

# ACTAS

## III Jornadas de Investigación en Humanidades



Bahía Blanca  
1 al 3 de octubre de 2009

## La escena del crimen: literatura y política en la narrativa latinoamericana actual

María Elena Torre  
Universidad Nacional del Sur  
[metorre@criba.edu.ar](mailto:metorre@criba.edu.ar)

Pensada como un discurso sin límites o fronteras precisos y vinculada con la escritura de la ley, se ha visto en la novela latinoamericana la persistencia temática de una fuga o, lo que es lo mismo, persecución, proceso y castigo. (González Echevarría, 2000:11). Si, por otra parte, observamos que desde los años 60 en adelante la relación entre literatura y política ha trascendido el estereotipo de la pura denuncia en la búsqueda de otros modos de narrar, la adaptación y transformación del género policial ha producido un relato eficaz para representar el crimen en su relación conflictiva con la verdad y la justicia, como producto de las instituciones políticas y sociales.

Por otra parte, con el código del policial una y otra vez transformado se ha logrado no sólo apropiarse la cultura popular sino también se ha ampliado el horizonte de los lectores. Como el detective que recorre la escena del crimen, el lector encuentra relatos que parten de documentos o de crímenes reales. De este modo, el fenómeno de la violencia que se configura en el espacio social bajo distintas modalidades mítica o ritual, estatal o popular ha encontrado, en el policial y el relato de investigación, la forma de ser narrado, resignificado.

### I

Con el telón de fondo del conflicto armado interno y el legado de la obra de J. M. Arguedas que interpela las tensiones de una modernidad colonial, nuevos narradores peruanos indagan en esa tradición desde el presente. Memoria, violencia y escritura constituyen la ecuación que toma la forma del género policial, en dos novelas donde podemos seguir un camino que se bifurca en *senderos* alternativos. Si por un lado, Santiago Roncagliolo, logra en *Abril rojo* (2006), un policial casi cinematográfico, que testimonia el "tiempo del miedo", como llama el historiador peruano Nelson Manrique, (cf Perontin-Dumon, 2007) a la violencia política de las dos últimas décadas del siglo XX, por otro Alonso Cueto en *La hora azul* (2005), a través de un relato intimista, trabaja desde el género de investigación para reconstruir una historia familiar vinculada con la guerra de los 80 entre grupos guerrilleros y militares. (En *Grandes miradas* (2003) la temática enfocada en el gobierno de Fujimori había sido abordada como una "obsesión panóptica", a modo del registro permanente de una cámara).

Ambas historias entonces, tienen como escenario de los hechos, la violencia vinculada al movimiento Sendero Luminoso que "decidió iniciar su guerra del pueblo en los remotos, olvidados y atrasados departamentos de la zona sur de la sierra, donde la pobreza oprimente había profundizado la ira y el resentimiento de los campesinos" (Klarén, 2007:33)<sup>1</sup>. Con la llegada del Ejército a la región en 1982, según Manrique, la

---

<sup>1</sup> En este sentido se han señalado tres concepciones de la violencia andina: una principalmente histórica considera que la violencia se perpetúa debido a los conflictos étnicos, el faccionalismo político y el

lucha armada librada por el grupo cruza un nuevo umbral de crueldad y comienza a golpear a las comunidades campesinas que constituyen sus zonas guerrilleras.

