CONSIDERACIONES EN TORNO A LA NOVELA NEGRA.
TINTA ROJA DE ALBERTO FUGUET Y *NUESTRO GG EN LA HABANA* DE
PEDRO JUAN GUTIÉRREZ

POR

FRANCISCO LEAL
Colorado State University

Si algo define al género policial es su movilidad, la interpelación de los límites y elementos que lo componen. La crítica ha intentado precisarlo a partir de sus elementos mínimos: “el intento de un investigador especialista para resolver un crimen y llevar al criminal a la justicia” (Porter 5); o como un relato que “necesita de un *crimen* rodeado de *misterio*; en tanto que el *suspenso* sostiene la *investigación* que el *detective* lleva a cabo” (Amar Sánchez 47).¹ Sin embargo estos elementos están muy lejos de la ortodoxia y, por el contrario, un componente principal de la novela negra es presentar sus propios estatutos transgredidos. Con elementos de más o de menos, con transgresiones o permanencias, el policial latinoamericano se puntualiza justamente por su intransigencia de mantenerse dentro de los límites de una definición, o más precisamente: el género negro usa las posibles definiciones que le dan para vulnerarlas y recrearse. Ese traspaso es su vitalidad. Slavoj Žižek indica que el film *noir* pareciera ser “una entidad tipo vampiro que para mantenerse viva necesita el influjo de sangre fresca de otras fuentes” (“The Thing” 199). La novela negra funciona de la misma manera, ya que se nutre de su indefinición y porosidad, del influjo de otras fuentes, y esa indefinición señala los mecanismos por los cuales ese género se reproduce. La falta de definición de la novela negra y su permanente variación hacen que esa falla sea, en definitiva, la condición de posibilidad del género. Como género formulaico, la intuición sugeriría que las “mejores” novelas policiales son las que más se adherirían a las reglas de la fórmula. Como postula Amar Sánchez, “si el relato policial convencional está ‘programado’ para repetir la norma, el mejor texto será entonces el que cumple más exactamente con las reglas canónicas” (46). Pero sucede algo muy diferente. El policial es un género altamente evolutivo y las modificaciones a las que se somete respecto a su normativa es lo que lo mantiene en funcionamiento. Primera consideración entonces: la novela negra respira a través de su falla.

¹ Todas las traducciones son mías.

Žižek advierte que hay “que poner atención al momento en que ciertas formas artísticas se vuelven imposibles”, como sucedió con la novela realista o la novela de detectives clásicos en los años 20’ (*Looking Awry* 48). La tarea sería ver si la novela negra se ha vuelto imposible hoy en día o no, e indagar bajo qué condiciones y formatos, códigos y alcances se produce su cancelación; o por el contrario, precisar bajo qué circunstancias se reproduce este género para esquivar su vencimiento. Afirmar que la novela negra no es imposible hoy en día simplemente porque se sigue escribiendo no zanja el asunto—la novela realista, por ejemplo, se siguió escribiendo en los años de Joyce.² Lo que hay que establecer es qué variaciones hacen posible no sólo la persistencia sino la vigencia de la novela negra hoy en día. Fernando López comenta que dentro de sus premisas, pareciera que la novela negra ya no puede “ir más lejos, y podemos plantearnos si seguirá siendo, mientras se sostenga el modelo capitalista, el mismo relato, por más que el detective varón y machista de los comienzos se transforme en un periodista, en un cura, en una mujer o en un animal parlanchín” (52). En el terreno del (tardo) capitalismo, son las variaciones de ciertos estatutos de la novela negra lo que la hacen posible y la reproducen, no porque que se siga escribiendo, leyendo o consumiendo, pues ese circuito la reduce exclusivamente a mercancía en cuanto a que existiría solo en cuanto se sigue produciendo y consumiendo: partiendo de la base de que la novela negra no es solamente mercancía que circula debemos precisar sus posibilidades. “La vitalidad del género se confirma también por el hecho de que es frecuentemente parodiado” (Porter 2), y la fortaleza de la novela negra radica en la muela que hace de sus propios límites y convenciones. Todo lector conoce, al menos subliminalmente, las reglas de la historia de detectives y “esto actúa como un tipo de norma que puede ser subvertida o rechazada” (Pyrrhonen 115). En ese juego de reconocimientos y transgresiones, las versiones latinoamericanas del género policial plantean “el debate sobre las posibilidades mismas del género”, ya que estos textos presentan un escenario de alusiones y rupturas respecto al canon, en donde “el juego de citas, el placer de reconocer el cliché, gozar de él como consumidor del género y a la vez mantener la ‘ironía distanciada’ del lector sin inocencia, recubre —apenas— la torsión fundamental que proponen estos policiales de fin de siglo respecto a las formas canónicas” (Amar Sánchez 60).³ La novela negra se posibilita por medio

² Una hipótesis que hay que desarrollar sería pensar, por ejemplo, si las novelas policiales de Ramón Díaz Eterovic, por su apego al género, al código—el que sólo varía en su situación contextual (sucede en Chile)—sería una ejemplo de la imposibilidad del género en el mismo sentido que lo era la novela realista en los años 20.

³ Dice Amar Sánchez que estas narrativas “juegan con el placer y el conocimiento que el lector tiene de la fórmula, para decepcionarlo después con crímenes de los que son responsables las autoridades, verdades imposibles de revelar y justicias que nunca se cumplirán” (55). En ese sentido, “Citar, traducir y transformar parece definir el trabajo de estos relatos. Se cita, pero es necesario hacer una traducción nacional de las convenciones” (56).

de una dialéctica entre permanencia respecto a su código, y las variaciones que a ese escenario se le hacen. Pensar en esa dialéctica es pensar en las posibilidades del género. En las páginas que siguen me propongo analizar elementos de la novela negra que aparecen en dos novelas que a primera vista no estarían incluidas dentro de este catálogo: *Tinta roja* (1996) del chileno Alberto Fuguet y *Nuestro GG en La Habana* (2005) del cubano Pedro Juan Gutiérrez. En ambas novelas, de una manera muy diferente, se plantea la imposibilidad de reproducir el género negro en su normativa tradicional. No obstante, son textos que se escriben usando el policial como trasfondo y soporte narrativo; es decir, desclavan elementos del género negro de su terreno más codificado para trasplantarlos desfiguradamente a una narrativa que adeuda al policial al tiempo que se distancia de él. Sin embargo, y como punto fundamental de este trabajo, lo que se impone en ese quiebre no es la cancelación del género sino que esas transgresiones son su condición de posibilidad y el mecanismo por el cual se reproduce. Veré la forma en que se representan y modifican las funciones del detective, su compromiso o excentricidad respecto a la escena del crimen, la relación que establece con el dinero como también el uso narrativo de la escena del crimen como escena de escritura y la forma en que esa relación deriva en objeto de consumo y, por último, esbozaré algunas ideas sobre la conflictiva relación entre la novela negra y la ideología.

