

La novela negra en el Cono Sur como signo del apocalipsis y resistencia

(The 'black novel' in the Southern Cone as a sign
of apocalypse and resistance)

Mirian Pino

Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Resumen: Este artículo es la tercera parte de la investigación con respecto al tema de la relación memoria, literatura y poder. Se proyecta desde las culturas del Cono Sur (Argentina, Chile y Bolivia). Privilegia el análisis sociocultural para abordar literaturas que representan ficcionalmente el terror de Estado y el tono apocalíptico como uno de los dispositivos centrales del poder autoritario. Asimismo, considera que el género novela negra deconstruye límites estancos ya que es posible advertir que un género urbano puede también emerger en la placenta amerindia como la cultura boliviana.

Palabras-clave: poder; tono apocalíptico; novela negra; Cono Sur

Abstract: This article is the third part of the research on the subject of the relationship among memory, literature and power. It is related to the cultures of the Southern Cone (Argentina, Chile and Bolivia). It privileges the socio-cultural analysis to address literatures fictionally representing State terror and apocalyptic tone as one of the Central devices of authoritarian power. It also considers that the black novel as a genre unsettles watertight boundaries since it is possible to observe that an urban genre can also emerge in the Amerindian placenta as the Bolivian culture.

Keywords: power; apocalyptic tone; Black Novel; Southern Cone

Introducción

Una de las más fuertes seducciones y derivaciones del tema que organiza la convocatoria de esta revista es la posibilidad de su articulación con la cultura latinoamericana. Dado que las investigaciones de quien suscribe este escrito es el relato negro, adjetivación ya por sí disruptiva en el devenir de la novela policial me propuse en primer lugar profundizar en torno a la relación existente entre poder y el apocalipsis a través de tres ejemplos que la problematizan en el Cono Sur. Por lo antes expuesto comenzaré el recorrido señalando desde mi perspectiva la relación entre poder y apocalipsis y cómo éste se representa en la novela negra. En este sentido, infiero que lo mistagógico es un fuerte dispositivo del poder posible de ser leído desde el discurso literario.

Supo confesar Jorge Luis Borges en su relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”¹ que la metafísica es una rama de la literatura fantástica; siguiendo este meandro es posible advertir que el apocalipsis, en tanto género escatológico, es una rama de la literatura, tiene más de ficción que de reflexión filosófica sobre el fin. Al menos, si pensamos en Jacques Derrida y su texto *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía* (1983) en el cual hace referencia a Emanuel Kant que denuncia el tono mistagógico de quienes declaran el fin de la Filosofía; el pensador “francés” sostiene que la parrencia apocalíptica se ha instalado en la Filosofía declarando su muerte y se disemina en el mundo académico desde la década del setenta del siglo XX y, agreggo, sobreabunda en la actualidad en los medios de comunicación (al menos argentinos). Considero que el apocalipsis debe desmitificarse a través de ciertos interrogantes: ¿qué relación existe entre el poder y apocalipsis?, ¿por qué existe la abrumadora necesidad de instalar el fin de todo?, ¿cuál es el fin al declarar el fin?.

Si bien el texto de Derrida coloca a la Filosofía en un lugar de superioridad respecto a la literatura, ésta es una máquina de filosofar si por esto entendemos la pregunta y la comprensión por la vida misma. En América Latina no es posible dejar morir a una filosofía latinoamericana que circula por las cátedras de las universidades públicas ya que muchas veces-lo planteó incluso Roberto Fernández Retamar- se sospechó de su existencia. Me refiero a la respuesta inaugural que abre su ensayo *Caliban, Apuntes de Nuestra América* (1973), ante la inquietud de un periodista

¹ En relato integra el volumen de relatos de Borges, *Ficciones* (1956).

europeo que le preguntaba en la década del setenta si existía una cultura en nuestro continente. No hay fin sin nacimiento, sin principio. Desde mi experiencia personal recuerdo esta letra: “Tantas veces me mataron”, una canción de María Elena Walsh que nos enseñaba a despertarnos en la década del ochenta del Siglo XX de un Apocalipsis instalado desde la práctica terrorista, organizada por el estado autoritario.

