en la lista» y clasifica a la autora en la categoría de «eternos superventas» (Cedillo, 2023). Si tenemos en cuenta este último dato —que *El ángel de la ciudad* estuvo durante algo más de cinco meses entre los libros más vendidos—, podemos concluir que las novelas de Sáenz de Urturi podrían etiquetarse como *fast sellers*, es decir, libros «que rápidamente se coloca[n] en los puestos más altos de las listas de éxitos para luego desaparecer con la misma rapidez» (Viñas Piquer, 2009, p. 10). Estos libros permanecen en las listas de los más vendidos durante un período relativamente breve, «computable en semanas o meses, y durante el cual se logra un impresionante resultado de ventas» (Viñas Piquer, 2009, p. 10). Puede que incluso se sitúen en la categoría de *steady seller* una vez que abandonan los primeros puestos de éxitos literarios, y que sigan vendiéndose regularmente. Esto puede suceder debido a la serialidad, una de las características habituales del *best seller* —una serialidad que, a menudo, deviene transmedia (Bessard-Banquy et al., 2021, p. 20), como es el caso de las adaptaciones cinematográficas—;¹¹ y es que, como advierte Sergio Vila-Sanjuán (2011, p. 20), el repunte en la venta de ciertas obras puede estar ligado a algún acontecimiento de actualidad concreto, y considero que la aparición de una nueva entrega de la serie o de una adaptación cinematográfica configuran un acontecimiento de este tipo.¹² Así, si regresamos a los informes anuales de la Federación de Gremios de Editores de España (2022, p. 117), comprobamos que, en 2021, Eva García Sáenz de Urturi aparece en el vigésimo puesto de los libros más leídos con *Aquitania*, la novela ganadora del Premio Planeta 2020, publicada en noviembre de ese año y, por tanto, vendida y leída mayoritariamente a lo largo del año siguiente.¹³ En el reporte de 2022, ocupa el duodécimo puesto con la Trilogía de la Ciudad Blanca,¹⁴ y en febrero de ese mismo año se había lanzado la cuarta entrega de la serie Kraken, *El libro negro de las horas*, en formato digital, audiolibro y tapa dura con sobrecubierta (Planeta, 2025). El año siguiente, la Trilogía de la Ciudad Blanca vuelve a

¹⁰ *El silencio de la ciudad blanca*, dirigida por Daniel Calparsoro y protagonizada por Javier Rey, Aura Garrido y Belén Rueda, se estrenó en 2019, tres años después de la publicación de la novela homónima, primera entrega de la serie Kraken.

¹¹ Las adaptaciones cinematográficas o televisivas y su difusión a través de plataformas de *streaming* facilitan, además, la circulación internacional de las obras: «De fait, ces thrillers circulent d'autant mieux sur le territoire européen qu'ils font l'objet d'adaptations sous formes de films ou de séries diffusés sur des plateformes internationales comme Netflix» (Guyard, 2022, §32).

¹² Concuero, en este sentido, con Émilie Guyard, que afirma: «(...) l'adaptation récente du premier volume de la trilogie basque de Eva García Sáenz de Urturi, *El silencio de la ciudad blanca*, dont la diffusion sur la plateforme s'est immédiatement répercutée sur la vente des deux derniers volumes de la trilogie» (2022, §32).

¹³ Sergio Vila-Sanjuán explica que, desde los años sesenta, el Premio Planeta «se convirtió por sistema en la novela española de mayor venta anual (...), con algunos picos que superaron el millón de ejemplares» (2011, pp. 79 y 88), aunque, a partir del primer decenio del siglo XXI, otros libros que no han obtenido el galardón han batido récords, aventajando en número de ejemplares vendidos a las novelas premiadas.

¹⁴ El documento especifica que bajo este marbete se agrupan todos los libros de la serie. Véase Federación de Gremios de Editores de España (2023, p. 126).

aparecer en el puesto 14, coincidiendo con la publicación, en marzo de 2023, de *El ángel de la ciudad* y la reedición de las tres primeras entregas de la saga —*El silencio de la ciudad blanca*, *Los ritos del agua* y *Los señores del tiempo*—, tanto en edición rústica como en un estuche especial (Federación de Gremios de Editores de España, 2024, p. 126). En 2024, en cambio, y a pesar de la reedición de *El ángel de la ciudad* en formato de bolsillo y de la recuperación por parte de Planeta de la primera entrega de la Saga de los Longevos —que previamente había sido publicada en otra editorial—, los libros de Sáenz de Urturi no se encuentran entre los más vendidos (Federación de Gremios de Editores de España, 2025, p. 120). Si nos remontamos hacia atrás en el tiempo, a los informes relativos a los años 2019 y 2020, volvemos a encontrar la Trilogía de la Ciudad Blanca entre los libros más vendidos, en los puestos quinto y octavo, respectivamente (Federación de Gremios de Editores de España, 2019, p. 152; 2021, p. 91). A finales de 2018 apareció la tercera entrega de la trilogía, *Los señores del tiempo*, en tapa dura, audio-libro y libro electrónico, que probablemente se iría vendiendo con éxito a lo largo de los primeros meses de 2019. A finales de ese año, aparece el estuche con la trilogía completa y una edición especial que incluye el mapa de Vitoria con los escenarios de la novela (Planeta, 2025), detalle muy significativo en relación con el tema que nos ocupa. Con probabilidad, estos productos editoriales funcionaron muy bien a lo largo del año siguiente; puede que incluso la venta de las novelas más populares de Sáenz de Urturi se viera impulsada por la obtención del Premio Planeta.

El hecho de que el nombre de Eva García Sáenz de Urturi aparezca en la lista de los libros más vendidos y no en la de los autores más leídos, y que sus otras novelas, a excepción de la ganadora del Premio Planeta, no hayan tenido la misma aceptación que la Trilogía de la Ciudad Blanca, demuestra el interés del público por esta serie en concreto, lo cual es indicador del valor que los lectores le otorgan:¹⁵

Existe finalmente un término, también de origen anglosajón, (...) el de los *best loved books*, los libros más amados. Hay que recordar aquí que los libros que se han vendido mucho, cuando no se debe a imposiciones políticas ni religiosas, es porque han sido muy apreciados por amplios contingentes de la población, y a menudo han llegado a un sector de ella que no lee de forma habitual. (...) No basta que un título sea comercial, o fácil, o entretenido: para vender muchos cientos de miles de ejemplares hay que tocar ciertas fibras en la sensibilidad del lector (Vila-Sanjuán, 2011, p. 27).

Una de las características fundamentales del *best seller* contemporáneo, además de la ya mencionada tendencia a la serialidad (Bessard-Banquy et al., 2021, p. 20; Reggiani, 2021, p. 202) —que en el caso que nos ocupa también se cumple—, es la hibridación de géneros,¹⁶ pues a menudo conviven elementos propios de la novela histórica, la novela gótica, el folletín, la novela negra y policíaca, la novela fantástica, combinando tramas románticas, de aventura y acción, de

¹⁵ Hasta este momento, se han vendido más de cuatro millones de ejemplares de los libros que conforman la serie Kraken (De Luna, 2025).

¹⁶ Para David Viñas Piquer (2009, pp. 31-32), solo se puede considerar el *best seller* como género desde un punto de vista analógico y no ontológico o formal, porque la pertenencia taxonómica no se debe a la recurrencia de ciertos rasgos temático-formales concretos, sino que son los lectores quienes establecen la analogía respecto de un modelo genérico ideal. Me adhiero, sin embargo, a la afirmación de Christelle Reggiani (2021, p. 203) de que sí existe un conjunto de recetas que constituyen un código propio (hay varios libros que aluden explícitamente a esta fórmula en su título, como *The Best-Seller Code*, de Jodie Archer y Matthew Jockers, o el incluido en las referencias bibliográficas de este trabajo *Código Best Seller*, de Sergio Vila-Sanjuán), especialmente cuando nos referimos al tipo de superventas que en inglés se denomina *page turner*, es decir, el que atrapa al lector de modo que no puede abandonar la lectura. Véase también, a este respecto, Vila-Sanjuán (2011, pp. 26-27).

misterio, etcétera. (Sánchez García, 2015, p. 4).¹⁷ La tensión narrativa¹⁸ propia de los géneros de *suspense* es habitual en este tipo de novelas (Reggiani, 2021, p. 204), por eso funciona muy bien la estructura de novela negra articulada en torno a una investigación, que puede ser de un crimen o de un misterio de otro tipo, artístico, por ejemplo, como en *El código Da Vinci* (2003), de Dan Brown, o *El enigma Vivaldi* (2005), de Peter Harris.

En *El ángel de la ciudad* concurren todas estas características: podemos enmarcar la novela en el género policial, puesto que los protagonistas pertenecen al cuerpo de la Ertzaintza —la policía autonómica vasca—¹⁹ y su labor es investigar un incendio y una desaparición en primera instancia y, más tarde, una fuga de prisión y un robo de libros antiguos —el misterio artístico también está presente, como veremos más adelante—. Dentro de la ficción criminal, podemos adscribir más precisamente *El ángel de la ciudad* a la categoría de *thriller*, que emplea recursos narrativos cuya función «es la de mantener al lector a la expectativa, generalmente en un estado de tensión, creándole un sentimiento de ansiedad combinando la anticipación de desenlaces trágicos con la incertidumbre y la oscuridad de los acontecimientos» (Martín Escribà y Canal i Artigas, 2019, p. 138).

El *thriller* se caracteriza por una acción trepidante «que supera la investigación y arrastra al lector en una espiral de desenlaces inesperados, donde el protagonista lucha contra las fuerzas del mal que se manifiestan a menudo en forma de poderes ocultos»²⁰ (Martín Escribà y Canal i Artigas, 2019, p. 141). De nuevo, Annie Collovald y Érik Neveu relacionan este género con el tipo de *best seller* que atrapa al lector:

Le *thriller* peut en troisième lieu être caractérisé par une grande vitesse narrative. Il est à l'origine de l'expression anglaise *page-turner* qui désigne des livres impossibles à fermer avant leur chute. Les rebonds, les scènes d'action, les fausses pistes, les réorientations de l'action, la pression d'une logique de compte à rebours y sont essentiels (2004, p. 79).

Además de mediante las estrategias narrativas propias del *thriller*, en *El ángel de la ciudad* la tensión también se genera estructuralmente, al proporcionar la información a los lectores muy paulatinamente, mediante capítulos muy breves que agilizan la lectura, y que suelen culminar con un *cliffhanger*²¹ que potencia el efecto de incertidumbre y el *enganche* del lector (Bort Gual, 2012, p. 77). Algunas frases finales de capítulos, de los muchos ejemplos de esta estrategia que podemos encontrar en la novela, son: «Dice que él sabe por qué mataron a tu padre» (García

¹⁷ Viñas Piquer se refiere a esta estrategia como «eclecticismo genérico»: «(...) pero sobre todo [los *best sellers*] toman rasgos que proceden de distintos géneros consagrados y los esparcen estratégicamente en sus obras, consiguiendo así un peculiar efecto de eclecticismo genérico en el que bien podría residir alguna de las principales claves del enigma que se esconde siempre detrás de un apabullante éxito de ventas» (2009, p. 283).

¹⁸ Entiendo aquí «tensión narrativa» en el sentido que le da Julio Cortázar en «Algunos aspectos del cuento»: la tensión es «una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento; sin embargo, no podemos sustraernos a su atmósfera» (Cortázar, 1971, pp. 411-412), lo que nos lleva a pensar de nuevo en esas novelas que enganchan y no pueden dejar de leerse.

¹⁹ Sobre las posibles interpretaciones de la elección del cuerpo de policía autonómico por parte de Sáenz de Urturi para protagonizar la saga, véase Oropesa (2019, p. 118).

²⁰ De hecho, el adversario de Kraken en *El ángel de la ciudad* es un personaje oscuro y misterioso, con el shakespeariano nombre de Calibán, que parece tener casi poderes mágicos y que ya aparecía en *El libro negro de las horas*.

²¹ Iván Bort Gual define el *cliffhanger* como «un suceso que normalmente, al final del capítulo de una serie de televisión, cómic, película, libro o cualquier otra obra de la que se espera una continuación, genera el *suspense* o el *shock* necesario para hacer que el receptor de la misma —audiencia, espectador, lector— experimente el máximo interés posible en conocer las consecuencias, el resultado y/o el desarrollo de dicho efecto en la siguiente entrega» (2012, p. 504). El *cliffhanger* no tiene por qué darse solamente al final de la obra, sino que puede presentarse al final de cada capítulo, como sucede en las novelas de Sáenz de Urturi.

Sáenz de Urturi, 2023, p. 65);²² «En el alféizar de la ventana alguien había dejado un objeto que, cuando cerré la habitación con llave, no estaba allí» (p. 85); «Todavía no sabes (...), durante aquellos primeros días ingenuos, que la mano del destino ya había comenzado a cerrar el círculo. Todavía no sabes que te va a aprisionar dentro y que vas a lamentarlo el resto de tu vida» (p. 30), generando una prolepsis que avanza consecuencias inesperadas para los personajes protagonistas.

