

**MICROHISTORIA DEL RELATO POLICIAL.
MODULACIONES POLÍTICAS DEL DETECTIVE LATINOAMERICANO**

*Microhistory of the Crime Fiction.
Political Typologies of the Latin American Detective*

BERNAT GARÍ BARCELÓ
UNIVERSITAT DE BARCELONA (España)
bernatgari@hotmail.com

Resumen: la figura del detective literario adopta distintas formas y declinaciones políticas a lo largo de su historia. La narrativa policial decimonónica —o relato enigma— se inscribe en una matriz biopolítica y es el producto madurado de una reflexión teórica y social sobre las nuevas dinámicas del hombre moderno en el contexto de la gran ciudad. Su variante brutalizada —el *hard-boiled* bosquejado por Hammet y Chandler y las distintas reformulaciones que suscita— da cuenta de un patrón reformista, agotados los presupuestos del marxismo ortodoxo y la posibilidad de una ruptura total. Finalmente, en el contexto de la posmodernidad, el metapolicial despliega una línea experimental y despolitizada. Trataré de exponerlo sumariamente en las líneas que siguen a través de algunos ejemplos seleccionados aleatoriamente.

Palabras clave: detective, biopolítica, democracia, comunitarismo

Abstract: The literary detective adopts different political forms and variants throughout history. The political narrative of the 19th century is etched in a biopolitical mould, and it is the product of a theoretical and social reflection about the new dynamics of the modern man in the big city. The hard-boiled variety, as outlined by Hammet and Chandler, and the reformulations caused by it, responds to a reformist pattern, exhausted the assumptions of Orthodox Marxism and the possibility of a total break. Lastly, the anti-detective fiction is written along experimental lines and it is potentially depoliticized. I will try to explain it summarily in the lines that follow through some particular examples.

Keywords: Detective, Biopolitics, Democracy, Communitarianism

A modo de *spoiler*. Gloria y muerte del detective

Hay una imagen que creo que sintetiza las distintas figuras del detective literario del pasado siglo; sus extremos y modulaciones. Son los últimos y largos instantes de la tercera temporada de *Twin Peaks* de David Lynch, en los que un detective roto, escindido, se postra ante la evidencia de la incompreensión. Se trata de un plano frontal, rotundo, que proyecta la mirada perdida de Kyle MacLachlan (en el papel del sargento Dale Cooper), en la que se deshacen los extremos del detective: su realización victoriosa y su desrealización.

Los ojos de Dale Cooper, atrapado en los desvíos de una autopista sin retorno, miran sin mirar, como si el detective, después de todo, clausurados todos los interrogantes suscitados por el asesinato de Laura Palmer, no alcanzase a comprender; como si algo de lo que el lenguaje no puede dar cuenta quedase al margen de su entendimiento, pues la razón tiene sus propios límites más allá de los cuales sólo es posible el silencio. Dale Cooper ha sido, como Sherlock Holmes, garante de un orden geométrico, sin fisuras; y, a su vez, alumbrado el enigma, es, como Edipo, cómplice del borrado de sentido y de su oscurecimiento. Su figura oximorónica condensa, decía, las distintas declinaciones del género que me interesa analizar en este escrito: por un lado, las de un policial teleológico, axiomático, que produce sentido, como lo es, en un extremo, el policial decimonónico; y, por el otro, de un policial roto, deconstruido, despolitizado, que desborda sus propios marcos y se agota en su discursividad.

Tomaré como punto de partida el policial clásico, su ciclo germinal, que vierte sobre la superficie del texto una nomenclatura triunfalista, panoptista y cerrada sobre sí, para alcanzar, en el otro lado, el metapolicial posmoderno, cuyos mecanismos exacerbaban la desintegración del sentido, o, como mínimo, evidencian su inaccesibilidad. El primero remite a la frágil práctica del filósofo positivista, que apunta a la verdad a través de ideas claras y distintas; el segundo, en cambio, registra la inefabilidad. No es ninguna novedad. La filiación entre el relato policial y la filosofía ha sido enunciada repetidamente desde varios enfoques.¹

Pero lo que me interesa sobre todo es pensar el policial desde otros cauces, desde sus quiebres, para contar lo que está sin estar, lo que se enuncia calladamente antes de desaparecer sin dejar rastro como el forajido que borra sus huellas tras de sí. Me interesa pensar el policial como estructura política, como dispositivo de control, en sus dinámicas políticas y sociológicas; pensarlo,

¹ Fernando Savater indica que “el filósofo y el detective buscan la solución de un enigma, desglosada en unas preguntas elementales: ¿por qué?, ¿quién?, ¿cómo? En el caso del filósofo, el *mysterium magnum* abarca el universo; más modesto en apariencia, pero semejante en lo esencial, el detective indaga la identidad del agente de un acto” (Savater, 1997: 173). También Bernat Castany en el artículo “Reformulación escéptica del relato policial en la obra de Jorge Luis Borges” señala que “es posible establecer un paralelismo casi perfecto entre los elementos que conforman la indagación filosófica y aquellos que conforman la indagación detectivesca. En todo relato policial tenemos un criminal (quién), un móvil (para qué), un arma (con qué) y una reconstrucción de los hechos (cómo). Estos cuatro elementos estructurales del género policial coinciden exactamente con las cuatro causas aristotélicas: agente, final, material y formal” (2006: s.p.). Finalmente, Kracauer tiene una obra de difícil acceso cuyo título lo dice todo: *La novela policial. Un tratado filosófico* (2010).

