

UASB Corporación Editora Nacional (Quito).

La novela policial en Ecuador.

Guillermo Cordero.

Cita:

Guillermo Cordero (2013). *La novela policial en Ecuador*. Quito: UASB Corporación Editora Nacional.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/guillermo.cordero/16>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pg96/3DE>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 133

*La novela
policial
en Ecuador*

*Guillermo
Cordero*



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

La novela policial en Ecuador

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 133

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Toledo N22-80 • Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426
www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL
Roca E9-59 y Tamayo • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558 • Fax: ext. 12
www.cenlibrosecuador.org • cen@cenlibrosecuador.org

Guillermo Cordero

La novela policial en Ecuador



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

Quito, 2013

La novela policial en Ecuador

Guillermo Cordero

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 133

Primera edición:

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Corporación Editora Nacional
Quito, mayo de 2013

Coordinación editorial:

Quinche Ortiz Crespo

Armado:

Mosca estudio gráfico

Impresión:

*Taller Gráfico La Huella,
La Isla N27-96 y Cuba, Quito*

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador:
978-9978-19-575-8

ISBN Corporación Editora Nacional:
978-9978-84670-4

Derechos de autor:

Inscripción: 041505

Depósito legal: 004934

Título original: *La novela policial en Ecuador*
Tesis para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura,
con mención en Literatura Hispanoamericana
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura, 2010

Autor: *Guillermo Cordero Carpio* (correo e.: guimocordero73@gmail.com)

Tutor: *Fernando Balseca*

Código bibliográfico del Centro de Información: T-0930

Índice

Planteamiento del enigma / 11

Capítulo I

Género policial y propuesta metodológica / 13

La lupa de Holmes: género y propuesta metodológica / 13

La novela policial clásica / 14

La novela negra / 17

La novela de suspenso / 19

El neopolicial latinoamericano / 19

Capítulo II

Primeras huellas: antecedentes de la novela policial en Ecuador / 25

Parodia policial en «Un hombre muerto a puntapiés» / 25

Arcilla indócil: el detective va al pueblo / 29

El destino: el detective va a la selva / 32

Háblanos, Bolívar: el detective va a la ciudad / 34

Capítulo III

El caso de la novela policial en Ecuador / 37

Máquina de lectura y crimen / 37

Capítulo IV

La triada detective-criminal-víctima / 53

El detective / 53

El criminal y la víctima / 65

Capítulo V

Los escenarios del crimen / 75

El policial y la lectura de la ciudad / **75**

Cuando el detective sale de los límites urbanos / **78**

El cuarto cerrado / **79**

Explicación final / 81

Bibliografía / 85

*Para Fabiana:
porque en sus ojos
está la verdad.*

Mi agradecimiento a Fernando Balseca y Raúl Serrano; sin su ayuda este caso no se hubiese resuelto.

Planteamiento del enigma

Las reflexiones que se presentan a continuación pretenden develar un misterio, encontrar una verdad a partir de las huellas que en la literatura ecuatoriana ha dejado la novela policial, un género que, si bien nos ha sido un tanto huidizo, no nos ha sido –es lo que se busca demostrar– del todo ajeno.

Para lograr este objetivo, la indagación se realiza desde dos perspectivas diferentes: la primera, de orden historiográfico literario, trata de establecer los antecedentes del género en Ecuador, sus obras representativas, evolución, estado actual y su ubicación dentro la tradición policial; la segunda, inscrita dentro de la crítica literaria, busca determinar cómo y con qué fines los autores adaptan, parodian o juegan con las formas narrativas, los elementos y las convenciones del género policial.

Los dos elementos que definen al policial en su concepción clásica son utilizados como criterios para la selección de las obras a ser estudiadas. En todas ellas existe un crimen (misterio o enigma) y un proceso de investigación que busca resolverlo. Un tercer criterio, relacionado con los subgéneros narrativos, delimita el estudio a la novela, a excepción del cuento de Pablo Palacio que, por su relevancia, se ha incluido como parte de los antecedentes. Estos tres criterios, de orden operativo, excluyen de este estudio obras cercanas al género como *Sueño de lobos* de Abdón Ubidia, novela que está más del lado del género negro (prescinde del proceso investigativo), o *El cholo Cepeda, investigador privado*, colección de cuentos de Fernando Itúrburu.

En el primer capítulo se plantea una breve reflexión sobre el género policial y se exponen los lineamientos teóricos que orientan la lectura y el análisis de la selección de novelas, estos provienen, principalmente, de los aportes de algunos estudiosos del tema: Tzvetan Todorov, Jorge Luis Borges, Thomas Narcejac, Ricardo Piglia, Mempo Giardinelli, Leonardo Padura, entre otros.

En el segundo capítulo, buscando establecer los antecedentes de la novela policial en Ecuador, se analizan el cuento «Un hombre muerto a puntapiés» de Pablo Palacio y las novelas *Arcilla indócil* de Arturo Montesinos Malo, *El destino* de Pedro Jorge Vera y *Háblanos, Bolívar* de Eliécer Cárdenas Espinosa.

En los siguientes capítulos se aborda el corpus central de este estudio, conformado por diez novelas, publicadas entre los años 1997 y 2009, a partir de los elementos constitutivos de toda obra narrativa.

El tercer capítulo se dedica al análisis del acontecimiento central: el crimen, y de los elementos fábula y trama.

El cuarto capítulo se centra en el análisis de los personajes que giran alrededor del crimen: detective, criminal y víctima.

El quinto capítulo se reserva para el análisis del lugar desde la perspectiva de la novela policial, partiendo de una distinción básica: urbano y rural.

La última parte, llamada Explicación final, contiene las conclusiones.

CAPÍTULO I

Género policial y propuesta metodológica

LA LUPA DE HOLMES: GÉNERO Y PROPUESTA METODOLÓGICA

Con frecuencia, dentro de la crítica literaria, se ha considerado que analizar una obra (o un grupo de obras) ordenándola dentro de un género determinado es reducir su apreciación al cumplimiento de algunos preceptos anteriores a su creación, dejando de lado lo que ella pueda proponer. Esta posición entiende que leer una obra a través de una malla construida a priori no permite ver sus aportes, lo que al final conduce a su desvalorización. De aquí que esta tendencia a negar el género se haya expandido desde hace mucho tiempo.

Todorov sostiene que las grandes obras literarias presentan dos géneros: el que transgreden y el que crean.¹ Una obra que se destaque por su calidad literaria inventa, en alguna medida, su propio género, piénsese en *Don Quijote* con respecto a la novela, por ejemplo. En este sentido, es lógico que el análisis debe dar prioridad al nuevo género, tanto o más importante que el anterior, que ha sido superado.

Sin embargo, cuando se trata de literatura que responde a un género literario determinado, se hace evidente que más que una superación del género anterior, se tiende a su encarnación. A diferencia de las obras maestras de la literatura habitual, las obras maestras de la literatura policial, por ejemplo, lejos de transgredir el género y crear el suyo propio, son las que mejor se inscriben en él. En otras palabras, las que mejor juegan con sus preceptos. El escritor de policiales que pretenda ir más allá hace literatura, pero no literatura policial.²

1. Tzvetan Todorov, «Tipología del relato policial», en Daniel Link, comp., *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar Allan Poe a P. D. James*, Buenos Aires, La Marca, 2003, p. 64.
2. Sobre este punto cabe subrayar que con la evolución de la novela policial, los límites que definen su territorio han tendido a desvanecerse. De hecho, ya no se puede hablar de novela policial pura, pero tampoco se puede decir que las nuevas obras prescindan de sus elementos constitutivos: si bien, en muchos casos, se juega con ellos, se los parodia o se los utiliza como un pre-texto, no se los abandona.

El análisis de la obra contempla dos operaciones básicas:

1. Describir cómo los requerimientos y convenciones del género, los elementos constantes y mensurables que lo construyen como un esquema pre-fijado se actualizan en cada obra.³

2. Analizar la manera en que cada autor manipula esos requerimientos y los adapta a sus necesidades expresivas.

La primera operación está relacionada con la verosimilitud, es decir, con la coherencia interna de la obra; la segunda, con la verdad, es decir, con la correspondencia externa. En definitiva, se trata de dilucidar cómo y con qué fines las obras estudiadas exploran, adaptan o parodian el policial.

Para establecer cuáles son los elementos que conforman el género en procura de fabricar (para utilizar una metáfora propia del policial) una lupa cuyo aumento nos permita leer lo medular de las obras analizadas (las pistas que luego serán interpretadas), se partirá de la tipología propuesta por Todorov, que será a su vez enriquecida con los aportes de Jorge Luis Borges, Thomas Narcejac, Ricardo Piglia, Mempo Giardinelli y otros que se citarán en su momento.

Todorov ensaya una tipología del policial que comprende tres subgéneros: la novela clásica, la novela negra y la novela de suspenso. A esta tipología le será añadida un cuarto subgénero (que más tiene que ver con un ámbito regional, que con un cambio de paradigma): el neopolicial latinoamericano, cuyos preceptos y características han sido extraídos del estudio que Mempo Giardinelli hace sobre el tema. Cabe anotar que esta tipología, en su estructura interior, está realizada a partir de los elementos constitutivos de toda obra narrativa: acontecimiento dentro del cual realiza la distinción entre fábula y trama; personaje, que en el caso del policial se puede restringir a la triada detective, criminal y víctima, y lugar, dividido, a su vez, en urbano y rural.

LA NOVELA POLICIAL CLÁSICA

Poe, al fusionar misterio e investigación, inaugura el género en su concepción moderna. En los tres casos de Dupin queda ya fijada la premisa que define a la novela policial clásica (también llamada novela problema o novela de enigma): una resolución, por medios racionales, de un crimen o hecho misterioso. La mayor parte de las definiciones que los teóricos han propuesto sobre

3. Borges en «El cuento policial» hace una defensa de la noción de género como elemento de análisis: «Pensar es generalizar y necesitamos esos útiles arquetipos platónicos para poder afirmar algo». Jorge Luis Borges, *Borges oral. Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 2a. ed., 2007, p. 204.

el género coinciden en este punto. Régis Messac, por ejemplo, sostiene: «La novela policial es un relato consagrado, ante todo, al descubrimiento metódico y gradual –por medio de instrumentos racionales y de circunstancias exactas– de un acontecimiento misterioso».⁴

Y Francois Fosca: «Se podría definir en forma sintética la novela policial como la narración de una «caza del hombre [...] en la que se utiliza un tipo de razonamiento que interpreta hechos insignificantes para extraer de ellos una conclusión».⁵

Siguiendo esta misma dirección, Todorov va más allá y explica que la novela policial no contiene una historia sino dos: la historia del crimen y la historia de la investigación.⁶ La primera cuenta lo que efectivamente ocurrió, en tanto que la segunda explica cómo el lector (o el narrador) toma conocimiento de los hechos. En su forma más pura, estas dos historias no tienen ningún punto en común (la historia de la investigación empieza cuando la del crimen ha terminado). En consecuencia presentan estatus diferentes: la primera está ausente pero es real, en ella se cifran los hechos que se quieren conocer; la segunda está presente pero resulta artificial, ya que su papel se restringe a servir de puente entre el crimen y el lector.⁷

Sin embargo, la historia de la investigación se pone en primer plano pues lo que interesa al policial clásico, hijo del positivismo científico, es destacar el valor del pensamiento y la inteligencia pura. Los hechos y personajes de la primera historia, la del crimen, son construidos en función de aumentar la complejidad del problema cuya solución debe ser hallada en la historia de la investigación. Desde que fuera creado por Poe, este tipo de policial se interesa más en el proceso de resolución que en el problema mismo. La deducción es aquí llevada a la categoría de hecho estético y su proceso se convierte en el asunto del relato.

En cuanto a los personajes, también existen diferencias dependiendo de la historia a la cual pertenecen: en la primera, los personajes (criminal, víctima y demás implicados) actúan; en la segunda, los personajes (detective, ayudante) aprenden. Mientras que los de la primera se exponen y son parte del problema; los de la segunda aparecen, de cierta manera, inmunizados: no participan

4. Régis Messac, citado por Thomas Narcejac en *La novela policial*, Buenos Aires, Paidós, 1977, p. 13.

5. Francois Fosca, citado por T. Narcejac, *op. cit.*, p. 13.

6. T. Todorov, *op. cit.*, p. 64. Estas dos historias, según el propio Todorov, no son privativas del relato policial, están presentes en toda obra literaria y tienen que ver con dos aspectos descubiertos por los formalistas rusos: la fábula (lo acontecido) y el asunto (cómo el autor nos lo presenta). La particularidad del relato policial es que pone en evidencia las dos.

7. *Ibid.*, p. 66.

en el crimen porque su función es resolverlo mediante la razón y explicarlo al lector (en muchos de los casos, a través del testimonio del ayudante que asume el papel de narrador).

Así, el detective de la novela policial clásica es, generalmente, un personaje cerebral, quieto y analítico, gran teórico y maestro de la deducción (especialmente el de tradición anglosajona, puesto que el de tradición francesa incorpora dosis de intuición y acción), dotado de una inteligencia superior frente a la burocrática y lenta de los miembros de la Policía.

La figura del criminal suele estar, en cambio, subordinada a la del detective como su contraparte en el juego. El asesino es construido como una mente lúcida, que representa al mal, capaz de desafiar la inteligencia del detective, que representa al bien (piénsese en Moriarty, el archienemigo de Holmes). Poco se profundiza en las motivaciones que este tuvo para llevar a cabo el crimen (gratuito en la mayoría de los casos, justamente para complicar aún más el problema). En esta primera etapa el análisis psicológico todavía no ha aparecido, aunque algunas obras apuntan ya a dos motivos propios del capitalismo naciente: el individualismo y el dinero.

La novela policial clásica, como hemos visto, se centra alrededor de dos hechos fundamentales: un acontecimiento misterioso y un proceso investigativo que trata de aclararlo. Ambas instancias se complementan y, al mismo tiempo, se oponen. Esta relación entre complementarios y opuestos se concreta en el enfrentamiento de las dos figuras antes mencionadas: criminal y detective. Es una dialéctica entre perseguido y perseguidor, entre transgresor de las normas y restaurador del orden (burgués, en este caso), que está presente desde los orígenes del género.

La víctima, por su parte, suele ser un personaje indefenso (una mujer, un anciano, un niño, un hombre ingenuo), o con poder a veces, pero en decadencia, para acentuar la transgresión cometida por el criminal en el orden establecido.

El escenario de la novela policial es eminentemente urbano. De hecho, su nacimiento está relacionado con la etapa de industrialización y crecimiento de las grandes ciudades europeas del siglo XIX, donde la masa de individuos se convierte en asilo que protege al antisocial y en el laberinto donde el detective debe poner en práctica sus dotes de analista y observador.⁸

Al reflexionar sobre el problema del género literario, Borges sostiene que este «depende, quizá, menos de los textos que del modo en que estos son leídos». Pues «el hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y solo entonces existe».⁹ En la novela policial esta operación se hace explícita: un

8. Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1991, p. 55.

9. J. L. Borges, *op. cit.*, p. 204.

problema planteado al detective es un problema planteado también al lector, a quien se le proporcionan los elementos necesarios para participar de la fruición de develar el misterio. Según el mismo Borges: «Nosotros, al leer una novela policial, somos una invención de Edgar Allan Poe». ¹⁰ Es decir, un lector que lee con incredulidad y una suspicacia especial. Según Todorov, la forma de interés que mueve al lector de policiales clásicos puede ser llamada *curiosidad*: a partir del efecto (un cadáver) se debe hallar la causa (el culpable, las motivaciones). ¹¹

LA NOVELA NEGRA

En el artículo «Sobre el género policial», Ricardo Piglia hace un deslinde entre novela policial y novela negra, y propone *Los asesinos* de Hemingway como obra fundacional de la segunda: «[Este cuento] tiene la misma importancia que *Los crímenes de la rue Morgue*, el cuento de Poe que funda las reglas del relato de enigma. En esos dos matones profesionales que llegan a Chicago para asesinar a un exboxeador que no conocen, en ese crimen «por encargo» que no se explica ni se intenta descifrar están ya las formas de la policial dura». ¹²

En esta explicación se cifra lo que diferencia a la novela negra del policial clásico: la atenuación de un proceso investigativo que intenta explicar el crimen. Atendiendo a las categorías de fábula y asunto, Todorov sostiene que la novela negra es una novela policial en la que la historia del crimen avanza paralela a la de la investigación; es decir, ya no se narra un crimen anterior al momento del relato, pues el relato coincide con la acción. ¹³

Ya no estamos frente a un género artificial y poco violento que rinde culto a la inteligencia y a la razón, como la novela clásica; estamos frente a un género realista que, lejos de caracterizarse por su procedimiento de presentación (la investigación), se caracteriza por sus temas (la violencia, el crimen, la corrupción, la amoralidad, las motivaciones de los personajes) y sobre todo por su lenguaje: agresivo, duro, machista y completamente despiadado. ¹⁴ Si algunas obras conservan el misterio (como las de Hammett o Chandler), este está en un

10. *Ibid.*, p. 205.

11. T. Todorov, *op. cit.*, p. 68.

12. Ricardo Piglia, «Sobre el género policial», en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Planeta / Seix Barral, 1986, p. 67. El autor sostiene, además, que los antecedentes de la novela negra deben ser buscados en cierta tradición típica de la literatura norteamericana antes que en relación a la novela policial clásica.

13. T. Todorov, *op. cit.*, p. 67.

14. Mempo Giardinelli, *El género negro. Ensayos sobre literatura policial*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996, p. 235.

plano secundario. Además, la psicología comienza a jugar un papel protagónico, importantes son en este sentido los aportes de la vertiente francesa, especialmente de Georges Simenon con su saga sobre el inspector Maigred, quien, según Narcejac, más que comisario es un «analista de almas». ¹⁵ En definitiva, la novela negra comienza a preocuparse más del entorno que de los devaneos intelectuales de los detectives literarios. ¹⁶

El detective deja de encarnar la razón pura, deja de ser el cerebro aristócrata que se involucra en la pesquisa solo por goce intelectual y pasa a ser un asalariado más, un profesional, alguien que hace un trabajo y recibe un sueldo (las motivaciones del detective también son de orden material). Deja de estar inmunizado: para resolver un crimen, más que en su capacidad analítica se basa en su fuerza, prefiere lanzarse ciegamente al encuentro con los hechos, aunque esto ponga en riesgo su propia vida o traiga como consecuencia nuevos crímenes. ¹⁷

Ya no se trata de una disputa intelectual, se trata de una gesta violenta que pretende devolver o restituir el orden perdido, pero tal restitución es solamente pasajera. El detective sabe que a los peces gordos jamás podrá atraparlos y malvive con la sensación de que su trabajo, a fin de cuentas, no arregla nada. El conflicto no termina con el descubrimiento del criminal, ya que las causas del crimen se encuentran, la mayoría de las veces en la base misma del sistema social. ¹⁸ La sociedad se resiste a una transformación y el detective, consciente de esta imposibilidad, se deja ver como un hombre lúcido pero desencantado.

Por su parte, el criminal aparece humanizado. La novela negra profundiza en las motivaciones que lo llevaron a cometer el crimen y en el drama psicológico que vive después de cometerlo. Se escriben novelas contadas desde el punto de vista del asesino que prescinden del personaje detectivesco, algunas de ellas memorables como *El cartero siempre llama dos veces* (1934) de James Cain. Por otra parte, aparece la figura del asesino a sueldo, último tentáculo de un poder que jamás muestra la cabeza. Según Piglia, en la novela negra, la motivación del delito es siempre sostenida por el dinero: asesinatos, robos, estafas, extorsiones, secuestros, la cadena es siempre económica, a diferencia de la novela de enigma donde las relaciones materiales aparecen sublimadas. ¹⁹ El género se define por la presencia del crimen y el dinero es un disparador de crímenes. ²⁰

15. T. Narcejac, *op. cit.*, p. 103.

16. M. Giardinelli, *op. cit.*, p. 57.

17. R. Piglia, «Sobre...», p. 68.

18. Francisco Gutiérrez Carbajo, «Caracterización del personaje en la novela policíaca», en *Cuadernos hispanoamericanos*, No. 371, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1981, p. 330.

19. R. Piglia, «Sobre...», p. 69.

20. M. Giardinelli, *op. cit.*, p. 230.

Siguiendo la ruta abierta por el policial clásico, la ciudad con sus círculos de luz bajo las farolas, sus oscuros callejones, sus peatones sombríos, sus calles húmedas y mugrientas, es también el escenario perfecto para los angustiosos sucesos propios de la novela negra.

Finalmente, el interés que mueve al lector de novelas negras es de otra índole, ya no se trata de *curiosidad* como en el policial clásico, sino de *suspense*: de las causas (gansterismo, corrupción, racismo, amoralidad) se esperan los efectos (crímenes, asaltos, tiroteos, secuestros).²¹

LA NOVELA DE SUSPENSO

Este tercer subgénero se ubica a medio camino entre la novela clásica y la novela negra. Conserva las dos historias pero, como en la novela negra, pone énfasis en la historia de la investigación. Interesa tanto lo que pasó (resolver el misterio) como lo que va a pasar. Curiosidad y suspense se conjugan en este tipo de novelas. El misterio es solo un punto de partida. Dentro de la novela de suspense, Todorov reconoce dos variantes:

1. Historias del detective vulnerable que pierde su inmunidad, que se arriesga, que forma parte del universo de los otros personajes, que deja de ser simple observador.
2. Historias del sospechoso detective: un crimen ha sido cometido y la culpa recae en una persona determinada que, para probar su inocencia, debe asumir el papel de detective y poner en peligro su vida. En este caso tres funciones actanciales recaen sobre un mismo personaje: detective, culpable y víctima.