ESCAPAR DE LA NOVELA POLICIAL (O LA NOVELA POLICIAL COMO ESCAPE)

Roger Caillois, amparado en una opinión muy generalizada, establecía que la diferencia entre la novela (moderna) y la novela policial radicaba en la diferencia entre aventura y el código, entre libertad y presdigitación. Žižek plantea otra manera de pensar la relación y es precisamente estableciendo una similitud fundamental entre la novela moderna y la novela policial, indicando que una y otra “están centradas alrededor del mismo problema formal –la imposibilidad de contar una historia linealmente” (*Looking Awry* 49). La novela posrealista y la policial se reúnen en la constatación de un vacío que impide una narración lineal: en la policial, ese vacío es el crimen y el intento de cierre de ese vacío es por donde marcha la narración. Al igual que en la novela policial, la narración de *Tinta roja* y *Nuestro GG en La Habana* circula alrededor del vacío abierto por el crimen. *Tinta roja* está compuesta de tres secciones. La primera es una introducción donde se presenta al protagonista Alfonso Fernández en plena crisis, a los 50 años, desengañado, atediado y con pocas fuerzas para salir de esa languidez. Es escritor y periodista. Ha escrito una novela y una teleserie con relativo éxito. Está divorciado y su hijo vive en Estados Unidos. Trabaja en una revista de tarjetas de crédito, que tiene “la suerte (no el honor) de dirigir” (12); a donde llega a hacer su práctica profesional

un joven llamado Vergara, que recuerda al protagonista su propio pasado en el que se desempeñó como practicante en un periódico de prensa amarilla. Esa experiencia como practicante constituye la segunda y más extensa sección del libro, “Prensa amarilla”, donde narra su trabajo en la sección policial del periódico, bajo la supervisión y tutelaje de Faúndez –que lo “moldeó a punta de gritos e insultos” (12). La narración de su práctica describe el pasaje del mundo burgués al mundo del crimen: tránsito figurativo, ficticio pero significativo. Investiga crímenes, los escribe y también, finalmente, los comete. Es el aprendizaje de escribir crónicas, aprender el mundo del crimen y presentar la forma en que ese mundo moldea al protagonista y su escritura. La última sección de la novela vuelve al presente de Fernández después de haber escrito su novela “Prensa amarilla” (que acabamos de leer en la segunda sección de la novela), texto que le permitió salir del tedio y restablecer la normalidad burguesa: se casa, recobra a su hijo y vuelve a ser escritor. Como en las novelas policíacas, una vez narrado el crimen se reestablece el orden. En *Tinta roja* se restituye la normativa social del matrimonio y el trabajo al tiempo que se desembota el tedio del protagonista: el crimen, en esta novela, opera literalmente como excitación. Como dice Mandel:

la novela detectivesca pertenece al reino de los finales felices. Los criminales siempre son atrapados. La justicia siempre se lleva a cabo. El crimen nunca gana. La legalidad burguesa, los valores burgueses, la sociedad burguesa siempre triunfan al final. (*Delightful Murder* 47)

Esta restauración del orden y los valores burgueses sucede igual en la novela de Fuguet.

En *Nuestro GG en La Habana* la referencia al género negro es más cercana. Gutiérrez toma al escritor norteamericano Graham Greene para adentrarse en el universo de la novela policíaca, “no para escribir ‘otra’ novela policíaca” sino para utilizar elementos y materiales de este género para una narración “donde mezcla el género policiaco con las reflexiones literarias y la novela de espías con el sexo y el ron” (García-Posada 3). Esta novela también circula su narración por el vacío que abre el crimen. La novela consiste en la llegada de GG a La Habana de los años de Batista en busca de “diversión y cambio radical de ambiente” (Gutiérrez 11); este GG se hace pasar por Graham Green, el famoso escritor; conoce a un travesti y cuando lo va a ver a su vestuario encuentra un cadáver: a partir de ahí se desata la historia. Graham Green, el escritor, recibe en Capri la noticia de este suceso del que culpan, y su editor le exige que no aclare el asunto –está consciente de que el crimen y el misterio son grandes incentivos para vender un libro. Green atraído por el crimen parte a La Habana donde se topa con un grupo de cazadores de nazis, la policía cubana, el FBI, la KGB, la mafia, todo un escenario de agentes

dobles. “En Cuba nada es exacto. Ahí radica su encanto” (49) señala un policía. *Tinta roja* y *Nuestro GG* se construyen a partir del vacío que instala el crimen, y ese vacío y su consecuente circunvalación es lo que hace posible el movimiento de la narración. El crimen mismo, como sucede en la novela negra, “no es más que un instrumento para enfocar la atención del lector” (Porter 80). Tanto *Nuestro GG* como *Tinta roja* narran el crimen (y su vacío) y lo intentan solucionar por medio de una dialéctica en la que, por un lado, intentan escapar de la novela negra en el sentido de no escribir otra más a través de la prestidigitación o las normativas más tradicionales que rigen al género, pero al mismo tiempo se sirven de los elementos que componen ese género como atractivos que lubrican su narración.

¿Y DÓNDE ESTÁ EL DETECTIVE?

El crimen en estas novelas opera como vacío, una ruptura en el orden social, que posibilita el tráfico de la narración. En torno a ese vacío se buscan los mecanismos para llegar a la solución, y un re-establecimiento del orden perdido. En esa dirección la figura central del género negro, el detective, es fundamental pues llegamos al “verdadero principio de la historia solo hacia el final mismo cuando el detective es capaz de contar la historia completa en su forma normal, lineal, cuando se reconstruye lo que realmente sucedió” (Žižek, *Looking Awry* 58). ¿Qué sucede con el detective en la novela de Gutiérrez y Fuguet? En estos textos, aunque aparecen detectives, los protagonistas no profesan ese oficio: en ambas son significativamente escritores. Sin embargo, lo que hay que destacar es que pese a que en estas novelas el detective se desvanece como figura central, sigue operando en sus repercusiones y mecanismos; vale decir que a pesar de que los protagonistas de estas novelas no oficien de detective, las funciones de éste siguen operando en estos relatos. Cuando López precisa que la novela negra va ser la misma pese a que el detective machista se transforme en una monja o perro parlanchín, señala que el detective es un personaje poroso, que sus funciones traspasan el oficio, y más que restringir la novela negra a aquellos relatos cuyos personajes principales ofician de detectives, hay que precisar la relación de los personajes con la escena del crimen: ahí está la clave de la función del detective. Žižek establece que la diferencia fundamental entre la novela de detectives y la novela negra (*hard-boiled*) no está en la separación entre lógica deductiva (de la novela clásica de detectives) y acción (de la novela negra), sino en la relación del detective respecto al crimen que se investiga y narra. Insiste Žižek, “El verdadero corte consiste en el hecho de que, existencialmente, el detective clásico no está comprometido para nada [con el crimen]: él mantiene una posición excéntrica desde principio a fin, él está excluido del intercambio que toma lugar entre el grupo de sospechosos constituido por el cuerpo” (*Looking Awry* 60-1). En la novela negra, “el detective, por el contrario, está involucrado desde

el principio al fin, atrapado por el circuito: este envolvimiento define su posición subjetiva” (*Looking Awry* 60-1).

