

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/43722>

Please be advised that this information was generated on 2018-06-20 and may be subject to change.

policiales, que ese es un componente menor dentro de sus ficciones, ¿qué prejuicio sigue funcionando sobre el género?

Por otra parte, Sasturain se mantiene "fiel" al género, y escribe una novela negra en sentido estricto, aunque paródico. La parodia marca la ambigüedad básica entre la celebración y la imposibilidad. Sasturain celebra las virtudes morales del detective negro, que puede mantenerse alejado de la corrupción que lo rodea, que es capaz de *resistir* pero no pasivamente sino *actuando*, una acción que busca restaurar algún tipo de orden social. Por el otro, que Marlowe sea sólo un personaje de ficción sugiere los límites de esa acción ante la fuerza mayor del Estado. Por último, a través de algunas inversiones a las que somete al policial negro, como es la presencia de las *madres e hijos* en el relato, se distancia de indagaciones intelectuales para otorgar valor a los vínculos de solidaridad primarios entre los ciudadanos, confiando en que ellos pueden aún conservar, aunque solo sean los restos, de una confianza perdida. Las estrategias de Sasturain formulan preguntas sobre la relación entre la estructura del género y su función: ¿son los elementos extraños —la presencia de madres e hijos— el síntoma donde leer un cambio de función del género, un uso político? Cuando a un género foráneo se le imprimen las marcas de un contexto nuevo, ¿no implica siempre un uso "político" del género? Quiero decir, ¿no fueron todas las apropiaciones del género policial en Argentina, un uso *político*, en tanto redefinen la función del género al tiempo que promueven una definición de lo que se entiende por "nacional" o "propio"?

Durante los 70, quizás el policial no estaba salvando el "orden en una época de desorden", pero permitió a los escritores del período acercarse al desorden intrínseco de la realidad que los circundaba, una realidad infinitamente más compleja, contradictoria y ambigua que la que Poe pudo soñar.

Ω Ω Ω

"Entregarles la carnada para salvar al pez." Daniel Guebel y la novela policial en proceso de clonación.

Brigitte Adriaensen
Radboud Universiteit Nijmegen

El género policial parece ser un objeto de estudio predilecto de los estructuralistas. No es de extrañar que un teórico como Tzvetan Todorov se haya dedicado a estudiarlo. Resulta casi conmovedora la satisfacción con la que Todorov constata en "Typologie du roman policier" (1966)¹ que el policial demuestra la utilidad de los géneros para pensar la literatura. Las reglas del policial son fijas, su estructura es férrea, o por lo menos en el caso del policial "auténtico", el de la literatura de masas. El policial que pretende ser gran literatura puede complicar los esquemas, y por eso mismo Todorov prefiere centrarse para el análisis de su estructura profunda en su vertiente popular.

Así se suele constatar que hay tres actantes básicos: el asesino, la víctima y el detective. El policial incluye tres elementos imprescindibles: el misterio, la acción y el análisis. Se compone de dos historias básicas: la primera historia, la del crimen mismo y la segunda, centrada en la investigación. La racionalidad predomina: la "segunda historia" reconstruye mediante un análisis argumentativo e infalible las causas y el origen del crimen a partir de su efecto inicial (el asesinato) y los indicios diseminados por el texto (el primero siendo el cadáver).

Cuando surge una nueva variante, los teóricos se apresuran a redefinir el género. Así, primero prevalece la novela enigma, inventada por Edgar Allan Poe a mediados del XIX y centrada en un detective que elucida desde su sofá el misterio para así restablecer el orden burgués infringido. Cuando en los años 20 del siglo XX

¹ Tzvetan Todorov, "Typologie du roman policier", *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 55-64.

surge la novela negra en Estados Unidos, no tardan en aparecer los tratados sobre el nuevo subgénero. A diferencia de la novela enigma, la novela negra privilegia la segunda historia: se cuentan los sucesos del detective mismo que sale de su casa para introducirse en el ambiente criminal. En vez de confirmar el orden establecido como se hacía en la novela enigma, el detective observa y critica ahora la violencia y la injusticia predominantes en la sociedad. El misterio y el enigma de la primera variante se ven sustituidos por el suspense: las aventuras del detective son interminables e imprevisibles, el caos reina y el protagonista se arriesga el pellejo.