La novela negra en el Cono Sur: tres casos

Ubicada en el *dossier*² en tanto respaldo o límite de una silla pero al mismo tiempo Derrida juega también con la nota musical “do”, la novela negra luego de los golpes de estado en el Cono Sur, asimila a través de sus diferentes poéticas (no hay una poética negra monocorde) una respuesta al tono Gran Señor del canon literario y del propio canon *noir*; la novela negra porta respuestas que tienen que ver, un dar a ver la imposibilidad de declarar el fin de nuestras historias ya que en ellas se aloja el debate de nuestra modernidad desigual, y cifra el destino de nuestro continente. Es así que tomaré tres ejemplos: de Argentina, *Últimos días de la víctima* (1979) del filósofo José Pablo Feinmann, *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* (1993) del autor chileno Roberto Ampuero y *El viento de la cordillera* (2001) de la autora inglesa, radicada en Bolivia, Allison Speding³. Las tres muestran matices tonales diversos frente al tono monocorde del apocalipsis, especialmente la última si pensamos que para la crítica consagrada la novela negra es un género estrictamente urbano⁴. Dada la novedad que implicó seleccionar el relato de Speding comenzaré por él.

2 En *El tono apocalíptico* Derrida alude a *dossier* como la parte de la silla que separa la espalda de un sujeto y de otro a propósito de una imagen en diálogo entre Platón y Sócrates; también es el revés de una carta, de un archivo.

3 En la edición Mama Huaco aparece el nombre de la autora como Speding mientras que en el dossier, dorso de la página primera de apertura figura su nombre completo con doble “d”. Nombre de autor y seudónimo, error de impresión o no, implica también jugar en el lúbil terreno entre ficción y realidad. En cuanto a las otras novelas seleccionadas este artículo sigue a las siguientes ediciones: *Últimos días de la víctima*, Buenos Aires: Seix Barral, 2006 y *¿Quién mató a Cristián Kustermann?*, Chile: Planeta, 2008.

4 *Lituma en los Andes* (1995), de Mario Vargas Llosa, y *Abril Rojo* (2005), de Santiago Roncagliolo, son ejemplos reveladores del género en la cultura andina.

Primera cesura

Las poéticas negras implican el reajuste con la memoria sociopolítica, codifican en su diversidad la superación de la visión aurática y uniforme para representar la historia de América Latina. Una diversidad que podemos denominar “fintas negras”, desparramamientos, declaran lo diverso, lo múltiple como una visión necesaria en el diálogo. Frente al tono apocalíptico del poder autoritario, la voz del arte se despliega en una multitonalidad resistente frente a los discursos sociales consagrados ya sean literario, político, etc. No de otro forma podremos entender cómo se representa a través de su arquitectónica el peso que posee en la cultura boliviana las plantaciones de coca. En esta dirección, es posible inferir que *El viento de la cordillera* desarrolla al interior del *thriller* una serie de estrategias que no desestimarán incluso lo real maravilloso para mostrar la persecución a los coccaleros y también a la cultura aymara que trasunta en las plantaciones y de las cuales los “gringos” y los gobiernos de turno la transforman en un comercio regular.

La historia basada en el protagonista, Narciso, siguiendo el esquema del *bildungsroman*- que parte de La Paz desbastada por la inflación y la pobreza en la década de los ochenta y regresa a ella, en 1994- renueva el género porque el abandono del Estado hacia el campesinado es un modo de canalizar los límites frágiles entre necesidad y falta, entre justicia y penalidad. No menos importante es la operación que lleva a cabo la autora a nivel de discurso cuando el texto en español es capturado por voces aymaras que le permiten al lector ingresar a la cultura indígena que en parte es posible comprenderla a través del glosario y de otras estrategias como la inserción de voces indígenas, en ocasiones sin traducción o bien los diálogos que implican un pasaje a la cultura oral donde el lector escucha una voz colectiva y anónima. Un mundo donde la coca es no solo el sostén de una economía campesina sino también el acceso hacia el conocimiento de una historia que pone en evidencia la relación convulsa entre culturas al interior de Bolivia.