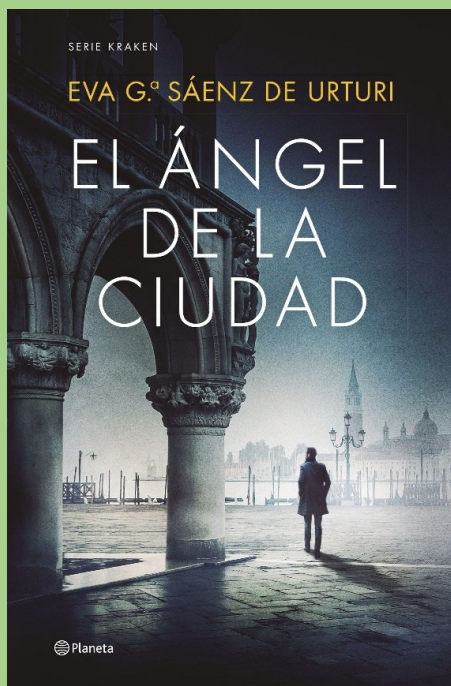


Fig. 2. Portada de *El ángel de la ciudad*

Otra de las características que garantiza el éxito de este tipo de novelas es el «marco histórico de fondo» (Viñas Piquer, 2009, p. 153), incorporando así un rasgo propio de la novela histórica, uno de los géneros más populares entre los lectores. Como señala Raquel Sánchez García:

[El *best seller*] que mezcla pasado y presente suele estar representad[o] por novelas que utilizan un misterio histórico (generalmente relacionado con la Iglesia católica) para diseñar una trama que comienza en el pasado y que es retomada por los protagonistas, encargados de resolver algún tipo de enigma que salvará a toda la humanidad (2015, p. 2).

Aunque en este caso no se salva a toda la humanidad —aunque sí a un buen puñado de personajes—, *El ángel de la ciudad* nos presenta un misterio histórico-artístico que se desarrolla en al menos dos tiempos narrativos distintos separados por treinta años, 1992 y 2022, aunque también viajamos a Vitoria en 1982 y a Venecia en 1997 para encontrar la explicación a otros crímenes del pasado. La trama de 1992 nos conecta, además, con el ingrediente del misterio artístico, pues se refiere a la serie de obras que Salvador Dalí realizó inspirándose en el cuadro *L'Angélu* (1859), de Jean-François Millet, y que Jimena Garay —nombre en clave de Ítaca Exposito, madre de Unai López de Ayala— va a falsificar.²³

²² De ahora en adelante, en las citas de la novela de García Sáenz de Urturi se indicará únicamente el número de página entre paréntesis.

²³ La historia de Millet y Dalí es cierta —no así la trama de las falsificaciones de Jimena Garay—, y se puede leer en términos muy parecidos a los expuestos en la novela en la enciclopedia digital *Historia/Arte*. Véanse, a este respecto, Calvo Santos (2016) y Poveda (2020).

Desde mediados del siglo XX, no pueden faltar en una buena novela superventas temáticas cargadas de amor, exotismo, lujo y aventuras (Vila-Sanjuán, 2011, p. 59), elementos todos presentes en *El ángel de la ciudad*, y es que Venecia es el marco ideal que proporciona todos estos ingredientes, como iremos viendo a continuación.

Venecia es la ciudad del amor por excelencia.²⁴ Este tópico ha sido perpetuado en los relatos de viajeros que visitaban la Serenísima, especialmente en el siglo XVIII, como el presidente del Parlamento de Borgoña, Charles de Brosses, que en sus *Lettres familières écrites d'Italie* (1858) alababa la cantidad y belleza de las cortesanas venecianas.²⁵ Aún hoy esta asociación sigue vigente, como demuestra la gran cantidad de ejemplos que podemos encontrar en la publicidad turística y en las revistas especializadas, que repiten continuamente esta etiqueta: «Una ciudad romántica... Venecia», nos presenta en su blog la agencia Italia Viajes (2016); «Venecia, romántica y secreta», titula su reportaje sobre la ciudad de los canales la revista *Viajar* (Rico, 2021); «Venecia: romance a la enésima potencia», leemos en la revista *Mundo Diners* (Sánchez, 2023); «Venecia, ciudad de enamorados, suspiros, peste y palacios malditos» es el reclamo que emplea el diario *El Mundo* (Unidad Editorial y Acciona, 2024); el operador turístico Rumbo (2025) nos propone «Las cosas más románticas para hacer en Venecia», y la publicación especializada *No-vias* describe Venecia como «el destino del amor eterno» («Venecia el destino», 2024). Por eso, Venecia parece el lugar más adecuado para enamorarse, no solo de la ciudad, sino de uno de sus habitantes. Así, Ítaca Expósito —protagonista de la trama ambientada en 1992— establecerá una relación romántica con Leone Da Riva, hijo de Pietra Da Riva —directora del Museo Peggy Guggenheim en la ficción, que en principio iba a ser la víctima de sus falsificaciones—, y teniendo una hija con él.

Otro de los ingredientes esenciales de una novela de éxito, el exotismo, lo proporciona también la propia ciudad de Venecia, con sus palacios góticos en los que el tiempo parece detenido, y ese aire oriental que le dotan sus cúpulas bizantinas y mosaicos dorados, como observa Unai a su llegada a la Serenísima:

La ciudad, a la luz de las farolas, me pareció de una belleza sobrenatural. Me senté en la popa, junto a una banderita de Italia, y avanzamos entre fachadas anaranjadas y doradas, que en otro tiempo tuvieron que lucir magníficas. Arcos blancos de medio punto que le daban cierto aire oriental y portales con muelles de madera donde recalaban lanchas particulares (p. 32).

El lujo está garantizado, puesto que la protagonista de la trama de 1992 se relaciona con la aristocracia veneciana:

(...) Pietra Da Riva, una de las matriarcas del arte en Venecia.
Descendiente de los linajes nobles de la Serenísima.
Es una N. D., una *nobile donna*. Su apellido y sus antepasados figuran desde el Medievo en el *Libro d'Oro*, el registro de aristócratas custodiado en el Palazzo Ducal [sic] (p. 26).

²⁴ Sobre el tópico de Venecia como ciudad del amor me he ocupado en distintas ocasiones. Véanse, por ejemplo, Peñalta Catalán (2013; 2015).

²⁵ Son numerosas las menciones que encontramos en sus cartas al respecto: «[Les courtisanes] composent un corps vraiment respectable par les bons procédés. Il ne faut pas croire encore, comme on le dit, que le nombre en soit si grand que l'on marche dessus; cela n'a lieu que pendant le temps de carnaval (...); hors de là, leur nombre ne s'étend pas à plus du double de ce qu'il y en a à Paris (...). A la différence de celles de Paris, toutes sont d'une douceur d'esprit et d'une politesse charmantes. Quoi que vous leur demandiez, leur réponse est toujours: *Sarà servito, sono a suoi comandi*» (De Brosses, 1931, pp. 176-177); o «C'est demain cependant qu'il me faudra quitter mes douces gondoles. (...) Qui pis est, il faudra me séparer de mes chères Ancilla, Camilla, Faustolla, Zulietta, Angeletta, Caltina, Spina, Agatina, et de cent mille autres choses en a plus jolies les unes que les autres» (De Brosses, 1931, p. 241).

El *Libro d'Oro* de la nobleza veneciana es un listado, elaborado en 1315, de los venecianos elegibles para formar parte del Gran Consejo en función de su ascendencia patricia, es decir, de aquellos ciudadanos cuyo parentesco o historial les diese derecho a ser miembros de la casta privilegiada que gobernaba la Serenísima República (Norwich, 2009, p. 227; Nicholas, 2003, p. 10). Además de la presencia de personajes pertenecientes a la nobleza, dos de los escenarios clave de la novela son palacios: el *palazzo* Venier dei Leoni, que alberga la colección Peggy Guggenheim, y el palacio de la isla privada Santa Cristina. Este último, con cuyo incendio en 2022 comienza la novela, se describe con el siguiente aspecto en la trama ambientada en 1992:

Sabes que es la isla elegida porque la lancha enfilaba hacia el único embarcadero que ves y el *palazzo* emerge, con sus tres plantas y sus cipreses custodiándolo. (...)

Tiene algo de justicia poética que todo vaya a terminar en un bellissimo *palazzo*, rodeadas de frescos y de arte. (...)

Las puertas de entrada al *palazzo* están entornadas, dentro se ven lámparas encendidas por el pasillo, avanzáis hacia lo que parece un inmenso salón.

Está decorado con molduras, estucos, frescos y espejos. Hay una chimenea, varios muebles bar repartidos por la estancia. Algunas sillas y sofás dorados esparcidos aquí y allá para llenar el espacio. Varias mesas y muebles altos y bajos con estanterías y objetos decorativos que han superado la prueba del paso de los siglos. A vuestros pies, el clásico terrazo veneciano ha sido sustituido por mármol cimentado. Algunos de los ventanales, arropados por cortinones de terciopelo verde, son enormes y dan al inmenso jardín trasero.

Otros, los que tú controlas, dan a la laguna, puedes ver el muelle desde el lugar donde te has colocado.

Al estilo de los antiguos edificios, el salón sirve para distribuir todas las estancias. Cuentas ocho puertas, todas ellas cerradas, excepto la que da al pasillo por el que habéis entrado (pp. 255-257).

El aspecto del palacio —cuya propiedad se atribuye en la ficción a la familia Da Riva desde el siglo XVIII (p. 320)—²⁶ y, sobre todo, su distribución recuerdan más a las imágenes de interiores venecianos que aparecen en películas como *The Comfort of Strangers* (1990), adaptación de la novela homónima de Ian McEwan (1981) dirigida por Paul Schrader, o *A Haunting in Venice* (2023), protagonizada y dirigida por Kenneth Branagh,²⁷ que a las fotografías de la villa de la *isola* Santa Cristina que pueden verse hoy en Internet (Venice Private Island, 2022; Smith Global, 2025). De hecho, García Sáenz de Urturi reconoce que para imaginar el interior del palacio se sirvió de las imágenes de Marie-Pierre Morel recogidas en el libro *Venice: The Art of Living* (García Sáenz de Urturi, 2023, p. 382).²⁸

Por último, las aventuras vienen proporcionadas tanto por la trama criminal que investiga Unai como por las actividades clandestinas y delictivas que realiza su madre, Ítaca Expósito, como miembro de la sociedad secreta de las Egerias, un grupo de mujeres influyentes, talentosas y con contactos en las altas esferas que se dedican a la falsificación, sustitución y venta de obras de arte y objetos de valor. En este punto se acusa la inverosimilitud que Raquel Sánchez detecta en algunos *best sellers*, que los convierte «en productos literariamente débiles, pues al no partir de la fantasía y declararse insert[o]s en el realismo, carecen de la coherencia necesaria en todo

²⁶ En la realidad, es propiedad de la familia Swarovski desde 1986 (Italia Nostra, 2017).

²⁷ *Misterio en Venecia*, en su traducción al español, es la adaptación de la novela de Agatha Christie *Las manzanas o Halloween Party*, en el original (1969), aunque la trama literaria se sitúa en la obra de la escritora británica en Woodleigh Common (Inglaterra). El hecho de que el argumento, tanto de la versión filmica como del relato de Christie se desarrolle en torno a una fiesta de Halloween conecta con el ambiente generado al inicio de *El ángel de la ciudad*, cuando Unai enciende velas y las introduce en calabazas para celebrar *Gau Beltza*.

²⁸ Al final de la novela, la autora incluye una sección de bibliografía comentada, donde indica qué fuentes ha manejado para documentarse.

producto creativo» (2015, p. 2). Por si no fuera suficiente con la cantidad de leyendas y misterios proporcionados por la propia historia de Venecia —muchos de los cuales se recogen igualmente en la novela—, García Sáenz de Urturi inventa otros nuevos que introduce en la trama, como la ruleta veneciana o la *vendetta traversa* que sufrirán las Egerias y que conllevará el asesinato de sus familiares y seres queridos:

—Esto tiene que acabar ahora y en este lugar. (...) Os he traído aquí para haceros elegir, tal y como os anticipé en la invitación: «VT vs. RV». *Vendetta Traversa* versus Ruleta Veneciana.

Os tiende la bolsa de terciopelo, primero a Harper.

Ella no duda, mete la mano en la bolsa y saca una pistola.

—Hace tiempo que no se practica la ruleta veneciana, pero creo que en esta ocasión procede, con vosotras. Seis muertes más son difíciles de hacer pasar por accidentes. Y quiero que el círculo de las Egerias termine conmigo presente, quiero ver cómo acaba todo. Tomad.

Os va ofreciendo la bolsa, vais sacando una pistola cada una.

—Tenéis que apuntar a la cabeza. Harper a Ava. Ava a Kora. Kora a Charlotte. Jimena, a ti y Madison os toca hacerlo al rostro de cada una, a la vez. Sabéis la otra opción, la *vendetta traversa*. Iré acabando con todos los que hayáis querido alguna vez (p. 284).