Más recientemente, Stefano Tani² abogó por la definición de un nuevo subgénero: "Toward a Definition of the Anti-Detective". También el anti-policial, surgido con el auge de la postmodernidad y escéptico ante los procedimientos racionales del policial tradicional, se ve sometido a un examen riguroso de sus principios y métodos. Paradójicamente, si bien el policial postmoderno cuestiona los preceptos básicos del género policial —racionalidad, solución final del enigma, lógica férrea de la argumentación— así como su pertenencia a un sólo género, pronto se ve recuperado por los teóricos como un nuevo subgénero, el anti-policial.

Sin embargo, las cosas no parecen ser tan sencillas si se trasladan al contexto latinoamericano, o en el caso que nos ocupa, argentino. Es sabido que en sus principios el policial fue un género importado en América Latina. En Argentina, Borges y Bioy Casares fueron los promotores principales de la novela de enigma desde los años 40. Su predilección por la dimensión intelectual de ésta iba emparejada con su aversión por la novela negra, demasiada salpicada por el caos, el sexo y la violencia. La siguiente afirmación de Borges muestra que el orden del policial seguía siendo para él un alivio en los tiempos caóticos de la dictadura de Videla. La cita procede de su ensayo "El cuento policial",³ escrito en 1978:

En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial. Ya que no se entienden un cuento policial sin principio, sin medio y sin fin. [...] Yo diría, para

² Stefano Tani, *The Doomed Detective: the Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1984.

³ Jorge Luis Borges, "El cuento policial", *Borges, oral*, Buenos Aires, Emecé Editores - Editorial Belgrano, 1979, pp. 65-80.

defender la novela policial, que no necesita defensa; leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden. (p. 80).

Como suele ocurrir con Borges, la teoría es más clara que la práctica: si bien su concepto del género policial parece bastante unívoco, sus propios textos detectivescos son mucho más difíciles de clasificar, hasta tal punto que para Stefano Tani Borges fue uno de los primeros y principales representantes del anti-policial. Para el asunto que me interesa hoy, dos temas desarrollados por él son cruciales. En primer lugar, el uso de la labor detectivesca como metáfora de la lectura. En "La muerte y la brújula",⁴ Eric Lonrött decide no dejarse guiar en su investigación por la lectura del "cuerpo inicial", el cadáver de Yarmolinsky, ni tampoco empieza por explorar el ambiente criminal de Buenos Aires siguiendo la costumbre de la novela negra: en cambio, opta por efectuar una lectura de los libros cabalísticos encontrados en el escenario del crimen. Es la actividad hermenéutica del detective la que ocupa un lugar central, y con ello se inaugura la larga tradición de la identificación metatextual del detective con el lector, y del asesino con el autor. Esta interpretación de la lectura como empresa detectivesca será esencial no sólo para la obra de Borges, sino que la volveremos a encontrar en obras como *Seis problemas de don Isidro Parodi* que Borges escribió junto con Bioy o en *Respiración artificial* de Piglia. Siempre el acto de la interpretación —de unos discursos hablados confusos, de unas cartas cifradas, o de unas obras cabalísticas— será la clave para resolver el enigma.

Otro tema desarrollado por Borges es la relación del policial con el problema de la identidad. En "Tema del traidor y del héroe",⁵ por ejemplo, Borges lleva a cabo un cuestionamiento de la distinción entre los tres actantes principales del género: el detective, la víctima y el asesino. El "Tema del traidor y del héroe", escrito bajo "el notorio influjo de Chesterton" (p. 141), presenta el argumento de un relato virtual escrito por Ryan, el detective-lector, que investiga sobre la vida de su bisabuelo Fergus Kilpatrick. Este resulta ser tanto el autor del crimen —el asesino, aunque indirectamente— como su

⁴ Jorge Luis Borges, "La muerte y la brújula", *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, pp. 147-163.

⁵ Jorge Luis Borges, "Tema del traidor y del héroe", *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, pp. 141-146.

víctima, al haber inventado el montaje de su propio asesinato. Paradójicamente, por ser el traidor, se convierte en el héroe de la historia: nadie sospecha que su muerte gloriosa fue una puesta en escena para castigarlo por la traición infame que cometió.