El protagonista de *Tinta roja* describe su relación respecto al crimen en el tránsito significativo de pasar del lado de la disciplina, el periodismo, la burguesía y el orden, hacia el lado del crimen. A lo largo de la novela se va marcando ese tránsito y las implicancias tanto narrativas (cambia el estilo de su prosa) como psicológicas (soluciona sus ‘problemas’ familiares). Guiado por Faúndez, pasa de un afuera disciplinado y tedioso a un adentro criminal y excitante, coqueteando con las valencias del detective de la novela negra. Significativamente, ese traslado le permite normalizar su vida burguesa como padre, como escritor, como marido. Este compromiso con el crimen va marcando al protagonista y, por medio de ese vínculo, la frontera que traza el delito se desvanece y solidifica. Esa línea se va desvaneciendo en la narrativa por medio del traspaso y compromiso del protagonista, pero se desdibuja para que finalmente las cosas vuelvan a la normalidad, restituyéndose cierta moralidad –operación fundamental para este tipo de narrativas.⁴ Ese traslado de la novela de Fuguet se basa en la seducción de mostrar las fechorías del espacio criminal desde la normalidad burguesa precisamente para celebrar su legalidad o al menos su moralidad. “Todas las noches son iguales y, cada vez que amanece, surge un nuevo día y hay dos o tres páginas en blanco que llenar, ojalá una portada a color, porque la gente pide que le ilustren las historias, quieren saber qué pasó, de qué se salvaron, quieren satisfacer sus deseos, sus temores, dar gracias a Dios porque eso que leen les ocurrió a otros y no a ellos” (125). La novela negra trabaja con el mismo anhelo: escribir desde el compromiso respecto a un terreno transgresor con el fin de reforzar la separación. El traslado de excentricidad a compromiso que describe el protagonista se marca también en el estilo de su escritura. El contacto con el crimen hace que el misterio final que se resuelve sea la posibilidad de escribir desde el compromiso: “quiero un punto de vista, una mirada. Ese es el secreto, pendejo. Si tienes eso, lo tienes todo... quiero que dejes caer una sensación, una atmósfera, un miedo” (125). Al igual que la novela negra, el protagonista adopta una posición comprometida respecto al crimen, que le permite poder escribir sobre él adoptando una perspectiva ficticiamente interiorizada.

⁴ El crimen (y el delito), como lo plantea Josefina Ludmer en su libro *El cuerpo del delito*, opera como frontera “móvil, histórica y cambiante (los delitos cambian con el tiempo), [y] no sólo nos puede servir para diferenciar, separar, excluir, sino también para relacionar el estado, la política, la sociedad, los sujetos, las culturas y la literatura” (4). El crimen, en ese sentido, no es una frontera delimitada; al contrario, como dice Alison Young, “el crimen no es fijo; es nómada y se mueve” (6), lo que entre otras cosas permite una posición comprometida o excéntrica respecto a él. Más aún, cometer un crimen no siempre está simbólicamente cargado de condena. Como indica Ludmer, el delito es “una línea de demarcación que cambia el estatus simbólico de un objeto, una posición o una figura. Si está de un lado del límite la figura puede ser sublime; si está del otro cae y se degrada” (355).

En *Nuestro GG en La Habana* también tenemos un escritor que funciona, parcialmente, como detective: a través de su presencia se resuelven los entuertos, se aclaran los crímenes y se vuelve a la “normalidad”, que en este caso es la normalidad de la corrupción. Pero la diferencia principal radica en la relación del personaje escritor respecto a la escena del crimen, pues, a diferencia de *Tinta roja*, acá se plantea la distancia respecto a esa escena. Graham Green es sospechoso del crimen, pero la narración consiste en separarlo de ese escenario: el personaje pasa de un confuso compromiso a una excentricidad. El protagonista es exiliado del mundo del crimen, al cual había ingresado por medio de un equívoco. GG está literalmente obligado a participar y presenciar asesinatos, pero lo hace desde una posición excéntrica, y a medida que sale del escenario del crimen se aclaran los agravios: el crimen original (el cadáver encontrado en el cabaret) lo perpetúan un grupo de cazadores de nazis, que son buscados por la policía cubana, el FBI, la KGB y la mafia. Todos ellos tientan a GG para que escriba (o enmudezca) desde una perspectiva específica, pero él no se vincula con ninguno. Si *Tinta roja* marca el paso de un afuera a un compromiso, en *Nuestro GG* es el camino contrario: de un compromiso casual se pasa a una excentricidad. Esta idea de compromiso y excentricidad se reflejan también narrativamente. En las novelas clásicas británicas de detectives, indica Žižek, no es nunca el detective mismo quien narra la historia. El conocimiento que ostenta el detective sólo aparece narrado a través de otra persona: Sherlock Holmes a través de Watson es el ejemplo más claro. “Las novelas negras, en contraste, están narradas muchas veces en primera persona, con el detective mismo como narrador” lo cual implica un íntimo y complejo conocimiento que el detective en la novela negra tiene del crimen (*Looking Awry* 62). *Tinta roja* está narrada en primera persona y *Nuestro GG*, en cambio, está narrada en tercera persona. Sin embargo, y como curiosa torsión, en *Tinta roja* la primera persona que narra, el protagonista, lo hace mostrando lo que va aprendiendo del verdadero personaje que sabe: Faúndez, quien es el modelo de conocimiento y moral, y lo que se narra, entonces, aunque en primera persona, es lo que el protagonista recoge del otro personaje y cómo ese conocimiento lo ayuda a entrar en el mundo de la crónica roja. Es una narración en primera persona sobre el conocimiento de otro donde la primera persona de la novela negra se cruza con la tercera del detective clásico. En *Nuestro GG*, la tercera persona excéntrica al crimen se mantiene, pero para acentuar el estado de confusión, de inestabilidad y dobles fondos, no para resaltar el conocimiento oculto hasta el final y del que debe saber: solo hay versiones parciales que son recogidas por el narrador en tercera persona.⁵ Lo

⁵ Curiosamente, casi todas las novelas de que componen el *Ciclo de Centro Habana* de Gutiérrez están escritas en una tramposa primera persona, una suerte de yo testimonial, una “autobiografía sucia”, como indica Whitfield, donde el narrador “en primera persona decisivamente singular, es obsesivo,

interesante de esta torsión narrativa es que, si bien las nociones de excentricidad y compromiso siguen operando, lo hacen de manera tergiversada, a través de algún elemento perturbador.

