



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

TRELLES PAZ, DIEGO

Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005)

Aisthesis, núm. 40, noviembre, 2006, pp. 79-91

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163221399005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005)¹

Hispano-american alternative detective
fiction (1960-2005)

DIEGO TRELLES PAZ

Departamento de Español y Portugués

Universidad de Austin Texas

diegoganancia@yahoo.es

RESUMEN • ¿Qué tan compatible con las realidades latinoamericanas es un género literario cuyas convenciones implican la presencia de un detective, el restablecimiento final del *statu quo* y el castigo ejemplar del culpable? ¿Se puede hablar de novelas policiales en sociedades en donde la gente no tiene fe alguna en la justicia? Mi hipótesis principal es que sí, pero desde un género nuevo que no sólo incorpora y reformula algunas de las estructuras y convenciones del policial duro estadounidense (o novela del *hard boiled*), sino que además comparte algunos de los rasgos formales de la ficción contemporánea en Hispanoamérica. Dada la necesidad de los escritores nativos de adoptar, formal y temáticamente, caminos alternos a la hora de construir historias detectivescas que nos resulten plausibles, he denominado a este género emergente: *novela policial alternativa hispanoamericana*.

Palabras clave: ficción contemporánea, historias detectivescas, novela policial alternativa

ABSTRACT • To what extent is a literary genre which conventions imply the presence of a detective, the final reestablishment of the *statu quo* and the exemplary punishment of the guilty, compatible with Latin-American realities? Is it possible to talk about detective novels in societies where people do not have any faith in justice? My main hypothesis is that it is possible from a new genre that not only incorporates and restates some of the structures and conventions of the American hard-boiled novel, but that it also shares some features of innovative contemporary Spanish American fiction. Due to the necessity of the native writers to adopt, formal and thematically, alternative

¹ El presente texto es una versión revisada, aunque preliminar, de la parte introductoria de mi disertación doctoral sobre la novela policial alternativa en Hispanoamérica.

approaches when creating plausible detective stories, I have named this emergent genre: Hispano-American Alternative Fiction.

Keywords: contemporary fiction, detective stories, alternative fiction

A pesar de su gran popularidad y de su creciente prestigio en los círculos académicos, la literatura policial que arribó a Latinoamérica en el último cuarto del siglo diecinueve, gracias a la temprana difusión en Argentina de los relatos policiales canónicos de Edgar Allan Poe (1809-1849) y de los folletines policiales de autores como Emile Gaboriau (1832-1873), Arthur Conan Doyle (1859-1930) y Gaston Leroux (1868-1927),² nunca dejó de ser percibida, tanto por los lectores como por sus futuros cultores, como un género incompatible con las realidades de los países latinoamericanos y, por lo mismo, como un producto importado.³ Las convenciones inherentes de esta novela policial clásica

² No he encontrado una referencia exacta a las fechas de las publicaciones de las primeras traducciones de la literatura policial anglosajona y francesa realizadas en Latinoamérica en los textos que he revisado (Bajaría, 1964; Yates, 1964, 1972; Fevre, 1974; Lafforgue y Rivera, 1977, 1981; Bracerías, Leytour y Pittella, 1986; Simpson, 1990; Lafforgue, 1997). El acontecimiento es fechado, de manera muy general, a finales del siglo diecinueve (Lafforgue y Rivera Simpson) o a inicios del veinte (Yates; Bracerías, Leytour y Pittella). En su prólogo a *Cuentos policiales argentinos* (1997), Jorge Lafforgue hace referencia a las primeras traducciones de Poe hechas por el argentino Carlos Olivera hacia 1880, incluyendo sus tres cuentos policiales canónicos «The Murders in the Rue Morgue» (1841), «The Mystery of Marie Roget» (1842) y «The Purloined Letter» (1844), aunque no incluye la fecha de su publicación. En *Asesinos de papel* (1977), libro del mismo autor escrito alimón con Jorge B. Rivera, se menciona la difusión de los textos de Poe, junto a los de Gaboriau, Conan Doyle y Leroux, «hacia fines del siglo pasado» en las «revistas juveniles del tipo *Nick Carter*, *Tit-Bits*, *Buffalo Bill Magazine*» (1977: 18) mientras se señala a 1915 como año de inicio de las populares colecciones argentinas de kiosco como *La Novela Semanal*, *El Cuento Ilustrado* o *La Novela Universitaria*. La fecha más aproximada (1896-1940) la obtuve del libro de Amelia Simpson, *Detective fiction from Latin America* (1990), aunque la encuentro algo imprecisa no sólo porque se alude tanto a la producción local de la literatura policial en Argentina como al auge de las traducciones en las colecciones populares («From 1896 to 1940, detective fiction writing in the River Plate remained a marginal form of literature. On the other hand, translations of works by such authors as Poe, Gaboriau, Arthur Conan Doyle, Gaston Leroux, and Maurice Leblanc, and—in the thirties—Agatha Christie, Erle Stanley Gardner and S. S. Van Dine, were widely distributed and enthusiastically received by the public», pp. 30-1) sino, además, porque no hay referencia alguna al medio en donde salieron publicadas.