## II

En el corazón del misterio de *Abril Rojo*<sup>2</sup>, el cuento<sup>3</sup> "El sueño del pongo" de J. M. Arguedas es narrado por el camarada Alonso (senderista preso) al Fiscal Félix Chacaltana Saldívar, durante la entrevista en el penal de máxima seguridad de Huamanga. La escena adquiere significación porque no sólo podemos vincularla con la llamada "entrevista del siglo" que se le hiciera al líder Abimael Guzmán, sino también con la mención de Arguedas al lado de Santos Chocano, autor predilecto del fiscal ante la pregunta del así nombrado, "terrorista". La referencia nos devuelve no sólo dos figuras de lector que circulan en la trama (Cf. Piglia, 2005:34), sino el diálogo de una tradición que aporta a los posibles sentidos del texto: frente a la reivindicación de la lengua y la cultura quechua que realizó Arguedas en toda su obra, la figura de Santos Chocano, en palabras de Mariátegui (1979:244): "El cantor de América 'autóctona y salvaje' es de la estirpe de los conquistadores". En cambio, en "El sueño del pongo" Arguedas recoge una tradición "mesiánica" (cf. Martin Lienhard, 1990 p.336) de la cultura quechua que abre la esperanza de que la justicia divina alcanzará a los derrotados. Roncagliolo pone en tensión esta oposición de vencedores y vencidos, militares y guerrilleros ("cachacos" y "terrucos") para plantear que la violencia y el terror, "el horror ayacuchano" ha sido, como el duelo final entre el Comandante Carrión y el Fiscal Félix Chacaltana Saldívar, "un juego entre iguales" (318). En un texto que se propone como un policial negro, con imágenes y diálogos que tienen un impacto similar a un relato cinematográfico, el narrador construye una mirada obsesiva que nos lleva por un laberinto de violencia hasta el final en que la observación misteriosa del Agente del Servicio Nacional de Inteligencia que firma el irónico informe final: "la misión de salvaguardar la paz y la seguridad de la región" (328), podría corresponderse con el gesto del senderista que le dice al fiscal: "El partido tiene mil ojos y mil oídos [...] Como Dios" (151). El *descenso al Infierno* del protagonista se produce en los días de Semana Santa en que transcurre la novela (coincidentemente con un proceso electoral durante el gobierno de Fujimori), y alterna informes de los crímenes escritos con esmero por el fiscal (en la nota de autor final se hará referencia a documentos reales), con textos anónimos plagados de faltas ortográficas y mensajes amenazantes de un tono utópico –religioso que sobre el final sabremos que provenían del Comandante Carrión<sup>4</sup>. Entremedio el relato articula en

---

racismo como legado de la conquista y la colonización. Otra, más orientada al presente, destaca el papel del estado y su uso de la violencia y represión para forjar y perpetuar regímenes modernos de dominación. Y una tercera visión, más centrada en las situaciones locales, toma como ejes de la violencia, el conflicto y la etnicidad presentes en la vida cotidiana y el trabajo de los Andes: una cultura de la violencia en el nivel local, donde hasta hace poco prevalecía el gamonal (Cf. Klarén: 8).

<sup>2</sup> Las citas corresponden a Santiago Roncagliolo, *Abril Rojo*, Alfaguara, 2006.

<sup>3</sup> En el cuento mencionado el gran Padre dictamina que amo y esclavo deben lamerse el cuerpo mutuamente por el resto de sus días, uno cubierto con estiércol y el otro con miel, de donde se sigue que la justicia divina alcanzará a los derrotados.

<sup>4</sup> En *La hora azul*, aparece el nombre de un Comandante Camión (cfr. 171).

montaje, imágenes del recorrido del fiscal desde Ayacucho a Yawarmayo<sup>5</sup>, un verdadero infierno de sangre y fuego, en contrapunto con imágenes de la procesión de Semana Santa, y la referencia al mito del Inkarrí<sup>6</sup>. El fuego no sólo está presente en los cadáveres de las excavaciones (164), sino también en los sueños del fiscal, pesadillas que remiten a un confuso episodio de violencia junto al padre que se añaden a los diálogos con la madre muerta (a modo de un *relato edípico*) para dar cuenta de la alienación de una mente perturbada. Como el detective clásico, Chacaltana vive solo y está aislado pero lejos de tener su lucidez para detectar el mal y lanzarse a actuar, se lo representa como un pusilánime. Sin embargo, a pesar de su torpeza cuando "la venda se le cayó de los ojos" (316) logra dar muerte al comandante (el asesino serial) con el arma que él mismo le había entregado para que se protegiera durante la investigación. No podemos decir que con la resolución del caso se ha hecho justicia porque sobre el relato planea una "espiral de sangre" que alcanza al ejército, los guerrilleros y también a la iglesia (en el personaje del padre Quiroz). "Asesinos matando asesinos" (315) representan, como decíamos, la violencia en sus distintas modalidades: ritual, estatal y popular. De este modo se van "almacenando en los archivos de la memoria colectiva heridas simbólicas que exigen curación" (Ricoeur (2004:108).