Pero si hay un componente que distingue al compromiso de la excentricidad respecto a la escena del crimen, este elemento es el dinero. La diferencia entre el compromiso de los detectives de la novela negra y la excentricidad de los detectives de la novela clásica del género, indica Žižek, radica precisamente en la relación que éstos tienen con el dinero: en la novela clásica de detectives, el dinero aparece como la remuneración del trabajo investigativo que conduce a la solución; sin embargo en la novela negra, la motivación de la investigación es por regla de otro ámbito, siempre más personal, es decir comprometida, donde el incentivo no es el dinero. En el momento en que el detective clásico recibe su pago, deja de participar de la escena del crimen, ya que “todos saben que el dinero no sólo compra cosas sino que los precios en que nuestra cultura calcula tienen la función de neutralizar algo infinitamente más peligroso que lo pagable en dinero, es decir deberle algo a alguien” (*Looking Awry* 61). En *Nuestro GG* la posición del escritor es excéntrica por los equívocos, porque no se compromete con la escena del crimen, pero esta misma excentricidad es provocada también por la separación que traza el dinero. En la novela de Gutiérrez cualquier intercambio, sea sexual, político, o de escritura esta mediado por el valor del papel moneda: “la ideología y la política son sólo el anestésico en la operación. El bisturí es el dinero” (94), indicando el carácter dinámico y movilizador del dinero.⁶ En *Tinta roja*, el paso de la excentricidad al compromiso se marca también por la desestima al intercambio trazado por el dinero. El dinero aparece en esta novela como separador de clases, pero las relaciones del detective-escritor con el crimen no están definidas y marcadas por el intercambio de dinero. Ni siquiera el trabajo del protagonista está evaluado desde ahí, ya que, como estudiante de práctica, el acento radica en el aprendizaje, no en el salario. Ese desapego al dinero lo rescata de la decadencia que presenta al principio de la novela, ya que su tedio en parte se debe a la falta de compromiso hacia su trabajo, por no estar vinculado a nada ni a nadie o –lo que es lo mismo– por el exclusivo apego al dinero.

autosuficiente y, si lo podemos decir de una manera menos delicada, presuntuosamente masturbatorio” (332). Fuguet por su parte usa habitualmente un narrador en primera persona en sus novelas, pero con excepción de *Tinta roja*, este narrador narcisista cuenta su experiencia y su desasosiego, no el aprendizaje que adquiere de un tercero.

⁶ En todas las novelas de Gutiérrez publicadas hasta ahora, el dinero juega un rol central actúa como motor narrativo y como elemento que reduce todo a un valor de intercambio. Ver el texto de Whitfield y mío al respecto, donde se trata con más profundidad este elemento y su funcionamiento en la narrativa de Gutiérrez.

En *Tinta roja* el dinero no es el modo de intercambio o transacción; las relaciones operan bajo un valor no evidentemente reducible al papel moneda. Si en *Nuestro GG* las relaciones estaban marcadas por el dinero, en *Tinta roja* este elemento está (casi) significativamente ausente, lo que refuerza la idea de compromiso y excentricidad respecto al crimen. No obstante hay otra función que el dinero resalta en estas novelas y es la conexión entre crimen, literatura y su comercialización, o más precisamente la forma en que el crimen opera como un fomento al comercio literario: se especifica esa conexión en estas novelas por medio del editor de GG en la novela de Gutiérrez y del formato de la crónica roja en la prensa amarilla en la novela de Fuguet. La narrativa de detective “siempre exhibe, de una manera u otra, un entendimiento autorreflexivo de sus propios ingredientes” (Pyrhonen 2). En este caso, los ingredientes para su consumo: se pone en escena la importancia del dinero como pago e incentivo para escribir sobre crímenes. El dinero no solo distingue el compromiso y la excentricidad de los personajes respecto a la escena del crimen, sino que también señala la forma en que la escritura del crimen se vuelve objeto de consumo, como veremos más adelante. Con personajes comprometidos o excéntricos al crimen, estas novelas recogen la figura del detective no sólo como investigador de crímenes. La operación del detective, aunque sea desde otra profesión (de escritor), sigue operando, y lo que presentan estas novelas es, precisamente que el misterio a resolver es el de cómo escribir una novela de crímenes y hacerla consumible.

ESCENA DE ESCRITURA...

En estas novelas la función del detective se topa con la del escritor, presentando una implicancia común al género negro que es la constante revelación de los mecanismos de composición del artefacto que presentan. Glenn Most y William Stowe en su introducción a *The Poetics of Murder* establecen con razón que la novela de detectives ha sido utilizada como ejemplo “para todo tipo de especulaciones literarias, desde investigación de técnicas narrativas hasta discusiones de la función social de la literatura, sus efectos psicológicos, y los sistemas filosóficos que asume y promueve” (xii), pues el género negro nunca es sólo acerca de los crímenes. La investigación del detective se desdobra para revelar una exploración interna del texto que entabla un cuestionamiento sobre su propia composición y que busca sus propios límites genéricos. En estas novelas se resalta la (im)posibilidad de su narrativa. En las novelas negras (y sus variaciones) el centro narrativo es tanto el crimen y su solución como las formas mismas que componen esa narración. *Tinta roja* y *Nuestro GG* descubren los mecanismos de su composición y reflexionan sobre los vaivenes del género. En estas novelas, al igual que en el género policial, se

recalca que, en última instancia, el gran misterio a resolver es finalmente su propia hechura; es decir, escribir una novela de crímenes evadiendo las prescripciones del manual pero al mismo tiempo reverberando el código que la dirige. En *Nuestro GG* desde el título resalta la preponderancia de la escritura. Sabemos que el personaje principal es el famoso escritor norteamericano, y los acontecimientos suceden mientras corrige y arregla su novela *The Quiet American*. Gutiérrez no se centra sólo en la acción que le acontece a este personaje, sino también en lo que piensa, sus deseos, dudas y certezas, sus inquietudes narrativas, y esas reflexiones tienen tanto que ver con las aventuras que sufre en La Habana como con la posibilidad de su escritura.⁷ El famoso escritor está envuelto en un vaivén de crímenes y venganzas y está metido ahí precisamente porque es escritor: la novela circula entre el encargo de escribir sobre crímenes y ejecuciones para amedrentar a los Nazis y finalmente la prohibición de contar los sucesos que le implanta la mafia: “quieren que escribas unos libritos sobre Cuba. Denigrando, ofendiendo a los cubanos, y jodiendo... y tu no puedes escribir ni cojones. Ni una palabra. Cuba es un paraíso, un eterno verano, señor mío. Vamos a recibir turistas millonarios” (117).⁸ La narrativa de esta novela se desarrolla a partir del malentendido que culpa a Green del crimen y la forma en que el escritor resuelve la narrativa entre la denuncia o el silencio. *Nuestro GG* habla de la posibilidad de escribir una novela de detectives en la actualidad, de sus mecanismos de composición: “En su esencia, la novela de detective es casi pura narrativa” (Most y Stowe xii), donde, como indica Quinn, lo que importa finalmente “es la de contar una historia interesante” (23). De estos elementos se sirve Gutiérrez, que hace aparecer al tranquilo escritor americano de novelas escapistas, de aventuras y espionajes enfrentado a su ficción y a la aventura de placer y abyección de La Habana como posibilidad o cierre de su escritura. Sin

⁷ Como precisa Mandel: “Graham Greene es el autor más conciente de los motivos que lo llevan a escribir (...). Detrás de sus libros se alza la ‘necesidad de escapar del tedio de la vida, la monotonía sufrida como dolo y para escapar de eso a través de la experiencia del miedo y el riesgo extremo’. Acá encontramos literatura escapista, que ayuda al lector a aguantar la enfermedad de la sociedad burguesa, correspondiente a la propia necesidad del autor de escapar, ambos a través de la vida misma (los viajes y aventuras de espionajes de Greene) y de sus escritos. En su autobiografía escribe: a veces me pregunto cómo todos aquellos que no pueden escribir, pintar, componer son capaces de escapar de lo absurdo, de la tristeza y del miedo que caracteriza a la especie humana” (50).