³ Ante la interrogante de si existe una literatura policial argentina, Fermín Fevre señala en su «Estudio preliminar» a sus *Cuentos policiales argentinos* que la difusión del género policial se extendió a los países hispanoamericanos pero que no tuvo repercusión alguna en los países socialistas. Agrega, además, que «sería un producto casi exclusivo de la sociedad industrial capitalista. Los países hispanoamericanos al margen de las grandes potencias occidentales, caerían en la misma situación. De ahí la escasez de autores dedicados al género. [...] (Su) difusión [...] a través de los autores anglosajones

ca que presuponen el castigo del criminal y el restablecimiento final del *statu quo*, parecían incongruentes en sociedades pauperizadas en donde la gente había perdido credibilidad en la ley y desconfiaba de las fuerzas del orden.⁴

Existía, pues, una profunda inconsistencia entre la imprevisible, caótica y a menudo represiva realidad de los países tercermundistas, y esa representación artificial, estilizada y sin ninguna aspiración realista de la sociedad occi-

y franceses se debería al consumo de apetencias propias de países en desarrollo que tienen como modelo a los más avanzados. Se trata, en suma, de una *literatura importada*» (Fevre, 1995: 30; el énfasis final es nuestro). Aunque he utilizado un término similar para referirme al género policial extranjero que desembarcó en Latinoamérica, creo, sin embargo, haberlo hecho por razones distintas a las de Fevre. Dudo que la popularidad y el alto consumo de las novelas policiales se debiera en exclusiva a las apetencias de los países cuyo modelo fueran las grandes potencias occidentales porque, entonces, ¿cómo podríamos explicar el gran desarrollo que, a partir de 1971, tuvo la literatura policial en Cuba? Impulsado por la instauración del «Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución» organizado por el gobierno para fomentar su práctica, Cuba fue el segundo país productor de literatura policial en Hispanoamérica durante este período, después de Argentina. Utilizo, pues, el término «producto importado» para destacar que la novela policial clásica fue percibida, desde su introducción, como un producto o bien comercial, temática, cultural e ideológicamente incompatible con las realidades latinoamericanas y que aquello generó que los escritores tuvieran que buscar caminos alternos para cultivarla de manera plausible.

⁴ El brasileño Luis Martins fue uno de los primeros en advertir esta incompatibilidad entre la realidad de un público latinoamericano consciente de los limitados alcances de la justicia en sus naciones y la ideología conservadora de este género fundado sobre la base de la restauración del orden social y designado para resaltar los principios y valores de las sociedades democráticas. Una primera versión de su ensayo fue publicada en 1948, sólo tres años después de caída la dictadura represiva de Getulio Vargas (1930-1945) y, posteriormente, reeditado en la antología *Obras-Primas do conto policial* (1960). Martins se apoya en «Dictators, Democrats and Detectives» (1941), el ensayo de Howard Haycraft en el que éste observa la novela detectivesca como una institución democrática prohibida por los regímenes autoritarios de la Alemania nazi y de la Italia de Mussolini por su peligrosidad ideológica, para señalar la impostura del género en países privados de la democracia: «A menos de que el novelista quisiera escribir un trabajo completamente artificial, sin chance alguna de convencer al lector, debería crear un esquema dramático que concordara con lo que ocurriría realmente en el caso de un crimen. La policía empezaría por arrestar a todos los sospechosos y la novela terminaría en la página tres. En otras palabras, no habría novela [...] Lo máximo sería una trágica descripción de palizas, interrogatorios, tortura y titulares escandalosos en la prensa amarilla» (Martins, 1940: 6-7; he tomado la cita de Simpson, 1990, 20; la traducción del inglés es nuestra). Donald A. Yates, por su parte, en su introducción a *El cuento policial latinoamericano* (1964) señala que «mientras la ficción detectivesca, en tanto un tipo de 'literatura de evasión' puede tener un encanto peculiar para el público hispanoamericano, sucede que la realidad cotidiana de una sociedad, en la cual la autoridad de la policía y el poder de la justicia se admiran menos que en los países anglosajones, tendió a desanimar a los escritores nativos» (Yates, 1964: 5-6). Cito a Martins y a Yates como precedentes teóricos de lo que, posteriormente, otros autores (Monsiváis, 1973; Amancio, 1978; Feinmann, 1991; Padura y López Coll, 2001) abordarán con mayor amplitud.

dental que presentaban las novelas policíacas clásicas, cuyo manifiesto desinterés por profundizar en los desarreglos y conflictos sociales iba de la mano con su cerrada defensa de un orden estamental y con lo que Georg Lukács describió como «la glorificación de la omnisciencia de los personajes encargados de velar por la seguridad de la vida burguesa» (Rest, 1974: 34).