en definitiva, en su matriz disciplinaria, primero, y en sus gestos cómplices con los poderosos, aún cuando no lo parezca, aún cuando se finja un policial sociocrítico, después. Me valdré, a tales efectos, de un marco teórico heterogéneo que incluye a Benjamin, Foucault, Rancière, Zerzan, y, menormente, a Lipovetsky y Lyotard. La transformación del detective, en ese aspecto, será central, pues visualiza un cambio de paradigma, un punto de fractura, en cuyos bordes se ubican el súper-detective decimonónico, garante de la sociedad burguesa, y el detective esquizofrénico del que da cuenta la posmodernidad. Borges será como siempre un punto de inflexión.

Panoptismo y triunfalismo detectivesco

El relato policial nace en el contexto novedoso de las sociedades industriales decimonónicas al amparo de toda una serie de realidades inéditas —la masa, la gran ciudad, la desintegración de los lazos comunitarios, el periodismo y sus gacetillas sobre la brutalidad criminal, la policía, etc.—, inexistentes en las sociedades del Antiguo Régimen, pues se articulan, como aduce Foucault, en el tránsito del XVIII al XIX.

La literatura policial es el producto de una reflexión teórica y política sobre un mundo nuevo; un intento de entender, plasmar y conceptualizar las dinámicas del hombre moderno en el contexto de la gran ciudad, y de purgar, limpiar o subsanar lo que escape a dicha normalidad. El relato policial, según Martín Cerezo, tematiza un crimen; un crimen concebido como ruptura, como quiebre del tejido social que “perturba de modo intenso las reglas del juego sobre las que reposa la coexistencia social”, pues, “extiende la idea, ruinoso para la convivencia, de que cada uno podría haber sido, de que ninguno es digno de confianza” (Martín Cerezo, 2006: 41). La gravedad del crimen no reside únicamente en el atentado contra los intereses particulares de un sujeto con plenos deberes y derechos, sino en el carácter eminentemente político de su naturaleza. El crimen apunta hacia todas las direcciones. Es un hecho social en la medida en que nos vuelve a todos sospechosos y retuerce la estricta armonía sobre la que trata de asentarse la sociedad burguesa.

En ese sentido, dichos relatos, aunque en principio puedan parecer un solaz refrigerio para dotar las clases alfabetizadas en auge de un producto de consumo masivo indudablemente adictivo, poseen una intencionalidad claramente ideológica y moralizante, correctora, en tanto que exaltan la norma y, de manera explícita, denigran su violentación.

Foucault señala, por ejemplo, que el criminal moderno, tal y como lo veremos recreado en las primeras series folletinescas de literatura policial, se fragua al calor de la capitalización y la desublimación de la delincuencia, según va perdiendo el aura de heroicidad que le había precedido en épocas anteriores:

Lo que temía enormemente la burguesía era esa especie de ilegalismo sonriente y tolerado que se conocía en el siglo XVIII. Es preciso no exagerar: los castigos en el siglo XVIII eran de una enorme dureza. Pero no es menos cierto que los criminales, al menos algunos de ellos, eran bien tolerados por la población [...]. A partir del momento que la capitalización puso entre manos de la clase popular una riqueza investida,

bajo la forma de materias primas, de maquinaria, de instrumentos, fue absolutamente necesario proteger esa riqueza [...] ¿Cómo proteger esa riqueza? Mediante una moral rigurosa: de ahí proviene esa formidable capa de moralización que ha caído desde arriba sobre las clases populares del siglo XIX. Observad las formidables campañas de cristianización de los obreros esta [sic] época. Ha sido absolutamente necesario constituir el pueblo en sujeto moral, separarlo pues de la delincuencia, separar claramente el grupo de los delincuentes, mostrarlos como peligrosos no solo para los ricos sino también para los pobres, mostrarlos cargados de todos los vicios y origen de los más grandes peligros. De aquí el **nacimiento de la literatura policial y la importancia de periódicos de sucesos**, de los relatos horribles de crímenes. (Foucault, 1980: 90-91; el énfasis es mío)