La historia transcurre durante el gobierno de Hernán Siles Suazo ya que Narciso ubica el relato en 1984. La comercialización y producción química tornan a la coca en cocaína y sobre todo estamos frente a la presencia de un Estado como ente regulador de dicha producción

porque también está involucrado en el comercio y el consumo, según nos informa Narciso cuando los secretarios de los Ministros compran e ingieren el estupefaciente en La Paz. El gobierno propone acabar con el monocultivo y cultivos ilegales y para ellos a nivel internacional EEUU se erige como custodio del proyecto. Resulta interesante observar el paso de esta práctica estatal y cómo la novela la recodifica si pensamos en los personajes llamados “gringos”, detenidos por tráfico de cocaína en el capítulo “La batida”. Considero que este tramo de la historia, que se refiere a la persecución de los militares y tráfico de cocaína donde están involucrados “los gringos”, constituye una estrategia de resistencia de los personajes campesinos porque la mercadería les es arrojada a los americanos por lo cual quedan detenidos.

En esta dirección, es posible inferir que cuando instituciones estatales (los policías, militares y jueces) intervienen en la economía cocalera ésta se convierte en delito aunque desde el discurso jurídico se erijan en custodios. Si el peso de la Historia boliviana que se presentiza a través de la intervención estatal de los ochenta, torna apocalíptica a una sociedad profundamente desigual, la *petit* historia de Narciso y los otros campesinos instauran otro matiz y dialogan con el gran tiempo. A través de un saber relacionado con lo real maravilloso nos permite evaluar la realidad que se construye en el texto; tal es el caso del relato de Satuka, en el cual la víbora que le es regalada por su madrina como custodia hogareña, y a la que se la *challa* como a la madre tierra⁵, ataca al teniente que violenta la casa de la campesina como el fin de destruir las plantaciones ilegales; la fiesta del Gran Poder donde los personajes ingresan a una dimensión carnavalesca desenfundada; el embrujamiento y posterior desaparición de Indalecio, padre de Segundino; la práctica para curar enfermedades; la lectura del destino a través de las hojas de coca. Todos estos microrelatos forman parte de una poética que implica re considerar lo real en significaciones más profundas, relacionadas a una memoria actuante, milenaria. El capítulo “Condenado” donde se advierte la licantropía de Indalecio, campesino que se creía muerto, marca un límite histórico: mientras él vivía la coca no era comercializada por el campesinado porque el

⁵ La *challa* consiste en ofrendarle a la tierra regalos como alimentos y bebidas.

control de distribución estaba en manos de la dictadura del Gral. Meza; su relato hace de contrapunto a la adicción de jóvenes como Segundino y Delicia al convertirse la coca, a través de Freddy, el químico, en un producto manufacturado. En este sentido, observo el paso de una práctica cultural devaluada por “lo moderno” y en esa sutura con la *tecné* aquella deviene en un miasma destructivo extendido por la capital y el interior.

Es importante acotar lo dicho por Narciso: al llegar a Yungas, procedente de La Paz, la economía campesina se basaba en el trueque y este conjunto de aspectos torna al texto también en un documento antropológico y un modo de problematizar la modernidad en América Latina.

Poco sabemos de lo sucedido en la capital; el itinerario de Narciso se construye en huida por venta ilegal del estupefaciente. Este micro relato y luego la detención de Satuka por cultivo de coca y comercio de cocaína, la presencia de los gringos, la intervención violenta del Estado a través de la corrupción de la justicia potencia que el relato pueda leerse como un policial negro. Éste traduce la complejidad de una ley en manos de militares y ministros igualmente responsables, donde el delito del tráfico se fusiona con un homicidio “real maravilloso” si pensamos que la muerte del militar implica la venganza del mundo campesino ejecutada por la serpiente *challada*. La función del epílogo, fechado diez años más tarde y narrado por Narciso, implica el fin circular del destino de este personaje que se encuentra en La Paz con los campesinos de Yungas; con trabajo en el ministerio de salud, en buenas condiciones física y económica, Narciso cierra el relato como un espejo que nos devuelve un fragmento de la sociedad boliviana. Ninguno de los personajes ha dejado de consumir; Satuka le regala sobres para tomar en el baño y la acción es reveladora de un orden socio político que no se ha modificado estructuralmente aun cuando este pequeño tramo del relato corresponda al gobierno constitucional de Gonzalo Sánchez de Lozada⁶. No menos interesante es acotar que el texto ha recibido en 1996 el premio Guttentag, fue decomisado en 1998 y rescatado del penal de Miraflores en 2000.