### III

El narrador que dice, en el comienzo de *La hora azul*<sup>7</sup>, "Voy a llamarme Adrián Ormache" (14) decide darle identidad a su vocación frustrada de escritor para contar una historia que desde el principio al fin se sostiene en las palabras del padre antes de morir: "Hay una mujer en Huanta, tienes que buscarla" (271). Es imposible no recordar la frase que desencadena aquel relato testimonial de Rodolfo Walsh: "Hay un fusilado que vive" (*Operación Masacre*), porque también aquí alguien ha escapado -aunque transitoriamente- a su destino de muerte. Asimismo, los hechos están relacionados con la historia política del país, pero la búsqueda y el deseo de saber que orientan la investigación, en cambio, se vinculan con la vida personal de este abogado-escritor y las voces de los testigos pasan del registro de su diario a la historia ficcional que se trama sobre esos acontecimientos. Justamente Huanta y Luricocha son pueblos vecinos de Ayacucho (también llamado Huamanga), territorio donde surge Sendero Luminoso en 1964. Si el texto se esmera en mostrar un trabajoso proceso de escritura<sup>8</sup>, es porque la historia que pretende reconstruir Adrián muestra las siluetas "detrás de un vidrio oscuro" (268)<sup>9</sup>. Una carta que encuentra en el baúl de su madre ya muerta, secreto

<sup>5</sup> Arguedas JM en *Los ríos profundos* escribe "Los indios llaman yawar mayu a esos ríos turbios porque muestran con el sol un brillo en movimiento semejante al de la sangre. También llaman yawar mayu al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan" (cfr.7).

<sup>6</sup> El padre Quiroz es quien le recuerda la leyenda de la resurrección del Inca cuyo cuerpo en partes fue enterrado en distintos puntos del imperio que resurgirá cuando las partes se vuelvan a juntar..."y aplastará a quienes lo desangraron" (240).

<sup>7</sup> Las citas corresponden a Alonso Cueto, *La hora azul*, Anagrama, 2005.

<sup>8</sup> La autorreferencia se advierte no sólo en los paréntesis de las primeras páginas entre los que se destaca la referencia irónica al "maldito estilo" del autor contratado para poner el nombre en la tapa (cfr. p.14) sino también en otros momentos donde el narrador "revela" el pasaje de la escritura del diario a la novela (cfr. p. 66,285).

<sup>9</sup> Destacamos dos expresiones del texto que asociamos con el cine: "detrás de un vidrio oscuro" y "caminar sobre el agua". La primera corresponde a una película de Bergman. Sabemos que sus personajes realizan trayectorias que los conducen hacia sí mismos, hacia su propia conciencia en

guardado mucho tiempo, confirma algo que su hermano le había anticipado acerca de la violencia que ejercía su padre, el comandante Ormache, sobre las "terrucas" antes de matarlas, y sirve como disparador de la intriga.

Paralelamente al *ejercicio de la memoria* que se pone en marcha aparece una variación del relato edípico que, como señala Amar Sánchez (2000:57), está en el origen del género policial. A la serie crimen, secreto, investigación, se añade ese juego de identidades en la introspección que realiza el protagonista<sup>10</sup>. Es que la búsqueda de "Esa mujer. Miriam" (110), significa no sólo un viaje al Perú profundo, sino un viaje hacia sí mismo que enmarca la perspectiva para contar la historia: memoria colectiva y memoria personal desde el registro de un relato íntimo donde aparecen las voces escuchadas y mezcladas con sus propias reflexiones. Casualmente *Las voces de los desaparecidos*, editado por la Defensoría del Pueblo es el libro que lee el narrador-investigador promediando la novela, antes de su paso por Infiernillo lugar donde "senderistas y militares dejaban sus muertos" (161). Esta escena de lectura a la que se añade su interés creciente por revisar los periódicos en los que destaca las declaraciones desde la cárcel del "santo maligno"(228) Abimael Guzmán, se completa con una experiencia que vive el protagonista, la "danza de tijeras", hibridación del ritual quechua-cristiano que aunque conocido, se le "revelaba como por primera vez" (185)<sup>11</sup>. Otro elemento importante de la investigación son las *fotos* que recibe como prueba del amor vivido entre su padre y la joven prisionera, que serán tal vez el motor de su propia "historia encantada" (246), el paraíso que le ayuda a descubrir otro rostro más humano de su padre, tras un "gran velo de horror" (303). El narrador guarda hasta el final el último secreto que se ha mantenido en suspenso desde aquella primera anotación en su diario "quizá yo tenga un hermano de mi padre" (91): la confirmación de la identidad de Miguel de quien se ha hecho responsable. Este gesto tal vez lo podemos leer como una fábula moral, el salto de Adrián por encima de las "rutinas de [su] cobardía" (273) hacia los pobres migrantes ayacuchanos, "la gente del otro lado" de la estatua de Mariátegui, frontera real y simbólica de su recorrido por la ciudad de Lima.