Ricardo Piglia es el segundo personaje crucial en la teoría y la práctica del policial argentino. Igual que en el caso de Borges, sus manifiestos teóricos no dan cuenta de la complejidad de sus experimentos literarios. Por un lado, Piglia fue el gran promotor de la novela negra en Argentina, al dirigir la *Serie negra* y al escribir varios ensayos en su defensa. Partiendo de una posición política radicalmente distinta a la de Borges, Piglia interpreta el policial desde su contexto ideológico e histórico. Así, en "Sobre el género policial" (1976)⁶ destaca la dimensión materialista del policial negro: el dinero impregna toda la historia, dado que tanto el detective trabaja por un sueldo como el asesino obra por causas económicas. El núcleo de la serie negra es, pues, el enigma de las relaciones capitalistas, y el peso del crimen individual se ve continuamente contrastado con el crimen institucional. En las palabras de Piglia: "¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?", decía Brecht, y en esa pregunta está —si no me engaño— la mejor definición de la serie negra que conozco" ("Sobre el género policial", p. 62).

Si bien algunos policiales negros llevan su escepticismo hasta la negación de la racionalidad, tal no es el caso para la definición que da Piglia del policial: en sus ensayos, pero también por boca de Tardewski en *Respiración artificial* (1980),⁷ él equipara el asesino al *cogito*. Así, dice el personaje Tardewski, el autor del primer policial sería el mismo Descartes:

En el fondo, visto así, se podría decir que Descartes escribió una novela policial: cómo puede el investigador sin moverse de su asiento frente a la chimenea, sin salir de su cuarto, usando sólo su razón, desechar todas las falsas pistas, destruir una por una todas las dudas hasta conseguir descubrir por fin al criminal, esto es, al *cogito*. Porque el *cogito* es el asesino, sobre eso no tengo la menor duda. (*Respiración artificial*, p. 194)

Si Descartes va en busca del asesino, al querer descubrir el *cogito*, el lector de Descartes vuelve a descifrar la búsqueda del

⁶ Ricardo Piglia, "Sobre el género policial", *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001.

⁷ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama, 2001.

autor a su vez, convirtiéndose así en un detective del segundo grado. La idea del lector detective que debe descifrar mensajes secretos y cartas en clave es un tema principal en *Respiración artificial*. Ahora esta labor interpretativa ya no se sitúa en el contexto metafísico de Borges, sino en el clima asfixiante de la dictadura bajo la cual escribió Piglia. El detective —el lector de una novela escrita bajo la dictadura— es el que quiere saber, el que está en busca de cierto conocimiento, tal vez censurado. Si bien a primera vista *Respiración artificial* se acerca más al misterio de la novela enigma, su perspectiva crítica sobre el contexto histórico la aproxima también a la novela negra.

Los mecanismos perversos del poder forman pues un tema esencial del policial argentino. Aparte del lector terrorista, que socava los secretos de la dictadura a través de su labor hermenéutica, abundan también las novelas negras donde el poder es representado desde su lado más negro. Así se explica la aplicación dificultosa de la novela de enigma tradicional al contexto argentino: ¿cómo hacer creíble en un ambiente de detenciones ilegales, de desapariciones cotidianas, del terror organizado que el sospechoso no sea detenido hasta que su culpa queda demostrada, y que el detective sea honesto así como la policía? La desconfianza profunda ante el sistema judicial y policial, ante las instituciones estatales en Argentina —y en todo América Latina— explica por qué la novela negra ha sido más exitosa que la novela enigma, con su retrato cínico del terror.⁸

¿Pero qué ocurre con la representación del poder en los tiempos de la postdictadura? ¿Se sigue viendo al estado como el criminal supremo? ¿Sigue la novela negra ocupando el primer plano? ¿Qué es lo que prevalece, el orden o el caos? Desde los años 90 surgieron cantidad de obras policiales difíciles de clasificar en las categorías existentes. Las reacciones de los críticos ante esta diversidad son diversas: aparte de algunos intentos desesperados de establecer más tipologías para encauzar a los nuevos "subgéneros" en sus casillas —el policial metafísico, psicológico, teológico,...— hay también una tendencia a olvidarse de la rigidez estructuralista de los

⁸ Amelia Simpson, *Detective Fiction from Latin America*, London & Toronto, Associated University Press, 1990, p. 21.

géneros y a estudiar no tanto el género policial como el tema del delito en un corpus muy diversificado de textos. Tal fue la intención del ensayo controvertido de Josephina Ludmer, su *Manual del delito* (1999),⁹ y el caso que vamos a analizar a continuación demostrará esta necesidad de soltar por un momento la rigidez de los esquemas.