⁶ Cabe recordar que el gobierno de Evo Morales ha iniciado acciones legales que comprometen ex presidente por haber llevado a cabo la entrega del 40% de hidrocarburos a manos de empresas transnacionales.

Segunda cesura

En el caso de José Pablo Feinmann, la poética negra posee otro tono en el cruce entre la reflexión filosófica y política, especialmente sus escritos referidos a la cultura argentina durante y luego del golpe de estado de 1976. Expresa la catedrática María José Punte que: La propuesta de Feinmann no puede ser otra que filosófica. Al menos éste es el terreno en donde él cree que se puede lograr una transformación de la sociedad, el lugar desde el cual él elige hablar. Esa filosofía tiene que ser necesariamente crítica, concepto que para él hace referencia a una forma de conocimiento. Así lo entendía también Kant, para quien la *Crítica de la razón pura* es el esfuerzo por conocer sus fuentes, alcances y límites. También adquiere el sentido de ser desenmascaramiento, dado por Marx en su *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel*. Para llegar a esta instancia se hace necesario el distanciamiento, uno de los aspectos que Feinmann ve como deficitarios de la cultura mediática actual. Y vuelve a una de sus frases preferidas, proveniente de Marx: “La crítica no es una pasión de la cabeza sino la cabeza de la pasión. (...) La crítica no se presenta ya como un fin en sí, sino únicamente como un medio. Su *pathos* esencial es la indignación, su labor esencial es la denuncia” (PUNTE, 2003, p. 1). Asimismo, sus clases de filosofía por tv, su labor periodística y su propensión por la novela negra lo han convertido en un escritor cuyo gesto en el campo cultural argentino destabica los límites entre la alta cultura y la cultura popular⁷.

Últimos días de la víctima fue publicada por primera vez en 1979 y llevada al cine por Carlos Arístaraín en la década del ochenta. Si es posible pensar entre el poder y lo apocalíptico como cronotopo del autor, es posible inferir que éste portaba el tono monocorde y se instauró a través de ciertos ideogramas como “los argentinos somos derechos y humanos” en tanto discurso que se anudaba con la práctica del exterminio denunciada por la Comisión de Derechos Humanos; en esta dirección, es indudable que ese espacio tiempo estaba contenido por el oprobio y el silenciamiento de la dictadura. Una sola voz, un solo tono corría

⁷ María Zárate, investigadora del equipo Cartografía Literaria del Cono Sur, trabaja en su doctorado sobre este aspecto.

por la década del setenta y parte del ochenta: había que “salvar” a la sociedad argentina del “cáncer comunista”. Frente a estas coordenadas la novela negra se instala en un débil campo literario como uno de los géneros más tensivos frente al discurso y la práctica autoritaria. En consecuencia, es posible plantear registros diversos en la poética negra del autor a partir de su primera novela.

Un asesino a sueldo, Raúl Mendizábal, recorre las calles de Buenos Aires, más precisamente el Barrio de Barrancas de Belgrano para perseguir y dar muerte a Rodolfo Külpe. Asesinato que no lleva a cabo y que termina convirtiéndolo en víctima del victimario porque Külpe es quien termina con la vida de Mendizábal. Una dimensión interesante es la recreación de la novela de enigma ya que al término de la historia no sabemos quién es Külpe. Éste es el blanco elegido de “el personaje importante”, jefe de una red de delincuencia que contrata regularmente a Mendizábal. Se trata de un crimen por encargo y en la mejor tradición negra argentina la red de violencia que se representa asimila al cronotopo real, Argentina 1979: el asesino en busca de Külpe ejerce violencia sobre otros personajes mientras la policía en rol de tal no aparece a lo largo de la novela. Esta ausencia aparente, es un signo importante para evaluar las acentuaciones de una sociedad librada al mundo de la sospecha y la muerte ya que las organizaciones anónimas ejecutan la violencia sin penalidad alguna.