#### IV

En el abordaje a *Estrella distante* de Roberto Bolaño encontramos la singularidad de una pesquisa literaria durante la dictadura militar chilena. Como en *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia, el final de *Estrella Distante* refiere a unos papeles que contendrían "todo", es decir todo lo que no sabemos, el secreto nunca develado, documentos que constituirían el archivo de la historia. Bolaño lector de

---

recorridos íntimos, enigmáticos que muchas veces se apoderan del espectador transportándolo a una experiencia estrictamente personal e inquietante. La segunda: "estaba tratando de caminar sobre el agua, dibujar [...] el largo camino hacia atrás" (280) la vinculamos con el film *Caminando sobre el agua* (*Walk on water*, 2004), el largometraje más reciente del neoyorkino Eytan Fox, emigrado a Jerusalén, que es muestra elocuente del clima de discusión que el conflicto árabe-israelí y la cuestión del terrorismo han despertado en buena parte del cine israelí por encima de las posturas políticas intransigentes que sólo han perpetuado el círculo vicioso de la violencia.

<sup>10</sup> "Por ese tiempo, yo sentía que otro hombre había llegado a ocupar mi cuerpo" (293)

<sup>11</sup> La mención de la violencia de una danza como "distracción de la muerte" (182) nos retrotrae a la cuestión de "la violencia y el miedo como aspectos organizativos o rituales en determinadas estructuras de la socialidad humana" (Muniz Sodré, 2001:22).

Piglia, imagina en otro tiempo, y a otra escala, una historia de violencia política que elige el modelo de la ficción paranoica<sup>12</sup> con condimentos propios: la amenaza y el delirio interpretativo de un relato que se gesta en el encierro y la lectura de las obras maestras y es réplica de otro, un episodio de su novela *La literatura nazi en América*. El narrador evoca en el inicio, la presencia del (fantasma) de Pierre Menard para un trabajo de escritura realizado en colaboración con un veterano de guerra Arturo B., con el gesto de debate propio de la crítica. Y en sucesivas entradas del texto, en el peculiar registro irónico de todo el relato, se hará referencia a los gustos y rechazos literarios en el campo poético, a modo de la invención de un canon.

El eje de la novela es la *búsqueda de un criminal*, supuesto artista de vanguardia, que va cambiando su nombre al compás de los acontecimientos políticos y se traza, de este modo, un cruce entre poesía y represión -en el que la literatura es "sometida a investigación"- como en el poema de Brecht. La declaración de principios expresada por el narrador-poeta ya avanzada la investigación pareciera ser un corolario: "Esta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura. En adelante escribiré mis poemas con humildad y trabajaré para no morirme de hambre y no intentaré publicar" (138)<sup>13</sup>.