Así llegamos por fin al caso que quisiera comentar brevemente hoy. Me voy a sincerar: la novela *El perseguido* de Daniel Guebel¹⁰ no es una novela policial. No ocurre ningún crimen al principio, al inicio no hay ningún asesino, ni tampoco una víctima, ni un detective. No se encuentra tampoco ningún cadáver que permita arrancar la investigación. Faltan por completo los principios de la racionalidad y de la trama ingeniosa: Guebel da una muestra magistral de lo que Beatriz Sarlo llamó recientemente su arte del "abandono de la trama"¹¹ (p. 42-43), que él comparte con César Aira, y vuelve a festejar la inverosimilitud y lo disparatado como principios básicos de su escritura. El humor absurdo, la vulgaridad más grotesca, lo escatológico y el hiperrealismo son predominantes en la obra de este escritor. En realidad, lo más sensato sería investigar esta novela en un coloquio sobre la ciencia ficción. Pero ya que me he equivocado de coloquio, os voy a decir algo sobre las huellas de lo policial en *El perseguido* de Guebel. De hecho, en su ensayo "El cuento policial", Borges ya decía que el género no es más que una forma de leer, un método de lectura: Edgar Allan Poe no creó el policial, sino que creó al lector del policial. Es decir, creó a un lector que sería capaz de leer hasta el *Quijote* en clave policial. El género es, en este sentido, una herramienta de lectura, una manera de plantear preguntas –a veces inesperadas– a un texto.

El título mismo ya nos da una pista: tenemos a un perseguido. Este perseguido se llama Leonardo Ferretti, un revolucionario paranoico que intenta huir de los "Aparatos de Inteligencia" (p. 19) del Estado. Estamos en plena Argentina postdictatorial: el estado, el servicio de inteligencia es retratado desde el inicio de la narración

⁹ Josephina Ludmer, *The Corpus Delicti. A Manual of Argentine Fiction*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2004.

¹⁰ Daniel Guebel, *El perseguido*, Buenos Aires, Editorial Norma, 2001.

¹¹ Beatriz Sarlo, "Sujetos y tecnologías. La novela argentina después de la historia", *Quimera* 278 (enero 2007), pp. 40-46.

como un asesino potencial, omnipotente y omnipresente que quiere aniquilar a sus enemigos de la izquierda. Leonardo se describe a sí mismo de forma siguiente:

Soy un luchador político; quiero abolir de la faz de la tierra hasta el último rastro de la explotación del hombre por el hombre. Desde joven vengo quemándome las pestañas con los clásicos del marxismo, los teóricos del anarquismo, los pensadores que tramaron los vínculos entre Utopía y Estado. (p. 17)

Parece que nos encontramos ante una inversión del esquema tradicional del policial. El énfasis no cae en el razonamiento del detective que intenta elucidar el crimen inicial y restaurar el orden. Al contrario, el narrador transmite la perspectiva de la víctima que espera la aniquilación por parte de su asesino. Al mismo tiempo el asesino es también un espía: los Aparatos de Inteligencia están por todas partes, buscan indicios para localizar a sus víctimas. En este sentido, el detective, que originalmente garantizaba el orden y la justicia, se ha convertido en un mecanismo perverso: los Aparatos de Inteligencia son como detectives que imponen su orden particular mediante el espionaje, la tortura, las desapariciones y la muerte. De hecho, los intentos de escapar de Ferretti se describen algo perversamente como un "viaje a la desaparición" (p. 9). La paranoia ante los abusos de la dictadura parece reflejarse así en la novela. Ferretti duda cuál sería la mejor estrategia para escapar al ojo omnividente del estado, y finalmente llega a la siguiente conclusión:

Y me di cuenta: con mi intento de escaparme lo único que había conseguido era exasperar la avidez de los Aparatos de Inteligencia. Decidí entonces que tenía que recurrir al método opuesto, producir un exceso de exposición que cegara a mis perseguidores. Entregarles la carnada para salvar al pez. (p. 20)

En otras palabras, Ferretti decide que la única forma de escapar es confundir a los Aparatos de Inteligencia: no esconderse, sino exponerse en exceso. Entregarles la carnada para salvar al pez. Traducido a términos policiales: en vez de esconder el cadáver, o su propio cuerpo, Ferretti decide multiplicar su propio cuerpo para así diseminar los indicios en el texto, las señales que deberá descifrar el detective-espía que es el Estado.