Parece que un nuevo orden se impone, de manera gradual, silenciosa y subrepticia, pero sistemática; un modelo inédito de explotación humana, de vigilancia y disciplinamiento de las conductas y los cuerpos, de regulación del *ethos*, de estandarización de la vida pública y privada, lo que obliga a repensar los mecanismos de sometimiento y control del individuo para que devenga en sujeto de explotación. Se trata de un mecanismo disciplinario, anatomopolítico, enmarcado en una lógica binaria (Foucault, 2004: 20). La inmundicia, la peste, la delincuencia deben ser circunscritos en espacios operativos para que el estado ejerza sobre ellos la violencia y el control; una forma de violencia silenciosa, sutil, que no expulsa, sino que reingresa y reconvierte, lo que remite al cambio de paradigma concebido por Foucault en *Vigilar y castigar* (1975): del modelo de la lepra al de la peste y del poder soberano al biopoder. La ontología del criminal es despedazada, reconfigurada y readaptada al nuevo espacio de la anatomopolítica.² El relato policial, en ese sentido, responde a una matriz biopolítica destinada a disciplinar la conducta de la ciudadanía como cuerpo total y visualizar el crimen y la delincuencia desde otros cauces en aras de desublimar la violencia. El cuerpo del lector, desde esta perspectiva, es un espacio de inscripción de subjetividad: intervenir el cuerpo con determinados códigos genera una subjetividad y permite inscribirlo en un sistema de orden, lo que implica un *ethos*, un *habitus*, y da cuenta de la sutil y elaborada construcción de lo “normal”.

Pero lo interesante del fragmento que citaba es un hecho no menos insólito que sorprendente, esto es, que la narrativa policial cristaliza en un proceso de hibridación de no escaso interés entre periodismo y literatura, lo que cuajará, más tarde, en la lectura pigliana sobre el origen del género.

Ricardo Piglia señala que el caso del trágico asesinato de Mary Cecilia Rogers en Nueva York “es casi simultáneo a ‘Los crímenes de la rue Morgue’ [uno de los primeros relatos policiales de la historia], el uso y la lectura de las

² Véase al respecto *Vigilar y castigar* del mismo autor. Foucault apunta que “la utilización política de los delincuentes —en forma de soplones, de confidentes, de provocadores— era un hecho admitido mucho antes del XIX. Pero después de la Revolución, esta práctica ha adquirido unas dimensiones completamente distintas: [...] todo un funcionamiento extralegal del poder ha sido llevado a cabo de una parte por la masa de maniobra constituida por delincuentes: policía clandestina y ejército de reserva de poder” (2002: 285-286). El criminal que, a ojos vista, no haya podido ser reciclado por los engranajes del estado deberá ser registrado, moldeado, vigilado o sometido y, llegado el caso, castigado.

noticias periodísticas es la base de la trama, los diarios son un mapa de la realidad que es preciso descifrar” (Piglia, 2014: 56). La voluntad, nada inocente, de visibilizar el crimen, desprestigiarlo públicamente mediante la prensa sensacionalista y desmitificarlo a través de la fría mecánica del registro periodístico son parte de un mismo proceso de normalización que se inscribe en la lógica del disciplinamiento social. La idea de disciplina de Foucault sólo tiene sentido si va pareja a la idea de normalización en el sentido de “dar forma”. La identidad no es algo dado, sino que es el resultado de procesos de identificación. En ese aspecto, el trasvase del sensacionalismo periodístico a la frivolidad de una novela enigma difundida a ritmo de *bestseller* reduce la persecución del criminal a un maniqueo divertimento, a un mero juego de malabares, a la lógica inocua del “crucigrama” —que diría Brecht—, y parece indisoluble de las campañas de uniformización moral de las clases populares que reflexiona Foucault.

Otro concepto nuclear que Benjamin no pasa por alto en la gestación del género policiaco es la experiencia específica que propició la masificación. En el texto de Walter Benjamin, “El flâneur” (1972), se dirimen varios puntos de fuga, pero me interesa sobre todo este: la masa como elemento perturbador, turbio, incontrolable, que no es la suma de sus partes, sino un todo sin control. La masa es, para Benjamin, la guarida de los forajidos. Cuando el criminal, al diluirse en la muchedumbre, escapa a las fuerzas de la ley, nos hace cómplices de su fuga a la par que sospechosos. Benjamin lo reflexiona: “el contenido social originario de las historias detectivescas es la difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad” (Benjamin, 1972: 58). Pero lo más curioso, si nos fiamos de Benjamin, es que desde el principio el detective y el criminal apuntan a una misma matriz, son dos caras de la misma moneda, pues uno no puede ser sin el otro. Son *voyeurs* que, diluidos en la masa, juegan al gato y al ratón, como la transeúnte anónima perseguida por Baudelaire en el soneto “À une passante”.

El detective posee, como el *flâneur* y el criminal, la condición del anonimato, la capacidad de disgregarse entre el gentío, de desvanecerse cuando lo precisen las circunstancias, deambulando en itinerarios azarosos que escapan a cualquier principio racional: “El observador, dice Baudelaire, es un príncipe que disfruta por doquier de su incógnito [...] El ‘flâneur’ llega de este modo a ser un detective a su pesar” (Benjamin, 1972: 55). El detective actúa, como el criminal, al margen de las leyes y los aparatos estatales, como un francotirador, más allá del bien y del mal, infringiendo la norma cuando así lo precise la resolución del delito. El criminal, por su parte, también participa de ese deambular fantasmagórico. Es una pieza invisible en el panóptico. Su excéntrica y maniática meticulosidad que trata de volatilizar las pruebas de la infracción sólo es equiparable a la angustiada tenacidad con la que el detective intenta sortear, lupa en mano, los interrogantes vertidos por el criminal. En definitiva, detective y criminal podrían ser, sin saberlo, una y la misma cosa: instancias que actúan al margen y que alumbran el “afuera” del panóptico.