Por otra parte, María José Punte expresa que: Cuando se le pregunta (al autor) la razón de por qué estudió Filosofía, afirma que eligió esta carrera para darle contenido a una escritura que él ya practicaba desde niño. Este razonamiento lo hizo optar en favor de Filosofía en lugar de Letras, porque temía confinarse a un estudio de estilo. Cuando se lanzó a escribir *Últimos días de la víctima*, tenía en mente escribir una novela filosófica. La idea base la había pensado a los veintidós años. Se trataba de un asesino profesional que al matar, iba muriéndose. Quería reflejar un “agotamiento metafísico”, es decir, una existencia que se consumía al asesinar. Al escribir, afirma, hubo diversas influencias que se fueron filtrando: el cine de Huston, el de Kubrick, el cine negro, *Crimen y castigo*, la prosa de Hammet, y el Borges del cuento “La espera” (PUNTE, 2003, p. 1).

En este sentido, me interesa resaltar en su poética negra, la función intermedial de la fotografía. Uno de los aspectos más interesantes que posee este procedimiento es convertir al texto literario en una confabulación de lenguajes artísticos. Objeto de diversas reflexiones de distintas disciplinas, la fotografía es parte de la arquitectónica negra y revela cómo dialoga con el discurso jurídico: el identikit fue su antesala, su reproductibilidad produce matices diferenciales entre lo que es una fotografía donde se retrata la familia hasta las fotos de reconocimiento del delincuente o prófugo de la ley y en este caso del delito organizado. Otra función será la que tendrá durante la resistencia dictatorial: colocada en los carteles es el signo que insiste en que numerosos rostros negados por la dictadura, la fotografía señala su presencia y su identidad no solo individual sino social. En tanto que implica la intención del ojo que extrae un fragmento de vida y de cuerpo, la foto es un atestiguiamiento. Raúl Mendizábal a quien se le entrega la foto de Külpe para su reconocimiento y posterior muerte, es un maníaco del arte de fotografiar; es un coleccionista de imágenes de sus víctimas tanto como amante de la música de Strauss y de tiro al blanco⁸. No menos interesante, es la catarsis purificadora que lleva a cabo en el episodio de la quema de fotos de sus víctimas; el relato que se desprende de esas imágenes se opone al recuerdo que trasunta en el cuadro de sus padres en la casa paterna donde mora su único amigo, el Gato Funes. Otra función ocupa la foto en Külpe quien termina antes de darle muerte a su persecutor mostrando una serie de imágenes de Mendizábal convirtiendo al perseguidor en perseguido y víctima.

Las fotografías tomadas implican un motivo caro a la novela negra: el doble cuya tradición arranca en Robert Stevenson (*Dr. Yekill y Mr. Hyde*) y Fedor Dostovieski (*El doble*) sin desmerecer el cuento popular, Edgar Allan Poe y Henry James. Sin embargo y más allá de su función como poética del doble, nos conduce a la política de representación del crimen que la arquitectónica negra asimila del cronotopo real: en una

⁸ *Estrella distante* (1998) de Roberto Bolaño continúa con esta tradición en el arte de fotografiar a través del personaje Alberto Ruiz Tagle. Asimismo, cabe recordar su importancia en la cuentística de Julio Cortázar y Juan Carlos Onetti.

sociedad donde todos desconocemos quiénes somos implica también un doblaje y una sospecha. La fotografía es siempre un fragmento, es lo que miramos por lo tanto algo de nosotros se trama en la lente pero también como expresa Susan Sontag en *Sobre la fotografía* la imagen es una notación. El conjunto de fotografías del “arte” de Mendizábal genera una narración de hechos que debiéramos evitar y que los lectores condenamos; a propósito de esta dimensión de la imagen acota Susan Sontag: “Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente Así como la cámara es una sublimación del arma, fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando, digno de una época triste, atemorizada” (SONTAG, 2007, p. 32). En esta dirección, sostengo que la imagen porta una fuerte convulsión ética porque muestran esto fui, esto soy y en esto, como le increpa Külpe, te vas a convertir cuando le da muerte. A la pregunta nunca respondida de quién es Külpe, el texto abre en caja china otra historia que se produce en el aplazamiento de su muerte. Una caja china y un reguero de sangre porque Mendizábal es un personaje para la muerte. No menos importante en el texto es el diagrama de la genealogía de Külpe, su relación con su amante Cecilia, Amanda y su hijo, Sergio, que se reproduce en la narración.