EL NEOPOLICIAL LATINOAMERICANO

La novela policial clásica llega tarde a los países de lengua castellana. Si bien existen algunas realizaciones previas, hay que esperar hasta la década del 40 para que en América Latina, especialmente en Argentina, se sienten las bases de una posible novela policial con características propias.²² Según Leonardo Padura, por su propio retraso y por su origen genérico foráneo, la primera

21. T. Todorov, *op. cit.*, p. 68.

22. Un papel importante en la difusión del género en el continente constituye la circulación de colecciones populares, desdeñadas por los círculos académicos, como la extraordinaria «El séptimo círculo» creada por Borges y Bioy Casares para Emecé en 1945.

literatura policial del continente, que sigue el modelo clásico, ya para entonces agotado, responde más a una necesidad artística que a una contextual (para la época América Latina no presenta las condiciones que forjaron el género: sociedad industrializada, positivismo científico, cuerpos policíacos eficaces), y puede ser englobada en tres proposiciones: la copia mimética, la parodia, y el intento de aclimatación lingüística.²³

La copia mimética se da con mayor frecuencia. Se acogen disciplinadamente las normas del policial clásico, pero, dado que estas responden a un modelo foráneo, los resultados de esta práctica resultan un tanto artificiales. Muchos autores prefieren un tipo casi humorístico de investigador privado que a veces toca la caricatura. El ejercicio paródico, por su parte, se presenta en menor escala pero, a diferencia de la anterior, evidencia una mirada sabia y desacralizadora hacia el modelo genérico clásico. El ejemplo paradigmático de este orden lo constituye *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), donde Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, bajo el seudónimo de *H. Bustos Domeq*, asumen los preceptos del género, pero exagerándolos y deformándolos. La aclimatación lingüística, en cambio, se da de manera constante entre los autores de la época, convirtiéndose en la vía a través de la cual el género comienza su proceso de naturalización. La obra de Borges y Bioy, al recurrir a la expresión porteña, participa también de esta tercera proposición.²⁴

Hacia la década del 50, el policial latinoamericano empieza a sufrir importantes transformaciones en su proceso de adaptación al medio. La parodia fácil y el calco van quedando atrás. La influencia de la novela negra estadounidense y francesa que, desde la década del 30 ha iniciado su expansión por todo el mundo, llega al sur del continente. El realismo duro de la primera y el psicologismo de la segunda van a irse ajustando a las necesidades de los escritores latinoamericanos que buscan dar cuenta de su entorno inmediato. Muchas obras de esta época buscan desarrollar los temas y utilizar las estrategias narrativas del género negro, pero con modos de tratamiento propio. El trabajo lingüístico contribuye también a la necesaria aclimatación del gánster, el traficante o el tipo duro, como se puede apreciar en la serie de relatos policíacos que por la época publica el cubano Lino Novás Calvo.

El proceso de acercamiento a una realidad propia mediante el género policial tiene su punto culminante en la obra del argentino Rodolfo Walsh, *Operación masacre* (1957), enmarcada dentro de lo que años después Truman Capote bautizaría como *non-fiction* (no ficción), donde la verosimilitud da el último

23. Leonardo Padura Fuentes, «Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica», en *Hispanamérica*, No. 84, Pueblo Court, Hispanamérica, 1999, p. 37.

24. *Ibid.*, p. 39.

salto posible al abordar la narración de un hecho verdadero. Por este camino, la novela policial se acerca al documento periodístico, especialmente a la crónica, con un acentuado rasgo de crítica social.

Hacia finales de la década del 60, el proceso de aprendizaje y aclimatación del género entra en su etapa de madurez y comienzan a aparecer policiales latinoamericanos con características propias (es el caso de *El complot mongol*, novela del mexicano Rafael Bernal) que ya anuncian el fenómeno que tomará forma definitiva a mediados de la década del 70: el neopolicial latinoamericano.

Los influjos que inducen la aparición de esta nueva forma son de diversa índole. El neopolicial va a huir de la artificialidad del calco mimético, pero insiste en los ejercicios paródico, lingüístico (ya iniciados en las décadas del 40 y 50) y documental (desarrollado en la década del 60). Por otra parte, el neopolicial surge como una reacción al *boom*, en particular al realismo mágico; pero también como una continuidad, especialmente en la preeminencia del ámbito urbano. También va a incorporar las características del arte posmoderno: cultura de masas, eclecticismo, pastiche, contaminación genérica y mirada desacralizadora, al elemento principal del policial clásico, el enigma. Pero, sobre todo, va a beber de dos fuentes fundamentales que serán asimiladas a su modo: los referentes norteamericano y europeo de la novela negra, y su carga de violencia, corrupción, psicología criminal, crítica social...

Según Mempo Giardinelli, la influencia de la novela negra estadounidense «recorre los textos de la mayoría de escritores latinoamericanos de lo que se ha dado en llamar el *posboom* y no es otra cosa que el crudo realismo de la acción novelada, la rudeza y verosimilitud de los diálogos».²⁵ Santiago Gamboa, uno de los autores del *posboom*, al precisar el rasgo definitorio de la nueva literatura latinoamericana, reconoce esta influencia en los siguientes términos: «predominancia de los escenarios urbanos, en historias emparentadas de cerca o de lejos con la novela negra, o al menos con la novela de investigación y crimen, en el marco infinito y caótico de nuestras ciudades».²⁶ No obstante, este influjo no ha sido tan determinante como para llegar a la imitación, cada escritor ha sabido adaptar el estilo, la manera de mirar a la sociedad y las estrategias narrativas (narrador testigo protagonista, fluir de la conciencia) pero aplicadas a su propia idiosincrasia.²⁷

25. M. Giardinelli, *op. cit.*, p. 226.

26. Santiago Gamboa, «Opiniones de un lector», en *Palabra de América*, prólogo de Guillermo Cabrera Infante, epílogo de Pierre Gimferrer, Barcelona, Seix Barral / Fundación José Manuel Lara, 2004, p. 81.

27. Cabe aclarar que la novela negra no solo es una parte fundamental en la formación literaria de casi todos los autores del *posboom*, sino que está ya presente en algunos autores del *boom* que cultivan el género, aunque sin la intención renovadora que caracteriza a los primeros, es

Giardinelli, en su estudio sobre el género negro, ensaya una comparación entre la novela negra estadounidense y el neopolicial latinoamericano, estableciendo similitudes y diferencias que resultan reveladoras. Algunos temas que caracterizan a la novela negra son trabajados por los escritores latinoamericanos, pero con formas que responden a su contexto particular. Mientras la violencia y la corrupción son vistas por los autores estadounidenses como males naturales e irremediables, en América Latina se tiene la convicción de que estos son males coyunturales y jamás se aceptan como irremediables.²⁸

Esta diferencia deriva de la relación, también distinta, que tanto estadounidenses como latinoamericanos han establecido con la ley y el poder: los primeros, unos más que otros, confían en la ley (encarnada en el Policía), se vive dentro o al margen de ella, pero la ley existe; en el fondo, creen en el sistema, en sus instituciones, en su capacidad regenerativa y en la acción individual como catalizadora del cambio. Los latinoamericanos, por su parte, no confían en el poder (viven una constante sublevación contra el sistema) ni en la ley: el aparato policial más que investigativo es considerado represivo. Además, puesto que la historia ha demostrado que de nada sirven las luchas individuales, se privilegia lo colectivo y social.²⁹ Algo que caracteriza al neopolicial latinoamericano es una fuerte dosis de sal y pimienta política.

En esta misma línea, si en el Norte la obsesión por el dinero es la motivación principal que mueve a los personajes, en el Sur son las diferencias sociales las que provocan la tenencia o carencia del dinero. En nuestra literatura, más importante que el dinero mismo son los efectos de su injusta distribución.³⁰

En cuanto a los factores que mueven a los personajes también existen diferencias significativas. Mientras en la versión estadounidense están impulsados desde dentro, por una conciencia moral bíblica y una voluntad de acción demoníaca (de aquí la profusión de héroes solitarios o de antihéroes que buscan dar el golpe certero para cambiar de vida, aunque este intento termine por aniquilarlos), en la latinoamericana los personajes se presentan apáticos, fatalistas, alienados por fuerzas externas, pero con una soledad menos trágica que los estadounidenses, dado que lo colectivo es más importante; más que actuar los hombres sobre los hechos, estos actúan sobre ellos.

el caso de Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Sergio Pitlor, Gabriel García Márquez y otros. Por su parte, la lista de escritores del *posboom* que frecuentan el género es larga, entre ellos me permito nombrar a Paco Ignacio Taibo II, Oswaldo Soriano, Leonardo Padura, Ricardo Piglia, Mempo Giardinelli, Rubem Fonseca, Jorge Franco, Santiago Gamboa.

28. M. Giardinelli, *op. cit.*, p. 238.

29. *Ibid.*, p. 234-235.

30. *Ibid.*, p. 230.

El neopolicial latinoamericano recoge también algunos aspectos arquetípicos de la tradición latinoamericana que contribuyen a particularizarlo con respecto a la novela negra estadounidense: el papel de una naturaleza devoradora, la figura del cacique y las masas oprimidas.

Para finalizar, el acentuado matiz ideológico que caracteriza al neopolicial latinoamericano y que, hasta cierto punto, lo diferencia de su par estadounidense, está relacionado con las profundas raíces históricas que comprometen a los escritores de esta parte del continente a profundizar en aspectos como la indagación de la identidad, el mestizaje y la violencia social y política; mientras que en el caso estadounidense la falta de sujeción histórica ha permitido el desarrollo de una literatura más libre, menos sometida a los condicionantes sociales. La literatura en Latinoamérica no es solo evasión y entretenimiento sino un arma ideológica.

CAPÍTULO II

Primeras huellas: antecedentes de la novela policial en Ecuador

Si se revisa la producción narrativa del Ecuador durante el siglo XX, se observa una marcada escasez de obras, novelas o cuentos, que abordan el género policial. Las razones son de diversa índole y, sin duda, se prestan para el debate; entre ellas se cuentan el desprestigio del género y la ausencia de ciertas condiciones que abonon el terreno para que este florezca: cuerpo policial eficiente, confianza en la ley, desarrollo urbano, etc. No obstante, lo que interesa en este primer capítulo es realizar un análisis de las contadas obras que sí abordan el género, bien porque siguen sus convenciones, bien por la intención explícita de sus autores de crear y decir a partir de ellas. Me refiero al cuento «Un hombre muerto a puntapiés» de Pablo Palacio, y a las novelas cortas *Arquilla indócil* de Arturo Montesinos Malo, *El destino* de Pedro Jorge Vera y *Háblanos, Bolívar* de Eliécer Cárdenas Espinosa.

PARODIA POLICIAL EN «UN HOMBRE MUERTO A PUNTAPIÉS»

«Me perseguía por todas partes la frase hilarante: ¡Un hombre muerto a puntapiés! Y todas las letras danzaban ante mis ojos tan alegremente que resolví al fin reconstruir la escena callejera o penetrar, por lo menos, en el misterio de *por qué* se mataba a un ciudadano de manera tan ridícula».³¹

Cuando el narrador del cuento «Un hombre muerto a puntapiés» (publicado por Pablo Palacio en 1926), después de leer la crónica roja aparecida en un diario capitalino, se decide a investigar el hecho, asistimos al primer caso policial (hasta ahora registrado) de la literatura ecuatoriana.

A diferencia de las primeras obras que del género se producían ya para aquel entonces en Latinoamérica (Argentina y México, principalmente), cuyo carácter era eminentemente mimético con respecto al modelo detectivesco del policial clásico, el cuento de Palacio evidencia un tratamiento paródico que se

31. Pablo Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés» en *Obras completas*, Quito, Libresa, 1998, p. 93.

adelanta en más de una década a la propuesta también paródica ensayada por Borges y Bioy Casares en 1942 con su genial colección de relatos *Seis problemas para don Isidro Parodi* (considerada, años después, por Rodolfo Walsh como el primer libro de cuentos policiales en castellano).

El ejercicio paródico implica una sabiduría, una negación y el propósito de superación de un modelo establecido.³² Se trata, ha escrito María del Carmen Fernández, «de elaborar una obra siguiendo fielmente sus normas estéticas, con el propósito de demostrar que no resultan adecuadas para dar cuenta de la realidad actual».³³ La parodia que Pablo Palacio hace de los elementos y convenciones del policial clásico está animada por dos propósitos de orden metaliterario: en primer lugar, busca desacreditar los preceptos del realismo decimonónico (aún vigente en Ecuador de los años 20) atacando uno de sus principios más acreditados: la verosimilitud objetiva y racionalista mediante la cual se pretendía que el arte sea una copia fiel de la realidad; y en segundo, ensaya una poética de lectura y escritura que propone ya no solo la razón, sino la intuición y la imaginación como vehículos para aprehender la realidad.

En el policial clásico, hijo del cientificismo, se llega a la verdad, o se restituye el orden alterado por el delito, a través de los procedimientos lógicos del detective. Existe un pacto entre razón y verdad que Pablo Palacio va a desmontar tomando lo esencial del modelo creado por Poe y deformándolo.

Si tenemos en cuenta la estructura, el cuento de Palacio tiende hacia una arquitectura geométrica dividida en tres partes al modo del más puro policial clásico: planteamiento del enigma (a través de un texto escrito), historia de la investigación y explicación final (o historia del crimen).

Al igual que en el cuento «Los crímenes de la calle Morgue», en «Un hombre muerto a puntapiés» el crimen se plantea a través de la transcripción de una crónica roja publicada en un periódico capitalino, el *Diario de la Tarde*. En ella se da cuenta de la agresión que sufriera un individuo de apellido Ramírez por parte de unos individuos que no conocía, solo por haberles pedido un cigarrillo, agresión que a la postre será la causa de su fallecimiento. La crónica además consigna, como dato «accidental», que el individuo era «vicioso». Queda así planteado el punto de partida del policial: un misterio a resolver.

En la segunda parte, donde se narra la historia de la investigación, hace su aparición el detective. Fiel al modelo clásico (Dupin o Holmes) el de Palacio es un aficionado, pero no un diletante en busca de una ocupación digna de su capacidad intelectual, mucho menos un *gentleman*, sino un individuo común

32. L. Padura Fuentes, *op. cit.*, p. 38.

33. María del Carmen Fernández, *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Libri Mundi, Enrique Grosse-Luemern, 1991, p. 308.

que se asume, no sin ironía, del lado del orden establecido: «soy un hombre que se interesa por la justicia y nada más». ³⁴ La parodia de este personaje alcanza un tono burlesco cuando adopta las poses detectivescas clásicas: «entre miedoso y desalentado, encendí mi pipa. Esto es esencial, muy esencial», ³⁵ y más adelante: «Hube de fruncir el ceño como todo hombre de estudio –¡una honda línea en el entrecejo es señal de inequívoca atención–». ³⁶

Como en el cuento de Poe, la resolución del crimen depende de la destreza lectora del detective que debe descifrar los signos escritos en un papel (la crónica inicial). En este sentido, el detective de Palacio posee una percepción del texto fuera de lo común: le persigue la frase hilarante «¡Un hombre muerto a puntapiés!» y todas las letras «danzan ante sus ojos alegremente». Si el crimen está cifrado en palabras impresas, o entre ellas, leer más allá de lo legible parece ser el único camino para develar el misterio. El detective lector de Palacio resuelve el crimen a través de una mirada alterada que amplifica las palabras para verlas (interpretarlas) con mayor claridad. No es gratuito entonces que los caracteres del indicio a partir del cual se reconstruye la identidad de la víctima y la secuencia de los hechos se amplíen como si fuesen leídos a través de una lupa: «La frase última hizo brillar mis ojos [...] leí así: ERA VICIOSO, con letras prodigiosamente grandes». ³⁷

Sumado a esta excepcional habilidad, se encuentra el método que utiliza el detective: la intuición, ³⁸ mediante la cual llega a la conclusión de que Ramírez es homosexual: «Intuitivamente había descubierto qué era... No, no lo digo para no enemistar su memoria con las señoras». ³⁹ En este punto Palacio comienza a menoscabar la confianza en la ciencia y la razón que caracterizaron al método seguido por el detective clásico.

Como se puede ver, el detective de Palacio no lee objetivamente, al contrario, deforma, lee a partir de su subjetividad. En otras palabras, aplica y propone un nuevo método de lectura: para ir más allá de la superficie y llegar a las causas últimas, es necesario leer mal, percibir confusamente, imaginar y trazar el significado con el texto. ⁴⁰ El siguiente paso de la investigación es el análisis de las fotografías de la víctima. Después de mirarlas detenidamente el detective traza un dibujo en el que incluye un detalle complementario nuevamente moti-

34. P. Palacio, *op. cit.*, p. 95.

35. *Ibid.*, p. 93.

36. *Ibid.*, p. 94.

37. *Ibid.*, p. 95. (Mayúsculas en el original).

38. Entre la deducción y la inducción, el detective de Palacio se decide por la segunda que considera «formidable arma» para dar con la verdad. Pero debido al desconocimiento y «a la maldita ociosidad de los primeros años» lo descarta y se decanta por la intuición.

39. P. Palacio, *op. cit.*, p. 95.

40. Ricardo Piglia, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 19.

vado por la intuición: «Tomé de nuevo la pluma y completé el busto [...] Busto cuyo pecho tiene algo de mujer». ⁴¹ A partir de este nuevo indicio, que refuerza la hipótesis sobre la homosexualidad de Ramírez, confecciona unas conclusiones que, lejos de ser lógicas, resultan producto de la invención y el disparate:

El difunto Ramírez se llamaba Octavio Ramírez (un individuo con la nariz del difunto no podía llamarse de otra manera);
 Octavio Ramírez tenía cuarenta y dos años;
 Octavio Ramírez andaba escaso de dinero;
 Octavio Ramiro iba mal vestido; y, por último, nuestro difunto era extranjero.⁴²

De esta manera, el detective de Palacio, saboteando los métodos del investigador racionalista, instaura lo imaginario como una nueva lógica explicativa a partir de la cual reconstruye la historia del crimen. Pero la investigación del detective de Palacio no pretende una reconstrucción objetiva. La historia del crimen que se nos presenta a manera de explicación final es una historia ficticia que, más que buscar una correspondencia directa con los hechos, surge como un detonador que dispara las lecturas que le sirven a Palacio para conseguir sus propósitos metaliterarios: el descrédito del realismo y una poética de lectoescritura.

Pero hay algo más. Al romper la correspondencia entre los hechos y la explicación final, el detective desvía la atención de la reconstrucción del crimen hacia las motivaciones del criminal, como lo explicita desde un principio:

Yo hubiera querido hacer un estudio experimental; pero he visto en los libros que tales estudios tratan solo de investigar el *cómo* de las cosas; y entre mi primera idea, que era esta, de reconstrucción, y la que averigua por las razones que movieron a unos individuos a atacar a otro a puntapiés, más original y beneficiosa para la especie humana me parecía la segunda.⁴³

A través de esta estrategia, Palacio supera el policial clásico que, al poner el acento en el detective y el proceso de investigación, desatiende al criminal y sus motivaciones. Para Palacio, más importante que el *cómo* es el *porqué*, al que solo se puede llegar mediante una lectura que a la razón sume la intuición y la imaginación. Al poner en evidencia el carácter artificial del policial clásico, da un paso fundamental dentro del género, superando, por un lado, el mero juego intelectual y anticipando, por el otro, el caso psicológico y la crítica social que pocos años después desarrollarían, con indudable maestría, Georges Simenon y Dashiell Hammett.

41. P. Palacio, *op. cit.*, p. 97.

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*, p. 93. (Cursivas en el original.)

Según la explicación del detective, las motivaciones habría que buscarlas en la doble moral de una sociedad que no tolera la diferencia, que se siente amenazada por lo desconocido, por lo que no se puede leer a simple vista. Octavio Ramírez, extranjero y homosexual, es la víctima, pero también es el sospechoso, el «otro» social que, al no ser reconocido, debe ser castigado. Un monstruo de voz extranjera, como el orangután de Poe, cuya muerte, de no ser por la investigación que emprende un ciudadano que se «interesa por la justicia», pronto habría caído en el olvido. El criminal, por su parte, pertenece a la mayoría, su condición de obrero y padre de familia lo instalan dentro del sistema; pero su nombre, Epaminondas (tomado de un general tebano conocido por su sentido de la justicia y, además, por su homosexualidad), revela su doble moral, acentuada por la fruición que siente al propinarle puntapiés al acosador de su hijo.