De la misma manera, aunque su «carácter esencialmente formulaico y epigónico» (Colmeiro, 1994: 34) la convirtió rápidamente en un éxito masivo de ventas (lo que durante muchos años llevó a algunos críticos a descalificarla por monótona y trivial y, no sin cierto prejuicio, a catalogarla como *literatura menor* o *subliteratura*),⁵ esta novela policíaca poseía una fuerte carga ideológica ajena en todo a los intereses y demandas de las clases bajas a las que pertenecían muchos de sus lectores hispanoamericanos y occidentales. Así, pues, como bien señala Carlos Monsiváis (1973: 3), «los crímenes de o entre pobres no le interesan al género», y mientras en estas novelas la función del detective o investigador es la de neutralizar y castigar la amenaza que supone el criminal para la restauración del orden social precedente, tarea siempre culminada con éxito, en el contexto de las sociedades latinoamericanas en donde «no hay confianza (alguna) en la justicia» (11), no sólo la figura del detective es una suerte de idealizada entelequia, sino que su equivalente, el policía ciudadano, inspira temor y/o un profundo rechazo entre este lector local que «teme identificarse con el sospechoso, teme defenderlo» (11).

En términos generales, la tesis del presente estudio busca responder a la siguiente pregunta: ¿se puede hablar de novelas policíacas en sociedades en donde la ley ha perdido completa credibilidad? Mi hipótesis principal es que sí, pero desde un género nuevo que no sólo incorpora y reformula algunas de las estructuras y convenciones del policíaco duro estadounidense (o novela del *hard boiled*), sino que además comparte algunos de los rasgos formales de la ficción contemporánea en Hispanoamérica.

Dada la necesidad de los escritores nativos de adoptar, formal y temáticamente, caminos alternos a la hora de construir historias detectivescas que resulten plausibles para la compleja realidad latinoamericana, y teniendo muy presente los postulados y nomenclaturas ideadas previamente por los escritores que considero sus precursores teóricos (Amancio, 1978; Taibo, 1987; Feinmann, 1991; Padura y López Col, 2001), he denominado a este género emergente: *novela policíaca alternativa hispanoamericana*.

Empiezo mi estudio, pues, haciendo un breve resumen histórico de la manera como se introdujo la novela policíaca clásica en las grandes urbes de

⁵ Considero el debate en torno a la categorización del policíaco como un subgénero, como un tema anacrónico y ya del todo superado. No lo abordaré en el presente estudio. En todo caso, me sitúo lejos de la polémica apreciación de Tzvetan Todorov quien en *The poetics of prose* (1977: 43) señalaba que «to 'improve upon' detective fiction is to write 'literature', not detective fiction» y coincido más bien con José F. Colmeiro (1994: 31) quien afirma que «por su génesis y posterior desarrollo la novela policíaca se sitúa mayormente en la intersección de la literatura culta y popular».

Latinoamérica. Uno de mis objetivos primordiales es demostrar que, desde su introducción, este género fue temática, cultural e ideológicamente incompatible con la idiosincrasia del lector latinoamericano promedio y de difícil adaptación para los escritores de esta región.

Atractiva como artefacto de consumo rápido, mimética hasta el punto de reproducir con éxito las características físicas de sus matrices en las colecciones populares,⁶ la novela policial tradicional logró configurar un público consumidor que, de manera automática, relacionó la verosimilitud de estas historias con la procedencia anglosajona de sus autores, héroes y ambientes. Buenos Aires, Santiago de Chile, México D.F. y Río de Janeiro, las grandes áreas metropolitanas en donde empezaron a circular masivamente las traducciones de Poe, Conan Doyle, Maurice Leblanc y Gilbert K. Chesterton, no eran creíbles como escenarios de estas historias generalmente ambientadas en París o Londres y protagonizadas por detectives o investigadores *amateurs* cuyas cualidades prodigiosas, acomodada posición económica y rasgos físicos nór-

⁶ En Argentina, las populares colecciones de kiosco como *La Novela Semanal*, *El Cuento Ilustrado*, *Bambalinas* y *Gran Guignol* empiezan a florecer después de 1915 y tienen mucho éxito entre 1918 y 1922. Estas revistas publicaban los títulos policiales de manera esporádica y, en su mayoría, seguían el molde de sus pares ingleses y estadounidenses «conocido(s) en la Argentina, fundamentalmente, a través de las 'series' traducidas en revistas como el *Tit-Bits* [...], *Tipperay*, *El Pucky* y otras similares» (Lafforgue y Rivera, 1977: 19). Sin embargo, no es sino a partir de 1929 que se consolida realmente un público consumidor de literatura detectivesca con publicaciones inspiradas en los *pulps* estadounidenses de papel pulpa (un papel muy barato) y portadas coloridas. La popular Editorial Tor saca al mercado el *Magazine Sexton Blake*, publicación quincenal que mezclaba la novela de aventuras y la intriga policial. Más adelante, la misma editorial, desde 1931, distribuye la Colección Misterio, «posteriormente refundida en la serie Wallace, que posibilitó el conocimiento de autores más ortodoxamente policiales, como Anthony Berkeley (1893-1971), Henry Wade (1887-1969), John Dickson Carr (1906-1977) [...] o Sax Rohmer (1883-1959)» (Lafforgue y Rivera: 1977, 20). A finales de la década del 30, Biblioteca de Oro, por su parte, lanza su famosa serie Amarilla que traía semanalmente novelas y relatos policiales de autores como Edgar Wallace (1875-1932), S. S. Van Dine (1888-1939) o Agatha Christie (1891-1976). Para una cronología detallada de las primeras publicaciones y revistas especializadas en el género policial en Argentina puede verse el capítulo «El género policial dentro de la narrativa argentina» incluido en *El cuento policial argentino* de Elena Bracerías, Cristina Leytour y Susana Pittella (37-48). En Brasil, fueron muy populares las traducciones de autores policiacos clásicos ingleses desde 1930 y, posteriormente, de las novelas de Dashiell Hammett (1894-1961). En México, se cultivó la literatura detectivesca desde 1920 y su principal promotor fue el editor y escritor Antonio Helú (1900-1972) quien en 1946 fundó la revista *Selecciones policiacas y de misterio* que traía colaboraciones tanto de escritores mexicanos como de narradores foráneos como Agatha Christie, Georges Simenon (1903-1989) y Ellery Queen (seudónimo de los autores estadounidenses Frederic Dannay y Manfred B. Lee). En Chile, uno de los primeros países en cultivar el género policial en Latinoamérica, gracias a los relatos de Alberto Edwards (1874-1932) escritos en 1910 pero publicados en 1912, la editorial Zig-Zag adquirió los derechos en español del *Ellery Queen's Mystery Magazine* en el período 1950-1960.

