



Estudios de Literatura Colombiana

ISSN: 0123-4412

revistaelc@udea.edu.co

Universidad de Antioquia

Colombia

Fernández L 'Hoeste, Héctor

Haciendo memoria a punta de detectivesca: Riesgos implícitos de El Eskimaly la Mariposa

Estudios de Literatura Colombiana, núm. 20, enero-junio, 2007, pp. 15-36

Universidad de Antioquia

Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498357115002>

- 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

Haciendo memoria a punta de detectivesca: Riesgos implícitos de *El Eskimal y la Mariposa*

Héctor Fernández L'Hoeste*
Georgia State University

Recibido: 2 de octubre de 2006. Aceptado: 10 abril de 2007(Eds.)

Resumen: En *El Eskimal y la Mariposa*, Montt propone una recuperación de la memoria de los años ochenta y noventa. Sin embargo, el aspecto problemático de este texto tal vez radique en su afán por afianzar un imaginario alterno pues en su esfuerzo por fundamentar una versión disimil de los acontecimientos, Montt se ampara en un género nacido precisamente con el propósito opuesto—la novela negra, con la que Dashiell Hammett y Raymond Chandler deseaban propiciar suspicacias y desconfianza en torno a la “dureza” de ciertos relatos—, de manera que su estratagema se cimienta en una falacia. La novela negra no puede ser el medio óptimo para nuestro acercamiento a la historia por la sencilla razón de que una parte central de su motivación es el cuestionamiento mismo de cualquier construcción historiográfica.

Descriptor: Montt, Nahum; *El Eskimal y la Mariposa*; Historia y literatura; Memoria; Novela negra.

Abstract: In *El Eskimal y la Mariposa*, Nahum Montt proposes the recovery of memory from the 1980s and 1990s. Nevertheless, the most problematic aspect of the text may rest in its eagerness to reinforce an alternative imaginary. In his enthusiasm for a contrasting view of events, Montt relies on a genre with a conflicting objective: the hardboiled novel, which Dashiell Hammett and Raymond Chandler appropriated to promote a more critical view of the factual nature of certain narratives. Consequently, Montt's strategy is based on a fallacy. The hardboiled novel cannot be the most favorable means for the elaboration of history for the simple reason that a central part of its motivation is the questioning of any historiographical intent.

Key words: Montt, Nahum; *El Eskimal y la Mariposa*; Memory; History and Literature; Hardboiled novel.

* Profesor de cultura latinoamericana y director del Centro de Estudios Latinoamericanos en Georgia State University en Atlanta. (fernandez@gsu.edu). Doctor en literatura de la Universidad de Stony Brook en Long Island, New York. Este artículo es derivado de una reciente investigación sobre el papel de la memoria en la cultura colombiana, auspiciada por la Georgia State University.

En 2004, Nahum Montt gana el Premio Nacional de Novela Ciudad de Bogotá con su segunda novela, *El Eskimal y la Mariposa*, luego de haber publicado *Midnight Dreams* en 1999. En la obra premiada, Montt describe una ciudad implacable, en la cual confabulaciones y hostilidades se dan de manera inexorable. Haciendo gala de un lenguaje escueto, propio de quizás la más depurada versión de la novela negra que se haya dado en Colombia, Montt propone una recuperación de la memoria de los años ochenta y noventa. En medio de una campaña presidencial en la que caen abatidos varios candidatos, mientras el país se desangra, formula una visión de conspiración, sugiriendo la complicidad del Estado y la delincuencia. La influencia de maestros del género negro —en particular, la del mexicano Paco Ignacio Taibo II—, dada la similitud temática y estilística, es bien evidente. Las constantes acostumbradas —el detective descarriado, la urbe devoradora, la sociedad corrupta, el acertijo insoluble y la afinidad por lo grotesco— se hallan desperdigadas a lo largo del relato.

Sin embargo, el aspecto más problemático de este texto tal vez radique en su afán por afianzar un imaginario alterno. Los magnicidios del texto no son los que, según una lectura oficial, representarían mayor coyuntura. A escasos años de haber sido reconstruidos, se remite a los lectores a vecindarios como San Victorino o El Cartucho, los cuales, una vez saneados, han perdido vigencia en la vivencia urbana. De cierta manera, Montt se empecina en pasearnos por estos sitios del pasado, otorgándole un carácter sospechoso a su recién estrenada asepsia. En otras palabras, el autor disputa el saneamiento de la memoria —y el consecuente encubrimiento de resquicios inciertos—, el cual sucede de manera tan repentina que se posibilita la recreación de otra ciudad, más apta para lo conforme. Al autor —eso queda bien claro— le interesa recuperar espacios problemáticos para la evocación, con menor disposición a acomodarse a los cambios vividos en la capital colombiana durante los últimos años; le motiva, por decirlo de manera cauta, recordarnos el estado de las cosas antes de su depuración. Lo controvertible radica en que, al hablar de diferencia, el autor de hecho ofrece una interiorización de la alteridad nacional, suprimiéndole su capacidad de acción. En su afán por fundamentar una versión disímil de los acontecimientos, Montt se ampara en un género nacido precisamente con el propósito opuesto —la novela negra, con la que Dashiell Hammett y Raymond Chandler deseaban propiciar suspicacias y desconfianza en torno a la ‘dureza’ de ciertos relatos—, de manera que su estratagema se cimienta

en una falacia. La novela negra no puede ser el medio óptimo para nuestro acercamiento a la historia por la sencilla razón de que una parte central de su motivación es el cuestionamiento mismo de cualquier construcción historiográfica. Por ende, hacer revisionismo a punta de detectivesca —que no crítica histórica— entraña un contrasentido. Al intentar seducir al lector con un mundo pleno de espejismos e intrigas, Montt se acerca demasiado a la historiografía y, en última instancia, le resta potencial inquietud al devenir político y social sugerido por su obra.

Con todo, antes de proseguir con un análisis diligente de la obra de Montt, vale la pena apuntar a la presunta afición histórica de la producción cultural nacional de las últimas décadas, en un principio ajena al advenimiento de un interés por el género policíaco. A primera vista, al contemplar el panorama literario colombiano, un espectador desprevenido pudiera crearse la impresión de que prevalece una fuerte preocupación por el reavivamiento de la memoria y un recuento cabal de nuestra atropellada historia. Autores como Arturo Alape o Alfredo Molano, un tanto ajenos a lo detectivesco, ciertamente son representativos de esta aspiración. Dada la envergadura de las obras de Alape y Molano, resulta un tanto incomprensible el hecho de que, teniendo en cuenta el calibre de su exploración, sus escritos no hayan calado de manera más honda en el inconsciente colectivo nacional. A juzgar por la intensidad del ánimo de ambas producciones, pareciera que la memoria y la historia fueran preocupaciones centrales de la cultura colombiana. Con tan sólo contemplar dos títulos de Alape, *El Bogotazo: memoria del olvido* (1983) y el muy reciente *El cadáver insepulto* (2006), se podría conjeturar que la memoria ha sido una pulsión vital de las letras colombianas, o por lo menos, que ha desempeñado un papel significativo en la tradición literaria nacional. En el caso de Molano, *Los años del tropel* (1985), un esfuerzo de reciente reedición (2006), enfatiza las consecuencias del olvido, centrándose en los hechos transcurridos entre 1946 y 1966, pero llegando hasta episodios vaticinadores del presente como el asalto militar a la población de El Pato en 1979.* Sin embargo, pese a éstas y