La ciudad como signo policial se abre hacia lugares del Cono Urbano; Florencio Varela es un símbolo de purificación: sus padres, el gato Funes, Ángela (la amiga de Funes), el perro llamado Príncipe muestran otro aspecto de Mendizábal, menos horroroso, a modo de otro doble, común a ciertas las subjetividades represoras de la dictadura. Una doble vida, una doble moral que la narración asimila a través del borramiento de la identidad de los sujetos. Sabemos el origen de Mendizábal pero no de Külpe, con lo cual éste es solo el resultado de la manera de identificar y de mirar del asesino, mirada que construye un relato supuesto de vida, que juzga, sentencia para la muerte. Si para Sontag la fotografía es una manera de ser modernos, en América Latina esa modernidad muestra la convulsión histórica. Mendizábal emerge como asesino serial sin coto, tanto como un único hijo que ama a sus padres, los recuerda en su mirada hacia el retrato familiar que es al mismo tiempo un estado de

pureza perdida. Mendizábal-Külpe, Külpe-Mendizábal, doble del doble, no menos sugestivo resulta articular este procedimiento con las reflexiones de Roland Barthes que en *La cámara lúcida* quien intercambia tres significantes: blanco o referente, operador o fotógrafo, espectador o el que ve, observa. Uno y otro ocupan el lugar del operador y spectator pero al mismo tiempo se instituyen como blanco del “disparo” de la violencia dictatorial.

Tercera cesura

Quizá uno de los aspectos más sobresalientes de la novela negra en Chile posgolpe sea su apego a construir historias relacionadas con los crímenes de estado. Aún para las investigaciones que articulan memoria y literatura la búsqueda de los objetos de estudio brindan un abanico más variado en casos como el argentino e incluso el uruguayo si pensamos en el uso de pachwork de *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975) de Mario Levrero. La larga noche de la dictadura chilena ocasionó en el campo cultural una escisión entre poéticas que se gestaron al interior de Chile, en el exilio interno y otra finta negra, producto del exilio externo. Sin embargo, y en este aspecto es preciso traer a colación la premisa bajtiniana del arte como una actividad socialmente responsable, y al autor-creador como un sujeto de cara al debate con el gran tiempo que le tocó vivir. La novela negra en Chile tiene una tradición ya registrada en publicaciones académicas donde se realiza una seria genealogía del corpus⁹. Es posible acotar que el género se debate entre dos formas, al menos, de representar la historia de la dictadura: una, donde la memoria del detective se detiene a reconstruir lo sucedido en términos de desaparición política como *La ciudad está triste* (1987) de Ramón Díaz Eterovic y otra vertiente, donde los signos policíacos están destinados a cuestionar el rol de la izquierda durante y luego de la dictadura pinochetista. Me refiero a Roberto Ampuero y su primera novela *¿Quién mató a Cristián Kustermann?*. Son dos artistizaciones diferentes con respecto a la dictadura; mientras el primero pone el acento en el estado

⁹ El estudio *Tinta de sangre. Narrativa policial chilena en el siglo XX* (2009) de Clemens Franken y Magda Sepúlveda es un ejemplo revelador de trabajos sobre este aspecto.

represor, el segundo cuestiona ciertos sectores de la izquierda que, de acuerdo al detective Cayetano Brulé, ejercían violencia y la ejercen en tiempos de la denominada “Concertación democrática”.