Es en este momento cuando el ciberpunk, la ciencia ficción situada en un contexto de alta tecnología, hace su entrada en la novela: Leonardo Ferretti concierta una cita con un científico, Hunico, que es experto en clonaciones. Le pide a Hunico que cree diez copias genéticas de su propia persona, primero bajo el pretexto de que no puede dar abasto a la voracidad sexual de sus diez amantes y luego admitiendo su huida ante el Terror. El científico acepta y Ferretti vuelve con sus diez *alter egos* clonados a casa. La descripción de esta casa nos vuelve a situar en el ambiente opresivo de la dictadura, dado que tiene mucho de un centro de detención: "se los llevó a la fábrica abandonada (calle sin nombre, fábrica sin número) donde vivía" (p. 26). Por medio de este tipo de indicaciones misteriosas, el lector se empieza a hacer preguntas sobre el estatuto real de Ferretti: ¿tal vez vive en el mismo centro operativo de los Aparatos de Inteligencia sin darse cuenta?

Para controlar si las copias son bastante verídicas, decide enviar a los clones a sus distintas amantes y de vez en cuando él se vuelve a acostar con alguna para comprobar cuál ha sido el efecto del cambio: "La percepción de sus amantes, ¿superaba o excedía la que pudieran desarrollar los Aparatos de Inteligencia? La Femenidad, ¿se igualaba al Terror?" (p. 28). La respuesta es un desafío abierto a la tendencia misógina que es tan propia del mismo género policial: "ellas, acostumbradas a las rutinas de Ferretti (un hombre más interesante por su carácter taciturno que por sus talentos en la cama), de pronto se encontraban con un amante versátil" (p. 29). El experimento con los clones angustia a Ferretti:

¿Qué hacían sus simulacros con sus mujeres? ¿Qué decían? ¿Qué sabían?
¿Hasta cuándo sería posible sostener la ilusión de la identidad, cuando era evidente que para las mujeres sus clones se habían vuelto mejores que él? (p. 30)

La angustia le lleva a su primer crimen. Degüella a cada uno de sus clones y los quema en sus celdas, intentando recuperar su propia identidad, puesta en entredicho por la profusión de simulacros. Así surge uno de los temas principales y recurrentes de la novela: el protagonista quiere ser único, como el científico Hunico, pero continuamente se ve enfrentado con clones o dobles de sí mismo, que le hacen dudar sobre su propia unicidad. Esta misma

ambigüedad recuerda el tema del doble desarrollado por Borges, y complica aún más el esquema actancial de la novela: Ferretti, la supuesta víctima, se convierte en el asesino de sus propios clones, de su propio yo.

El desarrollo posterior de la novela es bastante vertiginoso y disparatado. Ni la verosimilitud ni el análisis racional tienen cabida en la novela. Sin embargo, un ingrediente esencial del policial sigue dominando la narración: el misterio. De hecho, la identidad de Ferretti y su relación tanto con sus clones como con su creador, Hunico, permanece ambigua. Resulta por ejemplo que los clones quemados no han muerto y Ferretti —convertido en Sandra después de una operación— se encuentra con un clon suyo y se enamora de él. Pasan la luna de miel en un hotel hecho de hielo, pero por una cuestión de celos Sandra termina de nuevo por matar a su *alter ego*. Luego vuelve a recuperar su "identidad masculina" y va a bucear en el océano donde debe refugiarse en el interior de una ostra gigantesca ante el impacto de un maremoto legendario. Se adentra en la ostra junto con los restos de una ballena devorada. Siendo la exageración y la inverosimilitud ingredientes esenciales en la narrativa de Guebel, no extraña que el relato quiera superar a los intertextos: la ballena recuerda las historias de Jonás en la Biblia y la ballena blanca de Melville, pero su dimensión y su monstruosidad es minimizada al ser engullida de un trago por la ostra aún más terrible.

Finalmente, Ferretti es llevado a un estudio donde se va a rodar una película sobre sus propias experiencias en la ostra. Otra vez su identidad se desdobra cuando debe instruir a un actor que va a representar su papel en la película. Como en los casos anteriores, ese desdoblamiento le causa horror y acaba por desfigurarse y luego asesinar al actor con una sierra mecánica, en una escena claramente inspirada por el "crime movie". Estos problemas de identidad recuerdan también otro intertexto esencial: el de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, donde el mismo problema de la identidad lleva al crimen. Sin embargo, la gran diferencia es que Ferretti comete estos crímenes por el efecto de los Aparatos de Inteligencia: fue por ellos que se hizo clonar, es el Terror el que lo ha hecho enloquecer. Un Terror que Ferretti —como un lector contagiado por la índole paranoica de

las novelas policiales— empieza a ver por todas partes. Sin duda, Ferretti hubiera leído el *Quijote* como una novela policial.