* En el caso de Molano, han tenido que pasar más de veinte años antes de evidenciarse la necesidad de una reedición, circunstancia que tal vez trasluzca un despertar en la atención del público. Experiencias de este tipo no son del todo extrañas en el contexto de nuestras letras. Valga la pena recordar la suerte de *Historia de una traición* (1986), la crónica de Laura Restrepo del fallido proceso de paz durante la administración de Belisario Betancur, reeditada en 1999 con el título de *Historia de un entusiasmo*.

otras intenciones de este tipo —trátese de Fernando Vallejo, quien se afana por reiterarnos los desmanes de nuestra sociedad de manera idiosincrática; o de Héctor Abad Faciolince, cuya reciente obra, *El olvido que seremos* (2006), ostenta un título alusivo a la penosa coyuntura—, los reiterados esfuerzos por enfrentar la nación colombiana con su tradición histórica no parecen haber logrado su cometido. En Colombia, la inclinación literaria de naturaleza mnemotécnica sigue siendo consumida como una tarea de salón, distante e inamovible, lejos de evidenciar el carácter vivificador, práctico y pedagógico desplegado en otras latitudes. Por consiguiente, no extraña que la crítica a la que aludo a continuación se centre en épocas muy próximas y, desdeñando la problematización directa de conflictos ideológicos o de índole partidista, se afiance en una producción literaria afanada en contemplar el impacto del narcotráfico y sus corolarios, el sicariato y el paramilitarismo.

En el marco de la crítica de la literatura colombiana, pese a la supuesta evidencia contraria —para quienes se empeñan en argüir acerca de la copiosa producción de testimonios y, en consecuencia, por un vínculo con la historia y memoria nacionales—, existe un par de críticas relativamente frescas y muy detractoras del papel traumático de la memoria en la reconstrucción del pasado nacional. Tal vez dichos textos no problematicen la ardua labor de autores como Alape o Molano, de larga trayectoria, mas sí aportan claves valiosas acerca de la dificultad de construir memoria en el medio literario colombiano. En un ejemplo preliminar, la anglosajona Claire Lindsay examina la relevancia del trauma histórico en la obra de Laura Restrepo a partir de un análisis concienzudo de *La novia oscura* (1999). Al comienzo de su apreciación, valiéndose de una cita del historiador Gonzalo Sánchez, la británica asegura que en Colombia —a diferencia del Cono Sur, donde ha sido reconocida, dramatizada y exorcizada en un gran proceso nacional de revelación y autocrítica— la violencia ha logrado un carácter rutinario y, a falta de mecanismos efectivos para disminuirla, su apreciación crítica ha sido relegada a una especie de limbo contiguo al olvido y el abandono (Lindsay, 2003, 44). Acto seguido, Lindsay alude a cómo, a falta de alternativas fidedignas, en Colombia, la ficción literaria se ha tomado el trabajo de proponer una memoria colectiva. En otras palabras, su línea de argumentación denota la brecha entre las malogradas tentativas de memoria realizadas hasta la fecha y una interiorización concreta de las mismas. Citando a la culturalista Irene Kacandes, Lindsay explica que, a

la hora de superar un trauma, hace falta fabricar una narrativa para facilitar el procesamiento del dolor y el duelo. Luego, centrándose en Restrepo, destaca cómo, previa a la aparición de *La novia*, la mayoría de sus textos sobre Colombia habían lidiado con una temática propinqua, ciñéndose a hechos de los años ochenta y noventa. Según ella, el renovado interés de Restrepo por apuntar a una época previa mediante la trama de *La novia* se remite a su anhelo de procesar el trauma histórico de manera más efectiva, relacionándolo con el presente según una fórmula suficientemente aclaratoria. La protagonista de la novela, conjetura Lindsay de manera acertada, refleja los síntomas característicos de un desorden disociador, pues cuando le preguntan acerca de su pasado, se escabulle “por atajos hacia un silencio despoblado de recuerdos” (48).

De idéntica forma, la novela también procesa el trauma mediante una representación de la fragmentación de la memoria. Lindsay aporta varios ejemplos de la proximidad entre la trayectoria personal de la protagonista y el devenir de los hechos, evidenciando la estrategia de la novelista. Según esta lectura, la suerte de la protagonista se encuentra enraizada en un pasado imperecedero, que Restrepo rescata de manera ingeniosa, con artimañas articuladoras de vínculos con el presente. Dentro de este contexto, el contacto con las turbulentas aguas del Magdalena y el desfile perenne de cadáveres flotantes, hinchados de putrefacción, simbolizan una desagradable inmersión en la memoria y la oscuridad del pasado. En este sentido, la británica demuestra la complejidad de una problematización de la historia en el marco de las letras colombianas. Al parecer, en Colombia no basta con hacer novela histórica para simular la recreación de la genealogía nacional. Para lidiar con los asuntos de la memoria, se requiere concertar propuestas más sagaces, en las que el pasado se cuele de forma casi desapercibida y termine apoderándose del relato de manera subrepticia.

Los esfuerzos de la crítica por deambular en los laberintos de la memoria colombiana no se quedan ahí. De manera elocuente, un trabajo reciente de la ecuatoriana Gabriela Polit Dueñas examina el papel de la historia en otras dos novelas de reciente factura: *La Virgen de los Sicarios* (1994), la reconocida obra de Vallejo, y *Delirio* (2004), la más flamante novela de Restrepo. En el primero de estos casos, pese a admitir su preocupación por la memoria, a Polit Dueñas le molesta el carácter misógino de la prosa de Vallejo y termina reclamándole la omisión de un origen histórico fidedigno en su relato; en especial, el hecho de escudarse en la nostalgia para crearle

un origen novelesco a su personaje, a punta de recuerdos idílicos, desdeñando una relación más pública entre los hechos del pasado y los desmanes del presente (Polit, 2006, 129-130). Una lectura más dilatada de la obra de Vallejo de seguro justificaría la decisión del escritor y su empeño por omitir estas alusiones. A fin de cuentas, Vallejo ya ha repasado viejos episodios de la historia colombiana en otras partes de su obra. Esta salvedad, sin embargo, no desautoriza el carácter certero de la observación de Polit Dueñas, quien denuncia las omisiones del texto de manera sucinta.