El detective, en definitiva, ejerce como vigilante, pero también como profeta, pues alcanza a iluminar lo que queda en los márgenes, en los extrarradios; alumbrando las franjas ocultas del panóptico, sus puntos ciegos,

sustrayendo al delincuente de la anomia para someterlo al imperio de la ley. El itinerario del detective decimonónico se resuelve en un trayecto directivo, teleológico y funcional, operado narratológicamente en un vector horizontal en el que lector, detective y criminal se imbrican: “el detective persigue al culpable; [y] el lector persigue al detective. Es un perseguidor perseguido” (Martín Cerezo, 2006: 64). El detective, visto así, es un engranaje anómalo, pues se sitúa en ese punto de fractura entre ficción y realidad: por un lado, juega al despiste con el lector —para no adelantarle sus conclusiones antes de la última escena—, por el otro, se responsabiliza de la integridad moral de lo narrado, nutriendo la intriga hasta que la trama expire. La restauración de la paz social y la eficiencia narratológica del relato se deben al manejo del detective y responden a un mismo patrón, inscrito en una matriz biopolítica, orientado a administrar, corregir y normalizar la experiencia que lo insólito —del crimen— suscita en las vísceras de la sociedad decimonónica.

Borges se encargaría, a mitades del XX, de desarticular la cerril nomenclatura del policial decimonónico. Sin embargo, no me detendré excesivamente en la particularidad borgesiana, pues la lectura que propone del policial es fuertemente apolítica en sintonía con su escepticismo esencial. Para Borges, el género policial tiene un valor fundamentalmente estético y conceptual: “nuestra literatura tiende a lo caótico. Se tiende al verso libre porque es más fácil que el verso regular [...] todo es muy vago. En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial” (Borges, 1979: 99). Sus aportes, sin embargo, han vitalizado la línea experimental y deconstructiva del policial posmoderno o metapolicial y, por ello, enfatizaré alguno de sus hallazgos.

Borges nos lanza un nuevo reto: ¿es posible un policial escéptico?³

Recodificación escéptica del relato policial

Borges arma una parodia en clave escéptica del relato enigma. Castany aduce que la primera modulación del detective simboliza al filósofo dogmático, positivista, “que suele ser la víctima preferida del escritor escéptico” (Castany, 2011: s/p). De ahí que apunte a una relectura escéptica del género. La parodia borgesiana se hace particularmente evidente en el tratamiento que el detective recibe en algunos relatos señeros. Veámoslo.

En los *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) de Bustos Domecq, pseudónimo que encarna la colaboración a cuatro manos de Borges y Bioy Casares, se nos presenta un detective que resuelve todos los crímenes desde su celda en la penitenciaría a través de un método de inducción pura. Los personajes acuden a la celda de Parodi para resolver distintos misterios y el detective, a través de la hermenéutica del discurso y del puro razonar, sin personarse siquiera a la escena criminal, resuelve el acertijo. Se extrema, en definitiva, en la figura del detective, el recurso de lo cerebral con fines decididamente humorísticos.

³ Véase al respecto Castany, Bernat (2006), “Reformulación escéptica del género policial en la obra de Jorge Luis Borges”. *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, núm. 11, s/p.

Isidro Parodi puede ser leído como parodia, pero también como paradoja: el detective ilumina, en efecto, los problemas de sus clientes, pero es incapaz de salvarse a sí mismo de la reclusión en la que se halla. Es una figura emblemática pues en él se dirimen los términos de la paradoja benjaminiana que permite leer al detective y al criminal como frutos de una misma simiente.

Asimismo, en el cuento “La muerte y la brújula” (1944), Borges subvierte por completo los mecanismos narratológicos del policial con un gesto único, profético, precursor de muchas de las variantes posmodernas que afloran del subgénero. En el relato, el agente Erik Lönnrot es conducido a lo largo de todo un itinerario sembrado de falsas pistas e indicios simulados a la trampa tendida por el criminal. El último reducto del itinerario será el espacio donde el éste espera al detective para “ajusticiarlo”. Los procedimientos de la narración son análogos a los del relato enigma, pero se invierte el resultado. Es un giro copernicano en la medida en que Borges cambia una pieza y lo cambia todo: al dislocar el eje directivo del policial decimonónico lo dota de cierta circularidad y pone el criminal a espaldas del detective y, por ende, del lector, que ha acompañado al detective a través de un itinerario que encubría otros propósitos. Para colmo, el narrador anuncia la treta desde las primeras líneas del relato: “es verdad que Erik Lönnrot no logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó” (Borges, 2008: 153).