Al parodiar los elementos y las convenciones del policial, Palacio reivindica el papel de la imaginación, característica del relato ficcional, en la aprehensión de la realidad, a la vez que pone en tela de juicio el método racionalista. Este descrédito, tal vez el objetivo central de su relato, se hace extensivo al realismo naturalista y su afán de verosimilitud que, para Palacio, no es más que un engaño. Por otro lado, y no se sabe hasta qué punto estaba consciente de esto, mediante la parodia, Palacio soluciona un conflicto que en otros países hispanoamericanos requirió más de un intento: dar carta de naturalización a un género que por ser extranjero e hijo de una sociedad y un contexto diferentes se resistía, sobre todo en esa época, a ser abordado de otra forma que no sea el calco mimético. Es de lamentar que en el país, hasta mucho tiempo después, nadie haya entrado por esta puerta tempranamente abierta.

ARCILLA INDÓCIL: EL DETECTIVE VA AL PUEBLO

Hay que esperar más de dos décadas para que otro escritor ecuatoriano nos ofrezca un relato con características y elementos policiales. En 1951, Arturo Montesinos Malo escribe *Arcilla indócil*, una novela corta publicada años después, en 1959. En la introducción a la edición de *El Conejo* (1984), Miguel Donoso Pareja cita tres opiniones sobre *Arcilla indócil* (de Alfredo Chávez, Agustín Cueva y Hernán Rodríguez Castello); todas coinciden en dos puntos: su carácter excepcional en una época dominada por el realismo social, y su aporte técnico, sobre todo en la utilización de recursos del género policial. Con respecto al primero, vale decir que no por distanciarse del realismo la obra de Montesinos descuida el contenido, cuya búsqueda, más que en lo social, se centra en la psi-

cología de los personajes. Sobre el segundo, la apropiación de los elementos del género policial, nos detendremos en los siguientes párrafos.

Arcilla indócil está construida mediante una serie de testimonios proporcionados por diferentes informantes, a la manera de una encuesta emprendida con el propósito de esclarecer los hechos en torno a un delito. Los incidentes son narrados desde diferentes puntos de vista obteniéndose una visión estereoscópica del todo, que recuerda la técnica empleada por Akira Kurosawa en el filme *Rashomon*.⁴⁴ A través de los monólogos de diez personajes,⁴⁵ el lector penetra en la relación que nació entre don Francisco, el solterón intelectual del pueblo, y Soledad, la muchacha campesina, cuyas circunstancias, un tanto oscuras, provocaron que esta última perdiera la cordura y atacara a Rosendo, el partidario.

La historia de la investigación, planteada en forma de encuesta, recupera la historia del crimen, a la vez que delega la función del detective al lector mediante la identificación de este, destinatario externo, con el destinatario interno que lo representa dentro del texto. Los testigos se dirigen a una segunda persona: «para serle franca, señor»,⁴⁶ «Usted ha visto»,⁴⁷ «Amigo mío»;⁴⁸ a la que uno de ellos, don Goyo, además caracteriza: «Tengo que contarle la verdad porque usted es de la Policía y después de todo yo nada tengo que ver con lo que pasó».⁴⁹

El cuento de Arturo Montesinos construye y exige la colaboración de un lector activo, pero no en el sentido de un simple descifrador de crucigramas (en este cuento el delito y sus motivaciones tienen muchas aristas, no existe una solución unívoca) sino en el sentido de un receptor reflexivo que, como ya lo planteara Palacio, penetre, más que en la reconstrucción de los hechos, en las motivaciones del crimen.

Desde el comienzo, el relato atrapa al lector mediante anticipaciones que despiertan su curiosidad, primero por saber *qué* pasó, luego por saber *por qué*. Ya en el primer testimonio, Rosario, la tendera, dice: «tuve el presentimiento de que algo malo iba a suceder en el pueblo».⁵⁰ Pocas páginas después su hijo Carlos sostiene: «¡Lo que me hizo Soledad! [...] ¡Lo que le hace al po-

44. Esta técnica también es empleada, dentro del género policial, muchos años después de la obra de Montesinos, por Roberto Bolaño, en la parte central de su novela *Los detectives salvajes* (1998).

45. Rosario, el señor Rodríguez, Carlos, don Francisco (interviene tres veces), el compadre Goyo, el gordo Cifuentes, la señora Asunción, la Avelina, Rosendo y el comisario.

46. Arturo Montesinos Malo, *Arcilla indócil*, Quito, El Conejo, 1984, p. 39.

47. *Ibid.*, p. 41.

48. *Ibid.*, p. 49.

49. *Ibid.*, p. 52.

50. *Ibid.*, p. 39.

bre Rosendo!».⁵¹ Y más adelante, el señor Rodríguez declara: «Me di cuenta de que no era una mujer normal [...] Ella le trajo la desgracia al señor Francisco». ⁵² De esta forma, el lector se va involucrando en la intriga, en la que también encontrará pistas falsas, como la suposición de don Goyo de que Soledad está embarazada.

A través de las voces de los interrogados se recuperan los acontecimientos y se construyen los personajes, en especial, el de Soledad (cuyo testimonio no se recoge) que toma forma a partir de los testimonios de quienes la conocieron. Montesinos Malo traslada los elementos del policial, propios de la ciudad, a un ámbito rural, aldeano, para trabajar uno de sus temas característicos: el chisme. A diferencia de la ciudad, donde reina el anonimato y el desconocimiento del «otro», en un pueblo pequeño todos se conocen, o creen conocerse. Esto desencadena malentendidos y tergiversaciones que, muy bien trabajados por Montesinos, sirven como resortes de la intriga. En este sentido, el lector es privilegiado, pues es el único que tiene acceso a toda la información. Los personajes, por el contrario, poseen una información restringida (la mayoría no sabe lo que pasa al interior de la casa de don Francisco) que les induce a la especulación. Ligado a lo rural también está el trabajo lingüístico: Montesinos explora el habla coloquial de los sencillos habitantes del pueblo, opuesta al lenguaje culto y citadino del señor Francisco.

Por otro lado, la agresión de Soledad al partidario (razón por la cual ha sido detenida) solo sirve para poner en movimiento la investigación que, mientras avanza, revela una verdad más profunda: la violencia psicológica (encierro, alimentación estricta, deseo de «moldearla») que ejerce don Francisco sobre Soledad y que obedece, a su vez, a otros móviles: marcada diferencia de clases, machismo y, sobre todo, el problema sexual que don Francisco busca ocultar y que se revela, solo para el lector, a través de su monólogo: «pensé que si eso sucedía de nuevo y lo descubrías, yo me moriría de vergüenza». ⁵³ Surgen así algunas interrogantes que habrán de ser respondidas desde la psicología de los personajes: ¿Cuál es el delito? ¿Quién es la víctima? ¿Quién el victimario? ¿Cuáles son los móviles? Obviamente, son preguntas abiertas que encontrarán más de una respuesta al poner en juego la capacidad analítica y reflexiva del lector.

La novela de Montesinos no recurre a la copia mimética o a la parodia del policial, va más allá, es un ejemplo claro de cómo el género puede ser asimilado y trabajado en función de las necesidades expresivas propias del autor. Entre los elementos que caracterizan esta asimilación podemos destacar los siguientes: el dominio de las estrategias narrativas (punto de vista múltiple, mo-

51. *Ibid.*, p. 45.

52. *Ibid.*, p. 40.

53. *Ibid.*, p. 68.

nólogo, construcción de un lector activo, manejo de la trama), la traslación de los elementos del policial a un ámbito rural, el trabajo con el lenguaje y la profundización en la psicología de los personajes. Montesinos Malo explora y hace suyos los elementos del policial para dar cuenta de una realidad particular, sin abandonar la capacidad para atrapar y entretener al lector.

EL DESTINO: EL DETECTIVE VA A LA SELVA

En 1953, Pedro Jorge Vera publica *El destino*. Según Miguel Donoso Pareja, esta novela corta se aparta de la unilinealidad (lectura unívoca) que caracteriza a las obras del autor ligadas al realismo y se acerca a la polisemia (multiplicidad de lecturas) para ofrecernos un texto caracterizado por la fluidez y el manejo de una estructura que atrapa al lector desde las primeras líneas.⁵⁴ En esta novela, Vera fusiona con gran oficio los elementos del género policial con un tema propio de la literatura hispanoamericana: la naturaleza devoradora capaz de engendrar un hijo sanguinario y, en este caso, antropófago. La historia que nos refiere Vera, comienza, al estilo del policial clásico, con el planteamiento del enigma: la locura de Fernando y la muerte de Berta Reyes. Ernesto, amigo del primero y ex amante de la segunda (ahora esposa de su tío Reinaldo Gavica), se propone develar el misterio viajando a la hacienda *El destino*, donde se sucedieron los hechos. A través de la historia de la investigación que emprende Ernesto van visibilizándose las piezas que a la postre completarán la historia del crimen. Algunas son reveladas mediante anticipaciones hábilmente dosificadas para mantener el interés del lector. Ya al principio, Fernando, desde su locura, dice: «El hombre es el lobo de la mujer...»⁵⁵ y más adelante: «¡no es cierto, no es cierto! Yo soy Dios... nunca como...»⁵⁶ frases recortadas por el delirio que completarán su significación al final del texto.

Ernesto Calderón deviene detective. Lo impulsan a la investigación, en primera instancia, su amistad con Fernando, la presión de los hermanos de este y esa aura de misterio que rodea los hechos: sobre la carta de Gavica, que lo enterara de la locura de su amigo y de la muerte de Berta, flota «un extraño hálito».⁵⁷ Pero, como avanza el texto, resolver el misterio va a convertirse en una cuestión personal. En el tercer capítulo, a través de una reminiscencia, nos enteramos de

54. Miguel Donoso Pareja, «Introducción», en Pedro Jorge Vera, *El destino*, Quito, El Conejo, 1984, p. 9-27.

55. P. J. Vera, *El destino*, p. 35.

56. *Ibid.*, p. 38.

57. *Ibid.*, p. 34.

la relación amorosa que mantuvo con la víctima años atrás, de su reticencia a formalizarla y de su posterior rompimiento. El detective, en este caso, no solo es parte de la investigación, la historia del crimen también lo involucra, forma parte de su pasado (su amor con Berta) y de su presente (su amistad con Fernando). Páginas después, cuando se entera, a través del diario de Berta, que esta lo amaba pero que se vio obligada a casarse con Gavica por motivos económicos, Ernesto se recrimina y se impone, como una obligación, el esclarecimiento de la verdad.

El misterio a resolver, como hemos dicho, se centra en las causas de la locura de Fernando y de la muerte de Berta, acontecimientos que con el avance de la investigación se descubre están relacionados. El crimen, en principio, se puede considerar pasional, su móvil son los celos, pero hay algo más. Gavica, personaje primitivo y brutal, tras matar a Berta (que le ha sido infiel con Fernando, equivalente de su antiguo amor, Ernesto), procede, en un rito macabro, a comer su cuerpo;⁵⁸ razón por la cual Fernando, testigo del hecho, cae en la locura.

Vera nos presenta un victimario oscuro y sanguinario que emerge de la naturaleza impenetrable y devoradora que caracteriza al escenario del crimen. Un aura maligna y un poder sobrehumano envuelven a este personaje que participa de misteriosos ritos, como lo refiere Martín, el extraño cocinero: «Ahora su tío es invencible [...] Ha terminado su pacto»,⁵⁹ o como consta en el diario de Berta: «Confieso que me atemorizaba, hay en él una fuerza que no se sabe de dónde viene, pero es como una amenaza, como un presagio». En consecuencia, el misterio radica, más allá de la reconstrucción de los hechos, en la índole y en la actitud inexplicable del criminal. Para Narcejac, el misterio está asociado al miedo que surge de lo desconocido; una de las formas de atenuar o sublimar el miedo (así lo plantea el género policial desde sus inicios) es encontrar una explicación racional para aquello que se desconoce.⁶⁰ En este sentido, la obra de Vera, al incorporar elementos de la magia y la superstición (que se resisten a ser aprehendidos por vías racionales), pone en evidencia la limitada eficacia de la lógica como instrumento explicativo: lo racional no anula lo irracional.

Esta relación dialéctica se concreta en la oposición civilización-barbarie. Fernando Castello, ciudadano argentino, hastiado de la rutina de la ciudad, llega a *El destino* buscando «penetrar en regiones salvajes donde el amor es violento, infernal, primitivo [...] donde reina la naturaleza y no una civilización de artificio». ⁶¹ Pero este deseo de dejar el orden urbano y asomarse a lo desarticulado y caótico del trópico termina por llevarlo a la locura: lo que le toca vivir,

58. Donoso Pareja hace un interesante acercamiento al tema de la antropofagia en relación al amor y al erotismo en el estudio introductorio a la edición de *El Conejo*.

59. P. J. Vera, *op. cit.*, p. 55.

60. T. Narcejac, *op. cit.*, p. 15-18.

61. *Ibid.*, p. 36.

el acto de canibalismo del cual es testigo, trastoca, por absurdo e inexplicable, su marco de referencia.

Ante este colapso de la razón, la investigación surge como un intento de restaurar el orden perdido. En un primer momento, Ernesto explica la condición de Castello recurriendo a la consabida frase «la locura del trópico».⁶² Pero tan pronto emprende el viaje esta explicación convencional adquiere cuerpo, el orden va quedando atrás para dar paso a la sinrazón: «El río turbio y poderoso era un escenario apropiado para la alucinación».⁶³ Lo irracional está ligado a un ámbito espacial específico: la selva. Una vez en el lugar, en medio de una atmósfera enrarecida, Ernesto va a experimentar un hecho insólito: asegura ver una ventana abierta cuando en realidad está cerrada, lo que lo lleva a la certeza de que «alguna fuerza extraña había obrado en *El destino*».⁶⁴ Alejado de la ciudad, Ernesto tiene la misión de encontrar la verdad, pero debe hacerlo adentrándose en la selva, un mundo regido por una lógica distinta donde la razón encuentra sus límites. Al final de la novela, Ernesto logra reconstruir los hechos e identificar al asesino, pero las motivaciones que impulsaron el crimen y, sobre todo, el macabro rito se pierden en la oscuridad de la selva impenetrable.

Sobre los dos elementos de la oposición barbarie-civilización, la obra de Vera encabalga los dos elementos antagónicos cuya relación, oculta e inestable también, constituye la esencia misma de la novela policial: el misterio, relacionado siempre al miedo y a lo irracional, y la investigación, que surge del deseo de seguridad que encuentra en la razón su luz primordial. La equivalencia no puede ser mejor lograda y habla claramente de la conciencia que tenía el autor sobre el género y sus posibilidades de adaptación.

HÁBLANOS, BOLÍVAR: EL DETECTIVE VA A LA CIUDAD

Treinta años median entre la novela de Vera y la próxima incursión de un escritor ecuatoriano en el ámbito policial: la novela *Háblanos, Bolívar* de Eliécer Cárdenas, publicada en 1983. Esta obra plantea, con el oficio narrativo que caracteriza al autor de *Polvo y ceniza*, dos procesos investigativos orientados a resolver dos asesinatos que, aunque separados en el tiempo, convergen en un punto: una lectura atenta de ambos casos permite comprender algunos aspectos ocultos de la configuración y el devenir de una ciudad que, por las numerosas

62. *Ibid.*, p. 33.

63. *Ibid.*, p. 39.

64. *Ibid.*, p. 57.

alusiones, se infiere que es Cuenca, pero que, al no ser nombrada, bien puede ser cualquier ciudad de los Andes ecuatorianos.

El primer caso, el asesinato del comerciante Vicente Huerta, cometido en el presente de la novela (1962), es puesto en manos del subteniente Santibáñez, Policía enviado desde la capital. Sin embargo, desde un comienzo se hace evidente la ineficiencia y la corrupción que permean el aparato policial y coartan la búsqueda de la verdad. Los métodos utilizados no son para nada científicos: para medir la profundidad de la herida mortal, el cabo Sntaxi, ayudante de Santibáñez, introduce los dedos en el cadáver de Huerta. Pero esto no es todo, cuando la identidad del asesino es revelada, la investigación se ve interrumpida por órdenes superiores, pues se trata de Jonás Mendizábal y Jijón, terrateniente y ministro de la Corte Suprema. El asesinato, debido a la venalidad policial y al tráfico de poder, queda en la impunidad.

Resulta interesante la lectura que se puede inferir de este caso, sobre todo si se tienen en consideración los orígenes de la víctima, del asesino y del arma homicida. Por el coloquio de carácter fantástico que se da en el segundo capítulo entre las estatuas de Diego de Agramonte, fundador de la ciudad, y la india Quilla, cacica de Tanguil, sabemos que la víctima, Vicente Huerta, como la mayoría de los habitantes de la ciudad, es fruto de su unión, o dicho de otra forma, de la estrategia del mestizaje, que para la sobrevivencia de los suyos puso en práctica la india Quilla por el año de mil quinientos cincuenta y tantos: «Pero hay una forma de vencerlos; tomando su sangre, metiéndonos en ellos, transformándolos en nosotros».⁶⁵ El asesino, Jonás Mendizábal y Jijón, por su parte, pertenece a la aristocracia criolla que, pese a la estrategia de Quilla, ha dominado y sigue dominando la ciudad. Finalmente, el arma homicida, hallada por el padre Brito junto al cuerpo de la víctima, es un punzón metálico de ocho caras de origen prehispánico, que formara parte de la colección arqueológica de Mendizábal.

El caso, así planteado, nos permite conjeturar lo siguiente: la disputa que comenzó con la Conquista no ha terminado y es el ser mestizo, escindido y contradictorio, quien lleva en su interior la herida nunca cicatrizada de este enfrentamiento, herida infligida por la mano del padre y el arma símbolo de la estrategia de la madre. Eliécer Cárdenas recurre al elemento policial para cifrar en un asesinato, que no es el primero ni el último, el crimen que funda y marca la historia de esta ciudad, similar a la historia de muchas ciudades latinoamericanas.

El segundo caso está relacionado con la búsqueda de unos manuscritos que confirmarían la hipótesis planteada por el historiador Simón Garrido

65. Eliécer Cárdenas, *Háblanos, Bolívar*, Cuenca, Departamentos de Difusión Cultural-Universidad de Cuenca, 1983, p. 27.

Pimentel a partir del descubrimiento de unas cartas, a saber: que Simón Bolívar no murió de tisis pulmonar, como se creía, sino por el sistemático envenenamiento al que le sometiera su médico, el francés Proveer Reverent, que en realidad velaba por los intereses de los militares y masones ingleses. Esta posibilidad, corroborada por el historiador venezolano Cipriano Tejada, pone en marcha una búsqueda que, premio económico de por medio, involucra a la mayor parte de los ciudadanos. Al final, aunque los manuscritos son encontrados por Alipio Poma, un fabricante de cohetes y vacas locas, y pasan a manos de Garrido Pimentel, no llegan a hacerse públicos, pues son confiscados tras la detención de este último.

No obstante, el tema que se pone en juego en este segundo proceso investigativo va más allá de si Bolívar fue envenenado o no, de hecho la teoría del asesinato nunca llega a confirmarse. Lo que en realidad se nos plantea tiene que ver más bien con el tema de la verdad y su relación directa con el poder. La hipótesis que propone Garrido Pimentel es considerada como un acto de sabotaje a la «historia oficial» en la cual se sostiene el sistema. La verdad importa cuando favorece la conservación del orden establecido, y no cuando evidencia sus fisuras. En este sentido, resulta más urgente para el sistema poner fin al barullo suscitado por las investigaciones de Garrido Pimentel, que esclarecer la muerte del comerciante Vicente Huerta. Al final, el subcomandante Santibáñez, aunque toma conciencia del asunto, debe seguir las órdenes superiores que lo obligan a dejar el caso de Huerta para investigar y arrestar al historiador que, paradójicamente, pasa de detective a criminal.

Cárdenas se sirve de la trama detectivesca para profundizar en los conflictos de la ciudad mestiza, con todo lo que esto conlleva: la latente e irreconciliable fractura que separa a blancos de indígenas y que adquiere su forma más acabada en el ser mestizo, donde el conflicto va por dentro. La novela está llena de enfrentamientos que ilustran esta condición escindida: el de Toño, hijo de Jonás Mendizábal, contra Jaime Incuán, cholo de barrio; el de Jonás Mendizábal contra Garrido Pimentel, que se actualiza en el juicio de Anca sin Dueño, la prostituta que busca conservar sus propiedades ante la arremetida del terrateniente que, para mayor desgracia de la primera, está aliado con inversionistas americanos. En fin, una novela del todo recomendable para quien desee ahondar en la condición de nuestras ciudades heterogéneas y contradictorias, como bien lo diría el crítico peruano Antonio Cornejo Polar.

CAPÍTULO III

El caso de la novela policial en Ecuador

Como hemos podido ver en el primer capítulo, en Ecuador los intentos por incursionar en el género policial durante el siglo XX se cuentan con los dedos de la mano. Después de la novela de Pedro Jorge Vera, publicada en 1953, hasta casi entrado el siglo XXI, la narrativa policial en el país simplemente no se cultiva. Habrá que esperar hasta 1997, año en el cual se publica *La reina mora* de Santiago Páez, para que nuevos casos y detectives se presenten en nuestro orbe literario. Así, desde la publicación de Páez, podemos contar un significativo número de novelas policiales. Si bien en este estudio se abordan diez, es muy probable que existan más, con propuestas y estilos diferentes. Nos referimos a *Anillos de serpiente* (1998) de Juan Valdano; *Los archivos de Hilarión* (1998) y *Condena madre* (2000) de Santiago Páez; *La muerte de Tyrone Power en el Monumental del Barcelona* (2001) de Miguel Donoso Pareja; *El caso de los muertos de risa* (2001) de Leonardo Wild; *Sara y el dragón* (2003), *El cadáver prometido* (2006) y *La conexión argentina* (2009) de Rocío Madriñán y *El último caso del Guatón Ramírez* (2007) de Leonardo Escobar.