En las últimas páginas del libro, Eva García Sáenz de Urturi consigna una serie de títulos —muchos de ellos guías turísticas— que ha empleado para documentarse sobre el urbanismo y la historia de Venecia y para «idear una mitología veneciana propia para esta novela» (p. 381). A pesar del intento de representar las diversas facetas de la Serenísima, muchas de ellas filtradas por el código narrativo propio del *best seller*, como hemos visto, la representación de Venecia resulta fragmentaria e incompleta, pues se nos ofrecen bellos paisajes y pequeñas anécdotas, pero no llegamos a aprehender la urbe en su totalidad. Quizá sea por lo que apunta Giandomenico Amendola en *La ciudad postmoderna: magia y miedo de la metrópolis contemporánea*:

Existe, constantemente, un salto entre extensión y complejización de la ciudad y limitadas posibilidades de verla y experimentarla en su totalidad. Este salto se hace tanto más relevante y grave cuanto más se amplía la diferencia entre el deseo de las personas de apoderarse conceptualmente de la ciudad y el constante sustraerse de la ciudad, variada, vasta e incoherente, a cualquier intento de apropiación analítica o visual.

La ciudad nueva contemporánea, que por su parte intenta presentarse como ciudad del sueño, tiene dificultades precisamente para adquirir una de las cualidades indicadas por Freud para la constitución y la experimentación del sueño: la posibilidad de ser *representada*. Porque la representabilidad es la menos obvia de las cualidades, sobre todo para las grandes ciudades (...) (1997, p. 39).

Si bien Venecia no es una ciudad grande por su extensión, sí que lo es por la profundidad adquirida —lo que la geocrítica denomina «estratigrafía» (Westphal, 2007, p. 200)— como consecuencia de la gran cantidad de representaciones que se han ido depositando, como capas superpuestas sobre el territorio, a lo largo de la historia de la literatura y el arte. *El ángel de la ciudad* viene a añadir un estrato más al complejo relato de Venecia.

Referencias bibliográficas

Amendola, G. (1997). *La ciudad postmoderna: magia y miedo de la metrópolis contemporánea* (M. García Vergaray y P. Sustersic, Trad.). Madrid: Celeste Ediciones

- Ariza Trinidad, E. (2019). El horror multiplicado: una isotopía en tres relatos de Lovecraft. *Bru-mal: Revista de investigación sobre lo fantástico*, 7(1), 35-54. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.554>
- Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz (16 de junio de 2017). El alcalde destaca el papel de Eva García Sáenz de Urturi como embajadora de Vitoria-Gasteiz en su presentación como txupinera de las próximas fiestas de La Blanca. *Vitoria Gasteiz: Notas de prensa*. <https://blogs.vitoria-gasteiz.org/medios/2017/06/16/el-alcalde-destaca-el-papel-de-eva-garcia-saenz-de-urturi-como-embajadora-de-vitoria-gasteiz-en-su-presentacion-como-txupinera-de-las-proximas-fiestas-de-la-blanca/>
- Berendt, J. (2006). *La ciudad de los ángeles caídos* (Trad. C. Rodríguez Juiz). Barcelona: Mondadori.
- Bessard-Banquy, O., Ducas, S., y Gefen, A. (Dirs.) (2021). *Best-sellers: l'industrie du succès*. Malakoff: Armand Colin.
- Bort Gual, I. (2012). *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo: partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas (España)* [Tesis Doctoral, Universitat Jaume I]. <http://hdl.handle.net/10803/81927>
- Burke, P. (2015). *¿Por qué Venecia?* (R. Saffron, Trad.). Madrid: Casimiro.
- Cabo Aseguinolaza, F., y Rábade Villar, M. C. (2006). *Manual de teoría de la literatura*. Madrid: Castalia.
- Calvo Santos, M. (12 de abril de 2016). *El Ángelus*: Otra obra maestra de Millet para la historia del arte. *Historia/Arte* <https://historia-arte.com/obras/millet-el-angelus>
- Casa del Libro (2025). ¿Cuáles fueron los libros más vendidos en 2023? *Casa del Libro*. <https://www.casadellibro.com/libros-mas-vendidos-2023>
- Cedillo, J. (29 de diciembre de 2023). Los libros más vendidos de 2023: los *best-sellers* de siempre y un puñado de fenómenos inesperados. *El Español*. https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20231229/libros-vendidos-best-sellers-siempre-punado-fenomenos-inesperados/818668330_0.html
- Collovald, A., y Neveu, É. (2004). *Lire le noir: Enquête sur les lecteurs de récits policiers*. Paris: Éditions de la Bibliothèque Publique d'Information / Centre National Georges Pompidou. <https://doi.org/10.4000/books.bibpompidou.96>
- Cortázar, J. (1971). Algunos aspectos del cuento. *Cuadernos Hispanoamericanos* (255), 403-416.
- De Brosses, C. (1931). *Lettres familières sur l'Italie*, vol. 1. París: Librairie de Paris / Firmin-Didot et Cie.
- Eco, U. (2003). *Apocalípticos e integrados* (Trad. A. Boglar). Barcelona: Tusquets.
- Agencia EFE (16 de junio de 2017). Eva García Sáenz de Urturi, chupinera de Vitoria. *Norte Exprés*. <https://nortexpres.com/eva-garcia-saenz-urturi-chupinera-vitoria-embajadora-la-ciudad/>
- Enríquez, A. (22 de agosto de 2025). Eva G^a Sáenz de Urturi: «Estoy orgullosa de haber ayudado a que Vitoria se conozca en otros países». *The Luxonomist*. <https://theluxonomist.20minutos.es/famosos/entrevistas/eva-ga-saenz-de-urturi-estoy-orgullosa-de-haber-ayudado-a-que-vitoria-se-conozca-en-otros-paises>
- Estébanez Calderón, D. (2016). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Federación de Gremios de Editores de España (2019). Informe de Resultados: Hábitos de Lectura y Compra de Libros en España 2019. Madrid: Conecta.
- Federación de Gremios de Editores de España (2021). Informe de Resultados: Hábitos de Lectura y Compra de Libros en España 2020. Madrid: Conecta.
- Federación de Gremios de Editores de España (2022). Informe de Resultados: Hábitos de Lectura y Compra de Libros en España 2021. Madrid: Conecta.

- Federación de Gremios de Editores de España (2023). Informe de Resultados: Hábitos de Lectura y Compra de Libros en España 2022. Madrid: Conecta.
- Federación de Gremios de Editores de España (2024). Informe de Resultados: Hábitos de Lectura y Compra de Libros en España 2023. Madrid: Conecta.
- Federación de Gremios de Editores de España (2025). Informe de Resultados: Hábitos de Lectura y Compra de Libros en España 2024. Madrid: Conecta.
- Filipova, L. (2019). La confrontación con el pasado a través de la mitología vasca en la novela negra de Dolores Redondo y Eva García Sáenz de Urturi. En J. Sánchez Zapatero y À. Martín Escribà (Eds.), *Género negro sin límites* (pp. 15-22). Santiago de Compostela: Andavira.
- García Beltrá, P. (2020). *Autoedición como alternativa a la edición tradicional* [Trabajo de Fin de Grado]. Universidad Miguel Hernández, Elche.
- García Sáenz de Urturi, E. (2023). *El ángel de la ciudad*. Barcelona: Planeta.
- Glinoe, A. (2021). Faire des *best-sellers* avec le canon. En O. Bessard-Banquy, S. Ducas, y A. Gefen (Dirs.), *Best-sellers: L'industrie du succès* (pp. 51-61). Malakoff: Armand Colin.
- Greimas, A. J. (1977). *En torno al sentido. Ensayos semióticos* (Trad. M. Suárez). Madrid: Akal.
- Guyard, Émilie (2022). Le polar espagnol ultra-contemporain: un label sur le marché éditorial européen? *Belphegor: Littérature populaire et culture médiatique* [en línea], 20(1). <https://doi.org/10.4000/belphegor.459>
- De Luna, Á. (26 de diciembre de 2023). Los 25 libros más vendidos de 2023: de Arturo Pérez-Reverte a Juan Gómez-Jurado. *Esquire*. Recuperado de <https://www.esquire.com/es/actualidad/libros/g44495248/libros-mas-vendidos-2023>
- De Luna, Á. (13 de agosto de 2025). Eva García Sáenz de Urturi: «Yo no creo que la longevidad traiga sabiduría, solo hay que observar a las personas con más de 80 años que se enquistan en su manera de ser». *Esquire*. <https://www.esquire.com/es/actualidad/libros/a627>
- Italia Nostra (22 de marzo de 2017). Santa Cristina, l'isola ex incantata. *Italia Nostra: Venezia*. <https://www.italianostravenezia.org/2017/03/22/santa-cristina-lisola-ex-incantata>
- Italia Viajes (11 de enero de 2016). Una ciudad romántica...Venecia. *Italia Viajes: Italy Travel Company*. <https://www.italiaviajes.com/blog/una-ciudad-romantica-venecia/>
- Marina, J. A. (2011). Prólogo. En S. Vila-Sanjuán, *Código best seller: las lecturas apasionantes que han marcado nuestra vida* (pp. 11-18). Madrid: Temas de hoy.
- Martín Escribà, À., y Canal i Artigas, J. (2019). *A quemarropa: La época clásica de la novela negra y policíaca*. Barcelona: Alrevès.
- Mollier, J. Y. (2021). L'entrée dans l'ère des cent mille, un tournant irréversible. En O. Bessard-Banquy, S. Ducas, y A. Gefen (Dirs.), *Best-sellers: L'industrie du succès* (pp. 35-50). Malakoff: Armand Colin.
- Nicholas, D. (2003). *Urban Europe, 1100-1700*. Bristol: Palgrave.
- Nicolás, J. (1.º de agosto de 2022). Eva García Sáenz de Urturi, nueva cofrade de la Virgen Blanca. *El Correo*. <https://www.elcorreo.com/la-blanca-vitoria/eva-garcia-saenz-urturi-nueva-cofrade-virgen-blanca-20220801125655-nt.html>
- Norwich, J. J. (2009). *Historia de Venecia* (G. Castelli, Trad.). Granada: Almed.
- Venecia el destino del amor eterno. (15 de febrero de 2024). *Novias España*. Recuperado de <https://www.revistanovias.es/2024/02/15/venecia-el-destino-del-amor-eterno/>.
- Oropesa, S. (2019). Twenty-First Century Noir: From *Millenium Trilogy* to *Baztán Trilogy* and *White City Trilogy*: The Arrival of Constitutional Heroes. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, (42), 114-127. <https://jcla.in/wp-content/uploads/2020/10/Myth-2-Salvador-Oropesa.pdf>
- Penguin Libros (2025). Suma. *Penguin Libros*. <https://www.penguinlibros.com/es/11333-suma>.
- Peñalta Catalán, R. (2013). Mercaderes, cortesanas y gondoleros: estereotipos venecianos en los libros de viajes. *Cuadernos de Aleph*, 5, 135-152. <https://www.asociacionaleph.com/images/CuadernosDeAleph/2013/09.pdf>

- Peñalta Catalán, R. (2015). El tópico de Venecia como ciudad del amor en la literatura y la publicidad. *Revista de Filología Románica*, Anejo VIII: *Metáforas y espacios del erotismo*, 95-102. https://doi.org/10.5209/rev_RFRM.2015.49319
- Peñalta Catalán, R. (2021). *Vivaldi en la novela hispánica e italiana contemporánea: literatura, música y espacio urbano*. Santiago de Compostela: Andavira.
- Planeta. (21 de enero de 2024). Libros más vendidos de ficción en 2023. *Planeta de Libros*. <https://www.planetadelibros.com/blog/actualidad/15/articulo/libros-mas-vendidos>.
- Planeta. (15 de julio de 2025). Eva García Sáenz de Urturi. *Planeta de Libros*. <https://www.planetadelibros.com/autor/eva-garcia-saenz-de-urturi/000040248>.
- Poveda, L. (19 de febrero de 2020). Reminiscencia Arqueológica del Ángelus de Millet: Dalí se obsesionó con el cuadro de Millet. *Historia/Arte*. <https://historia-arte.com/obras/reminiscencia-arqueologica-del-angelus-de-millet>
- Prose, F. (2016). *Peggy Guggenheim: El escándalo de la modernidad* (J. Fajardo Herrero, Trad.). Madrid: Turner.
- Reggiani, C. (2021). Y a-t-il une poétique du best-seller? En O. Bessard-Banquy, S. Ducas, y A. Gefen (Dirs.), *Best-sellers: L'industrie du succès* (pp. 201-211). Malakoff: Armand Colin.
- Rico, E. (22 de noviembre de 2021). Venecia, romántica y secreta. *Viajar*. <https://viajar.elperiodico.com/destinos/venecia-romantica-secreta-81040139>
- Romero, J. (16 de junio de 2017). «Será un día muy importante en mi vida, un día mágico que jamás habría soñado». *El Correo*. <https://www.elcorreo.com/la-blanca-vitoria/201706/16/sera-importante-vida-magico-20170616114727.html>
- Rumbo. (2025). Las cosas más románticas para hacer en Venecia. *Rumbo: Ideas para viajar*. <https://www.rumbo.es/ideas-para-viajar/europa/venecia/cosas-romanticas-que-hacer>
- Sánchez, L. (29 de agosto de 2023). Venecia: romance a la enésima potencia. *Mundo Diners*. <https://revistamundodiners.com/mundo-diners-plus/venecia>
- Sánchez García, R. (2015). Best seller. En M. Á. Garrido Gallardo (Dir.), *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Smith Global. (2025). Isola Santa Cristina. *Mr. & Mrs. Smith*. <https://www.mrandmrssmith.com/villas/isola-santa-cristina>
- Unidad Editorial y Acciona. (24 de abril de 2024). Venecia, ciudad de enamorados, suspiros, peste y palacios malditos. *El Mundo*. <https://urbanamente.elmundo.es/venecia-ciudad-de-enamorados-suspiros-pestes-y-palacios-malditos>
- Venice Private Island. (2022). The Villa. *Isola Santa Cristina: private island retreat*. <https://www.veniceprivateisland.com/the-villa-1>
- Vila-Sanjuán, S. (2011). *Código best seller: las lecturas apasionantes que han marcado nuestra vida*. Madrid: Temas de hoy.
- Viñas Piquer, D. (2009). *El enigma best-seller: Fenómenos extraños en el campo literario*. Barcelona: Ariel.
- Westphal, B. (2007). *La géocritique: réel, fiction, espace*. París: Minuit.