Pese al carácter preeminente apolítico del policial borgesiano, la muerte del detective, en los años más oscuros de la historia europea, alegoriza el fracaso epistemológico de la razón y desarticula un dispositivo narrativo extenuado e inoperativo para enaltecer los valores de una sociedad burguesa en declive. Castany apunta, en definitiva, que “el culpable de *hybris* epistemológica [...] debe ser humillado” (Castany, 2011: s/p)

Democracia y comunitarismo en el neopolicial latinoamericano

En una entrevista con Juan Domingo Argüelles, el escritor mexicano Paco Ignacio Taibo II habla de un policial “nuevo” orientado a pensar la sociedad, la política y la historia; un policial que rebasa los marcos conceptuales de la novela enigma y su patrón biopolítico, y que condensa “la obsesión por las ciudades; una incidencia recurrente temática de los problemas del Estado como generador del crimen, la corrupción, la arbitrariedad policiaca y el abuso de poder; un sentido del humor negro y un poco de realismo kafkiano” (Domingo Argüelles, 1990: 14). A Taibo II, le debemos el membrete de esa nueva variante: “neopolicial”.

Me interesa, antes de analizar el límite del detective —su disolución y despolitización en los bordes del posmodernismo—, reflexionar el rol que desempeña el neopolicial, a nivel político, en las últimas décadas del pasado siglo en la medida en que es una de las modulaciones del género que mejor cuajaron entre el público.

El neopolicial latinoamericano se incardina en una línea estética dura, sociocrítica, cristalizada en Estados Unidos en la narrativa *pulp* de Raymond Chandler y Dashiell Hammet. Se trata de una reformulación del policial clásico que pone el acento, no en el enigma, pues en el *hard-boiled* se diluye el

componente epistemológico; sino en la atmósfera corrupta, sardónica y salvaje de los Estados Unidos de entreguerras. El policial de Hammet y Chandler apunta a un detective roto, débil, humano demasiado humano —poco que ver con el todopoderoso detective decimonónico— que pesquiza valores absolutos en un mundo en el que retroceden los grandes ideales. En el ensayo *El simple arte de matar* (1950), Chandler sintetiza gran parte de esos elementos e ironiza sobre sus precursores —los escritores ingleses de novela enigma— y su mecánica artificiosa: “es posible que los ingleses no sean siempre los mejores escritores del mundo, pero son, sin comparación alguna, los mejores escritores aburridos del mundo” (Chandler, 1980: 207).

La modulación neopolicial despunta en el cine comercial estadounidense —véase *Seven* (1996), *Fargo* (1996), *Chinatown* (1974), etc.— y ha tenido sus propios epígonos literarios, no sólo en México, Perú, Argentina, Cuba, Colombia y otros países hispanoamericanos, sino también en España, con autores como Vázquez Montalbán, primero, y Juan Madrid o Andreu Martín, después; en Brasil, con, por ejemplo, Rubem Fonseca; en Grecia, con Petros Markaris; en Italia, con Andrea Camilleri, etc. Es un fenómeno global con vigencia en el mercado editorial. Lo interesante, en todo caso, es que el neopolicial permite bosquejar los límites de la democracia liberal en la línea de Rancière y Laclau y, en algún texto puntual, retoma la reflexión de Zerzan sobre el comunitarismo. Trataré de explicitarlo a continuación.

En el neopolicial, como en el relato enigma del siglo XIX, la ciudad adquiere carácter protagónico, pero de un modo radicalmente distinto. La novela policial decimonónica trataba de suturar, a través del detective, la herida que el criminal infringe a la sociedad concebida como un todo. El crimen era el elemento perturbador, incontrolable, que deshacía la precaria armonía sobre la que se instalan los miembros de la comunidad. La novela neopolicial, en cambio, escenifica una pulsión melancólica, pues a la comisión del delito le siguen las debidas reticencias a la capacidad de las estructuras del Estado de administrar el desvío criminal. El Estado es exhibido como incapaz, frágil e inútil, frente a un detective que apunta a la insuficiencia de la maquinaria y a su precariedad moral (la corrupción, la injusticia, la avaricia atestan la totalidad de esa estructura). Al hacerlo, el detective, según trata de imponer el bien sobre el mal, duplica sin quererlo el impacto de su investigación: por un lado, restablece la justicia individual, a través de la resolución del delito ahí donde el Estado no alcanza, y, por otro, visibiliza los vacíos de poder y, en ocasiones, sus carencias estructurales e inmoralidad intrínseca.⁴ El trotskista Ernest Mandel