Por otro lado, Polit Dueñas le critica a Restrepo el afán de racionalizar la trama de su novela mediante la intromisión histórica al final de la obra, al grado de acabar con los aciertos de su estrategia narrativa, asentada en la locura como mecanismo principal de configuración. Para la ecuatoriana, la virtud de la locura reside en su elasticidad representativa, pues confiere un sentido particular a los silencios e hipocresías de los personajes. Al obstinarse en explicar ciertas fallas de lógica en el relato, amparándose en una versión más 'dura' de los hechos, Restrepo le resta fuerza a la novela, dice ella. Según Polit Dueñas, esta preocupación por explicar las cosas, fruto del sentido de responsabilidad histórica de la autora, vacía y simplifica la obra, circunstancia que le lleva a concluir que "la historia que le falta al relato de Vallejo, le sobra al de Restrepo" (141). Su argumentación denota lo difícil que puede resultar enfrentar la historia en el marco de la narrativa colombiana. Bajo este prisma, una vez vislumbrada la naturaleza problemática de la relación entre el pasado y el presente, queda claro que, en el contexto de una producción cultural nacional, mediar entre la memoria y la historia es una tarea compleja. Luego, cómo llegar a la memoria, cómo construir una versión más tangible y justa de la historia se convierte en un acertijo mayúsculo de nuestras letras.

Tal vez el carácter incisivo de sendas críticas explique el por qué, en un artículo reciente para el *Boston Review*, a Santiago Gamboa le dio por defender el papel del relato detectivesco a la hora de patrocinar una lectura alterna de la historia (Gamboa, 2001). Al comienzo del texto, Gamboa se obstina en explicar los desmanes de la sociedad nacional con un espíritu casi didáctico. En una primera instancia, Gamboa se pronuncia acerca de la estructura oligárquica de los medios en Colombia e ilustra la brecha profunda entre quienes representan a la nación (la renombrada clase dirigente, personificada en las acostumbradas dinastías periodísticas) y ciertos aspectos pertinentes de la población, aún más destacables por su omisión;

de manera proverbial, el joven escritor expone la influencia de la etnicidad y el regionalismo sobre las identidades colombianas. Sin remilgos ni tapujos, con un fervor que ha hecho falta desde siempre, Gamboa arremete contra el desdén de las negritudes, la devaluación del legado indígena y el desmedido eurocentrismo de las elites nacionales, y delata cómo un pueblo que no se reconoce representado pierde identidad a cada segundo.

Al texto se le escapan algunas falacias propias del centralismo identitario del autor, amén de su bogocentrismo. Sin embargo, lo cierto es que, en términos generales, la tesis de Gamboa —que la clase dirigente colombiana, dados su desconocimiento e ignorancia de la diferencia identitaria del país, se ha rehusado a desempeñar una función integradora de la nación— es válida y congruente. Esa parte de su argumentación es clara y sensata. Lo reductivo quizás radique en que de allí en adelante, como quien desea hacer encomio de la obra de autores como el mexicano Paco Ignacio Taibo II o los argentinos Rodolfo Walsh y Ricardo Piglia, a Gamboa le dé por abogar a favor de una práctica indiscriminada y sostenida de la prosa negra como medio propicio para una representación de la historia colombiana. A continuación, de forma casi inmediata, Gamboa cita a Mario Mendoza, Jorge Franco, Óscar Collazos y hasta a Vallejo como ejemplos válidos de esta praxis. Ciertamente, estos escritores se han acogido a las influencias del relato detectivesco (con resultados desiguales), mas por lo general han adoptado el esquema con el fin de controvertir versiones establecidas de los hechos o matizar realidades paralelas, previamente desatendidas.

Al tener en cuenta las afirmaciones de Gamboa, no sorprende la repentina popularidad del género negro como herramienta de sondeo o escrutinio histórico. Si bien es cierto que escritores de reconocida trayectoria, como Germán Espinosa, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Boris Salazar y Roberto Rubiano Vargas han reconocido una deuda con el género policiaco, el entusiasmo por remontarse a ciertos acontecimientos a punta de tramas detectivescas parece remitirse de manera sucesiva a una inquietud propia de la generación de Gamboa, afligida por el rumbo que toman los hechos en el acontecer nacional. Después de todo, la resurrección de ciertas obras periodísticas durante los últimos años —como *20 crónicas policiacas* (1994), del columnista Felipe González Toledo, y *Las famosas crónicas de Ximénez* (1996), del afamado José Joaquín Jiménez— no es mera coincidencia. Semejante interés denota el peso creciente del relato policiaco en el procesamiento de lo histórico. Quizás de allí provengan las pretensiones de

Nahum Montt. No obstante, a la hora de articular memoria, el arribismo de Gamboa y su fe recalcitrante en la argucia detectivesca contrastan mucho con el escepticismo de Lindsay y Polit Dueñas. Por consiguiente, se me ocurre a mí que una cosa tal vez sea el mérito e impacto de una propuesta novelística y otra muy diferente su acierto a la hora de aportar ingredientes en la reconstrucción de la historia y memoria nacionales. A continuación, procuraré elucidar el razonamiento tras mi crítica de este planteamiento, el cual considero fallido y riesgoso. Como he dicho antes, la novela negra no puede ser el medio óptimo para nuestro acercamiento a la historia, por la sencilla razón de que una parte central de su motivación entraña el socavamiento mismo del ánimo historiográfico. Para aclarar esto, conviene ilustrar los tropiezos ocasionados por semejante proposición —la de fomentar revisionismo historiográfico a punta de detectivesca, legitimando una percepción efectista de los hechos— con un ejemplo. Con este fin en mente, me ampararé en un esbozo crítico de *El Eskimal y la Mariposa*, un texto de manufactura impecable y mérito sobrado.

En *La novela policiaca en Colombia*, el catedrático alemán Hubert Pöppel traza un recuento del género en el marco de las letras nacionales (Pöppel, 2001). Los esfuerzos de Pöppel son encomiables, pero la definición del género a la que se acoge es bastante imprecisa y buena parte de su análisis se circunscribe a polemizar sobre si una especie de textos pertenecen o no al rubro de la detectivesca. De hecho, su argumentación combina, cual si fueran una misma cosa, aspectos de la detectivesca, la novela de espionaje, el género negro, etc. Lo que queda claro, en última instancia, es que las aproximaciones colombianas a la novela negra han sido escasas y recientes. Asimismo, pese a que este estudio se entusiasme con la historiografía y se remonte a ancestros remotos, sus observaciones más acertadas tienen más que ver con ciertas responsabilidades de la historia en la conformación del género. Se reseña el nacimiento de la novela negra, de manera atinada, en una época de grandes remezones sociales —los EE.UU. de los años veinte y treinta—, marcada por la recesión económica y la Gran Depresión, y justo en la antesala del fortalecimiento de la clase media a partir de la posguerra. De hecho, Pöppel se ampara en citas del catalán Joan Resina para resaltar el nexo entre la novela negra y el afianzamiento de la perspectiva de una clase media en ascenso. En idéntico sentido, dedica un capítulo al análisis de la vertiente histórica de la novela negra, tendencia en auge en las letras finiseculares colombianas, en la que se vinculan esquemas litera-

rios y aconteceres históricos con el fin de matizar el carácter ambivalente del poder. Citando a Todorov, Pöppel también destaca la diferencia entre historia y relato en la novela negra, y enfatiza que, para un devenir exitoso del género, hace falta que la primera ceda ante la segunda. Si bien la 'investigación' se presta a una reconstrucción de la historia, lo vital radica en que el relato suscite un entendimiento crítico del proceso historiográfico. Según estos planteamientos, la novela de Montt es bastante efectiva. Su novela señala un instante en el cual Colombia comienza a despertarse de un letargo gubernamental y alcanza a vislumbrarse un despertar democrático (se eligen alcaldes y gobernadores; se proyecta una asamblea constituyente) y un relevo generacional (se abre paso una generación posterior al Frente Nacional, el acuerdo entre partidos que dictaminaría el desarrollo político del país durante décadas), matizado por ajustes tajantes (la ensalzada 'apertura' económica, vanguardia del neoliberalismo) y el recrudescimiento generalizado de la violencia (se multiplican los enemigos del Estado).