⁸ Y continúa afirmando que “aquí no sucede nada desagradable. Aquí todo es perfecto, Mr Green. La gente es alegre y divertida, las mujeres son hermosas, las familias son felices, los pobres viven bien, los políticos aman la democracia y la libertad, no tenemos ladrones ni carteristas, la gente no se suicida, todos son educados y sanos. Los cubanos siempre sonríen a la vida porque esto es un paraíso” (117). ¿Habla de la Cuba de la época de Batista o de la actual de Castro? Es un tema para otro trabajo. Es en este conflicto donde se entiende cuando Piglia indica que “el género policial ha sido un diagnóstico extraordinario del funcionamiento de la lógica social en relación entre inmoralidad y dinero, entre poder político y poder criminal” (Citado por Ramón Díaz Eterovic 43).

embargo, el hecho de que este tipo de novelas sean “pura narrativa” no implica la frivolidad del pastiche sino la capacidad de presentar el género en sus extensiones y contracciones.⁹

En *Tinta roja* la marca de la escritura aparece desde la primera línea de la novela, donde se parte anunciando que el protagonista nació “con tinta en las venas”, y que “la tinta fue un factor decisivo en la construcción de mi personalidad, mi vida, mi carrera” (11). La escritura de la novela que leemos es la salida resolutoria del protagonista que puede finalmente volver a escribir. El anuncio inicial de la importancia de la escritura se opaca luego con la idea de sequía que lo acosa y atedia. No puede seguir escribiendo. La novela que leemos disipa literalmente ese conflicto y, una vez resuelto, vuelve a la normalidad familiar. Sin vericuetos, el misterio de la novela de Fuguet, responde a cómo escribir este relato policial, sin precipitarse a las prestidigitaciones del manual. El arte de la novela de detectives, indica Joel Black en *The Aesthetics of Murder*, consiste en la manera en que el “autor muestra la inteligente construcción de la historia” (46). Estas novelas se basan en que presentan los mecanismos que destellan el cruce fundamental entre la escritura y el crimen. Black se pregunta “cuál es precisamente la relación entre cometer un crimen y escribir sobre él” (210). La diferencia está en que cometer el crimen rompe normativas sociales y escribir sobre él las refuerza: escribir sobre el crimen hace que la transgresión se vuelva objeto estético, “Nuestras reacciones hacia las representaciones del crimen pueden variar desde el horror a la admiración, pero cualquiera sea nuestro impacto consistirá en un anonadamiento estético más que en una furia moral” (Black 9). *Tinta roja* hace del crimen una crónica, y a partir de ahí lo precipita como objeto de consumo.¹⁰ El misterio de la novela radica entonces en cómo escribir esa crónica, en cómo hacer del crimen una representación (consumible). En la novela de Fuguet, la muerte se percibe como alimentación de la escritura y del escritor, “Son los muertitos los que nos alimentan, pendejo. Ellos son las estrellas, nosotros solos les damos trato profesional” (75). El material que nutre la escritura del género policiaco, además, se presenta sin fin, lo cual permite

⁹ En una escena de la novela de Gutiérrez, se muestra cómo el suspenso aparece aquí mezclado o presentado a través del sexo; dos prostitutas inquieran a GG señalado metaliterariamente: “Lo que nos gusta de ti es que demoras mucho en venirte. Das pinga y más pinga y te aguantas’ los jóvenes se vienen en seguida y se acabó. Tú eres todo un caballero” (109). *Nuestro GG* es, como precisó García Posada, una novela policial con ron y sexo.

¹⁰ Marx sabía del carácter productivo del crimen, ya que como lo indica en esta famosa cita de su texto sobre la plusvalía, el criminal no sólo produce “códigos Penales y con ellos legisladores en este campo, sino también arte, literatura, novelas e incluso tragedias, como lo muestra no sólo *Los ladrones* de Schiller, sino también Edipo Rey y Ricardo III. El criminal rompe la monotonía y la seguridad cotidiana de la vida burguesa. De este modo la salva del estancamiento y le presta esa tensión incómoda y esa agilidad, sin las cuales la incitación de la competencia se estancaría. Así, estimula las fuerzas productivas” (368).

un mercado capaz de reproducirse constantemente; “Todos los días –todas las noches– muere alguien. Da lo mismo, la morgue siempre está repleta, los pacos llenan informes: atropellos, suicidios, estocadas, asesinatos, venganzas, violaciones, incendios, lo que sea” (125). Lo importante, desde la perspectiva de los escritores en estas novelas, entonces, es hacer de estos sucesos una historia consumible. El crimen en las historias de detectives, indica Mandel, “se ha transformado en cuerpo para ser disectado, una cosa para ser analizada”, ya que finalmente la preocupación “es una preocupación con ciertas reglas objetivas, con la ley y el orden, con la seguridad individual”, donde lo que importa es “el desorden que se transforma en orden” y la restauración de la racionalidad (burguesa) “luego del levantamiento irracional: eso es todo de lo que trata la novela crimen” (*Delightful Murder* 44).¹¹ Estos textos son, como indica Foucault en *Vigilar y Castigar*, “la apropiación del crimen por medio de formas admisibles” (73). La escena de escritura en estas novelas se relaciona con la escena del crimen de tal manera en que la escena del crimen queda subordinada, como condición de posibilidad para la escena de escritura. La escena de crimen importa en estas novelas siempre y cuando posibilite y lubrique la escena de escritura.

...ESCENA DEL CRIMEN

La escena del crimen es condición de la escena de escritura en estos textos, pero la escena de escritura, a su vez, condiciona a la escena del crimen en cuanto la transforma en objeto de consumo estético. Pero además de posibilitar la escena de escritura al abrir el vacío por donde la narración transcurre, la escena del crimen despliega otras características. En primer lugar crea una comunidad, generalmente en torno a un cadáver, una comunidad unida “no tanto por la identificación con la ley que regula su circuito normal del día a día sino por la identificación con una específica forma de transgresión de la ley, de su suspensión” (Žižek, *Everything* 225).¹² En esta comunidad transgresora, el investigador disuelve “el embrollo de

¹¹ Como precisa Caillois, “al final, desenmascarar al criminal es menos importante que la reducción de lo imposible a lo posible, de lo inexplicable en explicable, lo sobrenatural en natural” (3). Žižek por su parte va más allá y precisa que “el rol del detective es precisamente demostrar cómo lo imposible es posible, esto es resimbolizar el choque traumático, integrarlo en la realidad simbólica. La presencia misma del detective garantiza de antemano la transformación de la secuencia sin ley en una secuencia legal; en otra palabras, el reestablecimiento de la normalidad” (*Looking Awry* 58).