dicos, los presentaban no sólo como extranjeros sino, ante todo, como seres intelectual y moralmente superiores.

El auge inicial de esta novela policial clásica no sólo despertó en los lectores latinoamericanos la certeza de que estas historias no eran posibles dentro de sus propias sociedades, a su vez extendió una práctica curiosa entre los primeros cultores del género: el uso de seudónimos con nombres y/o apellidos en otros idiomas, principalmente en inglés y en francés. Desde 1878, año de la publicación de *La huella del crimen* del argentino Luis L. Varela (cuyo seudónimo era Raúl Waleis), el primer relato «de índole policial y conocimiento del género» según Fermín Fevre (1995: 21),⁷ el uso de estos seudónimos y la ambientación de las historias en ciudades europeas⁸ fue una práctica común entre los autores y produjo en serie lo que Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera llaman «manifestaciones de verdadero talento *pastichista*» (1977: 17). Donald A. Yates, por su parte, haciendo referencia específica al caso chileno, agrega que «el uso común del seudónimo [...] tuvo fundamentalmente un interés comercial: a pedido de los editores, pues entendían que los lectores preferían la ficción detectivesca escrita por anglosajones» (1964: 8).⁹

⁷ Si bien Yates considera que fue el chileno Edwards el pionero en el campo del cuento policial (publicó entre 1912 y 1920), los primeros relatos del género se publicaron en Argentina a finales del siglo diecinueve. Sobre cuál fue verdaderamente el primero hay opiniones divergentes. El mismo año de la publicación de *El cuento policial latinoamericano* (1964) de Yates, Juan Jacobo Bajaría afirma en su prólogo a *Cuentos de crimen y misterio* (1964) que «hay un precursor. Es Carlos Monsalve, el autor de *Primeras páginas* (1881) y *Juvenilia* en cuya producción aparece ya la preocupación por lo policial. Sin embargo, el primer relato argentino con tendencia policiaca definida fue *El candado de oro*, de Paul Groussac, publicado en Sud América, en junio de 1884 [...] Groussac lo volvió a publicar trece años después en la revista *La Biblioteca* que él dirigía. Pero el título primitivo fue luego el de *La pesquisa*» (Bajaría, 1964: 16). Diez años más tarde, con la publicación de *Cuentos policiales* (1974), Fermín Fevre precisa en su «Estudio preliminar» que, en realidad, «los primeros relatos de índole policial con conciencia y conocimiento del género aparecen en los escritores del ochenta. Así, en Carlos Monsalve, en Luis V. Varela [...] que escribe *La huella del crimen* (1878), o en Eduardo Holmberg, principalmente en su relato *La bolsa de huesos* (1896)» (Fevre, 1974: 21). Lafforgue y Rivera (1977: 16), por su parte, señalan que «para Fevre, el cuento de Groussac, que reproduce en su antología, 'sería el primer relato policial escrito en el país con conciencia y conocimiento del género', afirmación sorpresiva que no he encontrado en mi edición del libro de Fevre (1995) en la cual apenas se consigna la información de la fecha de su aparición y reedición. Finalmente, en su cronología del género policial, Bracerías, Leytour y Pittella colocan el relato de Varela como el primer antecedente policial dentro de la narrativa argentina.

⁸ Como veremos más adelante, esta práctica se dio principalmente en Chile y en Argentina. La orientación nacionalista de la novela policial mexicana, cuyo desarrollo fue más lento y esporádico, hizo poco frecuente el uso de seudónimos o la adaptación de escenarios foráneos.