Buena parte de la apuesta de Montt por la novela negra se fundamenta en su diestro manejo del espacio y el tiempo. De hecho, lo que parece interesarle más al autor es la problematización del tiempo; sin embargo, con el fin de imprimirle mayor cohesión a su replanteo de lo temporal, se ampara de manera competente en la rediagramación del espacio urbano, llevando a los lectores a una Bogotá previa a la renovación urbana patrocinada por las administraciones de Antanas Mockus y Enrique Peñalosa. Por ende, es a partir de este marco que Montt se empecina en refrescarle la memoria al lector con una suerte de episodios y ámbitos que, con el pasar de unos pocos años, han sido relegados al desván del olvido, haciendo caso omiso de su significación social. A diferencia de otros ejemplares del género negro en Colombia, más ocupados por los convencionalismos de la forma que por darle un cariz autóctono a la producción cultural, y en su afán por repasar hechos relativamente cercanos de nuestra historia, Montt se desprende de un imaginario que apenas comienza a afianzarse como representación legítima de la urbe bogotana, fruto de los renovadores esfuerzos de las últimas épocas. En él, sitios como San Victorino (88-90, 195-202) —no la saneada versión actual, sino el laberinto de casetas de hojalata que alguna vez existió sobre la céntrica Avenida Jiménez—, la histórica Candelaria (90-93), El Cartucho (249), el centro comercial Terraza Pasteur (177), el barrio Restrepo (97, 159-165), Chapinero (76-84), el popular Veinte de Julio (95-101), el Cementerio Central (104-115, 171-183) y hasta El Polo

(en donde comienza y termina la obra) aparecen de manera preponderante como espacios de vida (Montt, 2005). Sin embargo, Montt les atañe y resalta un carácter desigual. Aparte de ser guarida de traficantes de armas, esmeraldas y drogas, San Victorino es albergue de figuras vistosas, como un negro costeño empecinado en preparar cocteles revitalizadores (una negritud vivificadora de la Nación). La Candelaria se convierte en sede de clínicas de rehabilitación administradas por monjas que atienden a gatilleros y secuestrados moribundos (la reinserción social en el corazón de lo histórico). Quienes frecuentan El Polo no se quedan atrás; lejos de ser ejemplares fehacientes de la baja burguesía, incluyen a un portero indígena de sexualidad ambigua, la madre de un sicario y una retahíla de policías corruptos (la alteridad, evidenciada en la revaloración de las disparidades de género y origen, asentándose en el centro de la clase media baja). En otras palabras, los espacios urbanos predilectos son aquéllos habitados por seres ordinarios y hasta grotescos, bastante ilustrativos de las diferencias patentes en la sociedad colombiana. En el marco de las letras nacionales, tan dadas a pensarse en términos de clases acomodadas —gracias al consabido proceso de interiorización de imaginarios ajenos, según el cual muchas de nuestras narrativas, aun cuando representen a sectores desfavorecidos, ratifican órdenes pudientes—, incluso al infringirse barreras sociales y entrometerse en otros estratos con ánimos paternalistas, es de esperarse que pocos productos culturales de renombre circulen por estos espacios de manera tan holgada, sin esfuerzos deformantes ni escabrosidades.

No obstante, en el acto de pasearnos por versiones medianamente chocarreras de la ciudad, esta peculiar subversión del espacio urbano parece, de manera efectiva, acentuar la otra dimensión primaria del texto: su empeño por una reconstrucción temporal. El hecho de que la trama dependa de una realidad espacial previa al proceso de innovación urbana, tan molesta en comparación con el presente —puesto que apunta al encubrimiento de desigualdades—, lleva a que el nervio del relato se encauce más hacia la legitimación de un recuento fundamentado en lo cronológico. En otras palabras, a falta de espacios gratificantes, hay que dejarse llevar por el tiempo. En particular, hacia la página 75 del texto hay una cita que quizás aporte indicios a este respecto, dado su esbozo de una aproximación que bien pudiera ser descrita como el credo tras la estratagema de Montt. En palabras de Pequeño Larús, el taxista que, adoptando el nombre de Doctor Muerte, practica la lucha libre todos los sábados en el Restrepo, el pasaje

alude a una relación más íntima con lo urbano, según la cual tal vez sea factible entablar una relación más fidedigna con la memoria. El fragmento bosqueja una forma de remitirse a la urbe cual cuerpo de lectura: "A la ciudad-libro hay que leerla en el tiempo y no en el espacio", le dijo en alguna ocasión.

Mucha gente memoriza las calles y construye mapas mentales fragmentados e inconclusos. Yo no memorizo las formas, los espacios, sino los acontecimientos. Otros ven una ciudad personificada con múltiples rostros, pieles y olores. Yo la veo como un libro vivo que se transforma en mi memoria. La ciudad no está hecha de ladrillo y asfalto, sino de palabras y deseos. Si la ciudad es un libro escrito a diario por sus habitantes, yo soy su mejor lector, pues el libro crece y se reescribe en mi memoria (Montt, 75).

A partir de esta postura, salta a la vista que lo importante no es el aseguramiento del espacio en sí, ilustrado por el reiterado contacto con lugares que no encajan en la remozada percepción que se tiene de la capital en la actualidad. Lo clave, según advierte Larús, es el recuerdo de los hechos, de los acontecimientos que, por andar los colombianos ocupados lidiando con malestares subsiguientes, no han sido procesados ni digeridos en su integridad, imposibilitando una relación más armoniosa con el pasado.

De igual manera, para la recreación de la memoria en su novela, a Montt no parece interesarle el amparo de una visión oficial, sustentada por las argucias del Estado. Los asesinatos de Rodrigo Lara Bonilla y Luis Carlos Galán, tan solemnizados a nivel nacional, pasan a un segundo plano; tan sólo se nombran de forma pasajera en las páginas 33, 63, 73, 108, 231, 259 y 268 del libro, con el fin de justificar la evolución cronológica del relato. En su lugar, el autor se concentra en los magnicidios de Bernardo Jaramillo Ossa, el olvidado candidato de la Unión Patriótica, con cuya mención arranca el texto (además de repetirse en las páginas 53, 62, 63, 74, 100, 147, 232, 259 y 268); y, en particular, de Carlos Pizarro, el gallardo líder del Movimiento 19 de Abril, asesinado de manera despiadada en pleno vuelo aéreo, y a cuya muerte le dedica el autor un buen número de páginas (215-232), haciendo gala de una vocación forense.