¹² Žižek indica, por ejemplo que “La comunidad nazi se sostenía en la misma solidaridad, en la culpa aducida por la participación en una común transgresión.” (226) sobre esa concepción se basa “el juego alegórico de Hitchcock con el espectador, que “es su identificación con la transgresión” o más precisamente “un modo transgresivo de goce que mantiene a la comunidad junta” (226).

esta culpa universalizada y flotante por medio de localizarla en un sujeto singular y, así, disculpa a todos los otros” (*Looking Awry* 59).¹³ La escena del crimen se abre en estas narraciones como lugar de reunión, placer, transgresión y finalmente disculpa. Esta potencia se transforma en el policial en foco de atención. Tanto en la novela de Gutiérrez como en la de Fuguet la atracción hacia el crimen y la transgresión se hacen evidentes, como también la forma en que se transforma la infracción en materia narrativa dispuesta como objeto de consumo. En Gutiérrez el crimen no es más que un foco de atracción narrativo para desplegar una serie de territorios de placer y abyección. Lo mismo sucede en *Tinta roja*, donde el crimen se vuelve crónica para la prensa amarilla, es decir, objeto de consumo. El crimen es solo importante en cuanto atrae y permite la circulación del periódico, de la novela.

El escenario donde sucede el crimen en este tipo de novelas, es por lo general, el espacio tipificado de la noche, de los bares, de los cabarés; espacios supuestamente fuera de la ley del estado, donde impera una ley y una economía otra. En ese sentido, como indica Copjec, los textos de detectives llenan la función ideológica de tranquilizarnos por medio del hecho de “que el día a día está libre de vigilancia” (“The Phenomenal Nonphenomenal” 171). *Tinta Roja* recurre a espacios donde se pueden contar o cometer las “fechorías”. En *Nuestro GG*, la narrativa se desarrolla también casi entera en estos sitios nocturnos, pero a diferencia de *Tinta Roja*, La Habana se transforma en un lugar de extrema vigilancia. Los movimientos de GG son vigilados constantemente; sin embargo, el vacío de la vigilancia y su opuesto, que es el extremo seguimiento, se juntan en el mismo hedonismo ideológico ya que sentirse vigilado es también el despliegue libidinal “de identificación simbólica con una comunidad” (Žižek, *Everything* 225). Pero lo que hay que destacar es que los espacios que presentan estas novelas, vigilados o no, son lugares lúdicos, marcados por el placer y el dinero ya sea de la transgresión, donde opera otra ley, como también el placer de una economía distinta al de la economía del trabajo. El mismo género policiaco conlleva las mismas connotaciones de placer y consumo; como señala Porter, “La asociación tradicional entre vacaciones y la novela de detective de todo tipo no es coincidencia; ambos connotan un tiempo de anti trabajo, autoindulgencia y gratificación sensual”, en ese sentido la novela policial es “ella misma una vacación” (Porter 81). La escena del crimen interrumpe el espacio del trabajo, de la producción y abre una brecha que opera bajo otro signo, generalmente relacionado con el espacio de placer y transgresión, o al menos distensión. A esto hay que sumarle otro atractivo, en el que hay que, poner especial atención, ya que,

¹³ De esta manera garantiza también que los lectores, como parte de esa comunidad seremos “descargados de toda culpa” en la realización de nuestros deseos: el asesinato, el crimen, la transgresión, puesto que esta culpa “será externalizada en un chivo expiatorio y que, consecuentemente, seremos capaces de desear sin pagar un precio por eso” (*Looking Awry* 59).

además de esos lugares de crimen y placer aparecen las marcas de los escenarios históricos que despliegan estas novelas: Cuba (de Batista), en el caso de Gutiérrez, y Chile bajo la tiranía de Pinochet en la novela de Fuguet. La elección de estos escenarios históricos no es casual, pero hay que ser precavidos pues indicar que esos escenarios son, necesariamente, escenarios de denuncia es dar un salto al vacío y asignarle un valor político a uno narrativo. Como advierte certeramente Copjec, “la referencia a fuentes externas no resuelve la cuestión de la lógica interna” de estas novelas (“Introduction” xii). Hay que insistir en esta perogrullada, para recalcar que en la novela negra el espacio donde transcurre la narración es primeramente un escenario. Partiendo desde esa consideración, podemos pensar en otras implicancias sin entramparnos en el chantaje del contexto que facilita la lectura de denuncia, que si este tipo de novelas disponen no radica ahí: pensar que estos textos interrumpen esos espacios históricos solo por su sencilla disposición, es pasar por alto el anhelo de atracción con que se dirigen y componen estas narraciones. Si existe alguna denuncia a los espacios que escenifican estas novelas, esta denuncia está definida como materia narrativa y como elemento de atracción para su consumo. Tanto *Nuestro GG* como *Tinta roja* (y el género negro en general) utilizan estos espacios sobre todo como lugares de atracción, lo cual marca con ironía al texto mismo, como un sitio de placer, consumo y atracción.

La escena del crimen en estas novelas opera como apertura de un vacío que hace circular la narración hacia su cierre (impedido por el rol estructural de la *pista falsa*¹⁴), y también como lugar de atracción que se instala como interrupción de la monotonía productiva del trabajo para instalar un escenario de distensión y transgresión libre de culpa. Para no extraviarnos en la apariencia hay que tener en cuenta que la escena del crimen, como objeto de consumo estético, opera como excusa para el despliegue de elementos que componen este tipo de narrativas. *Tinta roja* y *Nuestro GG* son ejemplos de novelas que operan a partir del género negro

¹⁴ La narración detectivesca consiste básicamente en “unidades verbales que se combinan para cerrar la brecha lógico-temporal entre el crimen y su solución” (Porter 31). Pero entre el crimen y su hallazgo existe “al menos el mismo número de unidades que impiden el progreso hacia la solución” (31); vale decir que entre la apertura y el cierre se interpone la pista falsa, “habitualmente sostenida por el representante del conocimiento oficial” (Žižek, *Looking Awry* 53), que es, por lo general, la policía como encarnación de la disciplina. Si la escena de la escritura está vinculada con la escena del crimen, el rol estructural de la pista falsa también opera en esos dos niveles. En *Tinta Roja* la pista falsa la marca la disciplina: el periodismo y su exclusiva preocupación por el dato y la mera información. Y el verdadero conocimiento lo traza Faúndez, en su heterodoxia respecto a la disciplina y a su cercanía con el crimen. A través de él se resuelve la brecha que termina por reunir al escritor y el crimen en la posibilidad de escribir una novela. Antes de ese cierre, predomina la esterilidad de la disciplina. Develada la pista falsa, se descubre una solución doble, por una lado aclarar el crimen y por otro la posibilidad de escritura, componer la novela, y a partir de ahí se reestablece la normalidad, por muy dispar que ésta sea.

por medio de una dialéctica que busca, por un lado salirse de ese código, pero al mismo tiempo lo vitalizan por medio de la trasgresión. A partir de esa relación de fuga y pertenencia hacia los elementos compositivos (tipos de detective, relación con el dinero y la escena del crimen y la escena de escritura) podemos pensar estas novelas como las líneas de escape y reproducción del género negro, en definitiva como una de sus posibilidades actuales. Ver la forma en que se reproduce la novela negra tiene que ser hoy la indagación de la crítica. Distinguir los mecanismos que hacen funcionar y reproducir estas narrativas permite averiguar, entre otras cosas, su complicada relación con la ideología.