⁹ Al respecto, Simpson (1990: 186) señala los casos específicos de Terry Beech (seudónimo de Alfredo Echeverry), James Enhard (seudónimo de Camilo Pérez de Arce) y Mortimer Gray (seudónimo de Luis Enrique Délano) en Chile; y de Alexander Rice

Estas convenciones comerciales no fueron desatendidas por los precursores teóricos del género que han propuesto modelos alternativos para el desarrollo de una novela detectivesca distinta en Latinoamérica, una novela que bien podía partir de lo que Leonardo Padura reconoce como «una intención absolutamente literaria y desmitificadora» (2001: 9), alejada ya del «afán paródico» y de una «marcada intención mimética respecto a los modelos patentados por los centros generadores» (7) que produjeron «más pesares que aciertos literarios, más mimetismo que intención paródica, más imaginación que diálogo con la realidad» (7).

Uno de los primeros en advertir la manera en que las concepciones de la justicia y de la ley anglosajonas presentes en las novelas policíacas del *whodunit*¹⁰ podían ser percibidas por los lectores latinoamericanos, fue el escritor argentino Adolfo Pérez Zelaschi quien, en una entrevista realizada por Donald A. Yates para *The Argentine detective store* (1960), afirma:

A través de la historia, [la ley] ha servido [...] como un instrumento de opresión y represión... El público latinoamericano rechaza cualquier idealización precisamente porque tiene una íntima familiaridad con *nuestra policía*. Quizás los *verdaderos* detectives de Scotland Yard son tan directos, prácticos e ingenuos como los nuestros, pero los lectores no lo saben y, por eso, los aceptan como están descritos. La distancia actúa como un elemento idealizador. Cuando nos encontramos con una historia detectivesca que ocurre en *nuestro* ambiente pero cuya técnica responde al *suyo*, la rechazamos inmediatamente. Aquí, por ejemplo, sería inconcebible que un oficial no entrase a revisar un lugar privado por no tener una orden de cateo [...]. El desacato generalizado hacia las leyes hace prácticamente imposible para nosotros crear una historia detectivesca pura [...] estamos obligados a adoptar caminos alternativos (Simpson, 1990: 22; la traducción del inglés es nuestra).

El género tradicional, pues, como se desprende de lo expresado por Pérez Zelaschi y como bien lo reconoce su compatriota Leonardo Castellini, era «artificial para nosotros» (Simpson, 1990: 22) por lo que los cultores de la novela detectivesca necesitaban abordarlo desde otra perspectiva. Estos planteamientos básicamente intuitivos serán ampliados y radicalizados por Monsiváis quien plantea dos cosas que considero fundamentales como génesis de la formulación del policial alternativo.

Guiness (seudónimo de Alejandro Ruiz Guiñazú), Roger Ivness (seudónimo de Roger Pla), Ameltax Mayfer (seudónimo de Abel Mateo) y Ralph Fletcher, Roy Wilson, James Alistair y Dave Target (seudónimos de Eduardo Goligorsky) en Argentina (192).

¹⁰ *Whodunit* (¿quién lo hizo?) es un término emparentado con la narración detectivesca clásica o tradicional porque hace referencia directa a la investigación (o *detection*) que develará el enigma principal al lector. Carlos Monsiváis (1973: 1) lo define como «el enigma imposible resuelto de modo insólito en la última página» y, también, como «el problema que necesitaba la máxima concentración mental que sugiriese y persiguiese el dato descifrado».

1. La muerte del lector y el surgimiento del crítico social. Para Monsiváis, el lector común en Latinoamérica desmitifica las interpretaciones tradicionales del género policial cuyo olvido del contexto social y político (y con ello, se intuye, su desentendimiento de *sus* intereses jurídicos y de *sus* derechos sociales) lo convierten en un cabal escéptico que «se desentendiende de un proceso detectivesco que, rechazado por inconfiable, abandona su carácter de misterio develado para convertirse en delación» (Monsiváis, 1973: 2).
2. La inexistencia de la literatura policial en países en donde «no hay confianza en la justicia» y en donde «el crimen [...] no posee una connotación expropiable: lo excepcional, lo desusado, no es que un latinoamericano resulte víctima, sino que pueda dejar de serlo» (3).

Una de las interrogantes que me interesa despejar en la presente introducción surge de algo que, a partir de las ideas de Pérez Zelaschi y Monsiváis, propone Amelia Simpson en *Detective fiction from Latin America* (1990) y que, ciertamente, podría poner en entredicho la existencia de esta novela policial alternativa hispanoamericana como un género emergente: ¿no es acaso el policial duro estadounidense o novela negra un modelo significativo y perfectamente adaptable a las realidades latinoamericanas? Para Simpson, las ideas de Monsiváis y Pérez Zelaschi sufren las flaquezas de cualquier generalización y fallan al no tomarlo en cuenta:

Monsiváis's statement that Latin Americans have no faith in justice is probably more a reaction to the invariable, and unrealistic, resolution of crime problems in the foreign whodunits he has read, than an informed conclusion based on actual evidence [...]. Clearly Zelaschi and others fail to take into account the hard-boiled model, which [...] also involves an antagonistic and irreverent attitude toward the authorities and the social system they represent (1990: 22).