⁴ Véase al respecto el caso de la detective Olga Lavanderos quien, en la novela de Paco Ignacio Taibo II, señala el dataísmo y la psicopolítica —la epistemología agregativa y zapeadora de la que habla Byung-Chul Han en *Psicopolítica* (2014) —como estrategias de desinformación: “Durante las siguientes horas, vino el piloto automático pegado a la televisión, con todos los aparatos de radio encendidos en la casa, esperando información. A la mexicana, leyendo entre líneas, oyendo entre frases, seleccionando imágenes sin escuchar al locutor. Bendigo los **mil y un mecanismos de contrainformación que este país se ha inventado**” (Taibo II, 2001: 49; en énfasis es mío). Asimismo, en las novelas neopoliciales de Mempo Giardinelli el detective filtra punzantes alusiones a la escasa moralidad de las fuerzas de control estatales: “No creía, no quería creer, que fueran a torturarlo, pero a cada momento se decía que estaba en el Chaco, en

señala, en esa línea, que en la novela negra o neopolicial “la naturaleza misma del Estado, de la ley y del orden dejaron de ser identificados con el Bien absoluto contra el cual sólo el Mal osaba levantar su horrible rostro. El carácter relativo y ambiguo de la ley y del orden se impuso en la novela policíaca” (Mandel en Corcuff, 2014: s/p).

El detective del neopolicial se confecciona al calor de un proceso de desidentificación del orden instituido, del orden policial como lo entiende Rancière, o sea, como ordenamiento de los lugares propios del ser, el decir y el hacer que reglan la apariencia de lo social: “la policía no es una función social sino una constitución simbólica de lo social [...] Su esencia es un cierto reparto de lo sensible” (Rancière, 2006: 70). En principio, el (neo)detective parece ubicarse a las antípodas del detective decimonónico y su matriz disciplinaria, pues su figura conflictual propicia un quiebre que posee la dimensión positiva de la ruptura. Su labor descansa en el disenso y, por tanto, en lo político como lo entiende Rancière por oposición a la policía (2006: 73). Lo político y lo policiaco son, según Rancière, conjuntos disjuntos.

La reivindicación del (neo)detective genera un exceso respecto del reparto policial original y ese exceso, que prefigura líneas antagónicas en el seno de la comunidad y que visibiliza la idea rancierana de un orden democrático opuesto a la vida democrática, es el caldo de cultivo del género y su modo de dialogar con la democracia. La modulación neopolicial se realiza así en un gesto político fundante, en una ontología de lo abierto, en la medida en que disgrega los marcos instituidos y propicia, en la lógica del reformismo rancierano, un nuevo reparto de lo social. Para Rancière lo político se debe a un privilegio de la idea de ficción, en tanto que la ficción no solo miente, sino que funda escenarios políticos alternativos.⁵

Resulta paradigmático, también, el caso de *Buda blues* (2009) de Mario Mendoza que permite una lectura en clave neopolicial. El objeto de la novela *Buda blues* es reflexionar los límites del liberalismo democrático, depositario de una barbarie amable y risueña oculta tras un cúmulo de subterfugios, circunstancias atenuantes y procesos electorales mediatizados. Para ello, el autor recodifica las líneas centrales del estructuralismo foucaultiano, el neoludismo zezariano y el pensamiento lipovetskyano. El propósito de Mendoza no es, únicamente, ficcionar las dinámicas de la posdemocracia,⁶ sino establecer espacios de disenso, en los márgenes, desde los cuales articular un pensamiento otro.

De Foucault, Mendoza toma el impulso por establecer una “ontología del presente”, reelaborando literariamente, por un lado, el panóptico y su eficiente dicotomización entre vigilantes y vigilados, y nociones como

la Argentina de 1977, y que si algo faltaba en ese contexto eran garantías. ‘No vaya a pensar que estamos en Francia, doctor’, le había dicho Gamboa” (Giardinelli, 2002: 106).

⁵ El (neo)detective opera, como diría Laclau, como significante vacío alrededor del cual se congregan las unidades mínimas de significación, o sea, las demandas del pueblo, condensadas hegemónicamente en la dimensión conflictual de la figura detectivesca. Su labor es articular deshaciendo lo que ha sido instituido.

⁶ “El concepto de posdemocracia nos ayuda a describir aquellas situaciones en las que el aburrimiento, la frustración y la desilusión han logrado arraigar tras un momento democrático [...] o aquellas otras situaciones en las que las élites políticas han aprendido a sortear y a manipular las demandas populares” (Crouch, 2004: 35).

‘biopolítica’ y ‘biopoder’, por el otro. De Zerzan recupera la sublimación del hombre primitivo y su consiguiente expulsión del paraíso primitivo por la fuerza del progreso técnico y la cultura; un *remake*, podría decirse, de la noble bestia que pulula en las páginas rousseauianas. La reacción ante el proceso globalizador, en Zerzan, se realiza al amparo de una nostalgia de la barbarie, como apunta Gustavo Bueno en su antólogo al autor. Finalmente, Mendoza asume, de Lipovetsky, el *homo psicologicus*, la zombificación del sujeto a expensas de su autonomía; y, también, el tema de un neonarciso agotado en su mismidad, incapaz de reconocerse en un *nosotros* congregado y vivificante.

No obstante, la mayor contribución del autor de *Buda blues* es la configuración de un detective extremo, límite, instalado en los márgenes del poder, trazado con el propósito de desautomatizar sus mecanismos y sus dinámicas aceleradas.