Llama la atención que la voz de Brulé no coloque el acento sobre el crimen organizado desde el estado apocalíptico y terrorista de Augusto Pinochet sino que el ángulo de mira sea la resistencia política. Desde ya no es posible equiparar una y otra violencia, pero también es cierto que estamos en el terreno de la ficción; ficción que asimila y dialoga con la Historia, donde el autor prestidigita y por lo tanto no está fuera de ella sino que vive en ella, es en definitiva, su cronotopo. No menos importante identificar quién es Brulé: de origen cubano, criado en Miami, radicado luego en Valparaíso, usa bigotes a lo mexicano y porta un apellido más francés que vernáculo. Un detective multinacional tanto como es el itinerario que emprende en busca del autor de facto e intelectual de la muerte en democracia de Cristián Kustermann. Investigación que lleva a cabo bajo el contrato pago de Carlos, padre de la víctima. En esta dirección, es importante acotar que el detective reconstruye en su búsqueda internacional del asesino la intrahistoria de la izquierda chilena.

Un aspecto revelador es que la muerte de Cristián conduce por vía de la investigación a un origen ideológico un tanto incierto ya que apoyó el golpe y luego pasó a la resistencia política, se radica en Alemania y Cuba y luego regresa a Chile, donde posee un negocio en la elegante Reñaca. Las primeras investigaciones realizadas en Valparaíso, Reñaca y Santiago para luego extenderse por Alemania y Cuba, canalizan una poética donde el detective comienza a itinerar por la aldea global, siguiendo un esquema de descentralizar el relato de una urbe u otros espacios todavía más amplios y de culturas diferente¹⁰. Sin embargo, frente a este cosmopolitismo se erige un modo de entender la lucha armada, los conflictos al interior de los grupos de la resistencia donde en la novela no quedan bien posicionados si pensamos que el autor del crimen, Silvio Guerra, ha sido un ex militante dedicado en democracia al tráfico internacional de armamento y a ocupar la cúpula de grupos de

¹⁰ Procedimiento registrable posteriormente en *Los detectives salvajes* (1996) de Roberto Bolaño.

izquierda. Estamos en la década del noventa, entonces resulta al complejo entender por qué el relato no asimila los debates de los Derechos Humanos frente a crímenes de lesa humanidad o a la permanencia de mano de obra desocupada en Chile de la transición o solapada tras cargos de relevancia como el comisario Zamorano a quien Brulé acude.

Es lícito señalar que la riqueza de la novela radica en matizar el género cuando sabotea la visión aurática de la resistencia chilena sin que por ello la coloquemos en el mismo nivel el terrorismo de estado con la insurgencia y avalemos la teoría de los dos demonios. Publicada en 1993, es posible considerar al relato como una artistización del cuestionamiento de la lucha armada de la resistencia, es decir, al descreimiento de los relatos revolucionarios y de la sociedad chilena concertacionista posdictadura.

Brulé juega con todos los guiños del policial en términos de las pistas, el esquema de indagación, las hipótesis que prueba, la existencia de personajes que hacen las veces de secretario como Suzuki, Madame Eloisa, los testigos, el develamiento del enigma en términos a quién mato a Cristián. Fórmula que combina el cuarto cerrado con esquemas de la tradición negra potencian un relato donde la polémica ideológica es expresa ya que Brulé le presta la voz a otros personajes para rearmar el itinerario vital de Cristián y en esos testimonios de quienes participaron en dictadura como su ex pareja o la madre de su hijo en Cuba se traduce una sensibilidad común, luego de la salida de la dictadura.

A la pregunta de quién asesinó a Kustermann es lícito interrogarse también, como en el caso de Kúlpe, quién es Cristián. Sabemos por el itinerario global de Brulé que el protagonista ha dejado retazos de identidad, de ideología y de su posición en la historia de la resistencia en cada lugar donde estuvo. No menos importante, es la relación Chile-Cuba a través de los militantes que se preparaban como tales en el país caribeño. De igual modo la expansión de la caída del relato revolucionario no se reduce a Chile: Hay una necesidad explícita de Ampuero por mostrar a la revolución cubana con sus virtudes y sus vicios; podría acotar que su posición es más cercana a lo segundo que a ensalzar la revolución como una gesta épica. En este sentido, Brulé como espejo refractado del autor-creador, es su doble pero también su excedente de visión que integra los múltiples murmullos de la historia en América Latina.