Si bien es cierto que la novela negra posee esta actitud antagónica que señala Simpson, y que su visión de la sociedad y de las autoridades es pesimista y desesperanzadora, no es sin embargo menos cierto que el programa político implícito en ella no es muy diferente al del policial clásico. Esto lo explica Dennis Porter, en *The pursuit of crime. Art and ideology in detective fiction*, cuando señala que:

in the hard-boiled novel there is violence without regeneration because the link with the true wilderness has been severed. The radicalism of the hard-boiled tradition is therefore a radicalism of nostalgia for a mythical past. If any political program is implied at all, it is one that looks forward to the restoration of a traditional order of things [...], a traditional order that was destroyed with the advent of large-scale industrialization (1981: 181).

Como en la detectivesca clásica, la única manera de restaurar este orden alterado es castigando al criminal, algo que el mismo Raymond Chandler (1888-1959) afirma como necesario: «La novela policial debe castigar al criminal de una manera u otra, sin que sea necesario que entren en funcionamiento las cortes de la justicia. Contrariamente a lo que se cree, esto no tiene nada que ver con la moralidad. Es parte de la lógica de la forma» (Link, 1992: 43). Además de eso, el asunto del rol del detective es otro factor a tomar en cuenta porque, tanto en la novela clásica como en el policial duro, «[the] legitimacy of the detective's role is never in doubt» (Porter, 1981: 125).

En este sentido, Ricardo Piglia, en su introducción a la antología *Cuentos de la serie negra* (1979), al señalar las diferencias básicas entre los investigadores del policial clásico y los detectives a sueldo de los relatos de la serie negra, sugiere que la integridad (del segundo) sustituye a la razón (del primero) como marca del héroe:

Si la novela policial clásica se organiza a partir del fetiche de la inteligencia pura, y valora, sobre todo, la omnipotencia del pensamiento y la lógica abstracta pero imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa, en los relatos de la serie negra esa función se transforma y el valor ideal pasa a ser la honestidad, la «decencia», la incorruptibilidad. Por lo demás se trata de una honestidad ligada exclusivamente a cuestiones de dinero. El detective no vacila en ser despiadado y brutal, pero su código moral es invariable en un solo punto: nadie podrá corromperlo. En las virtudes del individuo que lucha solo y *por dinero* contra el mal, el *thriller* encuentra su utopía (Link, 1992: 57).

Estas dos características particulares de las novelas negras (el necesario castigo del criminal y la incorruptibilidad de los detectives), siguiendo el análisis de Monsiváis, resultarían, cuando menos, poco creíbles para las realidades latinoamericanas en donde «una policía juzgada de corrupta de modo unánime no es susceptible de crédito alguno: si esta literatura aspirase al realismo, el personaje acusado casi nunca sería el criminal verdadero y, a menos que fuese pobre, jamás recibiría castigo» (1973: 3).

De esta manera, pues, no considero que la novela negra sea un modelo perfectamente adaptable a las realidades latinoamericanas, como afirma Simpson. Lo que propongo es que, a diferencia de la policial clásica, la novela negra funciona como una matriz desde la cual la novela policial alternativa se apoya y sirve para incorporar y reelaborar algunas de sus estructuras y convenciones.

El segundo antecedente del género lo introdujo el escritor brasileño Moacir Amancio que, en su prólogo a *Chame o ladrão: contos policiais brasileiros* (1978), propone la aparición de la novela del miedo frente a lo que llama historias policiales del tipo «gringo». Esta novela del miedo surge del temor que la gente tiene de la policía y de los poderosos, lo que hace imposible concebir una novela detectivesca brasileña en donde una justicia equitativa triunfe. Por un sendero similar transita el escritor argentino Juan Pablo Feinmann en

su ensayo «Estado policial y novela negra argentina» (1991). Feinmann observa el desarrollo de la novela policial argentina como metáfora o parábola de la realidad política durante la época feroz de la dictadura militar. El autor se pregunta por lo que ocurre en la narrativa policial «cuando la policía, lejos de representar la imagen de la justicia, representa la imagen del terror» (Feinman, 1991: 145). La propuesta del escritor cubano Leonardo Padura sobre la existencia de un neopolicial iberoamericano es, quizás, el más importante de los antecedentes de la novela policial alternativa o, acaso, su viva contraparte.

Padura observa que, a diferencia de los autores fundacionales de la novela policial (habla en específico de Poe) e, incluso, de sus renovadores más osados (como Hammett, Chandler, Ross o Mac Donald) para quienes «la existencia de un enigma y su eficaz dilucidación» (2001: 6) fue un recurso clave sobre el cual «se asentaría todo el desarrollo de esta literatura y una parte importante de su capacidad de penetración en el gusto de los lectores» (5), son autores posteriores —los de la década del sesenta, como Chester Himes (1909-1984) o Donald Westlake (1933)— los que elaboran una novela policial que:

puede al fin olvidarse de la existencia o no de un enigma, y sólo entonces se cobra definitiva conciencia de que el elemento esencial que verdaderamente ha tipificado y sigue tipificando este modelo narrativo no es la presencia de un enigma sino la existencia de un crimen que [...] no tiene por qué ser misterioso para generar el propósito último de esta literatura: la sensación de incertidumbre, la evidencia de que vivimos en un mundo cada vez más violento, la convicción de que la justicia es un concepto moral y legal que no siempre está presente en la realidad (6).