IDEOLOGÍA Y NOVELA NEGRA: APUNTES HACIA UNA INVESTIGACIÓN¹⁵

El vínculo entre ideología y novela negra ha sido desde siempre un vínculo conflictivo. Este género ha sido evaluado paradójicamente: por un lado, se lo ha estimado como un género de denuncia y disrupción y, por otro, contrariamente se lo piensa como un género que reproduce el sistema capitalista; y es entre esos antagonismos se mueve la relación de la novela negra con la ideología. Veamos algunas implicancias. Se ha estimado y evaluado el neo policial, sobre todo en su variante latinoamericano, precisamente por la diferenciación política de que dispone. En el policial latinoamericano, indica Amar Sánchez, se destruye la armonía entre sociedad, justicia y ley al representar “el crimen como producto de las instituciones políticas y sociales”, por lo que no habría “espacio legal ni legitimidad a la que recurrir” (61). La triada fundamental de crimen, verdad y justicia aparece socavada pues la concepción misma de justicia se presenta como carcomida; de esta forma si, “la novela policial narra la transformación del crimen en su castigo, el policial latinoamericano al cuestionar esa lógica destruye la ley del género a la vez que socava la fe en el sistema jurídico” (67). “La criminalidad proviene en muchos casos del poder político y económico” (43), indica Díaz-Eterovic, constatando que el policial denuncia ese estado de corrupción y por lo mismo trabaja contra el poder, desestabilizando las instituciones que lo componen. En ese terreno, la versión del género en América Latina “se vuelve política” (Amar Sánchez 61), entendiendo por política no un proyecto emancipatorio, sino una actitud crítica

¹⁵ Louis Althusser subtituló su famoso texto “Ideología y aparatos ideológicos del Estado” como “Apuntes para investigación”, sobre todo para destacar el carácter especulativo de esas anotaciones. En ese texto, Althusser presenta cómo el sistema capitalista no se basa sólo en su sistema de producción sino en la manera en que ese sistema de producción se reproduce; en esa reproducción, el papel que desempeñan la ideología y los aparatos ideológicos del estado es fundamental. Ahí precisa que, “como decía Marx hasta ‘un niño sabe que una formación social que no reproduzca las condiciones de producción al mismo tiempo que produce, no sobrevivirá siquiera un año’. Por lo tanto, la condición final de la producción es la reproducción de las condiciones de producción” (146).

respecto a las instituciones y legalidad burguesa. Si la novela policial traza, en su versión latinoamericana, un espacio político, este espacio se limita a la denuncia a partir de una moral reconocida.

No obstante, la piedra de toque de estas afirmaciones está en la constatación de que el género negro es, innegablemente, un género de consumo. Piglia definió la novela negra como “la novela capitalista por antonomasia” implicando, no sólo que es un género que existe únicamente en ese terreno sino que lo reproduce.¹⁶ Es decir, si por un lado es un género que pretende desestabilizar, por otro sigue lubricando los engranajes del sistema que está criticando. Esa paradoja es la que hay que atender y, como imperativo, no evaluar ideológica o políticamente a este género sólo a partir de su temática o contexto, pues esta lectura hace desaparecer el consumo como marca fundamental del género. Si indicaba al principio que la novela negra no podía ser reducida a mercancía (en su circuito de producción y consumo), tampoco puede ser evaluada desconociendo este elemento. Mandel, que parte su estudio sobre la narrativa policial tratando de dar razones de por qué un marxista como él escribe sobre novelas de detectives, indica que este género “no es un juego justo. Como la cacería de zorros, el criminal nunca gana”, pues la “racionalidad burguesa es una racionalidad tramposa” donde finalmente “propiedad privada, ley y orden deben triunfar sin importar el costo humano y la miseria” (48).¹⁷ Dejando de lado la desmesura de la afirmación y la inexactitud de pasar por alto las variaciones del género, lo importante de lo que dice Mandel es que la propiedad y la negación de la propiedad hacen de la sociedad burguesa una “incubadora del crimen, [ya que] origina crimen y conduce al crimen”, es decir, concluye Mandel, la sociedad burguesa es, en última instancia, una sociedad criminal. Pensándolo de esta forma, lo que propone Piglia tiene otro sentido: la novela policial, capitalista por antonomasia, no sólo reproduce el capitalismo sino que también lo muestra en sus contradicciones.¹⁸ La novela negra es la novela capitalista por antonomasia porque opera remediando los mecanismos de este sistema: el capitalismo y la novela negra se reproducen por medio de sus variaciones, de sus contradicciones: existen y se posibilitan mientras sus límites se redefinen constantemente. Hacer consumible el

¹⁶ Citado por López, 54.

¹⁷ Precisa en el prefacio, que para “aquellos que consideran que es frívolo para un marxista mal gastar su tiempo analizando este tipo de historias, sólo les puedo ofrecer una disculpa final: el materialismo histórico puede –y debe– ser aplicado a todos los fenómenos sociales” (viii).

¹⁸ Copjec indica que si no hay terreno privado, el crimen es imposible, pues “¿Cómo es posible transgredir territorios que no tienen límites privados, robar algo que no pertenezca a nadie?” (“The Penomenal” 173). Mandel refuerza esta idea al precisar que “la Ley es un elemento claro de superestructura que asegura la reproducción de las relaciones de poder existentes en la sociedad” (121). En pocas palabras, la defensa de la propiedad privada (que es lo que hacen, de alguna manera, estas novelas) funciona como reproductora de la ideología y sociedad burguesa.