[testimonio]

Río de la Plata, de orilla a orilla: entrevista cruzada a Mercedes Rosende y Claudia Piñeiro



Andrea Aquino

Consejo de Formación en Educación

¿Consideran plausible la afirmación que posiciona en auge a la novela negra o con componentes del género negro y, además, escrita por mujeres en Latinoamérica? ¿Por qué?

Mercedes Rosende (MR): En la casa de mis padres había una biblioteca mediana, variada, heterodoxa, la base de mis lecturas hasta pasada la adolescencia y, aunque había una buena cantidad de latinoamericanos (eran tiempos del *boom*), no recuerdo a una sola mujer que escribiera género negro. En realidad, más allá de esos libros, recuerdo pocas mujeres, y menos aún que escribieran género policial o negro en el siglo XX. Sí, claro, Agatha Christie y Patricia Highsmith; más adelante, las primeras novelas de Fred Vargas o de Alicia Giménez Bartlett, algunas escandinavas. Sé que había más, pero no demasiadas. ¿Se trataba de prejuicios? Creo que sí, que se esperaba que los policiales fueran escritos por hombres.

También eran tiempos de «géneros menores», lo alto y lo bajo en la cultura; se aplicaban etiquetas a productos culturales tan distintos como la ciencia ficción, el terror, la fantasía o el *noir*. Y vuelvo a la biblioteca que les contaba, la de la casa de mis padres. Allí los policiales estaban ubicados en una biblioteca «de segunda categoría», en un galponcito del fondo, una habitación destinada a guardar cachivaches y herramientas. Había muchos de la colección El Séptimo Círculo, los que habían seleccionado Borges y Bioy, y por más que lo pienso tampoco recuerdo que hubiera ninguna mujer.

No sé si hoy hay un auge del *noir*, pero los tiempos cambiaron, los prejuicios también, y el género policíaco ya no está destinado al galponcito del fondo. Además, cualquiera que quiera acercarse al género, leer mujeres, y mujeres latinoamericanas, tiene mucho para elegir, porque también quedó atrás el prejuicio de identificar al género con la firma de un hombre.

Claudia Piñeiro (CP): Desde que publiqué mi primera novela, en 2005, me hacen esta pregunta en cuanto a la novela negra. En los últimos años se agregó, también, la cuestión de las autoras mujeres. En cuanto al género policial, es un género muy popular desde hace mucho tiempo. El texto de Borges «El cuento policial», que habla de por qué es un género que tiene tantos lectores, es de 1933. Hay textos extraordinarios de Todorov de 1966; Raymond Chandler, de 1949; Umberto Eco, de 1970; Carlos Monsiváis, de 1980; Paco Taibo II, de 1999, Gamarro, 2007. O sea que, a lo largo del siglo XX y en lo que va del XXI, hubo y hay teóricos pensando en el porqué de la vigencia de este género.

Creo que a partir del éxito de escritoras mujeres en distintos registros literarios, y gracias también a la batalla que hemos dado muchas mujeres escritoras para que nos dejen ocupar espacios que estaban reservados para los hombres, es que se puso el foco sobre una cantidad de autoras que siempre escribieron bien, pero que no se las veía como merecía su literatura: María Inés Krimer, Mercedes Giuffré, Rosa Beltrán, Alía Trabucco y tantas otras.

Si acordamos que sus narraciones revelan contradicciones, fragmentarismos y desconciertos que transitamos en las sociedades del Cono Sur. ¿Piensan que eso es parte de una búsqueda estética o el resultado de un ejercicio mimético? ¿Otras posibilidades?

MR: Es inevitable que la escritura muestre elementos contextuales. Una vez leí que en ese proceso participan tanto el entorno del escritor, como su memoria a largo plazo y sus procesos cognitivos. Entonces, ¿cómo evitar contradicciones y desconciertos o fragmentarismos, si somos un vaso que se va llenando sin que seamos del todo conscientes, sin que tengamos control de ese proceso?

CP: Creo que es simplemente completar el relato de un universo que se contaba sesgado. Por mucho tiempo, en el género policial se olvidó de las mujeres o se las estereotipaba. Hoy encontramos problemáticas contemporáneas que completan ese relato sesgado: violencia de género, feminicidio, travesticidio, muertes por abortos clandestinos, y también violencias ejercidas por mujeres.

Ahora juguemos a imaginar que tienen la oportunidad de tomar un café con uno de sus personajes. ¿Cuál sería en esta oportunidad? ¿Qué le preguntarían o dirían?

MR: El doctor Antinucci es un personaje que me resulta inquietante, tal vez porque lo saqué de la realidad y el hombre real es una persona que conozco bien y me provoca un cierto temor. Yo lo exageré, le di un toque humorístico, lo hice esperpéntico, pero ahí abajo está el verdadero Antinucci mirándome acusador. Y sí, lo invitaría a tomar un café, a charlar mano a mano, a ver si se me pasa el miedo.

CP: Tomaría un café con la Elena de *Elena sabe* porque es un personaje inspirado en mi mamá, o, mejor dicho, en el cuerpo que tenía mi mamá a causa de la enfermedad que padecía: párkinson. Así que le preguntaría algunas cosas que no llegué a preguntarle en vivo, por ejemplo, de dónde

sacaba tanta fuerza vital y ganas de vivir a pesar de la discapacidad que implicaba esa enfermedad.

Teniendo en cuenta los planteos de Rita Segato, el cuerpo de la mujer ha sido históricamente un territorio en el que se disputan guerras. En el cuerpo de las mujeres se han librado batallas por el poder. ¿De qué manera lo han ficcionalizado ustedes en los personajes de Juliana Gutiérrez y Úrsula López?

MR: La escritura es un acto inevitablemente inmerso en una realidad social y cultural, fuera de la cual ese mismo acto podría no tener sentido o tener otro diferente. Cuando decimos que el cuerpo de la mujer es un campo de batalla, ese campo de batalla puede ser real o teórico; la depredación que sufre ese cuerpo puede ser literal o figurada. En el caso de mi personaje elegí la segunda opción: la mujer como un territorio colonizado por la perspectiva masculina primero, por el capitalismo y sus reglas después; una colonización apoyada por la familia, la política, la religión, la cultura. Úrsula resiente la obligación de ser siempre joven, ser siempre bella, de ser siempre delgada, mandatos imposibles que le pesan y la condicionan desde la infancia. Es una mujer inteligente, entiende que es y ha sido víctima, pero es incapaz de liberarse del peso de la prescripción social de ser de determinada manera. Úrsula, una mujer que ya no es joven, con algunos kilos de más, se mira al espejo y siente el peso de una ideología a la que no adhiere, la presión que la obliga a perseguir estándares de belleza poco realistas. Afuera hay un mundo que la oprime y la encorseta, una violencia continuada ejercida sobre la que no responda a los cánones que impone el sistema normativo.

CP: Sin dudas, sobre Juliana Gutiérrez se libró una batalla sobre su cuerpo. Y por ser una mujer que se dedicaba al trabajo sexual, su cuerpo fue descartable y su muerte se fue convirtiendo en ajena. Es decir que, de a poco, la sociedad se va olvidando de ella, argumentando desde los prejuicios y suponiendo que a ellos no les pasaría. Espero que eso no suceda en mi país, donde la semana pasada mataron a tres jóvenes que se dedicaban al trabajo sexual, una de ellas menor de edad, de manera sanguinaria, luego de torturarlas. Ese crimen es hoy de lo que se habla en todos los medios; espero que siga siendo así hasta que se esclarezca y haya justicia para ellas. «El femicidio es un crimen para exhibir el poder, para exhibir la crueldad. Se exhibe el poder sobre el cuerpo de una mujer», dijo Rita Segato. Eso sucedió en Argentina la semana pasada, sobre el cuerpo de tres mujeres.

Mercedes Rosende pregunta a Claudia Piñeiro

Hay una pregunta que me gustaría hacerle a Claudia y a la mayoría de los escritores. Partiendo de un texto tuyo cualquiera (elígelo tú), después de que tuviste un argumento, un elenco de personajes, un telón de fondo: ¿cómo decidiste la estructura literaria?, ¿cómo la planificaste?

La estructura yo la pienso siempre al principio, quizá, una vez que tengo la historia, los personajes, enseguida pienso en la estructura. Me parece que es fundamental. Mauricio Kartun, que es un maestro de teatro, de escritura de teatro, de dramaturgia, decía que la estructura es lo mismo que en un edificio, es lo que sostiene lo que vas a contar. No se tiene que notar, no tiene que estar por delante, pero tiene que sostener eso que vas a contar. Entonces, hay que pensarlo

con mucha inteligencia y con mucha precisión. Y, por supuesto, en todas las novelas no funciona la misma estructura. En mi última novela, *La muerte ajena* (2025), para dar un ejemplo, se usó una estructura de tres versiones, que no significan tres puntos de vista distintos, porque eso sería mirar lo mismo desde distinto lugar. Acá son versiones porque lo que cambia es la realidad. Y esa estructura de tres versiones, con un narrador poco confiable, o sea, vos estás leyendo una parte y cuando pasás a la segunda, decís “pero ¿cómo?, ¿entendí mal?, ¿mintió el anterior o me está mintiendo este?». Eso es un narrador poco confiable. Esa estructura con un narrador poco confiable me parece que replica la situación actual de la información, en la cual no sabemos si lo que están diciendo es verdad o no, si es *fake news* o el video está hecho con inteligencia artificial. Permanentemente recibís informaciones que no sabemos si son certeras o no, versiones de una realidad que se mueve todo el tiempo. En ese caso, la estructura fue esa.

¿Tenés un proceso de creación de los personajes o cada vez lo improvisás?

Yo pienso mucho en los personajes. Primero me aparece una imagen disparadora de dónde están esos personajes, pero después los pienso mucho y uso mucho un cuestionario que me había dado en su momento María Inés Andrés, que era mi maestra de guion. Yo tengo maestro en literatura, Guillermo Saccomanno; en dramaturgia, Mauricio Kartun, y en guion, María Inés Andrés. Y ella tenía un cuestionario, que es una especie de cuestionario Proust, que nosotros hacíamos para cada uno de los personajes. Ella decía: si para cada personaje, incluso el menor, el que menos letra tiene, uno piensa de dónde viene, cuál era su familia de origen, cómo era cuando era chico, cómo eran sus padres, cómo habla, qué hace cuando se encierra en el baño y nadie lo ve, sus contradicciones, sus conflictos, etcétera. Determinadas preguntas que te llevaban a componer todo, un montón de cosas del personaje, muchas de las cuales no vas a usar, porque a lo mejor en la novela no necesitás su pasado, no necesitás saber dónde vivía cuando era chico, pero para componer el personaje, sí necesitás saber de dónde viene. Entonces, en general, para todos los personajes trato de hacerme esas preguntas para darle tridimensionalidad, para que no sean personajes planos. Para que sean personajes que tengan volumen.

Claudia Piñeiro pregunta a Mercedes Rosende

¿Qué estás leyendo hoy?

Estoy leyendo a Thomas Ligotti, un escritor de terror, contemporáneo, con una estética gótica, a veces algo Lovecraft y a veces algo Bram Stoker, pero siempre muy Ligotti. Admiro su manera inteligente de construir el horror, el buen manejo de las marcas tradicionales del género (casas encantadas, gente deforme, payasos), su forma de describir un mundo tétrico sin caer en el lugar común. Es un género que me gusta mucho y que, no sé por qué razón, casi había dejado de leer. Le debo a Ligotti el reencuentro, la inmersión, el placer de sentir miedo.