Con el fin de lograr, en los siguientes tres capítulos, un análisis ordenado y sistemático de estas obras, se partirá de los tres elementos constitutivos básicos de toda novela: acontecimientos, personajes y espacio, aplicados, en este caso, al género policial. Dentro del primero, los acontecimientos, se distinguirán dos categorías planteadas por el formalismo ruso: fábula y trama, y se profundizará en el acontecimiento central de toda obra policial: el crimen. El análisis del segundo elemento, los personajes, se centrará en la triada básica detective-víctima-criminal. Finalmente, se realizará un análisis del espacio a partir de la dicotomía urbano-rural, teniendo en cuenta que el género policial se origina y desarrolla en la ciudad, lo cual, claro está, no es óbice para que algunas obras trasladen la acción al campo.

MÁQUINA DE LECTURA Y CRIMEN

Interesa en este apartado, al tiempo que se presentan las obras y sus autores, analizar los acontecimientos desde dos perspectivas diferentes. La prime-

ra, de orden formal, tiene que ver con la forma en que se cuenta el policial y la segunda, de orden temático, concentra la mirada en el crimen.

Según Thomas Narcejac, la novela policial es ante todo un mecanismo de precisión montado para emocionar al lector, una máquina de leer que pretende lograr un efecto determinado. Para Todorov, este efecto (curiosidad, suspenso, intriga...) surge de la relación que se establece entre dos elementos que los formalistas rusos denominaron *fábula* (la suma de acontecimientos en orden cronológico) y *trama* (cómo se nos presentan dichos acontecimientos, en donde lo más común es que se altere el orden cronológico), elementos que, en la novela policial, se explicitan en la historia del crimen y la historia de la investigación. Gran parte del poder que tiene una obra policial para atrapar al lector reside en el despliegue de estas dos historias, en sus relaciones, simetrías y puntos de contacto. En este sentido, la primera tarea será establecer cómo la historia de la investigación (u otras perspectivas narrativas, en caso de que las hubiere), para lograr un efecto o hacer hincapié en un aspecto determinado, manipula el flujo de la información proveniente de la historia del crimen.

El crimen es el acontecimiento alrededor del cual gira todo mecanismo y temática policial, qué tipos de crímenes se plantean y cómo se los aborda en cada obra son preguntas que, desde una segunda perspectiva, buscan ser contestadas.

Santiago Páez: tres vías para entrar al policial

La obra narrativa de Santiago Páez (Quito, 1958) se caracteriza por la exploración formal y temática a partir de incursiones en géneros diferentes. Producto de esta práctica son las tres novelas de corte policial que se analizan a continuación. Su afán, como él mismo lo sostiene, es de experimentación y no de sujeción y encasillamiento: «He usado los géneros, en mi trabajo como escritor, para ir contra ellos, para crear retorciéndolos, lo he hecho con el policial, con la ciencia ficción y —en el caso de *Pirata Viejo*— con la novela de comedia romántica. El policial me interesó sobremanera porque en el crimen se ven, nítidos, los extremos de la conducta humana».⁶⁶

En *La reina mora* (1997) conviven no solo dos sino tres historias que convergen al final: la historia de la investigación, que arranca con el intento de asesinato que sufre el narrador, Bruno García, un historiador que, en primera instancia, deviene investigador por motivos personales (saber quién lo agredió y por qué), pero que, poco a poco, se ve envuelto en un problema de dimensiones mayores que involucra a buena parte de los habitantes de San Joaquín, el

66. Santiago Páez Gallegos, entrevista electrónica sobre la novela policial, 21 de septiembre de 2009.

pueblo al que ha llegado contratado para escribir su historia. La historia del crimen, que avanza paralela a la anterior y donde cuatro personas son asesinadas: los esposos Heredia (a quienes García había entrevistado), la bella y atormentada Victoria Galindo (con quien García tuvo un encuentro amoroso) y Daisy Carabál, una joven prostituta de raza negra. Y una tercera historia planteada, a manera de una caja china, como una ficción dentro de la ficción, compuesta por los cuentos de extracción popular que Taita Nacho, el viejo cuentero del pueblo, refiere a García en diferentes encuentros.

El experimento que hace Páez al introducir esta tercera historia resulta interesante, aunque, si atendemos a la exigencia de verosimilitud que Raymond Chandler pedía para el policial,⁶⁷ un tanto artificial. Mientras en el proceso indagatorio García conjetura algunas explicaciones realistas para los asesinatos (ocultos pecados de familia, dinero, poder, corrupción), al final el enigma se resuelve con una solución inesperada a través de la tercera historia, la de los cuentos populares, solución que pretende borrar, y aquí la apuesta de Páez, las fronteras entre realidad y ficción. A partir del último cuento, *La reina mora*,⁶⁸ García comienza a atar cabos y descubre que la asesina es Camila Villavicencio, la profesora, quien mata para vengar el agravio que sufrió años atrás cuando Juan Bernardo Mancheno, su expareja, la abandonó joven y embarazada. La locura posterior de Juan Bernardo —una especie de patología quiijotesca producto de un balazo que recibió en el extranjero— no reconoce los límites que separan la realidad de la ficción, y confunde el pueblo y sus habitantes con el escenario del cuento y sus personajes. Solo al matar a estos últimos, personajes y personas a la vez, Camila consume su venganza.

Páez nos plantea un crimen que se realiza en la realidad, pero que solo se resuelve en la ficción; pues es en el terreno del mito (los cuentos de Taita Nacho) donde se ordenan las piezas del rompecabezas. Siendo así, la exigencia de verosimilitud carece de sentido, pues el tema que se plantea a partir de este juego transcurre en un ámbito metaficcional: más que indagar en la psicología de los personajes, el autor hace hincapié en los niveles de realidad y su representación. En este sentido, la obra presenta un grado de artificialidad que revela la actitud experimental con la que Páez se acerca al género policial, para narrar a partir de retorcer sus elementos. Vale recordar que este tipo de experimento, como es la hibridación genérica, ya estuvo presente en *Profundo en la galaxia*, una selección de cuentos donde Páez mezcla ciencia ficción con mi-

67. Raymond Chandler, «Verosimilitud y género», en Daniel Link, comp., *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*, Buenos Aires, La Marca, 2003.

68. Este cuento, que da título a la novela, y los otros tres cuentos populares que Santiago Páez integra en su obra son recogidos de diferentes recopilaciones que, en el ámbito nacional, se han hecho sobre el tema.

tología andina. La pregunta es hasta qué punto, en el caso de *La reina mora*, Páez lo logra sin que se noten las costuras, pues la novela plantea un crimen que exige respuestas que van más allá del juego metaficcional. En este sentido, al no indagar en las motivaciones que llevan a Camila a cometer el cuádruple asesinato, queda en deuda con lector.

Los archivos de Hilarión (1998), por su parte, presenta, desde diferentes perspectivas y en forma fragmentaria, tres historias que van cobrando sentido y componiendo una sola historia a medida que la novela avanza. En la primera, la historia de la investigación, Manuel Medina, un aventurero que ha dejado los estudios para dedicarse al contrabando en el Oriente, regresa a Quito y es contratado por Helmut Intriago, un antiguo compañero de la universidad, para buscar al periodista Hilarión Campaña. La segunda, marcada por un cambio de perspectiva narrativa, da cuenta de la historia de la Santa Hermandad, una cofradía religiosa, ultraconservadora, fanática y poderosa que desarrolla un plan para acabar con los marginados de la sociedad. La tercera, expuesta a través de diálogos descontextualizados, nos remite a los actos rituales que realizan en toda la ciudad los pandilleros y alucinados, liderados por Hilarión Campaña y perseguidos como «monstruos» por la Santa Hermandad.

En *Las huellas perversas*, un minucioso estudio sobre *Los archivos de Hilarión*, Carlos Aulestia, a la luz de la teoría carnavalesca propuesta por Mijail Bajtin, sostiene que la novela participa en todos sus niveles de esta visión del mundo caracterizada por: «La lógica original de las cosas al revés y contradictorias, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo, del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias e inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos».⁶⁹

Según Aulestia, esta lógica carnavalesca afecta también la trama policial de la novela. Como la historia de la investigación avanza, Manuel Medina (y el lector) en lugar de encontrar indicios que lo guíen en la búsqueda de Campaña, encuentra solo dudas e incertidumbres. Al mediar la novela la búsqueda de Medina ha perdido sentido, solo un hecho es cierto: ha matado a Pamela Aguinaga. De perseguidor se convierte en perseguido, de investigador en asesino. A partir de este momento el universo novelesco cambia de rumbo, la trama policial se trastoca al participar del proceso de carnavalización antes citado: «La historia rompe así con la conclusividad propia de la novela negra, en la que un detective investiga un enigma que al final se resuelve. En los *Archivos de Hilarión*, el investigador es investigado, el enigma es su propia aventura y la resolución es el descubrimiento de su <propio yo>».⁷⁰

69. Mijael Bajtin, citado por Carlos Aulestia en *Las huellas perversas*, Quito, El Tábano, 2002, p. 50.

70. C. Aulestia, *op. cit.*, p. 54.

Al final, se descubre que los indicios que guiaban a Medina en su búsqueda (los archivos de Hilarión Campaña, una serie de artículos de crónica roja) fueron escritos *ad hoc*, para que Medina los siguiera, cumpliendo así un itinerario y un papel prefijado por Hilarión y Ugo Azev (un personaje brutal y desmedido que quiere controlarlo todo): ser el Mesías cuyo advenimiento había sido esperado por las hordas fanáticas de marginados. De igual manera, los crímenes, porque hay varios, que ocurren en el transcurso de la novela participan de esta lógica carnavalesca: son asesinatos aberrantes y perversos cometidos por seres cuyos códigos también han sido trastocados. Después de *La reina mora*, esta novela revela en mayor grado y por una vía diferente la actitud experimental con la que Páez se acerca al género policial, actitud que se evidencia tanto en el tratamiento temático como formal. Está claro que Páez no pretende seguir los lineamientos (o mandamientos) establecidos por los maestros del policial clásico, sino, en una actitud que se acerca a la irreverencia, jugar con ellos, violentarlos para poder crear.

En *Condena madre* (2000) el tiempo interno aparece claramente definido (una semana) y marca la estructura de la novela en la cual cada capítulo corresponde a un día. El lunes Cecil Solano Mackey, un cincuentón de clase alta, contrata los servicios del investigador privado Stalin Falcón para que lo proteja, pues ha sido víctima de un intento de asesinato. En esta novela, más que resolver un crimen se trata de evitarlo; en consecuencia, más que despertar la curiosidad del lector se apela al suspenso. El proceso de investigación, al más puro estilo de la novela negra, cobra vida y la acción se impone al razonamiento.

Falcón y su cliente, en un itinerario preestablecido que transparenta desde un principio la trama, se entrevistan con los personajes que el detective considera sospechosos (los más cercanos a Solano Mackey) buscando medir sus reacciones: Luca Signorelli, su amigo de la infancia; Regina de la Cueva, su ex mujer; Grace Mackey, su madre y Alma, su hija. Como la investigación avanza, Falcón se entera que su cliente le ha ocultado un detalle crucial: es homosexual y el verdadero objetivo de los atentados no es él, sino su amante Adrián de Montero. A lo largo de la semana Cecil Solano Mackey, en un recorrido doloroso a través de su pasado vislumbra los motivos más hondos de su naturaleza y sus consecuencias en quienes lo rodean: terribles fracturas de amor y grandes dosis de odio acumulado. Al final, se entera que quienes estuvieron detrás de los atentados fueron su exmujer y su madre, la primera desengañada y la segunda perjudiciada por la condición de su hijo a quien considera un anormal (talvez este sea el verdadero crimen de la novela).

A pesar de que el caso se resuelve (Solano Mackey y su amante están a salvo), un viejo sinsabor embarga al detective que, en el fondo, sabe que no se ha solucionado nada: cuando la descomposición social ha llegado a ciertos niveles un caso como este no es más que un eslabón de una cadena infinita. En su

tercera novela de corte policial, Páez experimenta otra vía de acercamiento y, a diferencia de sus anteriores experimentos, esta vez lo hace acatando sus convenciones. En *Condena madre* se hace evidente la influencia del modelo policial norteamericano, que tan bien se adaptó a las necesidades de contar y decir de los escritores latinoamericanos que cultivaron el género policial entre los años 70 y 90, basta ver algunos de sus elementos: suspenso, corrupción social y política, espacios sórdidos, mujeres fatales y un detective solitario y desencantado.

Rocío Madriñán: la saga del detective Sánchez Montalvo

Rocío Madriñán (Quito, 1949) es otra autora que, como Santiago Páez, cultiva el género en más de una obra. Pero a diferencia de Páez, que nos presenta tres novelas temática y estilísticamente diferentes, Madriñán se propone una empresa de largo aliento: dar vida a un personaje que migra de una obra a otra resolviendo diferentes casos, al estilo de las sagas de Sherlock Holmes, Philip Marlowe, Pepe Carvalho y muchos otros detectives célebres. Sánchez Montalvo, el detective de Madriñán, protagoniza, hasta la realización de este estudio, tres novelas.

En la primera, *Sara y el dragón* (2003), siguiendo el modelo clásico, la historia de la investigación arranca cuando la historia del crimen ha concluido. El detective Sánchez Montalvo, inspector jefe de la Policía judicial de Quito, es llamado para resolver el misterio que gira en torno a la muerte de Sara, una mujer de mediana edad, soltera y defensora de los derechos humanos, cuyo cadáver es encontrado por el portero del edificio en la mesa del desayunador. La autopsia revela que ha sido envenenada, por lo tanto la investigación debe concentrarse en la determinación del móvil y la detección del asesino, para lo cual Sánchez se propone indagar en la vida de Sara. Intercalados entre los capítulos que narran el proceso de investigación, se presentan capítulos que dan cuenta de la historia vivida por Sara, 27 años atrás, en China, donde sostuvo un apasionado romance con Serge Javel, un compañero de trabajo. De esta manera, el pasado de Sara se nos revela mediante dos historias o perspectivas diferentes: la de la investigación, donde intervienen el detective Sánchez Montalvo, su ayudante el Omoto Guamán y Beatriz, una amiga de la víctima que ha asumido parte de la tarea investigativa y la historia intercalada –a cuyos detalles no tiene acceso el detective– que, desde un tiempo y un espacio diferentes, narra los sucesos vividos por Sara en su estadía en China.

Solo al final de la novela comprendemos que la historia de Sara en China forma parte, como una causa remota que habría de fijar su destino trágico, de la historia del crimen. Beatriz, íntima amiga de Sara, convertida en ayudante de Sánchez Montalvo, descubre, por causalidad, mientras lee el periódico, el móvil del crimen: unos manuscritos chinos adquiridos por Sara cuando vivió en Pekín. Lue-

go tiene un sueño en el que puede ver al asesino, un inglés que un día participó de una fiesta en la casa de la víctima. Efectivamente, es Peter, un ladrón y traficante de arte, quien envenena a Sara para robarle unos rollos que contienen poemas de Li Pai. Esta solución resulta sorpresiva y, hasta cierto punto, poco convincente, pues, más allá de plantear el azar como uno de los temas de la novela, no guarda ninguna relación con el pasado de la víctima. Pasado que se propone como tema central de la novela y que se revela al lector gracias al trabajo del detective, quien, con el avance de la investigación, llega incluso a sentir fascinación por Sara.

El cadáver prometido (2006), la segunda novela de la saga de Sánchez Montalvo, presenta una estructura geométrica donde las diferentes perspectivas narrativas, sobre la base de una serie de simetrías y puntos de contacto, dosifican adecuadamente el flujo de información manteniendo al lector en suspenso para arribar a un desenlace que no por previsto resulta menos interesante. Esta novela es, en cuanto a estructura, la más limpia y mejor lograda de Rocío Madriñán. Se trata de una historia de venganza cuyo punto culminante es la promesa de un asesinato. En la historia de la investigación, mediante una serie de cartas, Sánchez Montalvo es desafiado por un oponente anónimo que amenaza con cometer un asesinato. En forma paralela y alternada se presentan dos perspectivas narrativas más: por un lado, la historia de la víctima, Margarita Moposita Cueva, una sencilla mujer de provincia que trabaja como secretaria en una notaría de la capital y, por el otro, la historia del asesino, un oscuro personaje que, debido a diferentes circunstancias que frustran su vida, va acumulando odio y rencor contra la sociedad y en especial contra Sánchez Montalvo, quien por sus triunfos y realización personal viene a ser la otra cara de la moneda y el verdadero objetivo de un plan meticulosamente urdido.

En esta novela, la historia de la investigación y la historia del crimen están entrelazadas. El detective forma parte de las dos, pues, aunque en un comienzo él no lo sepa, el asesino le guarda rencor desde los años escolares, cuando por sus méritos se hizo acreedor a una medalla de excelencia académica. Así, el crimen es planteado como un desafío a su inteligencia y a su talento de hombre justo y de provecho. La víctima es completamente inocente y, elegida al azar, solo sirve de chivo expiatorio para que la venganza sea consumada. Margarita Moposita, con la ingenuidad de quien nada malo piensa, se deja matar sin oponer resistencia en una pensión del centro de la ciudad. Al final, el detective, aunque logra dar con el asesino y desarmar una trampa mortal montada en su contra, sabe que sus esfuerzos no fueron suficientes para que el bien y la justicia ganen la partida: «un sentimiento de tristeza flotaba en el ambiente mientras el peso de la derrota se extendía hasta las abandonadas tazas de café».⁷¹ En lo

71. Rocío Madriñán, *El cadáver prometido*, Quito, edición de la autora, 2006, p. 125.

que respecta a la estructura, que invierte el modelo clásico dejando el crimen para el final, esta novela recuerda al conocido cuento de Borges «La muerte y la brújula» donde las pistas que deja el criminal tienen como propósito cercar al detective, pero, a diferencia de este, caracterizado por sus implicaciones metafísicas y su alto grado de artificialidad, el de Madriñán se destaca por la construcción de unos personajes y el planteamiento de unas acciones que no pierden sujeción con la realidad.

En *La conexión argentina* (2009), Madriñán vuelve a utilizar, como en su primera novela, una estructura clásica: comienza con un enigma que la investigación va develando a medida que la novela avanza. Sánchez Montalvo, tras separarse de la Policía judicial de Quito, investiga su primer caso como detective privado. Es contratado por Mariana para esclarecer la muerte de su hermana Lourdes, una joven ejecutiva, ocurrida en extrañas circunstancias. Sánchez pide retrasar el entierro y tras someter el cuerpo a una autopsia y comprobar que se trata de un asesinato desarrolla un plan que comprende algunos interrogatorios, comenzando por las personas que encontraron el cadáver.

Como avanza la historia de la investigación se revela la doble vida que llevaba la víctima: en su departamento se encuentran evidencias de una millonaria cuenta en Suiza, un frasco con cocaína y un pasaje de un viaje realizado recientemente a Argentina. Todo hace ver que Lourdes estaba involucrada en alguna actividad clandestina. Por otro lado, las actitudes de algunos de los allegados a la víctima despiertan las sospechas del detective, en especial la de Pedro Martínez, esposo de Julia (íntima amiga de Lourdes y por quien Sánchez se siente fuertemente atraído), que trata de obstaculizar la investigación. Pero la investigación llega a un punto muerto y Sánchez propone, como único camino, realizar un viaje a Argentina, último destino de Lourdes en el extranjero.

El viaje a Buenos Aires, donde recibe la ayuda de un viejo amigo detective, le sirve a Sánchez para comprobar que, efectivamente, Lourdes participaba en un negocio ilícito: el tráfico internacional de armas. Pero la pesquisa revela algo más: Lourdes viajó acompañada de Pedro Martínez, con quien mantenía una relación amorosa. Sánchez, que con el pasar de los días ha sentido una atracción cada vez más fuerte por Julia, piensa en ella como una mujer indefensa, engañada por su esposo y su mejor amiga. A su regreso a Quito, Sánchez recibe la visita de Julia, que termina en un encuentro sexual apasionado y delirante. Al siguiente día, el detective concierta una cita con Martínez, el principal sospechoso, pero este falla al encuentro. Es cuando recibe un paquete que contiene algunos objetos personales de Lourdes y una carta de Julia, donde esta confiesa que, harta de soportar la infidelidad de su esposo y su amiga durante años, tomó la infame decisión de matar a esta última.

Al igual que en las novelas anteriores, Sánchez Montalvo, personaje principal de la historia de la investigación, se ve involucrado, ahora sentimen-

talmente, con un personaje de la historia del crimen, en este caso con la asesina, que de víctima se convierte en victimaria. La historia de la investigación, si bien revela la doble vida de la víctima y destapa la olla donde se cuecen una serie de actividades ilegales en el ámbito internacional, no contribuye a revelar la historia del crimen (el enigma) que se resuelve por la propia confesión de la asesina. Al final, Sánchez Montalvo sabe que fue seducido por los encantos de una *femme fatale* que le inspiró a un tiempo pasión y ternura, desliz que le costó una puñalada en el corazón y, más doloroso aún, un duro golpe para su inteligencia.