A diferencia de los asesinatos de Lara Bonilla y Galán, cuyos nexos con el oficialismo sitúan sus decesos de manera acomodaticia dentro del compendio de un recuento oficial —la narrativa compartida por buena parte de nuestra población, con el trillado enfrentamiento entre el Estado

y los carteles de la droga—, las muertes de Jaramillo Ossa y Pizarro nos sugieren recuerdos menos certeros, más ambiguos y problemáticos, a partir de los cuales se evidencian de manera alarmante las deficiencias de nuestra supuesta democracia y se alcanzan a vislumbrar de manera aciaga las primeras intromisiones del paramilitarismo en la realidad política nacional. Lo de Jaramillo Ossa nos recuerda el exterminio sistemático de una primera intentona democrática de izquierda. La muerte de Pizarro, en contraste, habla del proyecto fallido de una guerrilla de clase media en Colombia. En ambos casos, se nos conmina a lidiar con presencias sociales y culturales ignoradas por el canon de la producción literaria contemporánea. La estrategia de Montt de centrarse en muertes opacadas por otras más próximas al Estado revela su seguimiento del credo de Larús: es a partir de una rememoración de hechos olvidados, y no a partir de la reiterada borrazón de responsabilidades sociales patente en el saneamiento urbano —circunstancia a la que alude el autor mediante su propensión a espacios denegados—, que sería factible entablar una relación más llana con la memoria nacional. Por citar un ejemplo, la sicaresca, a excepción de autores como Vallejo, quien le otorga un fuerte carácter crítico, se ha destacado por eludir estas incómodas realidades. *Rosario Tijeras* (1999), un auténtico paradigma del género, tiene mucho de melodrama e indagación cultural pero muy poco de enjuiciamiento examinador.

De hecho, las más de quince páginas dedicadas al recuento de la muerte de Pizarro, fundamentadas en tretas sugeridas por el cine de Francis Ford Coppola, ventilan aspectos del atentado insinuadores, desde el momento mismo del acontecer, de posibles complicidades en el equipo de seguridad del candidato presidencial. De la página 189 a la 194 del texto, con un denuedo característico de un hito para las letras nacionales, tan ariscas a intentonas hollywoodenses (que no de cine arte, y descontando autores como Andrés Caicedo), Montt repasa de manera detallada cómo Michael Corleone (Al Pacino) encuentra un arma oculta en el baño de un restaurante del Bronx y la emplea para asesinar a Virgil 'El Turco' Sollozzo (Al Lettieri) y al capitán Mark McCluskey (Sterling Hayden), evocando el asesinato de Guiseppe Masseria en un establecimiento de Coney Island por parte de personajes mitologizados por el saber popular (Vito Genovese, Joe Adonis, Albert Anastasia y Bugsy Siegel). De manera análoga, de la 215 a la 232, entrecruzando la narración de los hechos con declaraciones de Pizarro a los medios de comunicación, testimoniando su origen de clase, su ingreso

a la guerrilla y la política, Montt relata cómo Coyote, el detective protagonista, coloca el arma en el baño del avión, al fondo del pasillo, con el fin de que sea empleada por Gerardo Gutiérrez Uribe —también conocido como ‘Jerry’—, un sicario presuntamente vinculado a las huestes de los hermanos Castaño, para asesinar a Pizarro. Estos detalles —el origen del arma en un vuelo aéreo, la incapacidad de respuesta del equipo de seguridad—, de haber sido tratados de manera concienzuda hace más de quince años, hubieran proporcionado claves útiles para el desentrañamiento de la actual coyuntura política, tan afectada por el paramilitarismo y ciertos intereses de derecha.

La escogencia, me parece a mí, tiene poco que ver con afinidades ideológicas. Se trata, más bien, de un esfuerzo por reivindicar posibilidades perdidas, parte de nuestro cuantioso patrimonio identitario, el cual —apuntando a la crítica de Gamboa a la clase dirigente— estamos acostumbrados a desatender. Después de todo, a juicio de buena parte de nuestra producción cultural, pareciera que a los colombianos nos bastaran versiones identitarias de pocos sesgos. A juzgar por los medios y su copiosa producción cultural, la población colombiana parece conforme con verse representada según un estrecho surtido de pautas en materia de clase, etnia o género. La mayor parte del público nacional consume y comparte los códigos y gustos de una pequeñísima parte de la población, absorta de manera intensa en proporcionar directrices. Es por ello que, en las contadas ocasiones en que alguna diferencia problemática se asoma a la representación de lo nacional, se reduce a representaciones próximas a la parodia o el pintoresquismo. En este caso, lo que *El Eskimal* sugiere es una realineación consecuente del imaginario nacional. Una nación que no se reconoce representada de manera íntegra en su producción y consumo cultural es una nación que dista de imaginarse con riqueza de matices y facetas, parece advertirnos el texto. Por consiguiente, pese a empujes vigentes en diversas circunstancias, nuestra valoración de la diferencia dista aún de ser cabal.

En este sentido, la propuesta de Montt ofrece amplísimos contrastes. A la manera de Taibo, la prosa de Montt asocia registros de índole popular a una estética fuertemente influenciada por la cultura de masas. Al fin y al cabo, la novela negra es un género literario fruto de la afirmación de la clase media asentada en la urbe y su actual popularidad en las letras colombianas denota el afianzamiento de este sector de la sociedad. Por ello, es apenas lógico que los gustos y afinidades de este segmento social se materialicen

más —y se legitimen sin apremiarse por lograr distinción— dentro de la oferta cultural colombiana. En *El Eskimal*, lo que abunda es la mixtura de imaginarios; en particular, quizás en un grado mayor a cualquier otra obra de esta índole, la novela se acoge al imaginario de la clase media, tan manifiesto en las expresiones de corte popular. De esta manera, su apreciación de la diferencia empieza por una valoración del capital cultural de lo masivo. Por ende, dentro del marco de la novela, las cosas se desdobl原因 y tienden a tener más de un significado. Para comenzar, aparece un esquimal —quien aporta su nombre a la historia— muerto en El Polo (el barrio capitalino), aunque el verdadero punto de partida de la trama sea el hallazgo de otro cadáver, el de la madre del asesino de Carlos Pizarro. Buena parte de la acción describe cómo un coyote —un detective del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS), médula del servicio secreto colombiano— persigue a un gato —Gerardo Gutiérrez Uribe, alias Jerry, el sicario de semblante felino—, en una suerte de tergiversación de las reiteradas persecuciones de los dibujos animados de la televisión. En *El Eskimal*, se combinan Coyote (el protagonista de la novela y el pertinaz enemigo del Correcaminos, ideado por Chuck Jones), Jerry (el sicario o el gato de la serie estadounidense de William Hanna y Joseph Barbera), Tejeiros (el personaje de telenovela o el detective del libro), Mandrake (el mago de la historieta de Lee Falk y el médico amigo de Coyote), José Miel (la abeja de la serie japonesa y el aprendiz de detective de la historia), Kalimán (el héroe de las historietas mexicanas, creado por Rafael Navarro y Modesto Vásquez, y el dalmata envenenado en la novela), Mambrú (el de la tonada infantil de origen francés o el policía asesinado en el relato), Godzilla (el monstruo nipón de la Toho Films o la lora parlanchina del sitio del crimen), Pequeño Larús (el diccionario francés y el luchador sabatino), Casandra (la hermana del troyano Héctor o una pitonisa de Chapinero) y el Pitufo (como en los diminutos personajes del belga Peyo o el enano indigente del Cementerio Central) con los aforismos cientificistas de Carl Sagan (21), el arte renacentista de la Venus de Boticelli (22, 56), la obra de Edgar Allan Poe (31, 82, 138-139), las citas evolucionistas de Darwin (30), las melodías de Glenn Miller (48) y el cine de Coppola (189-194). En otras palabras, los registros de clase alta, tan característicos de la metrópoli, se entrecruzan con un imaginario de clase media, más incluyente y tolerante de la diferencia, aportándole igualitarismo identitario al lenguaje. En últimas, el objeto es nivelar el terreno. La historia se desarrolla dentro de un marco de conocimientos populares, en los que el renombre cultural

se reparte de manera más equitativa y la estética de lo masivo subvierte la primacía de lo privilegiado.