Así, la obra puede ser leída como una pesquisa que va desplazando el código policial de los hechos ocurridos a la secreta perversión de la letra, aunque ajustándose a éste el *crimen y el cadáver* aparecen en el comienzo de presagios funestos. Y es justamente el personaje doble Alberto Ruiz- Tagle o Carlos Wieder el piloto- poeta quien comete el crimen de las hermanas Garmendia, aunque años después aparecerá solo *un cadáver*, en una fosa común. Pero es que si el motivo del *doble*<sup>14</sup> recorre todo el relato no es extraño que el propio narrador vea al criminal como su "horrendo hermano siamés" (152). En un rasgo propio de la conciencia paranoica de esta ficción aparece la *amenaza* del sí mismo como otro, en la figura del monstruo y un aura misteriosa rodea la confrontación entre el narrador-poeta y Carlos Wieder en el café sevillano donde se produce el *reconocimiento*, como aquel encuentro entre Kafka y Hitler de *Respiración Artificial*. Recordemos que éste se produce a partir del descubrimiento de una nota marginal que Tardewski lee en *Mi Lucha* de Hitler durante su visita a la Biblioteca del British Museum, libro que llega a sus manos por error. También Bibiano O'Ryan, el amigo-investigador del narrador en nuestro texto, "descubre accidentalmente (en) un apartado de autor en los Archivos de la Biblioteca Nacional" (104), las poesías aéreas de Carlos Wieder con "profusión de fotos"<sup>15</sup>. El relato amplifica y multiplica los hilos de la "temática detectivesca".

---

<sup>12</sup> Recordemos la aclaración de Piglia en su reflexión acerca de que al definir el género policial en su momento de transformación como ficción paranoica ha utilizado este "término en su acepción no estrictamente psiquiátrica sino como una manera de acercarnos al problema de definir una forma que sea a la vez un contenido". *Clarín*, Cultura y Nación, 1991, p. 5

<sup>13</sup> Pensamiento que parece coincidir con el último texto de *El gaucho insufrible* (71) del propio Bolaño en el que el nombre de Piglia junto al de Sergio Pitol y Fernando Vallejo remiten a la literatura (en letras mayúsculas, podríamos decir) frente a la "avalancha de glamour" del mercado de libros en que se ha convertido la literatura en Latinoamérica.

<sup>14</sup> Según Celina Manzoni (2002) "La intensidad con que la poética del doble se expande en el segundo texto, parece orientada a un modo muy arriesgado de recuperar el 'arte de la memoria' que desde la antigüedad viene asociado, por una parte, a la reconstrucción de la *imago*, y por otra, al reencuentro del *phantasma* oculto por la opacidad de la representación del mundo". p. 40

<sup>15</sup> Y lee con sorpresa que Wieder (bajo el seudónimo de un pintor japonés) habla "sobre el humor, sobre el sentido del ridículo, sobre los chistes cruentos e incruentos de la literatura, todos atroces, sobre el grotesco privado y público, sobre lo risible, sobre la desmesura inútil, y concluye que nadie,

Desde la cárcel de Concepción en el Centro La peña donde ha caído preso el narrador, con el telón de fondo de la ciudad sitiada, de la que luego tiene noticias de amigos desaparecidos o expulsados de la universidad, visualiza la primera aparición de las escrituras aéreas de Carlos Wieder: "letras perfectamente dibujadas de humo gris negro que helaban los ojos del que las miraba" (36). Y comienza a descifrar las inscripciones en latín acerca de la luz y las tinieblas con reminiscencias bíblicas (40), mensajes que al terminar con la palabra "APRENDAN", toman el sentido de la amenaza. La locura no para aquí, porque junto a las "exhibición peligrosa" del "poeta chileno de los nuevos tiempos", como se anunciaba a Wieder, una exposición fotográfica que realiza por esos días y que llama "poesía visual, experimental, quintaesenciada" (87) es la que transmite todo el horror de la historia de violencia y muerte. Como parte de la investigación *las fotos* son un indicio clave y la prueba fehaciente de lo acontecido (apartándose del tono conjetural de otros momentos del relato) y se describe como una "epifanía de la locura", el infierno de muertos y desaparecidos como maniqués destrozados, la "mayoría mujeres" (97). Pero este no es el único muestrario fotográfico; desde la primera "foto borrosa" (46) en la que los investigadores identifican a Wieder –piloto al lado de su avioneta pasando por las fotos que acompañan el juego de guerra, las "curiosas fotos tipo carnet" de la secta de escritores bárbaros (entre los que descubre "el humor terminal" de Carlos Wieder) (141), parecen tomar otra significación ya que en éstas todos miraban fijamente a la cámara y por tanto a los ojos del lector como en un intento de hipnosis. La descripción, que se ha desplazado al *punctum* de la foto, se intensifica en nuestra lectura, al recordar que Bibiano en su búsqueda, "intenta no parpadear para que su personaje no se le pierda en la línea del horizonte" (118) secuencia en la que añade enigmático el narrador: "nadie en literatura, es capaz de no parpadear un tiempo prolongado". Si esta referencia pareciera remitir a la perspectiva confusa e incierta acerca de la realidad en alusión a los miembros del "planeta" literario, el detalle de los ojos (la mirada) se multiplica y exaspera la conciencia paranoica del narrador en otras referencias no menos significativas. Así, mientras en la secuencia de la escritura aérea descubre un verso escrito por Wieder sobre "la sonrisa de la Patria [...] una sonrisa *parecida a un ojo* [...] que nos mira" (55), en el final del relato, aparecen no sólo los "ojos escrutadores" de Wieder sino también " los escarabajos que antes eran las letras se convertían en ojos", en el libro que lee el narrador. En cambio, son otros los ojos que el narrador atribuye al policía- detective Romero, quien localiza en Barcelona al asesino: "Ojos que saben. Ojos que creen en todas las posibilidades pero que al mismo tiempo *saben* que nada tiene remedio" (156).