Más tarde, descubre finalmente que en aquel escenario donde se rueda la película únicamente hay clones y simulacros: su propia mujer y su hijo resultan ser maniquíes o robots. La tristeza por haberlos perdido le lleva a la decisión de hacerse científico y reproducir a sus queridos mediante la clonación. De esta manera Ferretti se convierte en un segundo Hunico: crea los clones y hace experimentos con ellos, los tortura y los acaba por incinerar en gigantescos hornos de gas. Entretanto se ha instalado en un castillo alejado que recuerda el palacio de Drácula por su carácter aislado y gótico. Al final de la historia, los "Aparatos de Inteligencia" vienen a buscar a Ferretti, unos Aparatos de Inteligencia que no tienen nada que ver con el Estado, sino que son nadie menos que el propio Hunico. El científico acaba por aclarar —de forma muy indirecta— el misterio sobre la identidad de Ferretti, que el lector ya iba intuyendo en el curso de la narración: Ferretti mismo es un clon. Hunico imprimió el miedo obsesivo por los Aparatos de Inteligencia en su conciencia, sin que éstos existieran realmente. Es decir: Hunico encarna el *cogito* de la narración, el que estuvo manipulando continuamente la trama de la historia sin que el protagonista ni el lector se dieran cuenta. En este sentido, los papeles de los distintos actantes se vuelven a redefinir: Hunico se equipara al *cogito* de Piglia, al Dios creador, a Frankenstein, al asesino, al autor del "crimen", incluso de los crímenes cometidos por Ferretti, mientras que Ferretti revela ser un detective incapaz de leer los indicios sobre su propia identidad, sugeridos en el texto por su creador.

El juego que se entabla así con el *cogito*/el asesino en la novela es vertiginoso: por un lado, Hunico pretende ser un inventor ingenioso que —a diferencia de Víctor Frankenstein— en ningún momento pierde el control sobre su criatura que se vuelve monstruosa. Así, parece que el hecho razonable —que debe de estar en la base de cualquier novela policial— sí acaba por revelarse. Por otro lado, ciertos aspectos de la trama siguen siendo incomprensibles. ¿Cómo pudo enviar Hunico sus cartas a Ferretti? ¿El mismo Hunico era capaz de metamorfosearse sin convertirse en un clon? Así mismo el principio de la racionalidad se vuelve a

cuestionar. Por otra parte, el papel de Ferretti mismo recuerda mucho la posición del protagonista en aquel lejano antecedente de la ciencia ficción, *La invención de Morel* (1940).¹² El pendiente de Hunico es en este caso Morel, quien dirige todos los eventos de la historia sin que el protagonista haya captado que él no hace más que asistir a unas escenas grabadas para la eternidad. En la novela de Bioy Casares y en la de Guebel, el protagonista se encuentra en un entorno de alta tecnología que no es capaz de descifrar. En ambas novelas la ironía dramática crea una tensión muy grande, una ironía creada cuando un personaje —en este caso Ferretti— falla en captar su propia situación, como Edipo Rey en la obra de Sófocles. El lector incrementa esta tensión al intentar descifrar la situación enigmática con la ayuda de los comentarios elípticos del narrador. El lector es pues un detective que intenta superar el entendimiento del protagonista que se pierde ante la superioridad del *cogito*. Si bien en *La invención de Morel* al final todo se encaja por un principio "fantástico pero no sobrenatural" (1998: 9), como dice Borges en su prólogo,¹³ en *El perseguido* el misterio no se disuelve del todo: la investigación del lector queda frustrada, es un detective fracasado. Además, a diferencia del libro de Bioy, la trama de *El perseguido* no es "perfecta", y sin duda Borges se habría horrorizado ante tanto caos y disparate.