Por eso mismo, las imágenes no pueden ser más sugerentes de transgresión. El supuesto cadáver del Eskimal, apodado Taiwán por su fisonomía achinada, se asemeja a Robinson Crusoe, residuo neoclásico del predominio anglosajón, de manera que lo oriental deviene en occidental (31). Nayibe, la indígena hermana del portero afeminado de la novela, viva encarnación de la diferencia nacional en la urbe latinoamericana, piensa que se parece a Pebbles, la bebé de los Picapiedras, serie denotadora del fortalecimiento de la clase media estadinense después de la presidencia de Eisenhower (144). Una chancera de la historia tiene el aire de Blanca Nieves, pero no la clásica y europea de los hermanos Grimm, sino la clasemediera y yanqui de Disney (168). Y la figura de Snoopy, el precoz cachorro de la historieta de Charles M. Schulz, adorna tumbas y babuchas de peluche distintivas de una clase acomodada (172, 237). En *El Eskimal*, lo marginal, lo periférico, personificado en los códigos de la clase media y popular, se cuela por entre las líneas, socavando la hegemonía del prejuicio letrado y la raigambre eurocentrista, pese a la latente posibilidad de cooptación por parte de intereses acaudalados. De allí que, dentro de un contexto más próximo y para confundir un poco más las cosas, prime la intertextualidad con registros literarios autóctonos, como las crónicas judiciales de Ximénez, el célebre periodista de los años cuarenta, siempre abismado en la marginalidad nacional (50, 239); la prosa de Cepeda Samudio, rememoradora del descalabro de las bananeras y el peligro tras intromisiones estadinenses (188); las premoniciones del ocaso macondiano y el desgaste realmaravilloso (43); y el trágico desenlace del poeta José Asunción Silva, rancia encarnación de prestancia social y leyenda urbana de la vieja Santa Fe (261). En el ámbito religioso, no menos diverso, el catolicismo se patentiza en alusiones al Divino Niño, José Gregorio Hernández y Nuestra Señora del Sagrado Corazón de Jesús, cultos de extracción popular, y abundan figuras periféricas, sintomáticas de marginalidad, como Leo Kopp, fundador de cervecerías y presunto patrono de los desempleados; el Buda y su consiguiente evocación de prosperidad mercantil; krishnas danzando al estrepitoso ritmo de platillos; y una pasmosa debilidad por relatos provenientes de la mitología griega e inuit, haciendo las veces de sugestivas metáforas o alegorías.

Mas las cosas no terminan ahí. A semejanza de Taibo, Montt le otorga fuerte protagonismo a la lucha libre, producto por excelencia de la industria

cultural mexicana, cediéndole un aparte de varias páginas al recuento de una noche de lucha libre en el barrio Restrepo (159-165). Al igual que el antihéroe de Taibo, Héctor Belascoarán Shayne, Coyote vive en un mundo apadrinado por luchadores. Pequeño Larús es digno émulo de El Ángel, el luchador amigo de Belascoarán Shayne, y un guiño de Montt a la obra de Taibo. De igual manera, el casero defeño (pese a tratarse de un exiliado peninsular) de Belascoarán Shayne se llama el Mago, delatando un vínculo con el galeno Mandrake. Y, si bien en *El Eskimal* el protagonista anda en pos de un gato, en *Algunas nubes* (1985), una de las más celebres novelas del mexicano, el objeto de la trama es bregar con La Rata, un siniestro personaje de orígenes lúgubres, avivando una sospecha de intertextualidad. En la prosa colombiana, sin embargo, Blue Demon, El Santo y Mil Máscaras, titanes del cuadrilátero azteca vigentes en los pasajes de crónicas transcritas al comienzo de la novela, se reconocen y mutan en sus pares colombianos durante una velada de lucha libre. Aparece, según el recuento de los combates, un auténtico repertorio de diferencia y alteridad: el Barón Siniestro (una aristocracia con fines adversos); Guaycal, el Indio Asesino (una indigenidad satanizada); el Payasito Estebán (hilaridad con alardes de violencia); Lalo, la Loca (la homosexualidad al acecho); el Doctor Muerte (en realidad, Pequeño Larús); el Traidor Misil (las armas en las manos equivocadas); los Mellizos Enterradores (venidos de Centroamérica); y, como si fuera poco, Fishman (un Aquaman trastrocado) y Rayo de Plata (de seguro un desdoblamiento del personaje mexicano). Estos luchadores no sólo combaten a sus contrincantes, sino que aportan protagonismo a sectores de la población colombiana que pocas veces cuenta con visibilidad. Luego, queda claro cómo la obra de Montt, más allá del carácter novedoso de su forma, se destaca por su interés en enfrentar al lector con versiones alternas de la identidad e historia colombianas, asentadas en un imaginario más incluyente, propio de una cultura de masas.

Una vez esclarecidos estos dos aspectos de la obra de Montt, su manejo del espacio urbano con el fin de reiterar desigualdades sociales y su recreación de hechos siniestros de nuestra historia, conviene retornar a consideraciones pertinentes al género literario. Críticos como Richard Alewyn se han acogido a criterios etnocentristas para justificar la presencia y auge del género negro, según los cuales, este tipo de producción cultural se da como síntoma de madurez política. Por consiguiente, según él, la novela negra se populariza primero en EE.UU. y Europa Occidental. No comparto tales