¿Qué hecho artístico no literario te conmovió en los últimos tiempos?

Me encanta la arquitectura y, como dicen los franceses, me conmueven «les vieilles pierres», las viejas construcciones, los espacios donde vivió o trabajó o rezó la gente hace cientos de años.

Mientras escribo estas líneas todavía me encuentro bajo el hechizo de la catedral de Santo Domingo o Basílica de Santa María de la Encarnación, la iglesia más antigua de América, que se empezó a construir en 1512 por orden de Cristóbal Colón. Ver, tocar esa piedra caliza entre rosada y dorada del portal, pensar que se ha resistido a la destrucción, sentir que la historia cobra vida, que el pasado, la memoria de los siglos vuelve a través de la belleza casi eterna de unas piedras.

Claudia Piñeiro es una escritora y guionista argentina. Publicó novelas, cuentos, ensayos, artículos periodísticos, teatro y guiones. Sus obras están traducidas a más de treinta idiomas. Varias de ellas fueron llevadas al cine y otros medios audiovisuales. Ganó los premios Clarín-Alfaguara por *Las viudas de los jueves* (2005), el Literature Prize de Alemania y fue finalista del International Booker Prize 2022 por *Elena sabe* (2007), el Sor Juana Inés de la Cruz por *Las grietas de Jara* (2009) y el Dashiell Hammett en la Semana Negra de Gijón, Valencia Negra y Casas Ahorcadas por *Catedrales* (2020, 2021 y 2023).

Mercedes Rosende es uruguaya, vive en Uruguay y en España. Es escritora y columnista de medios escritos. Escribió *Demasiados blues* (2005), *La muerte tendrá tus ojos* (2008), *Mujer equivocada* (2007 *elígelo tu elígelo tu*; cuenta con 14 ediciones en varios idiomas), *El miserere de los cocodrilos* (2016), *Qué ganas de no verte nunca más* (2019), *Historias de mujeres feas* (2020) y *Nunca saldrás de aquí* (2023). Sus libros han sido traducidos al francés, inglés, italiano, búlgaro y alemán, donde han tenido excelentes críticas en medios como *FAZ* (Alemania), *Le Monde* (Francia) y *The Guardian* o *The Times* (Reino Unido). Fue ganadora de los premios de la Intendencia Municipal de Montevideo, el Premio de Literatura del Ministerio de Educación y Cultura, del Festival Buenos Aires Negra, del LiBeraturpreis de la Feria del Libro de Fráncfort, y en 2025 está en la *shortlist* del Premio Violeta Negra de Polars du Sud en Toulouse.

[testimonio]

Duelo andino: entrevista cruzada a Nicolás Ferraro y Juan Angulo



Andrea Arismendi

Consejo de Formación en Educación / Dirección General de Educación Secundaria

¿Tienen referentes dentro del género negro? ¿Conocen la literatura del género noir uruguayo (aunque no la hayan leído)?

Nicolás Ferraro (NF): Creo que podríamos dividir entre referentes, influencias y autores favoritos, los cuales muchas veces son difíciles de separar o que actúan de manera inconsciente. En cuanto a referentes, es inevitable pensar en Taibo II, Pérez Valero, Sasturain y Eterovic. Gente que no solo desde su obra, sino también desde su compromiso con el género pavimentaron el camino para los demás, crearon espacios. Me da un poco de miedo que no esté surgiendo gente con intenciones parecidas, y creo que es algo a resolver en un futuro no muy lejano. Y, respecto a las influencias, a veces es muy difícil ser consciente de eso. Sí puedo decir autores que me encantan y que, por ende, por disfrutar sus historias me han motivado a escribir, aunque quizás no haya lazos temáticos, de voz o de personajes que me unan: George V. Higgins, Sallis, Marçal Aquino, Patricia Melo, Bonnie Jo Campbell, Ferrari, Convertini, Kerrigan, Fonseca, Goodis, Lange, etcétera. Y, por el lado de autores uruguayos, claro, Rodolfo Santullo a la cabeza —tanto en historieta como en narrativa—; Henry Trujillo y su brutal *Ojos de caballo*; Rafael Massa y su trabajo con la memoria; Cecilia Ríos, Mercedes Rosende, Renzo Rosello.

Juan Angulo (JA): Mis principales referentes son Rubem Fonseca y Adolfo Bioy Casares. De ambos me encantan sus novelas y cuentos. De Bioy, además, rescato sus diarios, sus anotaciones. Rubem es un espejo donde trato de mirarme. En particular, en Rubem siempre regreso a cuatro

de sus novelas, que me parecen magníficas: *Agosto*, *Bufo & Spallanzani*, *Vastas emociones y pensamientos imperfectos* y *El Gran Arte*. Fonseca es un gran cronista de Río de Janeiro, una bellísima ciudad, que se convierte en un personaje importante en toda su obra, lo que me parece notable. Las historias de Rubem Fonseca son entretenidas, están muy bien escritas y hacen gala, sin caer en el esnobismo, de una gran cultura. Y Bioy Casares maneja el lenguaje muy bien, sus tramas son perfectas y emocionantes. «Mascaras venecianas» y «En memoria de Paulina» son dos cuentos brillantes. Y podría agregar un tercer referente, que es Edward Bunker, que transmite toda su experiencia delictual en novelas que son peligrosas como lo fue él en su tiempo; en particular, *No hay bestia tan feroz* me parece la mejor.

En Chile no llega mucho *noir* uruguayo. Mercedes Rosende y Daniel Chavarría son los que tienen más presencia. A Chavarría lo he leído y me gusta. Una vez fui a Montevideo, busqué *noir* de su país y pude conocer la serie Cosecha Roja de Estuario editora. Me traje dos novelas que disfruté: *El simple arte de caer*, de Renzo Rossello, y *Desaparición de Susana Estévez*, de Hugo Fontana.

En cuanto a los temas y los espacios en la novela negra contemporánea: ¿cuáles son los que eligen para la escritura y por qué?

NF: Principalmente me interesan la familia y la violencia. El momento en que ese espacio que debe ser tu lugar seguro es aquel que te pone en peligro. Todos los códigos que implica la familia: uno tiene que hacer esto, aquello. Pero ¿es realmente así? Y también estos códigos que funcionan en otros lugares o vínculos donde la ausencia de ley manda y obliga a las personas a construir sus propios acuerdos, que actúan como leyes paralelas. Siempre me interesaron esos personajes que, aunque se encuentran pateados por la vida, tumbados en el piso, aún son capaces de encontrar un código al cual ceñirse y por el cual dejarlo todo. Y, respecto a la violencia, más que la violencia en sí misma —como efecto especial, tensional, coreográfico—, me interesan sus consecuencias, la manera que su aparición—o su potencialidad— va afectando a los personajes y los cambia para siempre.

JA: En temas elijo la violencia, la venganza y los lazos que unen, de manera positiva o negativa, como de amistad, sangre o subordinación. Y el espacio es Talcahuano, mi ciudad natal, que está alejada de la gran capital y que, al ser poco explorada en la literatura, me da mucho espacio para trabajar todas sus particularidades (el mar que actúa como frontera y te atrapa, los desastres naturales, la convivencia de la pobreza con los sectores acomodados, el clima complicado, las crisis económicas, etcétera). Los temas los elijo porque me dan la opción de narrar historias entretenidas, y eso mezclarlo con personajes profundos, oscuros, con muchos matices. En Chile está surgiendo algo que Ramón Díaz Eterovic llama el «*noir* de provincia», y yo trato de trabajar desde el lugar que mejor conozco y desde ahí aportar a este «*noir* de provincia», que tiene la particularidad de que los ambientes pueden moldear las historias o a los personajes.

Nicolás Ferraro pregunta a Juan Angulo

En Talcahuano jugás de local. Sos, de momento, el representante de lo que me gustaría llamar «Talcahuanoir». ¿Cómo lo definirías y qué te ofrece ambientar las historias ahí? ¿Sentís que el haberte ido te dio una perspectiva que de haberte quedado no tendrías?

Me encanta el término «Talcahuanoir». Lo definiría como un *noir* de provincia y puerto. Talcahuano me ofrece un terreno poco explorado en la literatura, me da libertad para recorrer calles y llevarlas al papel. El clima duro e impredecible de la ciudad, la desigualdad económica, la contaminación, los desastres naturales, su belleza particular y sufrida, todo eso me da la ciudad como escenario. Además de poder ubicar personajes curtidos en las calles antiguas de Talcahuano. Espero poder transmitir el sol salado frío que te llega frente al mar o las lluvias torrenciales que te pueden encontrar en cualquier época del año. La ciudad tiene una mezcla de antigüedad y modernidad forzada que se nota en las casas, los edificios que visitan o donde se esconden mis personajes. Talcahuano es una ciudad bella y sufrida, como el alma de muchos de mis personajes, que intentan sobrevivir en terrenos adversos.

La venganza, tema central en Una pistola para un desesperado, es uno de los asuntos más abordados en la narrativa. ¿De dónde creés que radica nuestra fascinación por ella? ¿Sentís que narrarla ayuda a tener una revancha más allá de la tinta?

La venganza, creo, viene del no olvidar una afrenta, una traición, una mala jugada, y eso se conserva en la memoria. Y la memoria es un lugar particular donde uno vive siempre, que te ayuda a definir quién eres. Entonces, me atrevería a decir que la memoria es uno mismo, y si esta tiene un rasguño, una picadura, una herida abierta, no nos va a dejar tranquilos, nos va a llevar a siempre tratar de sanarla o repararla. Entonces, la fascinación con la venganza estaría directamente relacionada con la definición de persona que somos o cómo construimos los personajes. Creo que cada autor tiene sus propias motivaciones al escribir. A veces uno se puede sentir un pequeño Dios al ser el que manda en el destino de sus personajes, o puede existir cierta reivindicación al tratar un tema. En mi caso, escribo por placer, por construir mundos, por contar historias. No creo que narrar una venganza dé una revancha más allá de la tinta. Aunque sería ideal que lo hiciera.

Sabés que siempre intento tender puentes para fortalecer el noir latino, así que te propongo, ya que esto es para una revista uruguaya, que menciones tres autores chilenos que vos recomiendes para que descubran de qué está hecho el género negro chileno.

Nico, sos un constructor de puentes. Tu trabajo de visibilizar autores me parece fantástico. Recomendaría a Ramón Díaz Eterovic, actual Premio Nacional de Literatura; premio que todos los autores de *noir* celebramos como propio. Su saga de Heredia es donde primero tienen que ir, pero más allá de esos están las antologías que armó, sus novelas y cuentos independientes. También recomendaría a Valeria Vargas; sus dos novelas protagonizadas por Laura Naranjo (*El misterio Kinzel* y *Profanaciones*) son historias atrapantes y muy bien escritas. Por último,

recomiendo a Gonzalo Hernández, un autor con mucha calle, un muy buen discípulo de Jim Thompson.

Juan Angulo pregunta a Nicolás Ferraro

¿Hay territorios o épocas que te gustaría explorar en futuros trabajos?

Sí, me interesa escribir algún relato de época, en las primeras décadas del siglo pasado. Siempre me atrae el uso de las jergas, y ahí tendría una manera de renovar esa pasión. También estoy escribiendo novelas en la actualidad —generalmente las mías pasan a principios de los 2000—, y también situadas en Buenos Aires, a diferencia de las anteriores que se encuadran en el rural *noir*. Pero sé que el barro, el río, la frontera y el calor siempre van a volver a aparecer.

Con Kike Ferrari escribiste Cuando pierda del todo, que es la continuación de Noches sin lunas ni soles. ¿Qué otras obras crees que merecen una continuación o una precuela a modo de homenaje como el que hicieron con Kike?

El caso de *Cuando pierda del todo* es curioso, porque *Noches sin lunas ni soles* es una novela cerrada a cal y canto. Con lo cual podría decir que, a casi cualquier novela que a uno le gusta, sería posible meter la berreta en ese final y abrirlo por la fuerza. Te diría *Chau papá*, de Juan Damonte, o *Chamamé*, de Leo Oyola, por decir dos argentinas. De afuera me encantaría meterle mano a *Los amigos de Eddie Coyle*, de George V. Higgins, o *No hay bestia tan feroz*, de Edward Bunker; *Mundo perdido*, de Patricia Melo, o *Tu cabeza tiene precio*, de Marçal Aquino. Aunque, la verdad, nunca lo haría.

¿Qué importancia le das a los talleres literarios para iniciarse en la escritura o para seguir escribiendo?