Vale insistir que tanto Páez como Madriñán, si bien incursionan en el policial con proyectos sostenidos, tienen intereses literarios que van más allá del encasillamiento en el género. Páez ha trabajado desde ensayos semiológicos hasta relatos infantiles como *El complot de las mamás*, pasando por novelas y relatos de ciencia ficción, comedia romántica, de aventuras, etc. Madriñán, se sabe, ha escrito artículos críticos y guiones de cine. Esta postura ecléctica se repite en la producción policial de otros autores ecuatorianos cuyos proyectos narrativos encuentran en el policial una opción válida para crear a partir de la exploración de sus elementos y convenciones, pero que en ningún caso colma la totalidad de su labor literaria. Es el caso de Juan Valdano, Miguel Donoso Pareja, Leonardo Wild y Leonardo Escobar cuya incursión en el género se reduce a una novela.

Miguel Donoso Pareja: la muerte del deseo

En *La muerte de Tyrone Power en el Monumental del Barcelona* (2000), novela escrita por Miguel Donoso Pareja (Guayaquil, 1931), el detective Clit Mairot es contratado por Tyrone Power, un exfutbolista con un pasado glorioso en el Barcelona, para protegerlo y resolver un presunto complot que su mujer y el amante de esta, un árbitro de fútbol, están tramando en su contra. Pero como la pesquisa avanza, Mairot advierte que el caso a resolver va mucho más allá de un simple triángulo amoroso, y que su cliente, como un desafío, juega con los indicios y tergiversa la verdad planteándole un enigma más complejo.

Casi al finalizar la novela, Power es encontrado muerto en su departamento. El deber de Mairot de proteger a su cliente fracasa. Por las pistas que el propio Power ha dejado y ayudado por métodos detectivescos extraídos de la ficción, Mairot, asiduo lector de novelas policiales y amigo de algunos detectives literarios, concluye que se trató de un suicidio; pero la resolución del misterio no termina ahí, poco a poco Mairot comprende que su tarea es descifrar el hecho anterior, la causa remota que llevó a Power a suicidarse: la «primera muerte» de Tyrone Power acaecida en el Monumental del Barcelona.

En este sentido, el verdadero enigma de esta historia no es la muerte física del protagonista, sino su muerte esencial, la pérdida del deseo que, descu-

bierta al final por Mairot, fue consumada en un acontecimiento preciso ocurrido en medio de un partido de fútbol, cuando Power fue amonestado por el árbitro y alcanzó a ver, junto con la tarjeta, una foto de su mujer, descubriendo su infidelidad. A raíz de este hecho, Tyrone Power: «Sintió que su vida había perdido la fiebre y el riesgo de los descubrimientos [...] que era un crimen perfecto, calculado, frío, un error congénito, jamás un crimen brutal, un gesto apasionado».⁷²

Después de comprobar la infidelidad de su mujer, el tedio y el fastidio inundan la vida del futbolista convirtiéndolo en un fantasma. Como única salida para sentirse vivo, o muerto, decide construir «su propia tergiversación», una falsedad, un enigma capaz de retar una inteligencia equivalente, echando a andar, de esta manera, la pesquisa. En el juego que nos propone Donoso Pareja, la historia de la investigación, a más de determinar las circunstancias de la muerte del personaje, se convierte en la única manera de no dejarlo morir, de salvarlo del olvido.

Si nos atenemos a la primera muerte, la extinción del deseo, esa pulsación que ligada a lo erótico es el motor que impulsa a una persona a vivir, la novela responde a una estructura clásica donde la investigación comienza con un enigma planteado desde las primeras páginas, lo que despierta, desde un principio, la curiosidad del lector; si consideramos la segunda, el suicidio, se trata de una muerte que debe ser evitada por el detective, lo que invita al suspenso. Por otro lado, mientras la historia del crimen, que comprende las dos muertes de Tyrone Power, presenta un alto grado de realismo, la historia de la investigación, por su parte, se destaca por su marcado carácter ficcional: Mairot se mueve en un ámbito que colinda con la ficción policial a cuya lectura es aficionado: entre sus amistades se cuentan el famoso Pepe Carvalho, detective de Manuel Vázquez Montalván, Belascoarán Shayne de Paco Ignacio Taibo II o el escritor argentino Oswaldo Soriano, autor de *Triste, solitario y final*.

Valdano y Escobar: vinculación con lo histórico y lo político

En *Anillos de serpiente* (1998), de Juan Valdano, la historia de la investigación, cuya función es revelar la historia del crimen, es condicionada desde el principio para que dé cuenta de una verdad que no se corresponde con la realidad. Fico Farah, diputado velasquista ha muerto. Tancredo Milla, ministro de turno, respondiendo a los intereses del poder, encarga a Heráclito Cardona, jefe del DIC (Departamento de Investigación Criminal), probar la teoría de asesinato y complot político contra el partido de gobierno presidido por «El profeta», Velasco Ibarra. Con este cometido, Cardona regresa a su pueblo natal, Todo-

72. Miguel Donoso Pareja, *La muerte de Tyrone Power en el Monumental del Barcelona*, Quito, Eskeletra / Línea Imaginaria, 2001, p. 35.

santos, ubicado en la provincia de Manabí, donde tiene que buscar las evidencias que sustenten una explicación del crimen adaptada a los intereses de Milla: «Lo que usted tiene que hacer es [...] traerme las evidencias del hecho y si no las encuentra, pues invéntelas». ⁷³ Sin embargo, a medida que Cardona va adentrándose en la investigación se da cuenta de que la madeja se desenreda por otro lado, el lado del poder corrupto y que compromete a importantes figuras del medio político local y nacional implicadas en contrabando y trata de blancas.

La historia del crimen, tal como el poder quiere que aparezca, es falsa. Para dar con la verdad, Heráclito Cardona se ve forzado a salir de la legalidad formal del aparato corrupto para el cual trabaja la Policía y seguir las pistas guiado por una legalidad sustancial, solo sujeta a sus propios valores: «Conocer la verdad se había convertido en un problema de conciencia». ⁷⁴ Al final y luego de haber vivido un proceso de transformación interna y toma de conciencia, Cardona llega a comprobar que el asesinato fue un montaje orquestado por el propio Farah para escapar de la ley y por Tancredo Milla para sacar réditos políticos. Farah nunca fue asesinado como se suponía (aunque en la escena final, su muerte se consuma a manos de su exmujer, Mary Morán, quien le propina dos balazos), el crimen fue una farsa que, sin embargo, apunta al verdadero acto criminal que subyace en toda la obra: el enmascaramiento de la verdad, ese mal que desde siempre ha azotado al país.

En una de las escenas más logradas de la novela, Cardona junto con su amigo Tiberio, llegan al Exclusive Club de Guayaquil, donde la cúpula del poder ha organizado un baile de disfraces al cual logran entrar después de disfrazarse también. En este punto Valdano arremete contra la clase política nacional, un circo donde las apariencias valen más que las esencias. Es Heráclito quien nos propone la reflexión:

Faz y antifaz, realidad y ficción, encubrimiento de la verdad y ostentación de la mentira; en definitiva, el gran problema de nuestras vidas no se plantea como el tradicional problema de ser o no ser, sino ser o parecer. En este universo de impostores en el que nos movemos, todos estamos de acuerdo en el valor de la imagen; la imagen es una máscara cuidadosamente afeitada que niega nuestro rostro. ⁷⁵

Si acercarse a la verdad es imposible, según Valdano, resulta también innecesario, pues el campo de batalla está en la imagen, en un baile que representa la realidad y donde cada uno, para participar en él, debe tener su propia máscara-

73. Juan Valdano, *Anillos de serpiente*, Quito, El Tábano, 1998, p. 32.

74. *Ibid.*, p. 158.

75. *Ibid.*, p. 170.

ra. El enmascaramiento de la verdad para Valdano tiene una larga tradición en un país como Ecuador donde siempre ha estado al servicio del poder, casi como una seña particular, incluso como un valor. Si bien la novela se ambienta en uno de los períodos presidenciales de Velasco Ibarra, la analogía que se establece con otros momentos políticos del país resulta reveladora: Fico Farah, un político populista que para dar un discurso desciende en helicóptero y que acostumbra a destacar sus rasgos de virilidad, o el personaje de «El tigre», en alusión directa a otro representante de la política nacional, dicen mucho en este sentido.

En *El último caso del Guatón Ramírez* (2007) de Leonardo Escobar, una primera línea de investigación se pone en marcha cuando Ramírez, un detective a punto de jubilarse de la DPC (Departamento de Policía Criminal), es contratado por Jaime Flores, un político local, para buscar a su sobrino Fernando, un joven con problemas que ha desaparecido después de una discusión con sus padres. Sin embargo, cuando el detective, después de pasar una serie de aventuras en la Costa y el Oriente ecuatorianos, encuentra al muchacho y lo devuelve a sus padres, cerrando aparentemente el caso, se presenta un nuevo enigma: Jaime Flores aparece muerto en su oficina.

En este punto la investigación se bifurca: el Guatón Ramírez, a título personal (su jubilación le impide asumir el caso oficialmente), se propone desentrañar la misteriosa muerte de Flores, al tiempo que, por pedido de la familia de Fernando, reanuda su búsqueda, pues este ha vuelto a desaparecer luego de que su madre ha encontrado droga en su dormitorio. Por otro lado, mediante una serie de recortes de prensa intercalados entre los capítulos de la novela, se informa de la formación del EBL (Ejército Bolivariano de Liberación), un grupo insurgente que anuncia el comienzo de la lucha armada mediante un acto simbólico: el robo de la espada de Bolívar del Museo Nacional.

El proceso de investigación, guiado por la experiencia y el sentido común de Ramírez, va a ir desenredando estos dos hilos que, al final, corresponden a una misma madeja. Así, la historia de la investigación reconstruye, por un lado, la historia de Fernando, un estudiante universitario que, perdido en un mundo banal e incomprendido por sus padres, no encuentra un sentido para su vida hasta que un día, luego de emprender un viaje iniciático con plantas alucinógenas, cae en manos de la Policía y conoce, en prisión, los malos tratos y la humillación, pero también a unos cuantos teatreros con ideales de izquierda que han sido detenidos por agitadores, con quienes no tarda en simpatizar. De esta manera, Fernando, con algo de ingenuidad, encuentra en la actitud decidida de estos jóvenes, quienes a la postre deciden formar parte del EBL, una vía para darle sentido a su vida. Se enrola en el movimiento insurgente y planea junto al resto de sus miembros el asalto a un depósito de armas. Sin embargo, su participación resulta frustrada por la intervención oportuna de Ramírez quien le ha seguido la pista y, yéndose contra sus principios de Policía, lo saca de la balacera y lo oculta.

El segundo hilo gira en torno a la muerte de Flores. Mientras Ramírez lo desenreda van saliendo a la luz una serie de oscuras maniobras y actos de corrupción que involucran al propio Flores; a Fernández, un empleado de su oficina; al padre de Fernando, Guillermo Echevarría, y al Ministro de Gobierno, Gustavo Galindo. Ramírez encuentra un fichero en el que Flores consignaba información sobre las acciones «dudosas» de una serie de políticos, para luego chantajearlos. Este mecanismo para obtener poder revela la verdadera personalidad del político Flores: calculador, oportunista, arribista y sin el menor atisbo de ideología. Sin embargo, el fichero –valioso documento– ha sido fotocopiado por Fernández y llega a las manos del ministro Galindo que pretende obtener réditos de él en una negociación para la compra de unos aviones. El padre de Fernando, tampoco se queda atrás, pues admite ante Ramírez haber participado en la dolosa negociación para la compra de las armas que, finalmente, se convirtieron en el objetivo del EBL. Este último dato le sirve al detective para concluir que la muerte de Flores no fue planeada: fue eliminado por los miembros del EBL que pretendían encontrar en la oficina de su cuñado (colindante con la suya) documentos sobre la compra y el paradero de las armas, información que seguramente les fue proporcionada por Fernando.

Si bien el crimen que plantea la novela es casual y no deja mucha tela para cortar, el acierto radica en la revelación, por medio de la historia de la investigación, de dos historias que se complementan y se oponen a la vez: la que da cuenta del estado de corrupción de una parte de la clase política que sin escrúpulos solo piensa en el poder y el bienestar personal y la que nos acerca a la realidad de un grupo de jóvenes idealistas quienes tratan de cambiar la sociedad, aunque los medios que escogen para llevar a cabo su objetivo no sean los más adecuados. El personaje de Fernando, atrapado entre estos dos polos, se decide, al final, por el segundo, pero todo tiene un precio: en este caso, la muerte de su tío Jaime Flores. La analogía que plantea la novela con algunos sucesos históricos que le ha tocado vivir al país ancla la ficción en la realidad y, sin duda, la enriquece. Siguiendo la línea de Valdano en *Anillos de serpiente*, la novela de Escobar está salpicada de denuncia social, corrupción y violencia, combinada con una acertada dosis de humor.

Leonardo Wild: la parodia vuelta risa

Leonardo Wild, en *El caso de los muertos de risa* (2002), hace explícita su concepción de la novela policial en una narración de marcado carácter metaficcional. Cada uno de los doce capítulos se introduce con un epígrafe de un autor o crítico donde se plantea una norma o un requisito del género. Los doce epígrafes forman una especie de tabla de mandamientos que el autor, con el fin de crear una obra policial, más que cumplir, busca transgredir, evidenciando su posición como

escritor y proponiendo una poética sobre el género policial. Así, la historia de la investigación, al más puro estilo clásico, comienza con un acaecimiento misterioso: Burton Estupiñán, editor de panfletos ecologistas, muere como consecuencia de un ataque de risa provocado por la lectura de un texto. Minolta, capitán de la Policía Criminal, informa de esta muerte a Bruno Cáceres, un periodista que busca escribir una crónica de los casos policiales más absurdos. La sospecha, en primera instancia, recae sobre «los fichas», un grupo de amigos al que Cáceres frecuenta y que está conformado por Carlos Kunst (cuyo padre fue asesinado por defender una causa ecológica), su novia Mónica, el Pato Lucas (poeta grafitero que vive en la casa de Kunst), Fabián Murillo, Héctor Guerrero, María del Prado, la modelo Rfo y Leonardo Wild, quién planea escribir una novela policíaca.

Se sabe que «los fichas» tuvieron contacto y razones para vengarse de Estupiñán, informante de la *Bio Tec Security*, una compañía que trafica con pesticidas prohibidos. Sin embargo, la Policía cierra súbitamente el caso explicando que no se trata de un asesinato sino de un virus originado en África. Es cuando Bruno Cáceres y Leonardo Wild asumen la tarea investigativa y llegan a la conclusión, con la ayuda de Kunst, de que el arma homicida es el significado del texto escrito, más no su soporte físico. Hasta entonces duplicados del texto mortal se han propagado por el mundo, matando a más gente. Por detrás de estas muertes está la *Bio Tec Security*, propiedad de Baltazar Bergmann, tío de Carlos Kunst y presunto asesino de su padre.

Cáceres y Wild, luego de pasar algunas peripecias (son secuestrados por miembros de la *Bio Tec Security*), de buscar una explicación científica sobre cómo actúa el texto letal y de comparar algunos errores tipográficos, concluyen que el autor del texto fue el Pato Lucas. La historia del crimen es la historia de la creación y propagación de un texto letal escrito por el poeta grafitero bajo los efectos de una planta alucinógena. Texto que llegó a manos de Estupiñán por simple coincidencia (fue un pretexto utilizado por María del Prado para entrevistar al editor), que fue robado, duplicado y utilizado con oscuros fines por la *Bio Tec Security* y que, finalmente, fue encontrado por «los fichas» y enviado de forma camuflada por Carlos Kunst a su tío para vengar la muerte de su padre.

Las características metaficcionales de la novela de Leonardo Wild se evidencian en varios niveles. En primer lugar, la autoconciencia del hecho escritural como parte del desarrollo argumental: el escritor, Leonardo Wild, es también un personaje, forma parte de la ficción y, desde ahí, reflexiona sobre el proceso de creación de la novela policial al tiempo que la escribe. Pide a Bruno Cáceres, periodista de crónica roja, que le proporcione un caso con el cual pueda «torcer la definición de novela policial para que su obra no dejase de serlo».⁷⁶ No pre-

76. Leonardo Wild, *El caso de los muertos de risa*, Quito, Planeta, 2001, p. 61.

tende seguir al pie de la letra los epígrafes que, a manera de reglas para construir una novela de enigma, introducen cada capítulo, pues está consciente que una novela policial, para sostenerse hoy en día, no puede conformarse con llenar el molde, sino que tiene, necesariamente, que trastocarlo.

En segundo lugar, la metaficción anima la reflexión de los actos de escritura y lectura a partir de la identificación lector-detective y escritor-criminal, tal como lo sostiene Ricardo Piglia: «Un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective: persigue sobre la superficie de los textos, las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma». ⁷⁷ En *El caso de los muertos de risa*, quienes asumen la pesquisa, Cáceres y Wild, son escritores de artículos periodísticos y de ficción, respectivamente. Puesto que el arma homicida es un texto escrito, la investigación debe conducir al autor del texto, el criminal y al proceso de creación del mismo. La explicación final revela que este fue escrito por el Pato Lucas en un estado de conciencia alterado por la ingesta de ayahuasca, lo que le permitió al escritor lograr un estrecho vínculo con algo más amplio: la Pacha Mama, que viene a ser la musa y la verdadera asesina, pero (en este punto Wild también retuerce e invierte el esquema policial) una asesina benéfica, cuya motivación es su propia preservación, en este caso a través de un acto escritural.

Por otro lado está el acto de lectura. Quién lee el texto letal muere de la risa (los detectives, conscientes de este peligro, se abstienen de leerlo). El componente mortal, por lo tanto, es el humor (lo que contradice una de las reglas del policial). Leonardo Wild y Carlos Kunst, buscando resolver el caso, ensayan una reflexión, desde una perspectiva «científica», sobre el humor y su efecto en los lectores: «El humor es una disociación de dos mundos que nada tiene que ver el uno con el otro [...] Un doble sentido que produce una contracción muscular involuntaria». Y más adelante: «Al ser leído, el texto impulsa a las víctimas a una relación en cadena que causa la muerte debido a una dicotomía entre el cerebro antiguo y el neocortex, luego de lograr una especie de bloqueo en el reticular que no logra parar el proceso de la risa». ⁷⁸

Con una marcada autoconciencia del hecho narrativo, la novela de Wild transita por una de las vertientes de la novela policial que se ha abierto paso en los últimos años, reconocida por la crítica Rosa Pellicer como «la búsqueda del manuscrito», que adquiere en ocasiones un carácter no solo filológico sino policial, ya que la reflexión metaliteraria va a estar unida al crimen y su investigación. ⁷⁹

77. Ricardo Piglia, «Nombre falso», citado por Rosa Pellicer en «Críticos detectives y críticos asesinos. La búsqueda del manuscrito en la novela policíaca hispanoamericana (1990-2006)», en Teresita Mauro Castellarin, coord., *Anales de la literatura hispanoamericana*, vol. 36, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007, p. 21.

78. L. Wild, *op. cit.*, p. 104.

79. R. Pellicer, *op. cit.*, p. 20.

CAPÍTULO IV

La triada detective-criminal-víctima

Como se ha visto en el capítulo anterior, la novela policial se centra alrededor de dos acontecimientos opuestos y complementarios: crimen e investigación. No hay novela policial sin estas acciones, como tampoco estas acciones pueden existir sin agentes que las lleven a cabo. En este sentido, es imposible separar el crimen del criminal y la víctima, y la investigación del detective. El carácter de estos personajes queda al descubierto por las acciones que cometen y, a la inversa, la caracterización está al servicio de los valores narrativos de la novela.

En todo relato policial siempre hay un enigma y un proceso investigativo que pretende develarlo, pero solo a través del carácter individual de los personajes esta trama se actualiza y puede ser vivida por el lector. Si el personaje no actúa dentro de una red de posibilidades que lo obliga a elegir, no hay obra que valga. Así, los personajes del policial pueden ser estudiados desde dos perspectivas diferentes: por lo que hacen y por lo que piensan. En el primer caso se mueven junto al relato y, en el segundo, son la fuente del relato.

La repetición en todas las obras policiales de los acontecimientos centrales (crimen e investigación), expuestos en tramas más o menos fijas, dan lugar a personajes que pueden ser considerados arquetípicos: detective, criminal y víctima. Interesa a continuación profundizar en la caracterización de esta triada básica.

EL DETECTIVE

La figura del detective, según Borges, es la clave formal del relato policial, pues encarna el proceso investigativo que lo define. De hecho, la novedad que convierte a «Los crímenes de la calle Morgue» de Edgar A. Poe en el primer relato policial moderno es la creación de este personaje que tendrá un amplísimo desarrollo en lo posterior, al punto que hasta se podría intentar una historia del género policial a partir de su evolución y de los cambios que ha ido experimentado en contextos diferentes. Todas las obras seleccionadas en este

estudio cuentan con un personaje que asume la tarea investigativa, es decir, que trabaja en la búsqueda de la verdad.