Pero hay otra semejanza entre el cuento de Bioy y el de Guebel. Igual que Morel había decidido que sus compañeros de viaje murieran por el experimento que él quiso llevar a cabo, Hunico se comporta como un dictador científico que decide sobre la suerte de sus criaturas. Como es costumbre en la narrativa de Guebel, la monstruosidad del proyecto de Morel es ampliada hasta la caricatura más grotesca: no sólo Ferretti y los demás clones sufrirán la muerte como fue la suerte de los amigos de Morel; Hunico incluso está dispuesto a dejar atrás sus propias invenciones, la ciencia misma, a sacrificar su propio *cogito* y el principio de la racionalidad. Hunico acaba por renunciar a la ciencia, y decide dar fin al mundo —y a la novela policial construida gracias a la razón— con una bomba nuclear que destruirá el mundo entero:

¹² Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Madrid, Alianza, 1999.

¹³ Jorge Luis Borges, "Prólogo" a Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, 1999, pp. 7-10.

Voy a resolver de un golpe el problema de la duración, que es el problema de los problemas. El tiempo ya ha existido demasiado. Por lo tanto, hice una bomba y voy a destruir el mundo. No postulo que sea un acto racional, entendido desde el punto de vista humano. En el fondo, lo racional no es más que el principio de conservación de la energía aplicado a nuestra especie. [...] A mi bomba le puse unos cuantos kilotrones. No descarto una reacción en cadena a escala cósmica, la llama nuclear trepando por las galaxias... ¡Qué espectáculo, che, iluminar toda esa negrura! Y entonces será el fin, mi amigo, el verdadero fin. No reces para que mi mano se detenga. (p. 186-187)

Así, el rechazo de la modernidad que caracteriza la novela *Frankenstein* de Mary Shelley (1818)¹⁴ se ve reflejado en *El perseguido* por un movimiento apocalíptico, irracional e incluso anti-racional al final de la novela. La ciencia, la nueva ideología que había tomado el relevo del Terror de la dictadura, acaba por suicidar sus propios principios.

Aparte de esta crítica de la racionalidad, corriente también en la novela negra argentina y en el neopolicial mexicano, uno de los aspectos afines al género policial más desarrollados en *El perseguido* es la insistencia en la labor hermenéutica del lector. De hecho, éste no sólo intenta entender el *cogito* escondido del texto, sino que también intenta descifrar los múltiples intertextos esparcidos por la novela. Y no es ninguna casualidad que los intertextos principales incorporen el tema que da el título a la novela: la persecución. Este es el caso del intertexto más prominente de la novela: *Frankenstein* de Mary Shelley. La analogía entre los dos científicos, Hunico y Víctor Frankenstein es evidente. Ambos producen monstruos, que acaban por convertirse en asesinos. Incluso la estancia de Ferretti con su pareja clonada en el hotel de hielo, y su recorrido de los hielos eternos recuerda el encuentro de Robert Walton con Frankenstein en el Polo Norte.

Sin embargo, la persecución toma formas diferentes: en el caso de Guebel, el científico sigue controlando a su creación y manipula su conciencia hasta el final. No debe huirla, ni temerla, a pesar de que se haya convertido en un torturador y asesino de colectividades enteras de muñecos. Hunico decide perturbar a su

¹⁴ Mary Shelley, *Frankenstein or the Modern Prometheus*, London, Oxford University Press, 1969.

criatura dejándole mensajes confusos y haciendo apariciones fugaces e imposibles, comportándose más como un mago que como un científico. El miedo de Ferretti ni siquiera es real, sino que es un medio del Terror (científico) para manipular a sus súbditos: "El secreto último de todo gobierno y de todo Aparato no es el imperativo de la explotación sino el miedo a la desaparición." (*El perseguido*, p. 43). Hunico le infunde el miedo a la desaparición a Ferretti, el cual cae víctima de su propio miedo y acaba por crear una comunidad regida por el Terror. Ferretti construye campos de exterminio, crea unidades de espionaje que tienen el permiso de asesinar a cualquier súbdito sospechoso de querer atentar contra su vida. Aterrorizado por su creador, Ferretti acaba por instaurar él mismo una dictadura basada en el Terror. La relación entre ciencia y crimen no es tampoco un aspecto que sólo está presente en *Frankenstein*: como explica Ludmer, también en la tradición argentina el tema fue recurrente. En este sentido sería posible analizar más en detalle la relación intertextual con *La bolsa de huesos* (1896) de Eduardo Holmberg. El título de esta obra recuerda los episodios en *El perseguido* donde Ferretti se convierte en varias ocasiones en un colector de huesos que luego se lleva de camino. Por otra parte, el mismo tema de la persecución también está presente en otros textos evocados en *El perseguido*, como lo son *Drácula* o *Moby Dick* de Melville.