crimen –o capitalismo y la sociedad burguesa, siguiendo la ecuación de Mandel– es la interpelación ideológica por experiencia. Presentar así a la novela negra, en su relación con el capitalismo y sus contradicciones, la libera necesariamente de la categoría vicaria con que se la evalúa y presenta. La advertencia es que hay que ser muy cuidadosos a la hora de presentar fácilmente este género como un lugar de interrupción y denuncia, o como espacio a través del cual se “llegan a estudiar la historia, la política y la sociedad de los países en que se desarrollan” (Quinn 23). No porque estas novelas presenten temas como

el retorno de los exiliados, la reorganización de los partidos políticos de izquierda, las violaciones de los derechos humanos, el tema de los desaparecidos, la violencia y la corrupción del estado, la situación de los marginados dentro de este mundo neoliberal (Quinn 23)

va a ser esa mera presentación un lugar de interrupción: la novela negra no es estímulo vicario de la historiografía ni de otras disciplinas. Lo que hay que precisar es en qué momento, bajo qué condiciones y de qué manera esos temas se vuelven objetos de consumo o están para disponerse como carnada narrativa de estos textos. Luis Sepúlveda indica que “el género negro es un género de gran participación. Evidentemente es una novela transgresora, democrática y es la crónica de la historia de los abajo, de los jodidos” (133). El problema crítico de estas opiniones autocomplacientes es que, para mostrar los despliegues socio políticos que presentarían estas novelas se debe primero –y necesariamente– hacer desaparecer y pasar por alto un elemento constitutivo del género y es que es un género de consumo y, como tal, participa en la reproducción del sistema que mantiene a los de abajo. En ese sentido hay que tomar en serio lo que Nichols establece, a partir de las novelas de Paco Ignacio Taibo II, que se busca una “verdad más allá del crimen” (103), es decir la tarea de la crítica es pensar en una verdad que va más allá del crimen, que funciona como elemento narrativo, como temática o escenario. Lo que está en juego es la posibilidad de este género, tomando en cuenta que uno de sus engranajes fundamentales es su disposición al consumo. En ese sentido hay que ver más allá del crimen, es decir de la anécdota para desmarcarse de la lectura superficial y de la manipulación de la verdad que la superficie de estas novelas impone. Hay que reconsiderar la novela negra y ver cómo se reproduce y qué reproduce. Y en ese sentido no hay que abandonar su lectura ni su crítica. Si se renuncia a las novelas de detectives pronto, diría Žižek, “Hitchcock parecerá dudoso y de ahí hay sólo un paso para desdeñar el psicoanálisis y el snob rechazo a Lacan” (*Looking Awry*

¹⁹ Como precisa Žižek, “Si una persona renuncia a Lacan, pronto el psicoanálisis le parecerá dudoso, y desde ahí es solo un paso para desdeñar las películas de Hitchcock y la esnob renuencia de las películas de terror. ¡Cuántas personas han entrado en un camino de perdición con alguna cínica

viii).¹⁹ En esa dirección, la consideración final es que hoy la crítica del género negro debe declarar el terreno específico donde funciona y se reproduce este género y, de esta forma, en esa dirección, hay que evitar, por un lado, la caída en el chantaje interpretativo del contexto y la temática que evalúa a la novela negra como espacio de transgresión o apertura política sin establecer detalladamente la forma en que este género se vuelve operativo; por otro lado, tampoco hay que abandonar su estudio crítico por ser literatura de consumo, que es el reverso exacto de la celebración autocomplaciente. Entre la celebración y el abandono, entre la prestidigitación y la diversificación, entre su reproducción y su cancelación son los lugares en donde batallan las posibilidades actuales de la novela negra y su crítica.

BIBLIOGRAFÍA

- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatus. (Notes towards an Investigation)". *Lenin and Philosophy*. New York: Monthly Review Press, 1971. 127-88.
- Amar Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000.
- Bisama, Adolfo, ed. *El neopolicia latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crimenes de Estado*. Valparaíso: Ed. Puntáguales, 2004.
- Black, Joel. *The Aesthetics of Murder*. Baltimore: John Hopkins UP, 1991.
- Caillois, Roger. "The detective Novel as Game". *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. Glenn Most y William Stowe, eds. New York: Harcourt, 1983.
- Copjec, Joan. Introduction. *Shades of Noir. A Reader*. Joan Copjec, ed. Londres: Verso, 1993. vii- xii.
- . "The Phenomenal Nonphenomenal: Private Space in *Film Noir*". *Shades of Noir: A Reader*. Joan Copjec, ed. Londres: Verso, 1993. 167-98.
- Díaz Eterovic, Ramón. "Novela policial en América Latina". *El neopolicia latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crimenes de estado*. Adolfo Bisama, ed. Valparaíso: Editorial Puntáguales, 2004. 105-18.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1999.

remarca al vuelo contra Lacan, que con el tiempo no les fue muy importante, y terminan tratando a Stephen King como una absoluta basura literaria! Si una persona renuncia a Stephen King pronto Hitchcock les parecerá dudoso y de ahí hay sólo un paso para desdeñar el psicoanálisis y el esnob rechazo a Lacan. ¿Cuántas personas han entrado en un camino de perdición con alguna cínica remarca al vuelo a Stephen King y terminan tratando a Lacan como un oscurantista falocéntrico?" (*Looking Awry* viii). No perder de vista estas relaciones (aunque, obviamente con diferentes elementos) es lo que ha de comandar a la crítica de la novela negra.

- Fuguet, Alberto. *Tinta Roja*. Santiago: Alfaguara, 1996.
- García-Posada, Miguel. "Graham Green: La ética de la traición". *ABC Cultural* (4 de octubre de 2004): 3.
- Gutiérrez, Pedro Juan. *Nuestro GG en La Habana*. Madrid: Anagrama, 2005.
- López, Fernando. "Algunas reflexiones sobre el género policial". *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de estado*. Adolfo Bisama, ed. Valparaíso: Editorial Puntáangeles, 2004. 51-55.
- Leal, Francisco. "Trilogía sucia de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez: Mercado, crimen y abyección". *Taller de Letras* 37 (2005): 51-66.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999.
- Mandel, Ernest. *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story*. Minneapolis: Minnesota UP, 1984.
- Marx, Karl. *Theories of Surplus Value*. New York: Prometheus Books, 2000.
- Most, Glenn y William Stowe. *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. New York: Harcourt, 1983.
- Nichols, William. "Nostalgia, novela negra y la recuperación del pasado en Paco Ignacio II". *Revista de literatura mexicana contemporánea* 13 (2000): 96-103.
- Porter, Dennis. *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven: Yale UP, 1981.
- Pyrhonen, Heta. *Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative*. Columbia, SC: Camden House, 1994.
- Quinn, Kate. "¿Por qué estudiar literatura policial latinoamericana?" *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de estado*. Adolfo Bisama, ed. Valparaíso: Editorial Puntáangeles, 2004. 19-27.
- Sepúlveda, Luis. "Novela transgresora y democrática". *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de estado*. Adolfo Bisama, ed. Valparaíso: Editorial Puntáangeles, 2004. 127-33.
- Whitfield, Esther. "Autobiografía sucia: The Body Impolitic of *Trilogía sucia de La Habana*". *Revista de Estudios Hispánicos* 36 (2002): 329-51.
- Young, Alison. *Imagining Crime. Textual Outlaws and Criminal Conversation*. Londres: Sage, 1996.
- Žižek, Slavoj. *Looking Awry. An introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. London: The MIT Press, 1992.
- _____. *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. Londres: Verso, 1992.
- _____. "'The Thing That Think': The Kantian Background of the Noir Subject". *Shades of Noir. A Reader*. Joan Copjec, ed. Londres: Verso, 1993. 199-226.