Este apartado está dedicado al análisis de este personaje, cómo está configurado, cuáles son sus atributos, cuál es su posición ante la ley y cómo se relaciona con los otros personajes de la triada policial: criminal y víctima. Para este propósito se parte de una clasificación básica:

- Detectives que forman parte del aparato policial
 Sánchez Montalvo (*Sara y el dragón, El cadáver prometido, La conexión argentina*)
 Heráclito Cardona (*Anillos de serpiente*)
 El Guatón Ramírez (*El último caso del Guatón Ramírez*)
- Detectives privados
 Stalin Falcón (*Condena madre*)
 Clit Mairot (*La muerte de Tyrone Power en el Monumental del Barcelona*)
- Personajes que devienen detectives
 Narrador de «Un hombre muerto a puntapiés»
 Ernesto (*El destino*)
 Manuel Medina (*Los archivos de Hilarión*)
 Bruno García (*La reina mora*)
- Detectives filólogos
 Cáceres y Leonardo Wild (*El caso de los muertos de risa*)

Una distancia necesaria

El detective es el héroe de la novela policial y, como tal, es un hombre común pero al mismo tiempo un hombre difícil de encontrar. Es un hombre lúcido y, como el poeta o el revolucionario, guarda una distancia con respecto a los demás. Esta distancia es una condición necesaria para poder leer la realidad, para ver lo que nadie más puede ver, para encontrar la verdad. Ricardo Piglia ha escrito: «La lucidez del detective depende de su lugar social: es marginal, está aislado, es un extravagante».⁸⁰ En cuanto a la distancia existe una gradación que va desde los detectives aislados e inmunizados como Sherlock Holmes hasta los que se involucran y corren riesgos como los de la novela negra, piénsese en Marlowe, por ejemplo; pero, en todo caso, siempre hay una distancia. A continuación nos proponemos analizar las características que hacen de los detectives de la literatura ecuatoriana seres comunes y al mismo tiempo singulares buscadores de la verdad.

80. R. Piglia, *El último...*, p. 79.

Sánchez Montalvo, el detective creado por Rocío Madriñán, es un miembro atípico dentro del cuerpo policial al cual pertenece y guarda una marcada distancia con respecto a sus compañeros de profesión: «No correspondía ni física ni culturalmente a la gran masa de los popularmente llamados *chapas*». ⁸¹ De igual manera, las motivaciones que lo llevan a convertirse en Policía tampoco se corresponden con las de la mayoría, no busca el bienestar económico ni el ascenso social, sino satisfacer la pasión que siente al resolver casos criminales, pasión que le viene de la literatura: es un asiduo lector de novelas policiales y tiene especial predilección por las de Simenon.

Para cumplir su deseo de ser policía tiene incluso que luchar con la oposición de sus padres y la discriminación de sus compañeros que lo consideran raro y afeminado. Y es que en la estratificada sociedad ecuatoriana, un individuo de clase media o alta no aspira a ser policía, este trabajo está reservado para la clase baja que ve en él un medio para salir de la miseria. En *El cadáver prometido*, el narrador se refiere a la procedencia del común de los policías: «Eran las familias campesinas o de alejadas poblaciones rurales, de los páramos, las que empujaban a sus jóvenes a enrolarse en las filas del ejército, de la Policía o de la iglesia». ⁸²

A diferencia de estos, Sánchez Montalvo, que proviene de un hogar de clase media, económicamente estable y con acceso a la cultura, tiene la oportunidad de elegir voluntariamente su carrera, prepararse en el extranjero, ascender rápidamente (llega a ser Inspector Jefe de la Policía judicial de Quito) y, sobre todo, guardar la suficiente integridad para no ceder a la corrupción. La eficacia y la virtud de Sánchez Montalvo se oponen a la inepticia y la venalidad de la mayor parte de los miembros policiales. Este contraste está presente desde los inicios del género policial, pero en el caso del detective de Madriñán la distancia que lo separa de sus compañeros está directamente relacionada con la condición económica y social. Madriñán construye una figura que representa la panacea del aparato policial desde una marcada visión de clase. Sánchez Montalvo encarna los valores y las virtudes de la clase media, es su héroe.

La otra cara de la moneda es su compañero y amigo, el Omoto Guamán (una especie de Watson a la ecuatoriana), que representa al común de los policías: de origen humilde, un tanto ingenuo, con preferencias y aficiones opuestas a las de Sánchez Montalvo (gusta de la música chicha y el ecuvoley). Pese a su honestidad y a sus buenas intenciones, en un pasaje de *El cadáver prometido*, Guamán se ve presionado por un superior corrupto, bajo amenaza de perder su trabajo, a vender su silencio. El Omoto Guamán que, a diferencia de Sánchez

81. R. Madriñán, *El cadáver...*, p. 11.

82. *Ibid.*, p. 11.

Montalvo, pertenece al común de los policías no puede escapar de la corrupción, pues no tiene el poder para irse en contra de una práctica institucionalizada.

El caso de Heráclito Cardona (*Anillos de serpiente*) es diferente, siendo un miembro más del aparato policial comienza a tomar distancia a medida que la historia avanza. En el proceso investigativo que le toca llevar a cabo, Cardona toma conciencia de la realidad y aguza su visión, lo que le permite distinguir quién está dentro de la verdad y quién está fuera de ella. Para lograr este alejamiento, Cardona sigue algunos referentes, individuos que, aunque no son detectives, tienen la capacidad de reconocer la verdad y luchar por ella: Bruno Favri, médico socialista que trabaja como voluntario en un asilo de ancianos, cuyas ideas hacen que Cardona comience a cuestionar y a cuestionarse; Clarín, el periodista que denuncia sin temor las corruptelas del régimen y, su hijo Diego, poeta que frecuenta las tertulias de los Tzánzicos. Todos unos «animales puros», como lo dice su amigo Tiberio en abierto homenaje al escritor Pedro Jorge Vera, «Un hombre que le canta las verdades al régimen».⁸³ En una carta que, a modo de epílogo, le escribe a su amigo Tiberio, Cardona reflexiona sobre su «revolución interior», «su ruptura con el pasado» y su ferviente inclinación por la libertad y la verdad, por las cuales lucha desde su nueva trinchera: la escritura. La misión del detective como buscador de la verdad no está lejos de la del escritor y viceversa, ambos tienen que alejarse para poder leer mejor la realidad.

El Guatón Ramírez (*El último caso del Guatón Ramírez*), por su parte, basa su capacidad para resolver los problemas o enigmas en su conocimiento del medio. Cuarentón y a punto de jubilarse de la Policía nacional conoce cómo operan los políticos corruptos, tiene contactos a todo nivel, sabe como relacionarse con todo tipo de individuos. La experiencia ganada en años de transitar por los oscuros laberintos de la vida policial, donde ha visto de todo, le ha ayudado a configurar un código personal, que no responde a ningún referente exterior, pero desde el cual imparte justicia. Si bien sus métodos no son los más idóneos (vence a los corruptos con algo de su propia medicina: el chantaje), al final logran restaurar el equilibrio perdido.

Stalin Falcón (*Condena madre*) probablemente sea el primer detective privado de nuestra literatura: trabaja independientemente y vive del oficio. No obstante, sus inicios en el quehacer investigativo los hace en la Policía, a la cual ingresa, como la mayor parte de sus miembros, por necesidad: «No tenía trabajo, no tenía nada en realidad. Y abrieron un curso para universitarios graduados que quisieran trabajar en la Policía Técnica Judicial que se iba a crear. Llegué a sargento en la PTJ, después me independicé».⁸⁴

83. J. Valdano, *op. cit.*, p. 148.

84. Santiago Páez, *Condena madre*, Quito, Libresa, 2000, p. 56.

Falcón tiene un pasado militante, lleno de ideales, pero en el presente es un hombre desencantado: del sueño de un mundo más justo ha pasado a vivir de sus miserias. Para Páez, la lucidez del detective y su consecuente distancia con el mundo que lo rodea pasan necesariamente por la decepción: «Un detective –y un escritor– tiene que ser un hombre lúcido, debe tener clara la naturaleza del mundo y la índole propia del ser humano. Y mundo y humano son viles, crueles y absurdos... por tanto, no es posible la lucidez sin el desencanto. Un detective –y un escritor– debe ser un hombre desencantado».⁸⁵

Melancólico y solitario (extraña su Arcadia perdida: cualquier lugar fuera de Quito y sus infortunios), Falcón se acompaña de una botella de pisco y gusta de contemplar una reproducción de *La primavera* de Boticelli que cuelga de una de las paredes de su departamento. Sus amigos más cercanos son el Cobra Beltrán, ex comando y boxeador, y Malena, un travestido que, a diferencia de la mayoría de personajes de la novela, resulta honesto y leal. Su método se aleja del modelo clásico y se acerca al de los detectives de la novela negra. Falcón, junto a su cliente, se lanza al encuentro con los hechos buscando, además, entender el perfil psicológico de los personajes con los cuales se entrevista, por eso, más que las huellas, cuentan para él las actitudes, las palabras, los silencios: «Yo no busco pistas con una lupa, señor Solano. Yo pregunto y escucho».⁸⁶

Clit Mairot (*La muerte de Tyrone Power en el Monumental del Barcelona*) es un detective privado manabita que reside en Guayaquil. Medio psicólogo y medio anacoreta, buen lector y especialista en artes marciales y culinarias se dedica al oficio en parte por el placer de resolver casos criminales y en parte porque goza de cierta holgura económica (se sacó la lotería). Estos rasgos componen una personalidad excéntrica que lo alejan del común de las personas. Mairot es un hombre que, al estilo del detective clásico, se interesa por la investigación con el mismo grado de fruición con el que cocina (influencia de su amigo Carvalho) un plato exótico. Clit Mairot es un detective literario por excelencia, el nivel de realidad en el que se desenvuelve tiende constantemente puentes con la ficción: por allí pasan otros detectives literarios (Carvalho, Belascoarán Shayne, Heredia, Marlowe) y escritores de novelas policiales (Oswaldo Soriano). Además, Mairot para resolver el caso traza constantemente paralelismos con las obras literarias que lee. Rescata el papel de la imaginación dentro de la investigación, su fórmula: racionalismo deductivo más pensamiento mágico. Por otro lado, su agudeza y superioridad se evidencian en el marcado contraste entre él y el teniente Pilataxi, representante del aparato policial, quién se caracteriza por su torpeza y la superficialidad en la lectura de los indicios.

85. Santiago Páez Gallegos, entrevista electrónica sobre la novela policial, 21 de septiembre de 2009.

86. S. Páez, *Condena...*, p. 51.

Existen novelas en las cuales la tarea investigativa es llevada a cabo por un personaje que deviene detective debido a diferentes circunstancias que lo motivan. Ya en el apartado dedicado a los antecedentes del policial ecuatoriano nos habíamos encontrado con aquel «ciudadano que se interesa por la justicia» de «Un hombre muerto a puntapiés», quién, ante la pasividad de la Policía, quiere averiguar por qué mataron a Ramírez. En esta línea está Ernesto, el joven estudiante de *El destino* que se adentra en la selva para aclarar las causas de la muerte de Berta y la locura de su amigo Fernando.

Este también es el caso de Bruno García (*La reina mora*), quién después de sufrir un ataque por parte de unos desconocidos se decide a investigar el por qué de la agresión. No obstante, hay un matiz que diferencia a García de los casos antes nombrados: su profesión, historiador, también involucra una tarea investigativa, una búsqueda de la verdad guiada por un código personal, por una fe en la justicia que está presente desde su pasado revolucionario. De hecho, es atacado porque hay quienes no quieren que esta labor –que ventila algunos secretos del pueblo– prospere. Sin embargo, al final de la novela, a pesar de los descubrimientos de García, la impunidad se impone, pues la verdad, divulgada por una autoridad policial corrupta, está al servicio del orden establecido, de los oscuros intereses de las pocas familias que controlan el pueblo.

De la misma manera, Manuel Medina (*Los archivos de Hilarión*) asume el papel investigativo arrastrado por las circunstancias: después de estar un buen tiempo viviendo del contrabando en la selva, se ve obligado a volver a la ciudad y ganarse la vida buscando, en este caso, a una persona desaparecida. A diferencia de los anteriores personajes que devienen detectives, la independencia o la distancia de Medina no está dada por la sujeción a un código altruista ni a un compromiso ético o moral. Es un personaje inescrupuloso que ha abandonado sus estudios, se ha convertido en contrabandista, ha engañado a su mujer y no duda en realizar unos cuantos disparos para obtener un poco de dinero. Pero, como bien lo sostiene Carlos Aulestia, su cosmovisión pronto va a chocar con la atmósfera carnavalesca del mundo de *Los archivos*: su función en la novela se invierte, de perseguidor pasa a ser perseguido, su búsqueda se transforma en huida. Si en la primera parte de la novela Medina confía en su pistola para lograr sus propósitos; en la segunda parte, la lógica carnavalesca se encarga de invertir esta relación: ya no es el personaje el que controla los acontecimientos, son los acontecimientos los que controlan al personaje.⁸⁷ Las acciones de Medina ya no responden a unos propósitos personales porque, controlado por fuerzas superiores, están al servicio de intereses externos: sin saberlo deja de ser el investigador para convertirse en el mesías de una fe monstruosa.

87. C. Aulestia, *op. cit.*, p. 81-84.

Con Bruno Cáceres y Leonardo Wild (*El caso de los muertos de risa*) arribamos a una cuarta tipología, la de los detectives cuya tarea, mezcla de investigación policial e investigación filológica, busca dar solución a un crimen literario. Cáceres y Wild, periodista, el primero, y escritor de novelas policíacas, el segundo, emprenden la búsqueda de un texto letal que ha cobrado muchas víctimas (lectores) y de su autor (criminal). Las motivaciones que los llevan a emprender la investigación son también de índole literaria: Cáceres está empeñado en escribir un ensayo sobre los trece casos de crónica policial más curiosos y Wild, por su parte, pretende escribir una novela policial (que al final será *El caso de los muertos de risa*). Escritura y labor detectivesca, en este caso, pueden conjugarse en un solo personaje pues ambas actividades tienen un mismo fin: la búsqueda de la verdad; y necesitan de una misma distancia, que en el caso de la escritura, según Wild, está dada por la mirada indirecta de la ficción: «Una verdad que aparenta ser ficción puede originar una duda, duda que prepara el terreno para sembrar la semilla de la realidad».⁸⁸

En diferentes grados y niveles los detectives de nuestra literatura se alejan del común de los hombres para poder ver mejor. Su condición de buscadores de la verdad y restauradores del orden los sitúa dentro del relato, pero al mismo tiempo sobre él. La distancia que, al encarnar los valores de la clase media, aparta a Sánchez Montalvo del común de los policías; la toma conciencia de Heráclito Cardona que lo hace dejar la tarea policial para optar por la escritura; la capacidad, basada en sus mañas de viejo detective, para restaurar el equilibrio del Guatón Ramírez; la lucidez de Falcón y García que pasa por el idealismo y el desencanto; la personalidad excéntrica de Mairot y su habilidad detectivesca basada en referentes literarios para resolver el enigma existencial de su cliente, y, finalmente, la capacidad para leer, literalmente, el mundo como si se tratase de un gran texto, de Cáceres y Wild, los singulariza y los convierte en héroes capaces de descubrir los tejidos del poder y acabar con los males de la sociedad, prescindiendo del aparato de justicia en el que ninguno confía.

Hombres solitarios

La distancia que guarda el detective con el común de las personas se evidencia también en la no pertenencia a ninguna institución social, ni a la más microscópica que es la célula básica de la familia, porque, como bien lo dice Piglia, «esa cualidad antinstitucional garantiza su libertad»⁸⁹. El detective, por

88. L. Wild, *op. cit.*, p. 160.

89. R. Piglia, *El último...*, p. 80.

lo general, es soltero, pues solo la autonomía y la exclusión le permiten ver la perturbación social, detectar el mal y lanzarse a actuar.

Sánchez Montalvo, siguiendo esta condición, es soltero, rehúsa a mantener una relación estable y formar una familia, haciendo caso omiso a las insinuaciones que sus padres le hacen en este sentido, al punto que sus compañeros de trabajo dudan de su orientación sexual. No obstante, no rompe los lazos filiales, mantiene una estrecha relación con su madre y, siempre que puede, recurre a la casa paterna para tomar «distancia y objetividad» con respecto a su trabajo. De igual manera, pese a que no elabora una relación formal, se vincula sentimentalmente con las mujeres involucradas en los casos que investiga. En *Sara y el dragón* Sánchez Montalvo, a medida que su investigación reconstruye la vida de la víctima, se siente fascinado por ella, hasta el punto que en un sueño la confunde con María, su primer amor. En *La conexión argentina*, por su parte, Sánchez Montalvo se relaciona con Julia, personaje que en un comienzo él victimiza, pero que luego se revela como la asesina.

Con Sánchez Montalvo no estamos ante el detective cerebral e inmune que hace su trabajo desde arriba sin conmoverse por las situaciones y los personajes que investiga. Sánchez Montalvo no puede mantenerse al margen, su dosis de humanidad está presente inclusive cuando forma parte de los obstáculos que tiene que salvar para llegar a la verdad.

El lugar de las mujeres en la trama de la novela policial puede variar, por lo general son víctimas o son victimarias. Las primeras, indefensas, buscan la protección del detective, las segundas son figuras de atracción y riesgo.⁹⁰ A veces un solo personaje oscila entre estas dos variantes como es el caso de Julieta, la asesina de *La conexión argentina* que seduce a Sánchez Montalvo.

En *Anillos de serpiente*, Heráclito Cardona, solitario también, tiene dos encuentros con dos mujeres cuyos lugares dentro de la trama son opuestos, como opuestos son sus propósitos: Mary Morán, la voluptuosa mujer de Fico Farah y a la postre su asesina, intenta seducirlo para alejarlo de la verdad, pero Cardona no cae en la trampa y escapa. Por otro lado, María, quién es víctima del negocio de prostitución de Farah, se acerca a Cardona, pues encuentra en él alguien en quien confiar. Cardona no rehúye el encuentro que, sin embargo, no llega a consumarse porque el detective sufre un ataque por parte de unos desconocidos.

Stalin Falcón (*Condena madre*) tiene la costumbre de contemplar *La primavera* de Boticelli y dejarse extasiar por la voluptuosidad de las tres Gracias: «No hay nada más luminoso que las nalgas de una mujer bella»,⁹¹ medita en

90. *Ibid.*

91. S. Páez, *Condena...*, p. 111.

una ocasión mientras observa el cuadro. Es su forma de mantenerse alejado de las mujeres y cerca de ellas a la vez. No obstante, cuando se presenta la ocasión no reprime su deseo, aun cuando este, una vez satisfecho, solo le deje una sensación de vacío, «algo que le ocurría siempre luego de estar con una mujer».⁹² Es lo que le sucede luego del encuentro sexual con la seductora y a la vez decadente Regina de la Cueva, la autora intelectual de los atentados contra Cecil Solano Mackey, situación que el detective hábilmente aprovecha para retomar el hilo de la investigación y hallar un par de indicios claves.

Para Clit Mairot (*La muerte de Tyrone Power en el Monumental del Barcelona*) su madre es el ser más admirado sobre la tierra y la razón para que hubiera conservado su soltería: «Ninguna mujer, en verdad, tendría con qué ocupar su lugar, sustituir su ternura y, lo que era más grave, cocinar como ella».⁹³ Para salvaguardar su autonomía Mairot se refugia, por un lado, en el amor materno donde no corre peligro alguno y, por el otro, en el «amor propio, en los deleites casi hermafroditas de la autosatisfacción».⁹⁴ A través de su personaje, Donoso Pareja eleva, no sin humor, la práctica de la masturbación a la categoría de arte, necesario para mantenerse alejado del riesgo que representan las mujeres para la lucidez del detective: «Al camino de la mano llena, en cuyo equilibrio había centrado su existencia de investigador privado, de inteligentísimo y más que seguro sabueso –no había mujer con la que compartiera un secreto–, de brillante armador de rompecabezas deductivos y a veces sorprendentes, casi mágicas, intuiciones».⁹⁵

Solitarios y célibes a su manera, los detectives ecuatorianos, siguiendo la tradición que empieza con Dupin en el policial clásico y continúa con Marlowe en el norteamericano, buscan mantener su distancia con respecto a las mujeres, sobre todo a las que están relacionadas con el crimen.

El detective y la ley

Una variable que incide en la búsqueda de la verdad que emprende el detective está relacionada con la Ley, entendida en un arco que va desde las posiciones más formalistas a las más sustancialistas. En la medida en que el detective permanece al margen de las instituciones del Estado, y hasta se les enfrenta, su estatuto será cada vez más sustancial y menos formal. A la legalidad

92. *Ibid.*, p. 172.

93. M. Donoso Pareja, *La muerte...*, p. 21.

94. *Ibid.*, p. 75.

95. *Ibid.*, p. 130.

formal de la Policía, el detective opone la legalidad sustancial de su práctica parapolicial, solo sujeta a los valores de su propia conciencia.⁹⁶

Como miembro de la Policía, por un lado y, como individuo, por el otro, Sánchez Montalvo, en su búsqueda de la verdad, se encuentra entre la legalidad formal y la sustancial. Mientras estas coinciden el detective lleva a cabo su trabajo desde dentro de la institución. Más cuando la legalidad formal deja de ser un medio para llegar a la verdad y se opone a su propia legalidad, opta por llevar a cabo su misión desde fuera. En *La conexión argentina*, Sánchez Montalvo se separa de la Policía judicial de Quito porque el último caso que investigó se vio empañado por el accionar doloso de los altos mandos que liberaron al hijo de uno de los magnates más prominentes del país, culpable de un doble asesinato. Que haya ley no significa que haya justicia. La impunidad implica una distorsión de la verdad que favorece a unos determinados grupos de poder que imponen su verdad. Sánchez Montalvo, que en un comienzo cree en el aparato policial, se separa de este cuando la verdad es tergiversada. En adelante su accionar será guiado por un código personal, por una legalidad sustancial que, a diferencia de la formal, es incorruptible.