Esta propuesta estética novedosa que difumina intencionalmente «el elemento ordenador que [...] representó el investigador —privado y oficial—, a favor de un predominio de las voces, actitudes y pensamientos marginales generados y agrupados por un caos que lo domina todo, o casi todo» (10) es la que, según el autor cubano, va a promover una aclimatación distinta de la novela policial al ámbito de la lengua en países como Chile, Argentina, España y México, y la emergencia final de lo que denomina el neopolicial iberoamericano.

Para una aproximación a la definición de lo que es una novela policial alternativa, en una primera instancia me sirvo de las teorías de género de Frederic Jameson y de Alistair Fowler, además del análisis que Tony Hilfer hace de la novela criminal en contraposición con la novela de detectives en *The crime novel. A deviant genre* (1990), para demostrar que lo que llamo novela policial alternativa funciona en realidad como un antigénero a la manera en la que Fowler (1982: 130) lo entiende: «An antigenre [...] is not directed against a particular original. Moreover, it has a life of its own that continues collaterally with the contrasting genre». De esta forma, dado que no busca trascender el género sino, por el contrario, reformular e, incluso, subvertir algunos de sus postulados con el fin de adaptarlo y hacerlo verosímil a una

realidad más dolorosa y compleja, esta novela policial alternativa coexiste en constante tensión con los otros modelos o ramas colaterales de la novela policial pero sin alejarse por completo de ella.

En una segunda instancia, expongo y desarrollo las características inherentes de la novela policial alternativa hispanoamericana en contraste con las escuelas clásica inglesa y negra estadounidense. La primera diferencia introducida por este nuevo género es la carencia o desplazamiento del protagonismo de la figura del detective. De hecho, a veces, simplemente no existe o, bien, es un personaje apenas delineado, de poca relevancia y que carece de nombre. Este rasgo está presente en las cuatro novelas latinoamericanas que analizo en mi trabajo. En *Los albañiles* (1971) del mexicano Vicente Leñero, por ejemplo, el personaje del policía que investiga el asesinato de Don Jesús, velador de la construcción que congrega a todos los albañiles sospechosos del crimen, es vagamente nombrado como *El hombre de la corbata*. No es el protagonista de la novela ni tiene mayor relevancia en la resolución de un enigma que, por lo demás, Leñero deja abierto. Es sobre el final que el lector descubre que se apellida Munguía y que es un policía honesto al que sus colegas llaman con sorna *Sherlock Holmes*. En *Las muertas* (1977) del también mexicano Jorge Ibargüengoitia, si bien es el inspector Teódulo Cueto el que descubrirá el cementerio de mujeres enterradas en el prostíbulo regentado por las hermanas Baladro, este personaje recién aparece en el capítulo 16 de los 17 que componen la obra. Finalmente, tanto en *Nombre falso: Homenaje a Roberto Arlt* (1975) del argentino Ricardo Piglia como en *Los detectives salvajes* (1998) del chileno Roberto Bolaño la figura del detective queda desplazada, por lo que la develación de los enigmas propuestos es asumida por personajes completamente ajenos al mundo detectivesco. En la *nouvelle* del autor argentino es un investigador académico llamado Ricardo Piglia el que va tras la pista del último relato inédito del escritor Roberto Arlt. En *Los detectives salvajes* son dos poetas (Arturo Belano y Ulises Lima) los que emprenden la búsqueda desesperada de Cesárea Tinajero, anciana poetisa perdida en los desiertos de México.

Hay, también, en el género una disociación entre la formulación del enigma y la perpetración del crimen: en el policial alternativo el enigma no tiene que estar intrínsecamente ligado a un delito (como bien lo demuestran las obras de Piglia y Bolaño citadas líneas arriba). Siendo una variante de la novela hispanoamericana contemporánea, la tercera y la cuarta modificaciones son rasgos formales que la novela policial alternativa toma de su matriz: por un lado, la tendencia a mezclar los más diversos géneros literarios y a confundir realidad con ficción a partir del uso inteligente de mecanismos de referencialidad y alusión; y, por el otro, la aparición de finales abiertos e investigaciones irresueltas que le dan al lector la posibilidad de completar imaginariamente los enigmas propuestos. De esta manera, el lector de esta novela no es un consumidor estático sino el activo creador de la obra literaria porque, como bien lo señala Roland Barthes, «(the act of) reading is not a parasitical art [...] (but) a form of work» (1974: 11).

Como en los policiales duros, hay además una visión crítica de la sociedad. En la novela alternativa se representa un clima hostil de convivencia entre las diferentes clases sociales, y el uso de la parodia y la sátira es recurrente. Formalmente, se incorporan técnicas narrativas basadas en la oralidad, siendo la más notoria el uso de narraciones «objetivas». Finalmente, los autores suelen ser grandes lectores de novelas policiales y, por lo mismo, tienen un alto grado de conciencia de las diferentes fases y transformaciones que ha experimentado el género.