La travesía del detective reconcilia al personaje con un *ethos* comunitario potencialmente obsoleto en contexto posdemocrático: frente al *yoísmo* autista y hueco del neonarciso, el *nosotros* restablece las conexiones de la tribu y vehicula el reencuentro con la alteridad. El detective apunta que en “La Cosa [o sea, el estado liberal] nadie se enamora de otra persona. Mediante un proceso narcisista amamos en el otro el reflejo de nosotros mismos. Como el caracol, o como un andrógino cercenado y mutilado que busca su otra mitad, amamos en los otros nuestra propia sombra” (Mendoza, 2010: 44). La zombificación del individuo en las sociedades tardocapitalistas es una consecuencia lógica de la densificación demográfica y dataísta. El estatuto ontológico del zombi se define, precisamente, por una avidez huera, por la incomunicación del no-muerto con sus homólogos zombis y por una ausencia cabal de estrategias más allá del desenfreno expansionista y la territorialización. La plaga no es siquiera capaz de contener su hambruna insustancial y no existe líder capaz de refrenar su apetito o ponerlo en cuarentena. En *Filosofía zombie*, Jorge Fernández Gonzalo apunta que “el movimiento de un solo zombi hacia su presa [es lo que] alerta a todos los demás. El capitalismo, igualmente, ha renunciado a sus líderes, que no dejan de ser peles para que, en un movimiento suyo, la masa pueda abroncarlos, criticar su gobierno, ridiculizarlos” (Fernández Gonzalo, 2011: 44). El rescate de la alteridad depende, según el detective, de reingresar en nuestras sociedades el budismo zen, la práctica de la resiliencia o el comunitarismo primigenista de Zerzan. Tomemos como ejemplo, por la radicalidad de sus planteamientos y por su relevancia como intertexto a este último.

John Zerzan, en *Futuro primitivo* (1994), lanza un órdago contra todos los sistemas culturales que emanan del proceso civilizador, civilización entendida etimológicamente como *civitas*, o sea, como producto derivado de la revolución neolítica y la instauración de los primeros asentamientos comunitarios. La agricultura, el sedentarismo, la cultura, la técnica y la ciencia constituyeron, según Zerzan, el fruto del árbol prohibido que catalizaría la expulsión del ser humano de su condición primigenista. La cultura lleva implícita, según él, la alienación del hombre y la desintegración de su esencia comunicativa, siendo el neonarcicismo una fatalidad forzada. Para el detective la lectura de Zerzan —citado a lo largo del texto— adquiere visos de epifanía:

Como te puedes dar cuenta, si tú buscas por el lado del budismo, del vacío y de la ausencia de ego, yo me regreso al neolítico, a los lobos y elefantes, e intento que estos chicos superen su marginalidad haciendo tribu, jauría o manada, y que resistan de esta manera la persecución, la pobreza y la opresión de un sistema que será cada día más fuerte en la medida en que logre aislarnos a todos en pequeñas islas incomunicadas. (2011: 234)

La cuestión no es, ni de lejos, baladí y constituye una de las reflexiones centrales que atraviesa la novela de Mendoza: ¿cómo reaprender a decir “nosotros” en un tiempo que ha puesto el individualismo en el epicentro de todo el sistema?

Coda. La disolución del detective

El relato “William Burns” de Roberto Bolaño, del libro *Llamadas telefónicas* (1997), tematiza el fracaso epistemológico del detective. Existe una clara predisposición en la trama por subsumir lo universal en lo particular, lo ideológico en lo psicológico, lo objetivo en lo subjetivo.⁷

La fragmentariedad y ambivalencia del relato sintoniza con la exclusión de los grandes sistemas de sentido —metarrelatos, que diría Lyotard— en pro de una epistemología neonarcisista e hiperindividualista (Lipovetsky, 2015: 53). El cuento dialoga desde una posición irónica, apolítica e irreverente con el policial decimonónico, problematizando su legitimidad canónica y señalando sus limitaciones. El texto despunta, sobre todo, por la excentricidad de su protagonista y por vehicular lo que parece, a todos los efectos, un argumento fallido. “William Burns” vertebraba su precario equilibrio entre la restauración de las piezas del policial clásico y el exceso paródico de su disolución. Es un texto metapolicial, un policial sin partes, sin roles definidos, sin engranajes que operen teleológicamente de forma gradual desde la comisión del delito hasta su alumbramiento epistemológico. El enigma que planea sobre el texto se debe más a la mala dosificación del material, a la arbitrariedad incontrolable de sus actores, a la falibilidad de sus razonamientos y al desasosiego que produce la falta de asideros que a otra cosa. No hay un enigma explícito que esclarecer, acaso porque el ser humano vive subsumido en lo inefable, incapacitado de someter el caos que le rodea. El lector de “William Burns”, en definitiva, acaba por desconocer por completo qué ocurre.