Heráclito Cardona, jefe del DIC, también se encuentra en la misma encrucijada: debe separarse del aparato policial para poder encontrar la verdad. En un principio, Cardona cree firmemente en las instituciones del Estado y en su papel como reguladoras del orden y la justicia: sigue las instrucciones del ministro Milla, quien le impone una verdad que debe ser probada: Fico Farah ha sido asesinado por los opositores del régimen. Pero como la investigación avanza Cardona va tomando conciencia de que la verdad que el gobierno busca no se acerca a la realidad. Es cuando se produce una escisión entre legalidad formal y legalidad sustancial que marca la evolución del detective de *Anillos de serpiente* que se ve obligado a separarse de la Policía, pasando de perseguidor a perseguido. La verdad, como se puede ver, no encuentra cabida en el orden institucional.

Cardona toma conciencia de que la verdad, como lo entiende el gobierno, no está necesariamente relacionada con la realidad, sino con determinados intereses. Es reveladora la sentencia del ministro Milla cuando pide a Cardona olvidarse del caso, dado que este, por la acuciosidad y el sentido de justicia del detective, se ha salido de las manos del gobierno: «No olvide usted que una verdad políticamente inconveniente pasa, ipso facto, a ser una mentira. Y, a la inversa, una mentira políticamente rentable se convierte, ipso jure, en una verdad».⁹⁷

96. D. Link, *op. cit.*, p. 13.

97. J. Valdano, *op. cit.*, p. 179.

Otro caso de oposición entre legalidad formal y legalidad sustancial lo encontramos en la novela de Leonardo Escobar. El Guatón Ramírez, sargento de la Policía, está tramitando su jubilación, por lo que trabaja con un pie dentro y otro pie fuera de la institución. Es detective privado y Policía a un tiempo: cobra honorarios para encontrar el paradero de Fernando Echevarría y pide que se le asigne el caso de la muerte del político Flores. Sin embargo, mientras avanza la investigación, dicha asignación le es retirada pues hay quienes no quieren que la verdad salga a flote. Al final, Ramírez juega entre dos corrientes: los Echevarría y la Policía; mas, cuando tiene que decidir, opta, para hacer justicia, por una legalidad sustancial alejada de los intereses de la institución para la cual trabaja. No obstante, la práctica parapolicial de Ramírez contempla las mismas triquiñuelas contra las que pretende luchar: chantajea a los corruptos para salvar a los que todavía les queda algo de moral, como Fernández, secretario de Flores y, Guillermo Echevarría, padre de Fernando.

En el caso de Stalin Falcón la ironía reemplaza a su confianza tanto en la legalidad formal, ha desertado de la Policía, como en la acción transformadora de sus propios principios, si algún momento fue un hombre de ideales, su inaplicabilidad lo ha llevado al escepticismo. No busca la verdad, pues comprende que al final de cuentas todo está corrompido, que no hay nada que descubrir, y medra del oficio detectivesco a sabiendas que esto significa vivir de la descomposición social: «Triste es esto de vivir de la mierda ajena, pero es más triste vivir en la mierda y no sacarle provecho».⁹⁸ Para Falcón la labor de detective privado es, incluso, una actividad inmoral, así se lo confiesa al Dr. Julián: «Somos colegas en esta ciudad: practicar abortos e investigar miserias son casi la misma cosa».⁹⁹

En *La reina mora*, la verdad que mediante la práctica parapolicial descubre Bruno García choca con la verdad que a través de la legalidad formal trata de imponer la Policía. García se da cuenta de que, en el pueblo de San Joaquín, la verdad no necesariamente se apega a la realidad sino a los intereses de unas pocas familias que ostentan el poder. Camila, la asesina, es hermana de Lucrecia Villavicencio, quien controla el pueblo: «aquí todo es asunto mío»,¹⁰⁰ y su crimen, por lo tanto, debe quedar en la impunidad. El silencio y el olvido son prácticas obligadas para quien quiere vivir sin ser molestado, así lo entiende el Dr. Espinoza, quien está dispuesto a callar «para poder vegetar una veintena de años más sin que se preocuparan por él». García, que cuenta con principios sólidos sobre la justicia y la verdad, pensando en personajes como Espinoza, se

98. S. Páez, *Condena...*, p. 194.

99. *Ibid.*, p. 130.

100. Santiago Páez, *La reina mora*, Quito, Eskeletra, 1998, p. 140.

pregunta: «¿Era similar mi destino, debía callar, cerrar los ojos e irme? ¿Qué me importaba la muerte de dos viejos aristócratas arruinados? Ya había pasado en cuarenta y cuatro años de vida bastantes dificultades». ¹⁰¹ Pero los esfuerzos de García por revelar la verdad resultan infructuosos y hasta innecesarios en un pueblo que quiere conservar un orden injusto pero, al fin y al cabo, establecido. Como extranjero, García se ve obligado a salir de San Joaquín con la sensación de que todo lo sucedido «había sido un espejismo reflejado en una ondulante atmósfera de polvo». ¹⁰² El olvido y la impunidad ganan finalmente la partida.

Para concluir este apartado podemos decir que para llegar a la verdad, a excepción de Manuel Medina, el único detective corrupto por así decirlo que, además, termina siendo perseguido, los personajes que asumen la tarea investigativa en las obras que analizamos tarde o temprano deben elegir el camino impuesto por sus propios principios y su práctica parapolicial. La legalidad substancial triunfa sobre la formal. Todos los detectives que pertenecen al aparato policial terminan desertando. No hay forma de llegar a la verdad desde una legalidad formal maniatada y corrompida al servicio de intereses externos. Esta desconfianza ante la institución llamada a mantener el orden está ya presente en la obra que inaugura el policial en el país, «Un hombre muerto a puntapiés», donde, ante la ineptitud del comisario, es el ciudadano común, «un hombre que se interesa por la justicia y nada más», quien se impone desde su propia legalidad buscar la verdad.

Leonardo Padura explica que una de las razones para que el género policial haya llegado con cierto retraso a nuestros países radica en que, a diferencia de los industrializados, contamos con «una Policía más venática y represiva que investigativa y científica», ¹⁰³ una Policía en la que casi nadie confía, cuya función, la mayor parte de las veces, consiste en mantener el orden instituido. En este mismo sentido Donald A. Yates sostiene que en la sociedad hispanoamericana «la autoridad de la fuerza policial y el poder de la justicia se admiran y aceptan menos que en los países anglosajones [y eso] ha de tender a desanimar a los escritores nativos, apartándolos de una seria dedicación a la formal composición de relatos de crimen y castigo». ¹⁰⁴ Lo cierto es que la proliferación del género policial en el continente y en el caso que nos ocupa, en Ecuador no se debe a que el rechazo a la autoridad policial y al sistema de justicia se haya trocado en admiración, sino, por el contrario, se debe a que los escritores encuentran en el género policial, tras haberlo asimilado, un medio para expresar dicho rechazo poniendo en evidencia las falencias y las inequidades de dichas instituciones.

101. *Ibid.*, p. 42.

102. *Ibid.*, p. 226.

103. L. Padura Fuentes, *op. cit.*, p. 37.

104. Donald A. Yates, citado por M. Giardinelli en *op. cit.*, p. 244.

EL CRIMINAL Y LA VÍCTIMA

Si el detective es la figura central de la historia de la investigación, el criminal (o victimario) y la víctima lo son de la historia del crimen, es decir, de la historia verdadera. Estos dos últimos personajes se encuentran inextricablemente ligados alrededor del acto que, junto a la investigación, define al género policial: el crimen. Si atendemos a los conceptos con que opera la criminología y la victimología, tenemos que victimario es aquel que produce daño, sufrimiento o padecimiento a la víctima; mientras que víctima es el sujeto que padece un daño por culpa propia, ajena o por causa fortuita.

En los comienzos del género detectivesco, la figura del victimario solía estar subordinada a la del detective: se trataba de una mente lista capaz de retar su inteligencia planteando un enigma aparentemente perfecto; pero nada más, poco interesaba profundizar en sus motivaciones: el crimen era considerado como una de las bellas artes y el criminal un artista y no alguien que llega a matar por razones humanas. Con la novela negra estadounidense y los aportes de la escuela francesa, este personaje se fue redondeando: comenzaron a importar cada vez más las motivaciones que lo llevaron a cometer el crimen. De la detección del criminal y de la reconstrucción de la escena se pasó a las razones. Este giro está nítidamente planteado en el cuento «Un hombre muerto a puntapiés» de Palacio, donde el narrador que asume el papel de detective, más allá del *cómo*, se interesa por llegar al *por qué*.

Por otro lado, la figura de la víctima, con la evolución del género policial, también presenta un giro: de víctimas completamente inocentes (mujeres, niños, ancianos) diseñadas para acentuar la transgresión cometida por el criminal, se pasa a víctimas que presentan diversos grados de culpabilidad en el crimen, en otras palabras, que relativizan la oposición victimario-víctima.

A continuación se hace un análisis de estos dos personajes en la novela policial ecuatoriana. Interesa, desde luego, estudiar cómo están configurados, alrededor de qué tipo de crímenes se relacionan, cuáles son las motivaciones del victimario y cuál el grado de participación de la víctima. Para el efecto, se parte de una clasificación arbitraria que, sin embargo, responde a algunas constantes que se han podido establecer en el corpus estudiado.

Mujeres víctimas y mujeres victimarias

En las trece obras que se analizan en este estudio, los personajes femeninos o son víctimas o son victimarias, nunca detectives. Esta oscilación del papel de las mujeres en la trama (que puede darse en un mismo personaje) es una constante propia del género policial. En el primer caso, porque su debilidad física las hace más propensas a la victimización; en el segundo, porque su

poder de seducción las convierte en factores de riesgo para la estabilidad masculina, encarnada a veces en la figura del detective y otras en la del criminal.

Si se revisan las obras incluidas en los antecedentes del género policial en Ecuador (capítulo I) su papel se reduce al de víctimas. En «Un hombre muerto a puntapiés» no existen personajes femeninos, detective, victimario y víctima son personajes masculinos. En las dos novelas siguientes, *Arcilla indócil* y *El destino*, las mujeres aparecen como víctimas de la violencia de sus parejas: psicológica en el primer caso y físicamente brutal en el segundo.

No obstante, Soledad (*Arcilla indócil*), la empleada doméstica que tiene una relación con su patrón, don Francisco, aparece ante los habitantes del pueblo como victimaria. Se la encarcela por haber agredido físicamente a uno de los partidarios de la hacienda. Sin embargo, la novela nos da la información suficiente para entender que el proceder de Soledad es una respuesta desesperada a la sostenida agresión psicológica que sufre por parte de don Francisco, que descarga en ella sus frustraciones sexuales. Por su parte, Berta, el personaje de *El destino*, es completamente sometida por Reinaldo Gavica, su esposo, un hombre brutal y sanguinario que comienza por aislarla en la selva, un medio completamente desconocido que la hace más vulnerable, y, tras enterarse de su infidelidad con Fernando, no duda en matarla y literalmente devorarla en un terrorífico banquete con el cual logra enloquecer al joven amante que lo presencia.

En las novelas que constituyen el corpus central de este estudio el papel de las mujeres como víctimas sigue existiendo, aunque ya no se trata de personajes victimizados por sus parejas. Margarita Moposita (*El cadáver prometido*) es una víctima completamente inocente y escogida al azar por Armando Vargas, el criminal, para consumar una venganza con la cual no guarda ninguna relación. Una primera definición de víctima que nos da el diccionario es «persona o animal sacrificado o destinado al sacrificio».¹⁰⁵ Este parece ser el caso de Margarita Moposita que se deja matar sin oponer resistencia alguna. El azar también interviene en la muerte de Sara (*Sara y el dragón*) a manos de un traficante de arte que la mata para apoderarse de unos manuscritos que ella había adquirido años atrás y cuyo verdadero valor ignoraba.

A diferencia de los casos anteriores, Lourdes, la víctima de *La conexión argentina*, tiene cierto grado de culpabilidad en su muerte. Traiciona a Julia, su amiga y a la postre su asesina, entablando una relación furtiva con el marido de esta. En este caso los roles se invierten: Julia, que en un comienzo es víctima de

105. Real Academia Española, Diccionario de la Lengua Española, Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 2.297.

una traición, escoge como método de defensa convertirse en victimaria: mientras que Lourdes, de traicionar a su amiga pasa a ser la víctima de su venganza.

Como Julia, las dos asesinas que nos presenta Santiago Páez en sus novelas *La reina mora* y *Condena madre*, matan o planean matar para vengar la traición y el abandono a las que fueron sometidas por sus ex parejas. En otras palabras, se convierten en victimarias porque en lo más profundo de sus psiquis esconden horribles fracturas de desamor, de ira acumulada, de miedo y resentimiento. Estas fracturas motivan sus conductas y son, en última instancia, lo que debe encontrar el detective. Sin embargo, la venganza de estas dos asesinas no recae directamente sobre los hombres que un día las abandonaron, sino sobre sus seres queridos: en el primer caso, Camila mata a cuatro personas de San Joaquín que Juan Bernardo considera cuatro personajes de su cuento; en el segundo caso, Regina de la Cueva manda a matar a Adrian de Montero, el amante de su ex marido. Todos estos personajes entrarían dentro del rango de víctimas inocentes.

También existe el personaje femenino que, al modo de la *femme fatale* de la novela negra estadounidense, utiliza su belleza y su poder de seducción para conseguir lo que se propone, que mata por dinero, por autonomía, por ambición. Es el caso de la seductora Mary Morán (*Anillos de serpiente*), quien, en primera instancia, participa de la farsa que arma su marido, para luego matarlo y huir con Colbert, su amante.

Dos víctimas de un crimen perfecto

Al igual que la víctima que construyó Palacio en «Un hombre muerto a puntapiés», la víctima que propone Páez en *Condena madre* es también homosexual. La tentación de establecer una conexión entre estos dos personajes no es gratuita si se repara en la continuidad intertextual que Páez, en cuanto al tema de la homosexualidad, busca establecer, en el epígrafe de su novela, con el cuento de Javier Vásconez, «Angelote, amor mío», cuyo narrador (en un extenso monólogo dirigido a su amante asesinado) alude, a su vez, al cuento de Palacio: «Has sido la Diabla en los abismos de La Alameda en esas noches donde aparece un hombre muerto a puntapiés, en el infierno de esta ciudad conventual».¹⁰⁶

Sin embargo, a diferencia del personaje de Palacio, el de Páez no es extranjero, tampoco es pobre, ni es «castigado» por un desconocido que quiere vengar el acoso que sufrió su hijo. El personaje de Páez es todo lo contrario, pertenece a una familia de la alta sociedad, es rico, y si es castigado, lo es por

106. Javier Vásconez, *Un extraño en el puerto*, Quito, Alfaguara, 1998, p. 123.

quienes lo conocen de cerca: su madre, Grace Mckey, y su ex esposa, Regina de la Cueva: las autoras intelectuales de los atentados. La primera, autoritaria y omnipotente, busca preservar el orden establecido y el poder de la familia (su otro hijo está terciando para vicepresidente y un escándalo podría afectar su candidatura); la segunda, decadente y llena de rencor, busca consumir una venganza alimentada por años de abandono y olvido. Pero más allá de las motivaciones de estas dos mujeres (que no dejan de ser fatales), las diferencias entre el personaje de Palacio y el personaje de Páez ponen en evidencia la verdad que comparten: el desprecio de una sociedad que excluye lo que no comprende, lo que le resulta extraño y amenazante, ya sea que esta amenaza venga de afuera o de adentro, una sociedad que en silencio y «justificadamente» perpetra día a día el crimen perfecto.

Peces chicos y peces gordos

La corrupción ha sido un tema recurrente dentro del género policial, sobre todo a partir de la novela negra, que lo trató con una alta dosis de realismo. En el caso de la novela policial latinoamericana, en general y, de la ecuatoriana, en particular, el tratamiento de este tema no es la excepción. Más aún si consideramos que nuestra literatura se ha caracterizado por ser, a más de goce estético, un arma ideológica. La novela policial ha servido y sirve para poner en evidencia la corrupción como un mal coyuntural que es preciso denunciar y erradicar. La corrupción es un crimen y el corrupto, un criminal. Sin embargo, en la mayoría de los casos de corrupción, la identificación de una víctima no es fácil, razón por la cual este tipo de actividades delictivas son muy difíciles de controlar ya que no hay una víctima que denuncie los hechos. A continuación, interesa ver cómo se configuran los personajes relacionados con este tipo de delito.

La corrupción permea todos los niveles del poder, está presente desde los círculos más altos hasta los más bajos. En *Anillos de serpiente*, Milla, el ministro de Gobierno, para lograr réditos políticos busca tergiversar la verdad y lo hace imponiendo la suya a quién debe buscarla, el detective: «¡Eso es lo que usted tiene que probar! ¡Lo que usted tiene que probar!».¹⁰⁷ Al final, cuando la farsa se descubre, Milla no cambia de estrategia y pide al detective olvidar el caso. Para el corrupto la verdad es el discurso que convenga a sus intereses y, dentro de esta lógica, puede variar según las circunstancias. Aquí la descripción de este personaje que, desde la perspectiva del detective Heráclito Cardona, da cuenta de su doble moral:

107. J. Valdano, *op. cit.*, p. 17.

Era el doctor Tancredo Milla un terrateniente serrano, un abogado de renombre, tenía la fama de no haber perdido nunca una causa en los Tribunales de Justicia. (Decían que si no tenía testigos que aseverarán lo que él deseaba, los inventaba). Orador electrizante y de hablar retórico, antiguo alumno de los jesuitas y velasquista de última data. Había ordenado que la décima parte de su sueldo de ministro sea entregado mensualmente a un orfanato de las monjitas franciscanas.¹⁰⁸

En la novela de Valdano, la corrupción está simbolizada en las serpientes que el detective encuentra a cada paso: talladas en el sillón de Milla, enroscadas en el parque de Todosantos, colgando en forma de pendiente del cuello de Corina, dueña del Gato Negro y socia de Farah en su negocio de prostitución. Fico Farah, ficcionalización de una conocida figura política de Ecuador, es el político populista por excelencia: juega con las necesidades de los más pobres, se presenta como un Mesías que los salvará de la miseria y, cada vez que puede, hace gala de su virilidad. Es él quien, junto con Milla, montan la farsa de su propio asesinato; se victimiza para criminalizar a otros y así perpetuar su poder. No obstante, el verdadero riesgo se presenta cuando una actitud como esta amenaza con expandirse: «El peligro estaba, según, Tiberio, en que el populismo profético había creado escuela, había propiciado una caterva de imitadores, una banda de aventureros sin escrúpulo, como Fico Farah, por ejemplo, que ha hecho del engaño y la mentira un método inmoral, casi satánico para escalar al poder e instaurar el reino de la arbitrariedad y la locura».¹⁰⁹

Otra ficcionalización de un político real que se encuentra del lado del poder corrupto es el personaje de *El tigre*, un «gran señor de cheque y revólver, dueño de una cadena de bancos privados, cincuentón de rosados mofletes, altaneros bigotes canos, gesto autoritario de quien, en su árbol genealógico, ostenta desde héroes de la Independencia, dictadores de sable y horca hasta santos de los altares».¹¹⁰ Un personaje para quien la política es «un negocio como cualquier otro [...] Meto la plata ahí donde estoy seguro que voy a ganar».¹¹¹

El último caso del Guatón Ramírez también nos presenta una galería de personajes corruptos y corruptibles. Comenzando por Jaime Flores, un político calculador, arribista, sin el menor rastro de ideología, que hace del chantaje su modus operandi: ha confeccionado un fichero con una lista de políticos y funcionarios del Gobierno, donde constan los actos dolosos cometidos por cada uno, para ser utilizado cuando la situación y, sobre todo, el deseo de poder así

108. *Ibid.*, p. 15.

109. *Ibid.*, p. 52-53.

110. *Ibid.*, p. 24.

111. *Ibid.*, p. 26.

lo amerite. Tras la muerte de Flores, asesinado por coincidencia por un grupo de subversivos, el fichero se convierte en la manzana de la discordia. Finalmente llega a manos del Ministro de Gobierno, Gustavo Galindo, que también busca sacar réditos de él en una compra de aviones para el Estado, sino fuera por la intervención del detective que le da de beber de su propia medicina denunciando sus corruptelas.