Si el pasaje del no-saber al saber es el paso indispensable del relato policial, este final, en el que además el narrador reflexiona acerca de que Wieder: "No parecía un poeta. [...] No parecía un asesino de leyenda..." (153), aquí, al marcarse la imposibilidad o intrascendencia de llegar a la *verdad*, se realiza nuevamente una transformación del código y el texto toma su propio rumbo incierto, inacabado en su deriva, inaprensible en su "fuga hacia adelante" (Barthes, 1974:54).

---

absolutamente nadie, puede erigirse en juez de esa literatura menor que nace en la mofa, que se desarrolla en la mofa" (105), rasgos que, según el crítico Ignacio Echevarría, podrían referirse al propio texto de Bolaño.

## V

De este modo, en nuestro recorrido hemos abordado desde una poética que exaspera la fragmentación a modo de un montaje cinematográfico, otra que se desplaza por un registro intimista y estilizado, hasta encontrar una tercera cercana al género de "ficción paranoica", que arma y desarma el relato en un gesto continuo de autorreferencia. Textos todos que de algún modo "violentan" los códigos narrativos y proponen nuevos usos estéticos poniendo a prueba su eficacia.

Por otra parte, los *trayectos del horror* que recorremos en estas novelas no pretenden quedar en un recuerdo intransitivo e insuperable antes bien alcanzan un nivel ético- político que permiten reflexionar acerca de situaciones nuevas y sin embargo análogas.

### Bibliografía

- Amar Sánchez, Ana María (2000), *Juegos de seducción y traición*. Literatura y cultura de masas, Beatriz Viterbo Editora.
- Barthes, Roland. (1974), *El placer del texto*, Buenos Aires, siglo XXI
- Bolaño, Roberto (2003). *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama.
- González Echevarría, Roberto (2000), *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Klarén, Peter F. (2007), "El tiempo del miedo' (1980-2000), la violencia moderna y la larga duración en la historia peruana", Pérotin-Dumon Anne (dir.) *Historizar el pasado vivo en América Latina*. [www.Historizarelpasadovivo.cl/es](http://www.Historizarelpasadovivo.cl/es)
- Lienhard, Martin (1990), *La voz y su huella*, La Habana, Casa de las Américas.
- Manzoni, Celina (comp,) (2002), *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia*. Bs. As. Corregidor.
- Pérotin-Dumon Anne (dir.) (2007), Introducción a *Historizar el pasado vivo en América Latina*. Perú veinte años de violencia reciente. [www.Historizarelpasadovivo.cl/es](http://www.Historizarelpasadovivo.cl/es) .
- Piglia, Ricardo (1991, "La ficción paranoica", *Clarín*, Cultura y Nación, p.4-5
- Ricoeur, Paul (2004), *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires. F.C.E.
- Sodré, Muñiz (2001), *Sociedad, cultura y violencia*, Buenos Aires, Grupo Edit. Norma.
- Todorov, Tzvetan (2000), *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.