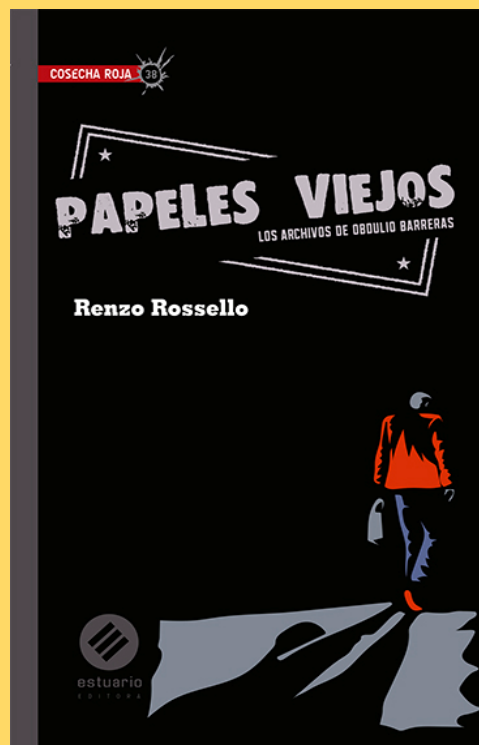
Creo que es un arma de doble filo, que puede devenir en un lugar de aplauso compartido, de colgarse medallas ficticias, lo cual corre el riesgo de que los textos no alcancen el desarrollo que podrían. Y entiendo que para cierta gente está bien. Es un hobby. Al mismo tiempo, son espacios donde es posible encontrar ciertos atajos, alguien que te marque errores o maneras de abordar tramas, usos del lenguaje, diálogos, etcétera. También que sea un espacio de motivación, de generar la mentalidad necesaria para afrontar un texto, de orientar lecturas. De ayudarte a encontrar tu propia voz.

Juan Angulo Bastías (Talcahuano, 1983) es ingeniero Civil Industrial y Magíster en Políticas Públicas. Hinchita de Naval. Autor de las novelas *Los Transitorios* (2023), ganadora del Concurso Puerto Negro 2022, y *Una pistola para un desesperado* (2025). En 2025 obtuvo una beca de Creación del Fondo del Libro y la Lectura. Tiene cuentos publicados en diversos libros y revistas, tanto en Chile como en el extranjero.

Nicolás Ferraro (Buenos Aires, 1986) es autor de las novelas *Dogo* (2016, finalista del concurso Extremo Negro), *Cruz* (2017, finalista del Premio Dashiell Hammett), *El cielo que nos queda* (2019) y *Ámbar* (2021), con la cual obtuvo el Premio Dashiell Hammett a la mejor novela negra que otorga la Semana Negra de Gijón en 2022. A su vez, la edición estadounidense de *Ámbar*, titulada *My Favorite Scar*, fue finalista del Premio Edgar a mejor novela en 2025, transformándose en el primer libro escrito originalmente en español en competir por tal galardón. Su última novela, escrita a cuatro manos con Kike Ferrari, es *Cuando pierda del todo* (2025). Su obra ha sido publicada en Estados Unidos, México, Francia, Italia, Alemania, Brasil, Perú, Chile, Uruguay y España.

Es difícil decir adiós

Cecilia Ríos



Ya pasó más de un año desde la publicación de *Papeles viejos. Los archivos de Obdulio Barreras*, de Renzo Rosello. Cada vez espero con más ilusión que este no haya sido el último libro de la saga de Obdulio Barreras, como fue anunciado por su autor. No creo ser la única. Es que este personaje, detective montevideano, expolicía, ex preso, con varios años de experiencia y desilusiones, se convirtió en un amigo para los cultores del *noir* local.

En el género policial no es fácil escapar del estereotipo, la comunidad lectora tiene sus caprichos. Si se respeta el trío crimen-investigación-hallazgo (a veces, castigo), se objeta la falta de creatividad, el apego al paradigma; si se va por caminos diferentes, se considera que la historia no da la talla para figurar en los catálogos del género. En Uruguay no es sencillo satisfacer las expectativas de lectores de novelas ambientadas en Estados Unidos y Europa para los que esta ciudad no resulta un escenario adecuado; a la vez, el universo del delito real provoca rechazo y se prefiere la comodidad de los criminales de mentira, como si por acá nada de eso fuera posible.

Renzo Rosello logró dar vida a un investigador privado uruguayo, perfectamente creíble, que trabaja como tal en un país donde los civiles no realizan esa tarea. Con recursos literarios muy bien administrados, confiere rasgos humanos a Obdulio Barreras y un sentido personal de la justicia. Esta, para el investigador, es casi siempre elusiva; persiste la noción de que anida en lo profundo de cada ser, más allá de los avatares de los juicios y las sentencias.

La primera aparición de este personaje fue en la novela breve *Blues del raje*, publicada por Ediciones de Banda Oriental en el año 2008, que se incluye en *Papeles viejos*. Los otros seis relatos del libro se corresponden con momentos no reflejados en las novelas que cuentan cuatro historias en las que Barreras es protagonista: *El simple arte de caer* (2018), *Cien veces muerto* (2019), *El verdugo escondido* (2020) y *Todo por nada* (2022). Son momentos que suceden en los intervalos entre una y otra de esas cuatro historias principales o se refieren a hechos no aclarados en estas.

«La ficción es un espejo roto que vagabundea al costado del camino», dice Rosello, lector erudito del género negro y de la literatura en general; conocedor también, por su oficio previo de

periodista, de la crónica roja nacional. Las ficciones de este admirador de Onetti (vemos a Obdulio leer *Los adioses* en su azotea) no son recreaciones de casos efectivamente ocurridos, sino puros inventos inspirados en vivencias personales, que la imaginación del autor convierte en historias que parecen verdaderas. El autor vivió en carne propia el peligro de encarar una investigación periodística en zonas de Montevideo a las que ya casi nadie, excepto sus pobladores, quiere llegar (Cerro Norte, Marconi, Casavalle). A la vez, siente la necesidad de reflejar en sus textos la difícil vida cotidiana de los habitantes de esos barrios.

A lo largo de sus novelas, hemos acompañado a Barreras en la pesquisa de un abusador de menores, en los acuerdos con un narcotraficante dueño de un barrio, en un falso secuestro, en una desaparición dudosa. Hemos viajado con él en los ómnibus que cruzan Montevideo, bebimos grappa o café en sus bares, y conocimos barrios en los que no estuvimos nunca. Supimos de su historia de amor trunca, de su soledad, de su pobreza y su cansancio en la mitad de la vida. Cuando nos enteramos de que su autor lo abandonará, nos duele como si perdiéramos a un amigo entrañable y leemos este libro con melancolía.

«Ronda nocturna» cuenta una de las primeras decepciones de Obdulio Barreras cuando patrullaba la ciudad nocturna como funcionario policial. Una mujer joven es asesinada, los vecinos no quieren contar nada, un compañero experimentado hace las deducciones correctas y el peso de la autoridad impone sus propios criterios. En «Ratis» hay tiroteos, casas sitiadas, persecuciones nocturnas, captura de ladrones, informantes y delatores; un repertorio de situaciones en las que predomina la acción y, además, hay tiempo para un aprendizaje inesperado. Todo en apenas dieciocho páginas. Los diálogos, en todos los cuentos, están integrados al texto, y por esto no pierden su capacidad de dinamizar la narración.

La escritura de Rosello es de las que parecen simples porque logran conjugar la complejidad de una manera clara y directa, cuidando cada frase para que no diga más ni menos de lo necesario. Nada menos sencillo que lograr esa ilusión de simplicidad: exige dominio sobre la trama y el lenguaje.

«La confesión» es un robo bancario donde Obdulio logra, con una triquiñuela, que el ladrón confiese su culpabilidad, aunque el mérito lo disfrute otro. En «Salón El Sapo», el detective es testigo de un caso de corrupción que involucra a un asesino protegido por un gran contrabandista, que tiene como aliado a un juez. «La habitación 4» cuenta un asesinato en una celda, siguiendo el esquema de la «habitación cerrada» de una manera ingeniosa y con una explicación verosímil. En «Días de visita», también ambientada en la cárcel, tres presos ayudan a un guardia a desenmascarar a una mujer que le mentía amor buscando el provecho propio. Es una variante del viejo tema de la pasión amorosa en la cual la amistad actúa para desenmascarar la mentira, asumiendo la desilusión. «Blues del raje» es una novela breve que se lee con delicia por su tono entre paródico y dramático, donde el protagonista es contratado por un matón perseguido por colegas poderosos y hasta por la propia policía *yanki*. Como en los demás relatos, Obdulio termina esta experiencia con menos entusiasmo y más sabiduría. Todas sus certezas se desmoronan, casi sin darse cuenta, entre tiroteos, mentiras y movidas de los verdaderos jefes.

En todos los relatos, que no pierden jamás el ritmo atrapante, sorprende la habilidad del autor para crear personajes no estereotipados, la precisión de las frases que marcan cada personalidad y dejan atisbar algunas emociones. El hombre grande que abraza la almohada que le regaló su novia, el amigo que prepara el mate para aliviar un golpe físico o emocional, el traidor que usa botas sucias o la mujer enamorada dispuesta a mentir para salvar a su hombre. En un género donde la subjetividad no es lo que más importa, los detalles suministrados con pericia no desentonan, sino que agregan comprensión sin afectar la trama. El universo del libro es masculino, en correspondencia con el mundo policial y carcelario que retrata.

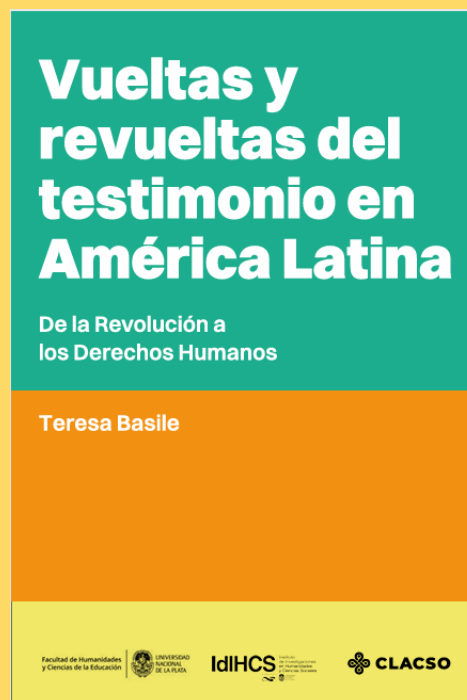
A pesar de lo que afirma Renzo Rosello: «Obdulio no es un héroe ni mucho menos», creemos que Obdulio sí es un héroe: uno desencantado, golpeado, que a veces sigue y a veces se entrega, que resurge de sus caídas por su inteligencia y su fuerza interior. Coincidimos con el autor cuando dice que «no aceptará que se metan con el más chico impunemente», porque en cada uno de sus

actos, paradójicos o coherentes, deja claro ante sus lectores qué tipo de ser humano es. Es, digo, porque sigue entre nosotros, gracias a la literatura.

Renzo Rosello (2024). *Papeles viejos. Los archivos de Obdulio Barreras*. Montevideo: Estuario editora. 152 páginas.

Otras vueltas del género testimonial: un recorrido necesario

Gabriela Sosa San Martín



La idea de este libro fue madurando en Teresa Basile como una intuición que se desplegó con el tiempo. Primero apareció en congresos y artículos; resultaron instancias en las que la lectura sobre el género testimonial latinoamericano introducía una sistematización del análisis que ya no tendría marcha atrás. Así, cuando en 2024 la autora publica *Vueltas y revueltas del testimonio en América Latina. De la Revolución a los Derechos Humanos*, aquellas aproximaciones se habían convertido en una lectura compartida: la distinción entre el impulso edificante del discurso revolucionario de los años sesenta y setenta y las voces testimoniales que, en los ochenta, emergieron bajo el signo de los derechos humanos, marcadas por las heridas de los sueños colectivos interrumpidos. La hipótesis es clara: «Vamos a apuntar a la matriz que los legitima [a los testimonios] —la revolución y los derechos humanos— en tanto nos permite marcar un cambio de paradigma desde la década del sesenta a la del ochenta» (p. 21).

Lo cierto es que este libro reaviva el interés por una temática que parecía agotarse, tras la intensa proliferación de estudios sobre el género testimonial en las últimas décadas del siglo XX. La reflexión en torno a las manifestaciones culturales de los «sectores avasallados en sus derechos», que contribuyen a canonizar «lo periférico» (p. 14), tal como se había caracterizado habitualmente a estas narrativas, no tenía por qué quedar confinada a los proyectos políticos latinoamericanos de otros momentos históricos. Mientras la primera institucionalización del testimonio se había centrado en la preocupación por *dejar hablar* a los sectores oprimidos del continente, transformando al intelectual en un *facilitador*; mientras aquellas narrativas se elaboraban desde un pacto de referencialidad según el cual el testigo se hacía responsable, ética y políticamente de sus afirmaciones, esta segunda ola de la década del ochenta, la que especialmente le interesa a Basile analizar, supone la sustitución de la «matriz revolucionaria» por una «narrativa humanitaria» que denuncia la violación de los derechos humanos, ampliados en sus alcances y modos, por parte de las fuerzas represivas de las dictaduras. Son testimonios que implica un «reclamo de tipo ético y jurídico, pero no político-ideológico» (p. 28), en tanto proponen la matriz ideológica de los derechos humanos «como un discurso neutro que apelaba a valores universales por encima de las ideologías partidarias» (p. 29). Así, el género, heredero de la «era del testigo»

de la posguerra europea, según la categoría que instalara Annette Wieviorka, alcanza un interés social que desborda a los involucrados directos.