Como dice Todorov sobre la novela policial: "La découverte de la loi entraîne la mort de l'énigme" (*Poétique de la prose*, p. 98). No pretendo haber enterrado el enigma de *El perseguido* a través de mi análisis: el género policial no es su ley, no es su estructura profunda que parecía inverosímil pero que yo realcé mediante mi análisis racional. No puedo concluir de forma especular que *El perseguido* es una novela policial, aunque no lo parezca a primera vista. Pero tampoco *Respiración artificial* de Piglia es una novela policial, a pesar de que figura en cualquier libro sobre el desarrollo del género en Argentina. Una forma posible de resolver este enigma es imponerle otra ley: Guebel y Piglia son ejemplos del anti-policial. Aunque no me tienta mucho esta solución, la comparación entre ambas novelas aporta algo: en ambos casos, el ojo de la Censura o del Terror está omnipresente. El poder es una amenaza continua, incluso si no se concretiza en ningún momento. El poder es un

espía, un asesino, un perseguidor o un detective maligno. Por muy absurda e inverosímil que sea la novela de Guebel, no es ajena a su contexto cultural. O para decirlo con Ludmer: "[...] the place (and the body) of crime always includes [...] contemporary political reality" (*The Corpus Delicti*, p. 165).

Por otro lado, el detective lector en este caso no debe descifrar cartas como en el caso de Piglia. El protagonista de hecho no es un lector. Es un aventurero paranoico con problemas de identidad. Un miedoso que a la vez es una víctima, un asesino, un detective que intenta elucidar el misterio, pero sin conseguirlo. Como ya Borges lo demostraba, los esquemas actanciales no son necesariamente unívocos: Kilpatrick era un héroe y un traidor, un asesino y una víctima. Pero es un protagonista que intenta engañar al asesino/detective que lo está buscando, y para conseguirlo disemina sus propias señales, su propio cadáver es expuesto en el texto: su cuerpo es clonado, su identidad es multiplicada. Sólo, en vez de confundir al detective, que no sabe cuál es el futuro cadáver que deberá asesinar, ha conseguido confundirse a sí mismo y perderse en su propio laberinto corporal.

Y así también es confundido el lector: el lector que a su vez se vuelve detective cuando intenta adivinar cuál es finalmente el estatuto de este protagonista perseguido. Un lector que empieza a cazar los intertextos diseminados por el texto, señales que recuerdan los mensajes cabalísticos dirigidos a Eric Lönnrot por Red Scarlach en el cuento de Borges. Unos intertextos cuya temática es precisamente la persecución y la perversa combinación entre crimen y ciencia. Unos intertextos que son ejemplos de la novela gótica, una de las fuentes de inspiración del policial. El lector persigue y es perseguido por Frankenstein, Drácula, Mr Hyde y por Moby Dick.

Espero haber demostrado así que es posible encontrar elementos del policial en esta novela, y que tal lectura nos permite leerla desde una luz diferente. Ahora se podría concluir que *El perseguido* de Guebel es una anti-novela, pero ya descarté esta opción. Otra posibilidad consistiría en descartar la noción de género, ateniéndonos a un estudio temático y contentarnos con incluir *El*

perseguido en el amplio "cuerpo del delito" estudiado por Josephina Ludmer.

Sin embargo, tal decisión nos impediría centrarnos en el sistema actancial de la novela, es decir en la relación entre detective, asesino y víctima. Tampoco sería lógico estudiar la diseminación de cuerpos como indicios del crimen hipotético, ni nos detendríamos en el papel del detective-lector. Por este mismo motivo, creo que la noción del género mantiene su utilidad, y más en particular si se maneja el género como *método de lectura* y no como categoría histórica.

El género es, en este sentido, una herramienta de lectura, una manera de plantear preguntas —a veces inesperadas— a un texto. En vez de inaugurar ahora la nueva categoría del policial-ciberpunk, abogo por la misma estrategia que la del propio detective: la hipótesis más inverosímil —el *Perseguido* es una novela policial— no carece necesariamente de interés. Porque como dice Lönnrot en "La muerte y la brújula": "Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis." (p. 149).

Ω Ω Ω