juicios, pero se me hace sensato sugerir que el género negro si manifiesta una cierta inconformidad con el sistema. No es coincidencia que lo mejor de la prosa de Taibo y la saga de Belascoarán Shayne se den en las postrimerías del oficialismo priista, cuando comienzan a respirarse vientos de cambio en la nación azteca y entra en crisis el modelo monopartidista. Tras la debacle económica propiciada por la implementación acrítica del neoliberalismo, el surgimiento y fortalecimiento del narcotráfico jalisciense y sinaloense, y el agravamiento de una corrupción institucionalizada, México se halla en una coyuntura paralela a la de los EE.UU. en los *Roaring Twenties*, en los que la hipócrita persecución a una sustancia ratifica desmanes estatales. Las repercusiones culturales y sociales de semejantes políticas fallidas, llámese la prohibición de los años veinte o la guerra contra la droga de los años ochenta y noventa (y aún ahora), son, en este sentido, un tanto análogas. Por lo tanto, no es casualidad que la novela negra, en los EE.UU., México y Colombia, se dé de manera aventajada en momentos en los que la ilegalidad adquiere mayor prestancia, ante un atisbo apocado de democracia que termina engendrando una estructura tan feroz como la que reprime. En el caso estadinense, al convertirse en potencia, el gobierno norteamericano se formulará cual adalid de la democracia y se atribuirá poderes desmedidos. En México, el deceso del monopartidismo conllevará el exacerbamiento de la corrupción. En Colombia, el afán por vencer a la guerrilla y el narcotráfico, implicará coqueteos y devaneos entre algunos sectores del Estado y el paramilitarismo. En otras palabras, es a partir de la muerte de Luis Carlos Galán que el Estado colombiano concreta una alteridad propicia —la de los Extraditables, como solían llamarse los narcotraficantes dispuestos a morir en territorio nacional antes de ser enviados a los EE.UU.—, la cual le permitirá cimentar el incipiente nacionalismo propiciado por la previa administración del antioqueño Belisario Betancur Cuartas. A continuación, el Estado se enfrentará con el narcotráfico, la guerrilla y los paramilitares, y en el proceso, con la excusa de vencerlos y no pocas ínfulas de behetría, devendrá en Álvaro Uribe. Es a partir de la consolidación de estos “otros” que ancla de manera artera el nacionalismo en las mentes de los colombianos. De esta forma, comienza a verse el Estado con ojos diferentes. Si bien se trata de un Estado endeble y deficiente, comienza a equipararse, más que nunca, con un sentimiento de nacionalidad. Nación y Estado adquieren sinonimia, y la población deja de darse cuenta de que cuando habla de la una (la Nación) en realidad lo hace con el lenguaje del otro (el Estado). Según

este parecer, la novela negra no florece en un ambiente de madurez política incipiente, cuando una sociedad comienza a comprenderse a sí misma de manera fidedignamente democrática, acogándose a poses más críticas de sus falencias, sino como síntoma de la desesperación individual ante una ilusión colectiva, cuando los mecanismos identitarios del *establishment* adquieren mayor cohesión (léase, al apogeo estadinense en la posguerra o el exacerbamiento nacionalista azteca a raíz del despunte democrático). Es así como lo mejor de las obras de Hammett, Chandler o Taibo ocurren después de la Depresión, durante la posguerra y a partir del descalabro económico azteca, cuando, partiendo de la crisis, surge una oportunidad inusitada para el robustecimiento del poderío estatal.

No obstante, es aquí donde el esquema de *El Eskimal y la Mariposa* comienza a hacer agua. Quienes han estudiado a Hammett y Chandler, los maestros del género (Rzepka, Jameson y Marcus, entre otros), se han tomado el trabajo de aventurar que, en su naturaleza más recóndita, la apuesta de su producción es la de desestabilizar cualquier noción concreta de historia. Según estos delineamientos, es a través de la lectura del género negro, de índole casi pedagógica, que el público adquiere conciencia del carácter ficticio de la historia. Después de todo, Hammett era un tipo de izquierda, a quien le fastidiaba un tanto el arrojo desmedido del capitalismo. Ver crecer el entramado capitalista sin valoración crítica ha de haberle exasperado. Según Rzepka, a Hammett, la verdad con respecto al halcón maltés le tenía sin cuidado (a fin de cuentas, se trata de un *McGuffin*), siempre y cuando se terminara problematizando la realidad y cualquier noción de intriga (Rzepka, 2005). En otras palabras, su afán no era validar una versión alterna de los hechos, ni recuperar memorias del olvido, autenticadas mediante el relato, sino dejar entrever la construcción de la realidad como un asunto abierto y desautorizar cualquier intento de reconstrucción, explicitando las tramoyas del sistema. El objeto de su obra era, en pocas palabras, el fomentar un espíritu crítico. En el caso de Chandler, pese al temple inadulterado de su norteamericanidad, que desautorizaba casi de inmediato cualquier problematización de un conflicto de clase (en particular en sus años de mejor producción, cuando, según la versión oficial, la amenaza roja se cernía sobre los EE.UU.), su educación en Gran Bretaña le daba un matiz sugerente a las cosas. Chandler había llegado a las letras tras laborar como ejecutivo y haber trabado contacto con la naciente pequeña burguesía estadinense, de manera que experimentó en carne propia, en comparación con el relativo

bienestar del modelo británico, tan benévolamente paternalista, una cierta orfandad y desligamiento de la sociedad californiana de los años treinta y cuarenta. Su entendimiento de la historia era, por decirlo de manera alguna, un tanto receloso. Según Marcus, a partir de la encrucijada de la prohibición, el crimen organizado y el capitalismo, Chandler se concentra en un develamiento del talante artificioso de la realidad norteamericana (Marcus, 1983).

En la novela negra, uno de los aspectos principales es la vinculación del protagonista al mundo del crimen. En *El Eskimal y la Mariposa*, Coyote es un escolta del DAS que a la vez funge de gatillero para Don Luis, un personaje siniestro al servicio de la Federación, la supuesta cúpula dirigente responsable por el desenlace de los hechos. Los nexos de Coyote con la delincuencia están claros desde el principio, haciendo ver que las nociones tradicionales del bien y el mal no sirven en este mundo. Sin embargo, las acciones de Coyote no aparentan cuestionar la rectitud de todos los personajes, a la usanza de los norteamericanos, quienes meten zancadillas a cada paso del público lector. En los relatos de Hammett o Chandler, no hay buenos; tarde o temprano, todos los personajes revelan un lado siniestro. En *El Eskimal*, en cambio, hay personajes como Pequeño Larús, el luchador venido a menos y compinche de Coyote, y Mandrake, el médico y casi mago dedicado a salvar vidas a punta de donaciones extranjerías, ubicados de manera clara en un plano humanitario. Éste es el tipo de personajes con quienes ha de contar un héroe —o antihéroe, como en el caso del mexicano— para librarse de las ramificaciones de un coqueteo con el mal. En el mundo de Belascoarán Shayne también existe este tipo de sujetos, pero la diferencia radica en que son seres malogrados, con vidas inciertas, y en que a Taibo no le interesa mucho la recuperación de la memoria. Sus menciones de la masacre de Tlatelolco o de los desmanes de la extinta policía judicial son tangenciales. A Taibo, lo que le apasiona es una denuncia muy contigua a la de los estadinenses: el grado elevado de corrupción en la sociedad mexicana, tan extendido que alcanza a todos los ciudadanos independiente de su nivel de inmiscuimiento en el sistema. Sus versiones de la mexicanidad comparten en sus vidas las derivaciones de apoyar, de manera directa o indirecta, un orden injusto, excluyente de cerca de mitad de la población nacional. En este sentido, Belascoarán Shayne es una fiel réplica de Sam Spade, el Continental Op o Philip Marlowe, empeñado en cuestionar el carácter ilusorio, colectivo, de ciertas ‘realidades’ latinoamericanas.