Coda

Los tres textos anuncian que si bien la literatura no tiene el deber de ofrecer una solución a los problemas políticos sociales sin embargo ha sido el signo más palpable para cuestionar nuestro lugar en la modernidad de occidente y la voz de los mistagogos poderosos. En esta dirección, al fin del siglo XX le siguió el despuntar de un nuevo milenio, muerte y nacimiento donde el arte se mueve como ese reptil en casa de Satuka; la literatura las más de las veces tensó la cuerda de la historia, se arroja a ella y es la custodia de todas nuestras memorias. Las tres implican tonos diferentes: en Yungas la cultura aymara quiebra con el tono apocalíptico de la Historia y del progreso. El tiempo circular muestra los mitos y las costumbres rituales amerindias nacidas ante la necesidad de resistir al fin de un tiempo lineal; un tiempo circular persevera en la última fiesta del epílogo que marca el fin de la historia y al mismo tiempo su re-comienzo bajo el yugo de la política boliviana de los noventa. Un mapa en América Latina marcado por el auge del neoliberalismo que señalaba la euforia del progreso económico y relegaba al continente a mirarse en su imagen más atroz: la pobreza. En Chile, la problemática del policial como máquina memoriosa matiza a través de distintas voces las consecuencias del autoritarismo político e instala otras memorias, aquellas que se mueven en una malla silenciada como es la intra historia de la izquierda. No menos importante es el aporte de Feinmann en Argentina donde leer policial es ingresar a la ficción criminal de la dictadura. Creo que más que declarar el fin, los tres ejemplos son reveladores de historias sin final que insisten en problematizar nuestra modernidad siempre a la espera de respuestas no ya relacionadas con la escatología sino fundamentalmente en el goce del diálogo de la diferencia menos traumática, y más ética.

Mirian

Pino

42

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMPUERO, R. **¿Quién mató a Cristián Kustermann?**. Chile: Planeta, 2008.

BARTHES, R. **La cámara lúcida**. nota sobre la fotografía. 12. ed. Buenos Aires: Paidós, 2005.

BENJAMÍN, W. Pequeña historia de la fotografía. In: **Obras**. Libro II. Vol I. España: ABADA, 2007. p. 377-403.

DE GRANDIS, R. **Reciclaje cultural y memoria revolucionaria**. una práctica polémica de José Pablo Feinmann. Rosario: Biblos, 2006.

DERRIDA, J. **Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía**. 2. ed. México: Siglo XXI, 2003.

FEINMANN, J. P. **Últimos días de la víctima**. 3. ed. Buenos Aires: Planeta, 2006.

Escritos imprudentes. Argentina: Norma, 2002.

FRANKEN, C.; Sepúlveda, M. **Tinta de sangre**. Narrativa policial chilena en el siglo XX. Chile: Universidad Católica Silva Henríquez, 2009.

PIGLIA, R. **El último lector**. España: Anagrama, 2005.

PINO, M. El relato policial como máquina semiótica: el puente Auschwitz-ESMA In: **Relatos del Sur III**. Ensayos críticos en torno a poéticas de las memorias latinoamericanas. Córdoba: Imprenta Facultad de Filosofía y Humanidades/UNC, 2008.

PUNTE, M. J. El escritor y su obra: José Pablo Feinmann In: webC:\Documents and Settings\Administrador\Escritorio\José Pablo Feinmann.mht.

*La novela
negra en el
Cono Sur
como signo del
apocalipsis y
resistencia*

SPEEDING, A. **El viento de la cordillera**. un thriller de los 80. 3. ed. Bolivia: Mama Huaco, 1984.

SONTAG, S. **Sobre la fotografía**. Argentina: Alfaguara. 2007. 2ª re-impresión.

ZALAZAR ORTUÑO, F. **El Rostro Oculto Del Desarrollo Alternativo Caso Tropic De Cochabamba – Bolivia, 1984 – 2002**. Disponible em: <http://web_168.96.200.17/ar/libros/bolivia/iese/salazar.pdf>.

Mirian

Pino