Por otro lado, esta segunda institucionalización del testimonio en los años ochenta, de corte humanitario, retoma la tensión que el estudio del testimonio había propuesto desde sus orígenes entre oralidad y escritura, aunque para integrarle nuevas constituciones del archivo: los registros fotográficos y filmicos, y en sentido más amplio, la puesta en valor de todo objeto que adquiriera un rol memorial. La importancia que adoptan la «familia testimonial» (p. 68) y las distintas formas de la transmisión intergeneracional revisa la categoría de testigo, de víctima, ensancha los alcances de la violencia y la visibilidad en la vulneración de derechos.

A la vez que Basile propone una recorrida por los distintos criterios clasificatorios que se han formulado sobre las narrativas testimoniales —el criterio de John Beverly según sus vinculaciones con la literatura; el de René Jara según elementos temáticos; el de Hugo Achugar al examinar los vínculos con el poder; las perspectivas de Elzbietha Sklodowska y Rossana Nofal, que destacan el problema de la autoría, entre otros— *Vueltas y revueltas* analiza cómo el testimonio en la década del ochenta se diversifica en lo institucional, en las prácticas políticas y en los lenguajes y saberes. En el capítulo «Los objetos en los escenarios de la memoria. Les hijes de desaparecidos en Argentina», la autora realiza un seguimiento detenido de estos procesos, analizando casos de museos, sitios de memoria y todo fenómeno de «lugurización de la memoria» (p. 124). Se vuelve a la etapa del terrorismo de Estado durante las dictaduras del Cono Sur pero para vivificar la memoria, para proponer un «ser contra la muerte», como formuló Levinas; una suerte de resurrección de las/los desaparecidos a través de su recuperación memorialística. El enfoque permite establecer conexiones entre aquellas violencias y las actuales: las del narcotráfico, las de los femicidios, las violencias contra los migrantes. La verdad testimonial nunca olvida su verdad subjetiva, parcial, en disputa, siempre en construcción.

Vueltas y revueltas aborda la historización del vínculo entre testimonio y literatura. Mientras en la discusión teórica del siglo pasado resultaron categorías que tendían a contraponerse, en la actualidad el testimonio «ha conseguido un lugar propio, autónomo, consolidado y reconocido (...) no se interesa ya por el reconocimiento de la literatura, y ahora es desde la literatura que se lo recobra como un material con el cual trabajar y experimentar» (p. 148). El nuevo campo de estudio se denomina «área de estudios de literatura y memoria» (p. 148) y es interdisciplinario. A Basile le importa articular una multiplicidad de propuestas que integran fines estéticos, sociales, políticos. Advierte, por ejemplo, cómo aparecen los aportes de las vanguardias, en tanto estas narrativas ya no demuestran confianza en verdades totalizadoras y optan por lenguajes fracturados, que evidencian sus huecos y recurren a veces a la pérdida de integridad semántica y sintáctica para su formulación, aspectos disruptivos para una retórica testimonial tradicional. Los llamados «testimonios literarios» aportan, para Basile, indagaciones metacríticas y afectivas simultáneamente; despiertan nuevos saberes a través del uso de la ficción, de la ciencia ficción, del humor y la ironía, de las historias alternativas a lo factual, como darles voz a los muertos. Expresa: «Las lagunas de la memoria, las fracturas del relato, las escrituras no miméticas que parecen boicotear la efectividad jurídica del testimonio, en cambio delatan los efectos corrosivos de la violencia sobre la coherencia de la lengua» (p. 145).

La posibilidad de que un estudio como *Vueltas y revueltas* analice la distinción entre «memorias de las glorias nacionales centradas en los héroes» y «memorias focalizadas en los crímenes y las víctimas» (p. 67) —conceptos que se apoyan, a su vez, en los trabajos de Enzo Traverso y Hugo Vezzetti, entre otros—, situando el tema a nivel continental pero ubicando el foco en Argentina, también invita a continuar la reflexión a propósito de la especificidad del caso uruguayo. ¿Qué consecuencias sobre el desarrollo posterior del género testimonial ha tenido el hecho de que los testimonios *punitivos* en nuestro país, esos que confían en el manejo de la verdad y legitiman frente a la justicia la voz de los sobrevivientes, resultaran tardíos, escasos, insuficientes? ¿Qué ocurre cuando los testimonios culturales, que en Argentina surgen para expresar aquello que quedó fuera de los juicios, se escriben sin la previa instancia ante los

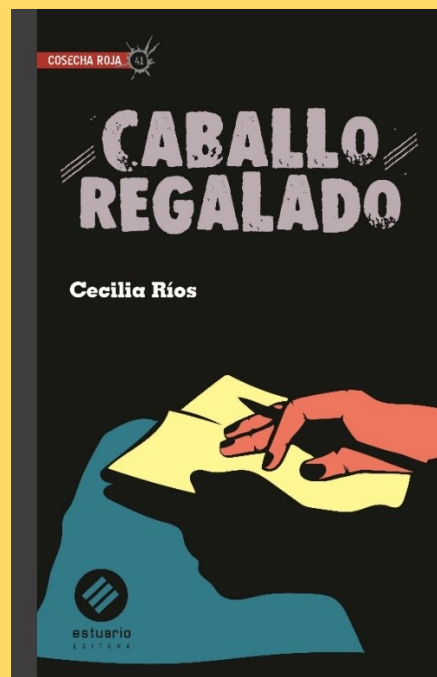
tribunales? ¿Logran, en esas circunstancias, desligarse de la *verdad procesal*, nunca declarada? ¿No resulta *Memorias del calabozo*, de Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro, texto canónico del género en la posdictadura uruguaya, un caso que de algún modo integra las características de las dos olas testimoniales señaladas por Basile, al sostener una épica sesentista de los padecimientos de la cárcel política? Las vueltas y revueltas de la reflexión continúan su giro.

Teresa Basile (2024). *Vueltas y revueltas del testimonio en América Latina. De la Revolución a los Derechos Humanos*. Buenos Aires: CLACSO. Universidad Nacional de La Plata. IdIHCS. 467 páginas.

[reseña]

El tono del delito. Sobre *Caballo regalado*, último libro de cuentos de Cecilia Ríos

Soledad Castro Lazaroff



La nueva colección de cuentos de Cecilia Ríos ostenta un envidiable sentido del humor. El trabajo con el género negro se siente original y, a la vez, respetuoso de sus referencias. En una literatura atada a cierta tradición que, en su versión uruguaya, puede resultar algo repetitiva —la ciudad como personaje, el desnudo de la clase media, la hipocresía aspiracional— es de agradecer el aire continuo de ironía que atraviesa este libro, sobre todo porque no alcanza del todo el cinismo, sino que, cuando las papas queman, resuelve sin problemas virando hacia el absurdo. La autora escapa de las filiaciones obvias oscilando entre tonos y motivos, aun cuando en su construcción de las escenas se vuelve evidente el manejo de los recursos de la narrativa policial: ahí están las estructuras graduales, medidas y precisas; la dosificación gota a gota del suspenso; la utilización de voces interiores que incorporan dimensiones psicológicas y nos orientan con calidad hacia el melodrama o hacia la comedia neurótica pos-Woody Allen.

Es que la obra de Ríos se caracteriza por una versatilidad de registros: novela, cuento breve, dramaturgia, poesía. En sus textos no son evidentes los rasgos de estilo, hay que buscar fuera de los modelos arquetípicos, de las encuestas de nivel socioeconómico y de los algoritmos técnicos. Como en otros de sus libros, en *Caballo regalado* los personajes se encuentran a medio camino entre el extrañamiento y la normalidad; son criminales —de mucha o poca monta— a los que nos termina costando juzgar o responsabilizar por sus acciones. Poner esa ambigüedad en evidencia traduce una ética crítica que se apoya en una especie de humanismo postmarxista reconociendo que, más que impulsos individuales, somos estrategias de supervivencia.

Así, este libro es estímulo para que nos enfrentemos a nuestros pequeños deseos morbosos; nos invita, con calculada humildad, a hamacarnos en un péndulo de distancia que hace que los personajes nos queden, a un tiempo, cerca y lejos. La oscilación formal se continúa entre modelos y ejes temáticos, lo que deriva en la construcción de espejos de conducta no del todo agradables, y por eso es un libro tan poco predecible, tan peculiar y entretenido. Atravesados por una dialéctica de asco y fascinación, al leer pasamos a ser cómplices de una mirada pragmática que nos mantiene alevosamente ajenos de cualquier énfasis dramático. Tómese un trago y juzgue usted, ya que mira conmigo: ¿qué haría si estuviera en ese lugar?

En el primer cuento, «Caballo regalado», una escritora se ve acosada, a lo largo del tiempo, por una amiga que pretende que convierta en literatura su propia historia. Pero es un regalo al que

hay que mirarle los dientes, y la fachada de la inocencia comienza a delatar un vínculo conflictivo, no exento de violencia. La tensión metalingüística se mantiene a flote con cuidado hasta que, en un gesto de enorme inteligencia narrativa, la «amiga» logra, gracias a su insistencia, convertirse ya no en un personaje que consigue su deseo, sino en la propia voz narradora. Es como si la prepotencia le hubiera servido para alcanzar el corazón de la estructura formal y apoderarse, así, del acto enunciativo. *Touché*.

La exposición de las personas de todas las edades y clases sociales a la hostilidad generalizada de sus pares y vínculos es, de manera clara, un eje temático. Hay un cuento llamado «Diecinueve años, sin trabajo, sin dirección» que empieza así:

La chica del centro cultural escribió eso en la pantalla de la computadora, ¿sos del barrio, verdad? Y una mirada rápida, un parpadeo. Soy. Si no fuera no estaría acá, uno de esos pensamientos que pasan como un ratón atraviesa un lugar vacío, que la apoyan si algo la amenaza o la apura: la pregunta de un extraño, casi siempre, esas preguntas con dudas que la descolocan por un instante. Sin dirección, dijo; es más fácil que la larga explicación de cómo llegar a su casa (Ríos, 2025, p. 25).

El mapeo de las pequeñas dificultades, de las sutiles interferencias, es constante en el desarrollo de los conflictos personales, y en la necesidad de resolver el día a día tampoco faltan las trabajadoras silenciosas que se aprestan, sin nombre, a las tareas de cuidado: «Desde hace un año, una empleada tres veces a la semana alivia las faenas diarias y la relación con sus hijos ha mejorado (...). El dinero da solo para esos tres jornales y la empleada protesta si le cambia o el horario o el día de trabajo» (p. 51), explica la voz narradora en torno a la historia de Enrique, un veterano que debe cuidar a su propio padre enfermo —todo un caballo regalado— y que encuentra, en esa tarea, un infierno tan imbatible como elegido.

Varios relatos ponen el foco en esos caballos regalados, esas guiñadas del destino que parecen geniales pero que, en la interseccionalidad de las vulnerabilidades cotidianas, terminan siendo problemáticas. El límite de lo doméstico se va estirando hacia lo fantástico sin, de nuevo, pasarse de rosca, y se enmarca perfecto en un realismo lleno de grietas, negligencias y omisiones. Con gracia lúdica, la escritura de Cecilia Ríos se anima a experimentar con nuevas restricciones para alcanzar resultados distintos. En estos once relatos es posible reconocer que no ha parado de ampliar su repertorio de recursos y que puede deslizarse tranquila entre la utilización del monólogo interior —siempre austero, bien puntuado y prudente— y el uso perfecto del arte de la trama en primera y tercera persona, performando una tensión que, dependiendo del caso, encuentra —o no— lugares desde los que llegar a un estallido final.

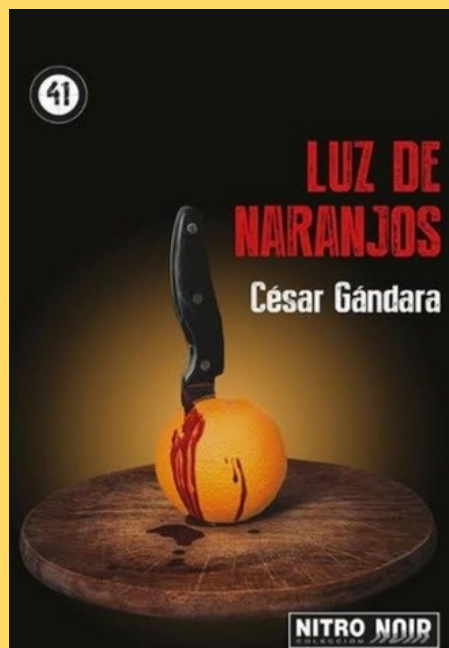
Pero el trabajo obsesivo con el lenguaje nunca se siente forzado, más bien dialoga con un verdadero repudio a la solemnidad que le permite a Ríos construir un contexto uruguayo auténtico: son cuentos que pueden aspirar a sentirse naturales para múltiples habitantes de varias ciudades latinoamericanas, pero que en el tono, en los entornos y referencias sugeridas, dejan flotar una idiosincrasia uruguaya que se muestra, a la vez, tierna y temible. Esa autenticidad también remite a la potencia crítica de estas lecturas y construye verosimilitud, sin ceder un ápice de orgullo cultural a la pasteurización globalizada que, a veces, parece asfixiar nuestro campo literario.