Montt, en cambio, al rememorar los infames asesinatos de Jaramillo Ossa y Pizarro, en los cuales participan Coyote y su rival Jerry, el asesino prototípico, nos da la impresión de que hay una esperanza escapándosele a la colombianidad, que hay circunstancias del pasado que, de haber sido atendidas de manera consecuente, tal vez habrían significado un giro más oportuno de nuestra realidad política y social. En otras palabras, Montt sigue dibujando un mundo en blanco y negro, cuando el objeto de los estadinenses y el mexicano es esclarecer el carácter gris de la situación. Su accionar, si bien omite una validación parcial del comportamiento de sus personajes, de manera que se impute un potencial maniqueísmo representativo, dista de problematizar la responsabilidad compartida. El escritor traza brochazos con dos colores, pero jamás los mezcla y, para colmo, parece identificarse más con lo blanco (con una viabilidad bienhechora) que con lo negro, en un ademán subvertidor de la inclinación de su prosa. Es decir, nos deja la impresión de que, independiente del grado generalizado de podredumbre, todavía quedan algunos redentores. Para Montt, al parecer, todavía existe una esperanza en la colombianidad —lo reitero—. No sé si la haya, pero si es que existe, la responsabilidad de evidenciar semejante posibilidad de seguro que no recae dentro de las prioridades del género negro. Esta novela, tan preocupada por muertes olvidadas, sugiere una forma, un tanto incauta, de creer en la posibilidad de validar la nacionalidad mediante una reconfiguración social o estatal. En otras palabras, por un lado, el texto peca por abogar por un entendimiento determinista de la historia, adjudicándole bríos emancipadores al poder de la narrativa (en vez de apadrinar una sana desconfianza en la historiografía), y por otro, por sustentar matrices identitarias que, en últimas circunstancias, se escudan en la normatividad nacional, en vez de comprender que las alternativas más fiables suelen residir en expresiones culturales que operen por fuera de los círculos gubernamentales, más allá del alcance ministerial, en donde la nación se reconoce en un lenguaje aún no cooptado por el Estado. Su afán equivale a decir “Miren, hay pedazos de la colombianidad que hemos dejado por fuera”, cosa que serviría, de no ser porque alimenta una preocupación esperanzadora. La novela negra no nació para este tipo de empresas. Su vocación es de fines abiertos. Que se emplee su empaque para adelantar semejante proyecto, de manera consciente o no, y que de paso se haga mediante la redacción de un texto tan impecable —a excepción de dos o tres erratas— nos lleva a concluir que el grado de arraigo de una idea nacionalista de Colombia es mucho más acentuado de lo que sospechábamos.

Es muy difícil rescatar historia e identidad con un género orientado hacia el socavamiento de nuestra fe en la historia o en versiones identitarias promulgadas con el apoyo de un estamento. Por algo los estadinenses distan de preocuparse por oficializar la cultura. (Pese a las fortunas invertidas, EE.UU. carece de Ministerio de Cultura, circunstancia generatriz de un quehacer cultural aún más engañoso.) Hammett y Chandler entendían esto bien y comprendían que, en una industria cultural tan avasalladora como la norteamericana, el riesgo de cooptación acechaba por fuera de los linderos estatales. Taibo también entiende esto y por ello, cuando se preocupa por redimir la historia, deja la novela negra y se afianza en la crónica, como hizo al dedicarse a un recuento de la vida del Che, procurando alejarse del oficialismo cultural azteca. Montt, al parecer, no tiene esto del todo claro, empezando por el patrocinio oficial. Su estilo y la manufactura de su prosa es impecable, pero el andamiaje logístico de su propuesta es traicionero. De otra forma, hubiera hecho falta que nos narrara atentados a seres conscientes de sus desatinos, menos carismáticos y más comprometidos con una rediagramación de la nacionalidad exenta de dogmatismos. Habría hecho falta, cuando menos, insertar algo de duda acerca de los intereses políticos de Jaramillo Ossa y Pizarro, con el fin de clarificar que no era asunto de proponer un texto indagador de alternativas ingenuas mediante el reavivamiento de sus memorias, sino que se trataba, de manera sencilla y plana, de dos piezas más, indispensables e irremplazables, de ese monumental rompecabezas llamado Colombia.

Al decir de muchos, Cesar Gaviria ganó aquellas elecciones porque fue de los pocos candidatos presidenciales en quedar con vida. Sin embargo, el mesianismo que caracterizó su campaña, sustentándose en el fantasma de un político a quien le costaba bastante comunicarse con sectores desfavorecidos, tapó bien los rastros de Jaramillo Ossa y Pizarro. Convendría que alguien retomara el proyecto de *El Eskimal* y *la Mariposa* y les hiciera justicia a estos muertos, pero de manera menos ejemplar, sin idealizar a nadie y con mente bien despejada. De paso, le haría un favor al entendimiento generalizado de versiones disímiles de la colombianidad.

Bibliografía

- Abad Faciolince, Héctor. *El olvido que seremos*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2006.
- Alape, Arturo. *El Bogotazo: memorias del olvido*. La Habana: Editorial Casa de las Américas, 1983.
- _____. *El cadáver insepulto*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2005.
- Franco, Jorge. *Rosario Tijeras*. Bogotá: Editorial Plaza & Janés, 1999.
- Gamboa, Santiago. "Secret Histories: On the creation of a Colombian national identity through crime fiction", en: *Boston Review*, 2001, 26.3. Disponible en <<http://bostonreview.net/BR26.3/gamboa.html>>
- González Toledo, Felipe. *20 crónicas policíacas*. Bogotá: Editorial Planeta, 1994.
- Jiménez, José Joaquín. *Las famosas crónicas de Ximénez*. Bogotá: Editorial Planeta, 1996.
- Lindsay, Claire. "Clear and Present Danger: Trauma, Memory and Laura Restrepo's *La novia oscura*", en: *Hispanic Research Journal*, 4.1. Leeds, U.K. Febrero, 2003, 41-58.
- Molano, Alfredo. *Los años del tropel: relatos de la violencia*. Bogotá: Fondo Editorial CEREC, 1985.
- Montt, Nahum. *El Eskimal y la Mariposa*. Bogotá: Editorial Alfaguara, 2005.
- _____. *Midnight Dreams*. El Astillero Editorial, 1999.
- Most, Glenn W. y William W. Stowe (eds.). *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
- Polit Dueñas, Gabriela. "Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana", en: *Hispanic Review*. Primavera. Pennsylvania: University of Pennsylvania. 2006, 119-142.
- Pöppel, Hubert. *La novela policíaca en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2001.
- Restrepo, Laura. *Delirio*. Bogotá: Editorial Alfaguara, 2004.
- _____. *Historia de un entusiasmo*. Bogotá: Editorial Norma, 1999.
- _____. *Historia de una traición*. Bogotá: Editorial Plaza & Janés, 1986.
- _____. *La novia oscura*. Barcelona: Editorial Norma, 1999.
- Rzepka, Charles J. *Detective Fiction*. Cambridge, UK: Polity Press, 2005.
- Taibo II, Paco Ignacio. *Algunas nubes*. México: Editorial Leega, 1985.
- Vallejo, Fernando. *La Virgen de los Sicarios*. Bogotá: Editorial Santillana, 1994.