Considero, pues, a las tres novelas latinoamericanas aludidas anteriormente (*Los albañiles*, *Nombre falso* y *Las muertas*) como precursoras de la novela policial alternativa. Las diferentes aproximaciones que toman estas novelas hacia la literatura detectivesca prefiguran la manera en la que algunos autores recientes, como Bolaño (1953-2003) o el argentino Alan Pauls (1959), han adaptado este nuevo género a sus respectivas obras.

Precisamente, es un análisis exhaustivo de la más prominente y representativa de las novelas policiales alternativas (*Los detectives salvajes*) el que cierra mi estudio. En esta novela compleja, polifónica, vasta y fragmentaria, Bolaño invita constantemente al lector a *jugar*, a participar en la historia en varios niveles. La novela es la historia de dos poetas marginales que, cual detectives, buscan por México a la inspiradora del grupo poético de vanguardia del que forman parte. En *Los detectives salvajes* el enigma principal no está relacionado con un crimen sino a esta misteriosa desaparición que, siguiendo una estructura circular, permite la configuración de muchos enigmas concéntricos. Uno de los más remarcables aspectos de este libro es la manera en la que Bolaño invita al lector a jugar —en el sentido más amplio del verbo— a través de mecanismos que mezclan la realidad con la ficción, los hechos con las conjeturas y los personajes apócrifos con los históricos. De esta manera, pues, como bien señala José Miguel Oviedo «Bolaño siempre termina convirtiendo a sus lectores en detectives» (2001: 9).

REFERENCIAS

- AMANCIO, Moacir (editor). (1978). *Chame o ladrão: contos policiais brasileiros*. Sao Paulo: Edicoes Populares.
- BARTHES, Roland. (1970; 1974). *S/Z*. New York: Hill and Wang.
- BAJARLÍA, Juan Jacobo (editor). (1964). *Cuentos de crimen y misterio*. Buenos Aires: Jorge Alvarez Editor.
- BRACERAS, Elena, Cristina LEYTOUR y Susana PITTIELLA. (1986). *El cuento policial argentino*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- BOLAÑO, Roberto. (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- CHANDLER, Raymond. (1976). «Verosimilitud y género» en Daniel Link (comp.), *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Jubileo* (1992). (pp. 41-45). Buenos Aires: La Marca Editora.
- COLMEIRO, José F. (1994). *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Prólogo de Manuel Vásquez Montalbán. Barcelona: Anthropos.

- FEINMANN, Jose Pablo. (1991). «Estado policial y novela negra argentina». En Pertrioni, Giuseppe, Jorge B. Rivera y Luigi Volta (eds.), *Los «héroes» difíciles: la literatura policial en la Argentina y en Italia* (pp. 141-147). Buenos Aires: Corregidor.
- FEVRE, Fermin (comp.) (1974). *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Kapelusz.
- . (1995). *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Kapelusz.
- FOWLER, Alistair. (1982). *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge. (1977; 1987). *Las muertas*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- LAFFORGUE, Jorge y Jorge B. RIVERA (eds.). (1977). *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Calicanto.
- LEÑERO, Vicente. (1971). *Los albañiles*. Barcelona: Seix Barral.
- LINK, Daniel (comp.). (1992). *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Jubileo*. Buenos Aires: La Marca.
- MARTINS, Luis (ed.). (1960). *Obras-Primas do conto policial*. São Paulo: Livraria Martins.
- MONSIVAIS, Carlos. (1973). «Ustedes que jamás han sido asesinados» en *Revista de la Universidad de México* 7: 1-11.
- OVIDO, José Miguel. (2001). «Bolaño en la noche oscura de Chile» en *Suplemento dominical del diario El Comercio* 105: 8-9.
- PADURA, Leonardo y Lucía LÓPEZ COLL (Comp.). (2001). *Variaciones en negro*. La Habana: Arte y Literatura.
- PIGLIA, Ricardo. (1975). *Nombre falso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . (1979). «Lo negro de lo policial. Introducción a *Cuentos de la serie negra*» en Daniel Link (comp.), *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Jubileo* (1992) (pp. 55-59). Buenos Aires: La Marca.
- PORTER, Dennis. (1981). *The pursuit of crime: Art and ideology in detective fiction*. New Haven: Yale University Press.
- REST, Jaime. (1974). «Diagnóstico de la novela policial» en *Crisis*, núm. 15: 30-39.
- SIMPSON, Amelia. (1990). *Detective fiction from Latin America*. Londres y Toronto: Associated UP.
- TAIBO II, Paco Ignacio. (1987). «La (otra) novela policiaca». En *Los cuadernos del norte*, núm 41, pp. 36-44.
- TODOROV, Tzvetan. (1977). «The typology of detective fiction» en Richard Howard (ed.), *The poetics of prose*. Traducido por Richard Howard (42-55). New York: Cornell University Press.
- YATES, Donald (ed.). (1964). *El cuento policial latinoamericano*. México: Andrea.