Bolaño introduce el problema del lenguaje y la memoria como generadores de sentido, evidenciando que cualquier contacto con la realidad no puede ser, si no es mediado, en la medida en que la realidad está organizada materialmente a través de la palabra. Resulta significativo, si no irónico, que el informante que filtra la historia (de tercer grado, para colmo, pues el relato pasa

⁷ Huelga decir que neopolicial y metapolicial no son modulaciones que se den una después de otra, ni compartimentos estancos, sino contaminantes como puede observarse en *La pista de hielo* (1993) de Bolaño, *Trilogía en Nueva York* (publicada entre 1985 y 1987) de Paul Auster o *Ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia.

por el dudoso tamiz del boca a boca: Burns, Monge y el propio narrador) no hace más que darnos información contradictoria, dudosa, como si mintiese o no alcanzase a comprender qué quiere explicar o como si viviese abducido por algún tipo de patología absurda. No hay nada que garantice la fiabilidad del relato, ni siquiera hay relato propiamente dicho, según los presupuestos de Edgar Allan Poe sobre el cuento cerrado —con planteamiento, nudo y desenlace o *happy ending*—.

Si el policial clásico inglés fue el correlato literario del positivismo filosófico, expresado en un afán optimista y totalizante de aprehender lo real, de ordenar la sociedad, en Bolaño el sentido de lo real está totalmente licuado y disuelto, o, en todo caso, mediatizado por el ojo del protagonista, cuya percepción de lo real es, como mínimo, discutible.

Bolaño trabaja a consciencia sobre el *doppelgänger* para fracturar el espacio genérico. Las mujeres que aparecen son dos, pero operan como dispositivo unitario. Los perros del detective son dos. Asesino y víctima son dos, pero funcionan figurativamente como uno, al punto de que el nombre, "Bedloe", es un anagrama casi perfecto de "Doble". La víctima y el presunto criminal, en el cuento, son, en definitiva, la misma persona; y el detective, por accidente, deviene en asesino. Criminal y detective, por fin, se subsumen el uno en el otro.

Sólo restan los despojos de lo que el detective fue en un mundo sin ideologías ni relatos duros: "la historia, [señala Bolaño en la novela 2666] que es una puta sencilla, no tiene momentos determinantes sino que es una proliferación de instantes, de brevedades que compiten entre sí en monstruosidad" (Bolaño, 2004: 993).

BIBLIOGRAFÍA

- ARGÜELLES, Juan Domingo (1990), "El policíaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad (entrevista con Paco Ignacio Taibo II)". *Tierra adentro*, n.º. 49, pp. 13-15.
- BENJAMIN, Walter (1972), *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid, Taurus.
- BOLAÑO, Roberto (2004), *2666*. Barcelona, Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto (2006), *Llamadas telefónicas*. Barcelona, Anagrama.
- BORGES, Jorge Luis (1979), "El cuento policial", en *Borges oral*. Buenos Aires, Emecé & Editorial Belgrano.
- BORGES, Jorge Luis (2008), *Ficciones*. Madrid, Alianza Editorial.
- BUENO, Gustavo (2001), "La nostalgia de la barbarie, como antiglobalización", en ZERZAN, John: *El malestar en el tiempo*. Vitoria, Ikusager.
- CASTANY, Bernat (2006), "Reformulación escéptica del género policial en la obra de Jorge Luis Borges". *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, n.º. 11. <<https://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/6-bernatcastany.htm>> (07/02/2019)
- CHANDLER, Raymond (1980), *El simple arte de matar*. Barcelona, Bruguera.

- CORCUFF, Philippe (2014), "Novela policial, filosofía y sociología crítica: referencias problemáticas". *Cultura y representaciones sociales*, vol. 8, núm. 16. <www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102014000100002&lng=es&nrm=iso> (07/02/2019)
- CROUCH, Collin (2004), *Posdemocracia*. Madrid, Taurus.
- FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge (2011), *Filosofía zombie*. Barcelona, Anagrama.
- FOUCAULT, Michel (2006), *Seguridad, territorio, población*. México, Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, Michel (1980), *Microfísica del poder*. Madrid, Las Ediciones de la Piqueta.
- GIARDINELLI, Mempo (2002), *Luna caliente*. Madrid, Alianza Editorial.
- KRACAUER, Siegfried (2010), *La novela policial. Un tratado filosófico*. Barcelona, Paidós.
- LYOTARD, Jean-François (2006), *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra.
- LIPOVETSKY, Gilles (2015), *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama.
- MARTÍN CEREZO, Ignacio (2006), *Poética del relato policíaco*. Murcia, Universidad de Murcia.
- MENDOZA, Mario (2010), *Buda blues*. Barcelona, Seix Barral.
- PIGLIA, Ricardo (2014), *Crítica y ficción*. Barcelona, Penguin Random House.
- RANCIÈRE, Jacques (2006), *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile, Editorial Lom.
- SAVATER, Fernando (1997), "El asesino sin huellas". En *La infancia recuperada*, Madrid, Alianza.
- TAIBO II, Paco Ignacio (2001), *Sintiendo que el campo de batalla*. México, Txalaparta.