Cecilia Ríos (2025). *Caballo regalado*. Montevideo: Estuario Editora, 144 páginas.

[reseña]

El desierto arde: mujeres, poder y verdad en *Luz de naranjos*

Bianca Solís



En el norte, donde el sol cae a plomo y el aire parece un castigo, las historias se cuecen lento, entre el polvo y la sospecha. En ese paisaje, donde el silencio pesa tanto como la culpa, César Gándara construye *Luz de naranjos* (2024), una novela que no solo se lee, sino que se respira: áspera, luminosa y peligrosa.

Gándara es un escritor mexicano que ha evolucionado con el tiempo. Antes de adentrarse en el mundo de las letras, se dedicó a la música, disciplina que terminó abandonando para dar un giro a su vida. Hoy, además de escritor, es narrador, editor, guionista, que lo ha llevado a participar en series de televisión reconocidas como *Yankee* (Netflix) y *Un extraño enemigo* (Amazon Prime Video), donde ha trasladado su estilo a formatos audiovisuales y a sí mismo como promotor literario, con una destacada trayectoria dentro de la narrativa contemporánea. Entre sus obras se encuentran *Escafandra*, *La joroba de la bestia*, *Sombras del vacío* y *Rebelión de los fanáticos*, así como *Luz de naranjos*, novela ganadora del Concurso del Libro Sonorense 2023, que consolida su incursión en el género negro.

Luz de naranjos se inscribe dentro del neopolicial mexicano, un subgénero que renueva las convenciones clásicas del relato detectivesco al situarlas en contextos marcados por la desigualdad, la impunidad y la violencia. Ambientada en el árido desierto de Sonora, la novela sigue a Sabina Miranda, una oficial de policía que, junto con su compañero Checo Ayala, se ve envuelta en la investigación del asesinato de Ringo Lomelí, un poderoso empresario del mundo citrícola. Lo que al principio parece un caso más dentro de la rutina policial cambia por completo cuando Sabina descubre que la víctima fue su primer amor. Ese vínculo personal la empuja a involucrarse más allá del deber, a enfrentarse a sus propios recuerdos y a un sistema corrupto que no perdona a quien busca la verdad. La idea de abandonar el caso desaparece y, en su lugar, surge una necesidad casi obsesiva por descubrir quién lo mató y por qué.

A medida que avanza la investigación, Sabina se adentra en una red de poder, dinero y traición, donde cada paso que da la lleva a enfrentarse no solo con los responsables del crimen, sino también con las sombras del pasado y con la crudeza de un entorno donde la verdad tiene un precio demasiado alto. Sin embargo, más allá de la resolución del crimen, Gándara utiliza el misterio

como una excusa para profundizar en los vínculos de poder, la corrupción y la violencia que definen el México actual. En *Luz de naranjos*, el asesinato no es solo un punto de partida, sino que se vuelven parte del paisaje cotidiano. A través de la figura de Sabina Miranda, una mujer que se abre paso en un entorno dominado por hombres, el autor retrata la lucha constante contra las jerarquías y los prejuicios de género que aún persisten dentro de las instituciones.

Sabina no encaja en los moldes tradicionales: no es la típica heroína ni la mujer que necesita ser rescatada. Por el contrario, rompe con los estereotipos del género policial, mostrando a una mujer fuerte, decidida y profundamente humana. Su carácter la lleva a enfrentarse tanto al crimen como al sistema que lo protege y, en ese proceso, también desafía las expectativas culturales sobre el «deber» del hombre y de la mujer.

En varios momentos de la novela, Gándara deja entrever las tensiones entre el machismo y la autonomía femenina, haciendo de Sabina un personaje que incomoda, que provoca y que se atreve a ocupar espacios que antes estaban prohibidos para las mujeres. Su dureza, su manera directa de actuar, incluso su aparente frialdad, pueden confundirse con rasgos «masculinos», pero en realidad reflejan la fortaleza de alguien que ha aprendido a sobrevivir en un mundo que pocas veces perdona la debilidad. Así, *Luz de naranjos* no solo se sostiene como una historia policial bien construida, sino también como una crítica social sobre el papel de la mujer en contextos dominados por la violencia y el poder masculino, donde ser fuerte no es una opción, sino una forma de resistencia.

El autor combina el ritmo del *thriller* con una prosa visual y cinematográfica, reflejo de su experiencia como guionista:

La chica deseaba quedarse más tiempo. Los dedos de sus pies apuntaban hacia las nubes. Unas nubes cremosas. Daban ganas de comérselas. Salió del agua. Las gotas escurrían por sus piernas. Usaba una playera blanca y unos shorts aguados. Seco su cuerpo con la toalla mientras su madre le alcanzaba un burrito de frijoles. No se percató que detrás de ellos, una nube de polvo iba creciendo (Gándara, 2024, p. 9).

Cada escena parece suspendida en el calor del desierto, donde el polvo, el silencio y la tensión moral se vuelven protagonistas tanto como los personajes. En *Luz de naranjos*, el crimen no busca ser resuelto, sino comprendido; la justicia no se alcanza con armas ni leyes, sino con el esfuerzo de mirar lo que el poder pretende ocultar.

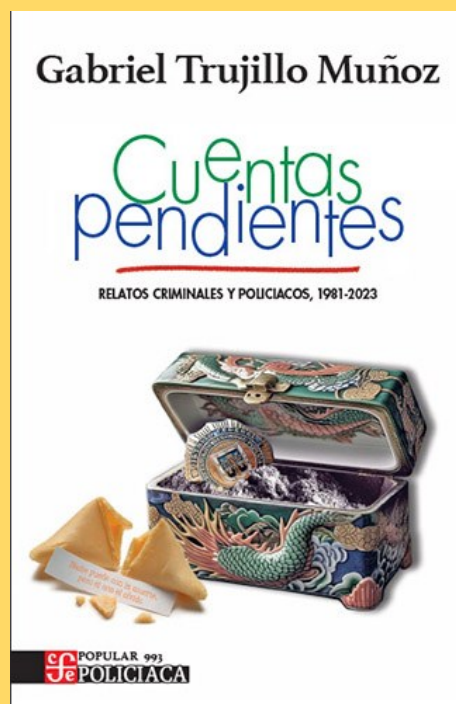
Además, *Luz de naranjos* coloca el campo sonorenses en el centro de su historia, no solo como escenario, sino como parte esencial de la trama. El desierto, el calor y las plantaciones de cítricos funcionan como una metáfora del propio sistema social: fértil en apariencia, pero sostenido sobre una tierra árida y llena de desigualdad. Gándara retrata con precisión la vida en las comunidades del norte, donde los límites entre lo legal y lo ilegal, lo correcto y lo necesario, se desdibujan fácilmente. Los trabajadores del campo, los empresarios y los cuerpos policiales conviven en una red de intereses cruzados que revela las estructuras de poder que controlan la región. El paisaje sonorenses adquiere así un peso simbólico. No es un simple fondo, sino una fuerza que moldea a los personajes y define su manera de actuar. Las escenas transcurren bajo un sol que todo lo quema, entre carreteras polvorientas, casas agrietadas y campos de naranjos donde el trabajo físico contrasta con la podredumbre moral que rodea al poder.

Con *Luz de naranjos*, César Gándara consolida una voz que combina la tensión narrativa del género negro con una mirada crítica hacia la realidad del país. Su escritura, precisa y cinematográfica, revela que detrás de cada crimen hay una historia social que merece contarse.

César Gándara (2024). *Luz de naranjos*. Hermosillo: Instituto Sonorense de Cultura. 151 páginas.

El libro que sí conocí

Georgia Roa



Cuando comencé a leer, cualquier libro que caía en mis manos era bienvenido, en su mayoría eran libros infantiles que prestaban en mi escuela o algunos que encontraba en la biblioteca de mi casa; una caja de cartón arrinconada y llena de telarañas. La gran mayoría nunca los terminé, por una cosa u otra los dejaba a la mitad, o al inicio o casi por terminar. Y no era porque fuera una niña floja o vaga, más bien era porque todos esos libros eran novelas y yo no las entendía, siempre me distinguí por ser una niña dispersa, las narraciones me atrapaban, sí, pero solo si eran cortas, y los cuentos que conocía eran casi siempre medievales o ya me los sabía de memoria.

Al crecer, esa sed de consumir historias continuó desarrollándose, fue allí donde, por manos de un gran amigo, logré leer mis primeros cuentos que ya no eran para niños —cabe destacar que en mi imaginario los cuentos eran únicamente infantiles, no tenía ni idea de las grandes posibilidades que el cuento ofrece—. Aquel libro era una colección perfectamente preservada de Sherlock Holmes. En él se encontraban los cuentos más populares de este entrañable detective creado por Conan Doyle. Dicho libro lo devoré, me fascinaba la sencillez con que podía leer aquellas historias sin aburrirme o distraerme. Tiempo después, por manos de este mismo amigo, y haciéndome acreedora a un gusto literario, conocí a Arsene Lupin, de Maurice Le'Blanc. Fue allí, justo allí, cuando descubrí que me gustaban los cuentos, específicamente los cuentos del género negro.

Con el paso de los años, y sin saber buscar más cuentos, me alejé de ellos, me conformé con la novela negra, que era lo más parecido, pero extremadamente extensa para mi gusto, y desistí en encontrar un libro de cuentos que me atrapara como los anteriores. Sin embargo, y para mi asombro, un entrañable amigo me regaló un libro, pequeño, de pasta blanda y con casi dos centímetros de grosor. Aquella publicación, que recibí como si fuera mi cumpleaños, se titula *Cuentas pendientes. Relatos criminales y policiacos, 1981-2023* (2025), del escritor Gabriel Trujillo Muñoz, y es el libro que nos reúne aquí. Para mi sorpresa, y al investigar sobre el autor, descubrí que es de un escritor mexicano, algo que para mí era extremadamente extraño —digo era porque ya no lo es—. El título de este libro, que por mi distracción cambiaba a *Cuentos pendientes*,

lo leí en menos de dos semanas, y lo releí en una para poder escribir esta reseña, con esto quiero decir que es perfecto para aquellas mentes que, como la mía, son volátiles.

El libro nos abre sus fauces con una presentación hecha por el mismo Gabriel Trujillo en la que nos ofrece una pregunta bastante acertada: «¿Por qué me puse a escribir ficciones policiacas en los años ochenta del siglo XX, cuando esta clase de narrativa parecería sólo pertenecer a la literatura europea en general y a la anglosajona en lo particular?» (p. 11) Y sí, esta es una duda razonable, ya que todas aquellas narraciones que leí eran extranjeras, extrañas. Y aunque Sherlock Holmes y Arsene Lupin son personajes de lo más auténticos, las exigencias actuales son distintas, estos personajes no me pertenecían, no congeniaban con mi mundo, con mi idioma, y mucho menos con las vicisitudes de mi continente. Me ayudaban a imaginar pasados diferentes, pero contrastados con la realidad no me ofrecían un sustento. De este modo, *Cuentas pendientes* me abrió un mundo de posibilidades que desconocía y me ofreció la oportunidad de imaginar historias que sí me pertenecen.

Así, *Cuentas pendientes* llegó a mí en el momento en que más lo necesitaba, con una narrativa propia, que como el mismo Trujillo Muñoz denomina como un mural, un mural que demuestra lo que es vivir en México, en la frontera, en la sierra o en cualquier país de Latinoamérica. El uso de diálogos, del monólogo o del formato de un diccionario como elementos narrativos, son algunas de las herramientas que Trujillo Muñoz utilizó para crear estos treinta y un cuentos, que son de lo más variados. Allí encontrarás desde un viejo que no recuerda si mató a alguien hasta un vampiro amigo de un policía que se deshace de aquellos que estorban. Pero no solo eso, desapariciones, cajas chinas, monstruos, santos, hombres gordos, mujeres fantasmas y la tecnología coexisten en este increíble libro, porque sí, vivir en Latinoamérica es vivir en una pintura de Salvador Dalí, y Trujillo Muñoz logró colocar todos estos elementos de la manera más auténtica.

Si tienes la oportunidad de leer esta colección, no la desaproveches, seas de imaginación volátil o no, este libro es para aquellos amantes del género negro, o para aquellos que van empezando; es versátil y para todos los gustos. Quizá, y mi apreciación se quede corta, ya que este libro es más que un mural, es un universo que compagina los territorios fronterizos, los policías corruptos o muy ingenuos, los extranjeros, el calor y una perpetua criminalidad que no tiene fronteras. Sin embargo, descubrir lo que este libro significa es una tarea que te dejo a ti.

Gabriel Trujillo Muñoz (2025). *Cuentas pendientes. Relatos criminales y policiacos, 1981-2023*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 279 páginas.