En *Condena madre*, la corrupción se sale de la esfera pública y contamina casi todo el espectro social. En esta novela no hay personajes de luz, pues hasta los que aparentan serlo, para poder sobrellevar esa apariencia, recurren constantemente a quienes manejan las cosas fuera de la ley. Un caso interesante es el del abogado Unda, un oscuro leguleyo que trabaja para los poderosos desde el bajo mundo. Unda es contratado por Grace Mackey para que a su vez se encargue de contratar a unos sicarios que eliminen al amante de su hijo y a Obando, el chantajista que amenaza con armar un escándalo para afectar la campaña de su otro hijo, candidato a vicepresidente. Veamos la descripción que el narrador hace de este personaje:

El abogado lo esperaba [a Falcón] comiendo *salchipapas* de una grasienta bolsa de papel. Inclinado hacia adelante y con los brazos arqueados para no mancharse el traje con el alimento, se veía muy similar a un escorpión. Con la tenaza izquierda sostenía la bolsita que rezumaba manteca y con la derecha trinchaba los trozos de comida, utilizando un tenedor de plástico.¹¹²

Pero este personaje no solo trabaja fuera de la ley, sino, siempre que con venga a sus intereses, con apego a ella, cuando el detective lo cita en el parque de La Alameda, no duda en contarle «como un caso hipotético» toda la verdad acerca del caso de Grace Mackey y su hijo. Como se ha dicho, la corrupción en *Codena madre* es un mal que lo permea todo. El antiguo amigo de Cecil Solano, está involucrado en el tráfico ilegal; el hermano Sebastián, otrora militante maoísta, vive ahora del negocio de la «salvación»; el Dr. Julián se gana la vida como médico abortista, etc. Es por esto que, cuando el detective Stalin Falcón logra evitar la muerte de Cecil Solano y su amante, sabe que el problema no ha terminado, pues la corrupción, asociada a la falta de valores, está en la base misma del sistema social.

En *La conexión argentina* los hilos de la corrupción que sigue el detective lo llevan de un caso que se perfila como una tragedia doméstica a un asesinato con implicaciones internacionales, relacionado con el tráfico de armas y el narcotráfico. Lourdes no responde al perfil del personaje corrupto, pero la investigación va revelando que llevaba una doble vida. Una millonaria cuenta en

112. S. Páez, *Condena...*, p.189.

Suiza y un pasaje a Argentina, llevan a Sánchez Montalvo hasta Buenos Aires, donde descubre que Lourdes, una joven ejecutiva y su amante Pedro Martínez se entrevistan con Squirru, director de una compañía fabricante de armas, que al siguiente día huye de la ciudad.

En *El caso de los muertos de risa*, el verdadero criminal no es el autor del texto letal, el poeta grafitero Pato Lucas, quien lo escribe espontáneamente y sin alevosía; sino Baltazar Bergman, tío de Carlos Kunst, que logra hacerse del texto y lo utiliza para sus oscuros fines. Bergman, un hombre mayor, blanco y rígido como una momia, es el dueño de la *Bio Tec Security*, una empresa bioquímica importadora de pesticidas prohibidos en todo el continente. Bergman es un criminal cuyo delito, no es castigado, en parte porque la determinación de la víctima no es fácil (es también el caso del tráfico de armas). Y no existiendo una víctima específica que lo denuncie, el crimen es difuso y cae en la impunidad.

Enfrentamiento criminal-detective

En la novela policial el detective encarna el acto de la investigación, es el protagonista de su historia y a través de ella arma el rompecabezas ante nosotros; el criminal, por su parte, encarna el acto del crimen, es decir, idea el rompecabezas, lo concibe. Como sus acciones, estos dos personajes son opuestos y complementarios. Son dos inteligencias que se retan en una dialéctica que puede llegar a niveles metafísicos, piénsese en el bien y el mal enfrentados en la cascada donde Holmes resbala junto a su archienemigo Moriarty, o en el orden y el caos, en la lucha entre el Policía y el poeta en *El hombre que fue jueves* de G. K. Chesterton. Una novela policial se puede concebir, incluso, como una metáfora del mundo: un eterno enfrentamiento donde perseguido y perseguidor intercambian roles infinitamente.

Si bien este enfrentamiento se presenta en mayor o menor grado en todas las obras aquí analizadas, existen tres que ponen el acento en él, que lo trabajan. Me refiero a *El cadáver prometido*, *La muerte de Tyrone Power en el Monumental del Barcelona* y *El caso de los muertos de risa*. En todas estas el criminal diseña su crimen (enigma) en abierto desafío al detective que tendrá que resolverlo.

En *El cadáver prometido*, el detective Sánchez Montalvo recibe una serie de cartas anónimas que prometen un crimen. Su inteligencia es desafiada por Armando Vargas, el criminal, que urde un meticuloso plan para vengar una afrenta anterior. Sánchez Montalvo en un comienzo no lo sabe, pero el enfrentamiento se remonta a su infancia, cuando los dos compitieron por la medalla al mejor estudiante, acontecimiento que decidió los caminos opuestos por los que habrían de transitar. Sánchez Montalvo, el ganador, tomó el del orden, se preparó y se convirtió en un policía intachable. Por el contrario, Vargas, no

soportó el fracaso, y se convirtió en un hombre oscuro que, lleno de envidia y rencor, vive bajo la sombra de su competidor. El bien y el mal, el orden y el desorden son engendrados en un mismo acto. Las pistas que, con enorme y sórdido placer, va dejando Vargas tienen dos objetivos: por un lado, retar la capacidad del detective que tiene, a toda costa, que evitar el asesinato de una víctima inocente y, por otro, atraerlo hasta su escondite para eliminarlo. Sánchez Montalvo no logra evitar que el asesinato se consuma, pero logra escapar de la trampa mortal que Vargas había preparado en su contra. La obra de Madriñán está armada, tanto en el contenido como en su estructura, como una partida de ajedrez donde el detective y el criminal mueven las piezas para que el universo policial cobre vida.

En *La muerte de Tyrone Power en el Monumental de Barcelona*, el enfrentamiento detective-criminal toma un matiz existencial. Tyrone Power, víctima y victimario a la vez (comete suicidio) ha sufrido una «primera muerte», la muerte del deseo. Es un fantasma que para redimirse no encuentra otra salida que desafiar al detective Clit Mairot, a quien, aparentemente, contrata para que compruebe la supuesta infidelidad de su mujer. Pero esto solamente es parte del falso andamiaje que Power construye para complicar el enigma. Power tergiversa la verdad, busca llevar al detective a que deduzca lo que él quiere que deduzca. Para reinventarse y poder continuar con su vida pretende convertir una conjetura en una certeza, en otras palabras, imponer una verdad que lo salve. En la novela de Donoso Pareja, entre detective y criminal existe un juego de poder que pasa necesariamente por el estatuto de la verdad: la que pretende imponer Power y la que debe descubrir Mairot. Al final, el detective comprende la tesitura del juego de Power, descarta los indicios falsos y restaura la verdad, la misma que, finalmente, ha de llegar a los lectores pues constituye el argumento de la novela.

En *El último caso de los muertos de risa*, el poeta Pato Lucas escribe un texto letal, quién lo lee muere de la risa. Cáceres y Wild, escritores también, asumen la investigación y el deber de encontrar el texto, explicar cómo actúa y detectar a su autor. El criminal (escritor) propone un enigma textual al detective (lector), un enigma que para ser resuelto precisa de una lectura especial. En *El último caso* los lectores, Cáceres y Wild, deben leer lo que está *entre* líneas y no lo que está *en* las líneas si lo que pretenden es descifrarlo y no morir de risa. Se trata de leer más allá del texto. Cáceres y Wild encuentran la explicación de cómo actúa este a partir de la lectura de otros textos: científicos, filosóficos y literarios. Y dan con su autor al encontrar algunos errores tipográficos que se corresponden con las fallas de algunas teclas de su máquina de escribir. Pero nunca llegan a leer el texto en sí, nadie lo hace y vive para contarlo, ni siquiera nosotros, los lectores externos, Cáceres y Wild saben esto. La investigación-lectura también revela cómo fue escrito el texto y qué fue lo que motivó su es-

critura. Se descubre que fue creado por el Pato Lucas en un estado de conciencia alterada por una planta alucinógena, lo que le permitió un contacto directo con un ente más amplio, la Pacha Mama, de quien obtuvo inspiración. Detrás del poeta, es la naturaleza la que plantea el enigma que necesita ser interpretado, solo una correcta lectura de la naturaleza (una lectura ecológica) permite esquivar la muerte. No obstante, la acción de este ente victimario planetario es benéfica, pues solo busca su conservación y, por lo tanto, la conservación de todos sus habitantes, en contraste con el uso que Baltazar Bergman y la *Bio Tec Security* hacen del texto letal, lo que los convierte en los verdaderos criminales.

Una variante interesante dentro de este tema se plantea en *Los archivos de Hilarión*, donde el enfrentamiento entre detective y criminal tiene lugar al interior del mismo personaje. Manuel Medina en un comienzo asume el proceso investigativo, la búsqueda del supuestamente desaparecido Hilarión Campaña, pero, como avanza la historia, su papel de detective se diluye, pierde el sentido y la brújula, no sabe a quién ni qué está buscando, entonces el proceso se invierte y, acusado de un crimen, comienza a huir. De perseguidor pasa a ser perseguido.

Escritor y lector, perseguido y perseguidor, se mueven y se enfrentan en la rueda infinita del proceso comunicativo. El uno no existe sin el otro. Este enfrentamiento, que en la obra de Leonardo Wild es parte del argumento, nos remite a ese otro enfrentamiento que tiene lugar cada vez que nosotros, como lectores, tomamos un libro (*El caso de los muertos de risa*, por ejemplo) y entramos en él para comprender cómo funcionan sus engranajes, para descifrar su misterio.

El pasado angustioso

A menudo los criminales de la ficción policial (y los de la realidad también) arrastran una carga del pasado de la que no pueden huir: un episodio traumático, un desengaño, un fracaso. El personaje no puede escapar de los demonios que lo persiguen y solo enfrentándolos puede esperar algún tipo de redención, aunque esto conlleve matar a alguien. Es el caso de algunos asesinos la literatura policial ecuatoriana.

Regina de la Cueva (*Condena madre*), por ejemplo, es un ser oscuro y decadente que, incapaz de superar el desengaño sufrido por el abandono de Cecil, su ex marido, sucedido años atrás, vive en una constante huida: se refugia en el alcohol y el sexo, se convierte en un ser oscuro y falto de valores. Motivada por el rencor y la venganza, no ve otro camino que contratar a unos sicarios para matar a Adrian de Montero, el amante de Cecil. El asesinato, gracias a la intervención del detective Stalin Falcón, no llega a consumarse, pero deja en evidencia el grado de desesperación al que conduce un hecho no superado.

La que sí llega a consumarse, es la venganza de Camila Villavicencio en contra de Juan Bernardo Mancheno, quien la abandonó joven y embarazada cuando era tan solo una jovencita. Mientras los años pasan, el rencor de Camila, que no olvida el agravio, se va acumulando. Se convierte en un ser sombrío, aunque su apariencia de profesora de colegio no lo demuestre. Buscando el sufrimiento de Mancheno, que en el presente se ha vuelto loco y vive en un mundo que equipara la realidad con la ficción, mata a cuatro víctimas inocentes, que Mancheno identifica con personajes de su cuento preferido, «La reina mora».

El pasado no es un fantasma efímero, sino tangible y amenazador. El pasado y el presente permanecen inextricablemente unidos para este tipo de personajes sombríos. Armando Vargas, el asesino de *El cadáver prometido*, a partir de su temprano fracaso en la escuela, comienza a huir de sí mismo: deja la casa paterna, se cambia de nombre y vive en un oscuro cuartucho desde el cual planea, como una obra de arte inspirada por el rencor y la envidia, el asesinato que habrá de resarcirlo de su primera derrota. El acto de Vargas busca reproducir en el presente un acontecimiento del pasado sabiendo que esta vez él tendrá la ventaja. Después de cometer el crimen, su vida deja de tener sentido y termina suicidándose.

CAPÍTULO V

Los escenarios del crimen

El surgimiento del policial está relacionado con la etapa de industrialización y crecimiento de las grandes ciudades europeas del siglo XIX, donde la masa de individuos se convierte en asilo que protege al antisocial y en el laberinto donde el detective debe poner en práctica sus dotes de analista y observador.¹¹³ En el espacio de la multitud anónima es donde surge el detective, el individuo excepcional que puede ver lo que los demás no pueden ver.¹¹⁴ El que sabe leer la ciudad. Por el contrario, el criminal, su antagonista, es el que borra los rastros, confundiéndose y mimetizándose en la multitud, perdiéndose en los rincones de la urbe.

Por otro lado, Jorge Lafforgue, en su artículo «Narrativa policial en la Argentina»,¹¹⁵ buscando leer «nuestros textos» desde las retóricas que ellos mismos generan, sugiere como antecedente del detective al rastreador o baquedano, aquel personaje, lector de huellas, que se orienta con asombrosa facilidad en la vastedad de la pampa, descrito por Sarmiento en su *Facundo*. En todo caso, la habilidad lectora es la destreza que caracteriza a los dos personajes. Lo que difiere es el lugar: mientras Benjamin propone un lector urbano, Lafforgue propone un lector rural. En el policial latinoamericano la investigación, en ocasiones, suele salirse de los límites de lo urbano para entrar en ese otro laberinto que es el campo.

EL POLICIAL Y LA LECTURA DE LA CIUDAD

«¿Cómo echar al canasto los palpitantes acontecimientos callejeros?».¹¹⁶ Con este epígrafe comienza «Un hombre muerto a puntapiés», el primer cuento

113. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 61-62.

114. R. Piglia, *El último...*, p. 82.

115. Jorge Lafforgue, «Narrativa policial en la Argentina», en Saúl Sosnowski, comp., *Lectura crítica de la literatura americana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997, p. 843.

116. P. Palacio, *op. cit.*, p. 91.

policial ecuatoriano. Está claro que Palacio se propone tratar el crimen como un acontecimiento eminentemente urbano. El personaje de Ramírez, victimario y víctima a la vez, está construido a partir de su relación con la ciudad. Es más, su condición de extranjero es una de las causas de su muerte: al no conocer la ciudad y no tener ningún vínculo con ella, se hospeda en un modesto hotel de arrabal, no sabe por dónde transitar para satisfacer su deseo, en otras palabras, es incapaz de descifrar el entramado urbano y construir un itinerario seguro. Atormentado por el deseo, vaga por la ciudad en busca de compañía masculina, hasta que «considerando inútil trotar por las calles concurridas, se desvió lentamente hacia los arrabales»,¹¹⁷ donde acosa a un muchacho, un transeúnte que sí pertenece a la ciudad, provocando la brutal venganza del padre, que lo mata a puntapiés.

En *Condena madre*, el desencanto del detective pasa por la relación que ha elaborado con Quito, su ciudad: la odia por sus «tibios y mínimos infortunios [por sus] conflictos que no llegan al desgarramiento ni al sacrificio, [por sus] maldades que no se atreven a ser sórdidas».¹¹⁸ Este desencanto se acentúa aún más porque sabe que está ligado a ella, que, como detective privado, vive precisamente de esos infortunios a la quiteña. De aquí que Falcón tenga una percepción sarcástica de la ciudad y de sus habitantes, sobre todo de los espacios donde la apariencia habla por las personas. En un centro comercial, por ejemplo, Falcón: «Paseaba entre colegialas que veían vidrieras, jóvenes que veían a las colegialas con actitud de sátiros solventes y ejecutivos o amas de casa que observaban de la misma manera esas lámparas o esos saleros que mejorarían notablemente la calidad de sus orgasmos».¹¹⁹

Lugar que contrasta con el edificio donde arrienda su despacho, cuyo esplendor, como su fe en una sociedad mejor, pasó treinta años atrás y ahora solo alberga a dueños de negocios que, como el propio Falcón, viven de las miserias ajenas: un par de videntes, dos agencias de empleo para chicas muy maquilladas, un par de salones de belleza y un consultorio médico en el que se practican abortos ilegales. El espacio, en la novela de Páez habla por los personajes que lo frecuentan. Así, la personalidad ambigua de quienes acuden al bar de homosexuales *El David* se ve reflejada en sus múltiples espejos que quiebran las perspectivas impidiendo saber, a ciencia cierta, la forma del lugar, o en el pasadizo que lo comunica con una pizzería, por donde entran y salen los clientes que no quieren despertar sospechas.

117. *Ibid.*, p. 99.

118. S. Páez, *Condena...*, p. 39.

119. *Ibid.*, p. 83.

Sobre la construcción del espacio en los *Los archivos de Hilarión*, Carlos Aulestia, ha escrito: «Lo importante no es reproducir, retratar la capital de Ecuador. La intención es crear, inventar una nueva ciudad, una especie de doble carnavalesco de la urbe que conocemos».¹²⁰ Esta intención está cifrada en el nombre de la ciudad que, a diferencia del real San Francisco de Quito, pasa a ser Santiago de Quito. Esta ciudad inventada está construida como un laberinto en el cual Manuel Medina, el personaje principal, se refleja, pues laberíntica es también su conformación y la aventura que le toca vivir.

La ciudad no solamente está hecha de la acumulación de edificios, calles y demás construcciones. La ciudad está formada también por los trayectos de sus habitantes, por sus historias particulares. Los lugares que un personaje frecuenta, sus itinerarios, sus encuentros y desencuentros marcan su vida y también su muerte. En *El cadáver prometido*, el trayecto diario al trabajo de Margarita Moposita, la víctima, está marcado por una serie de encuentros amables: visita a su amiga Adelaida, la que vende Divinos Niños, el puesto de flores de San Blas y el parque de La Alameda. Pero es justamente en este trayecto donde encuentra la muerte a manos de Armando Vargas, un individuo que percibe la ciudad como el territorio del triunfo ajeno y el fracaso propio: «Él flotaba en ese círculo vicioso de rencores e insatisfacciones sin encontrar una salida. Sabía que no estaba solo, quizá fuera la característica que marcaba la ciudad. ¿Acaso no había observado cientos, miles de señales como la suya?». ¹²¹ Vargas ve reflejado en la ciudad su propio fracaso, la felicidad y el logro de los otros corroen su alma, al punto que un día decide vengarse escogiendo una víctima, una transeúnte, completamente inocente.

La ciudad es un texto abierto que permite infinitas lecturas. Cada habitante escribe su propio texto en estrecha relación con los textos de los otros. Los muros, las calles, los edificios son palimpsestos infinitos de memorias fragmentadas. En *El cadáver prometido* el narrador nos dice: «no hay nada más objetivo y claro para contar la historia de una ciudad que su arquitectura». ¹²² En ella se pueden leer los flujos y trayectos de sus habitantes a través del tiempo, sus diferentes épocas, incluso, la historia de corrupción de sus funcionarios municipales «poseedores de fortunas hechas a base de coimas, sobornos, regalos por planos violatorios, proyectos ilegales, compadrazgos de terrenos, compras y ventas tramposas». ¹²³

En *El caso de los muertos de risa*, la lectura de la ciudad se realiza de forma literal, detective y criminal son grafiteros que rayan los muros con pin-

120. C. Aulestia, *op. cit.*, p. 92.

121. R. Madriñán, *El cadáver...*, p. 76.

122. *Ibid.*, p. 57.

123. *Ibid.*

tas extraídas de textos literarios, en el caso de Leonardo Wild, o surgidas de la propia inspiración, en el caso del Pato Lucas. Uno de los enigmas que se tienen que resolver en esta novela está relacionado justamente con la autoría de los grafitis pintados en el muro de la casa de Carlos Kunst.

La ciudad es un texto donde cada transeúnte, al dejar sus huellas, escribe su historia. En este sentido, existen tantas escrituras como modos de vivir la ciudad, de transitarla, hay. Algunas lentas y claras, otras veloces y difusas, como la de estos personajes que Cáceres ve pasar en su lectura de la ciudad nocturna:

De pronto se me ocurrió que en el frío nocturno de Quito no vuelan moscas pero ciertamente volaban los vehículos de los ciervos de la era industrial. Nada en estos yupies motorizados evocaba la imagen de seres pensantes. Detrás de los parabrisas vimos caras borrosas, algunas con ojos saltones y expresiones de ansiedad, otras contorsionadas por risotadas por risotadas que podrían ser catalogadas de maniacales.¹²⁴

CUANDO EL DETECTIVE SALE DE LOS LÍMITES URBANOS

En *Arcilla indócil* la trama policial se traslada al ámbito rural donde el detective, papel que en este caso se le confía directamente al lector externo, debe resolver el caso confrontando las diferentes lecturas parcializadas y fragmentarias que los habitantes tienen de los hechos. A diferencia de la ciudad, donde reina el anonimato y el desconocimiento del «otro», en un pueblo pequeño todos se conocen, o creen conocerse. Esto desencadena una serie de malentendidos y tergiversaciones que, muy bien trabajados por Montesinos, sirven como resortes de la intriga. En este sentido, el lector detective es privilegiado, pues es el único que tiene acceso a toda la información. Los testigos, por el contrario, poseen una información restringida, marcada por la división entre lo público y lo privado (la mayoría no sabe lo que pasa al interior de la casa de don Francisco), lo que les induce a la especulación.

En *La reina mora*, San Joaquín está ubicado a medio camino entre la capital y la ciudad de Baeza del Dorado. Bruno García, el historiador que asume la tarea investigativa, en uno de los pasajes de la novela, da cuenta de la historia objetiva del pueblo. Sin embargo, algunas páginas más adelante, escucha de la boca de Taita Nacho, la historia «otra», un mito de origen, fantástico y simbólico. Razón y fantasía se mezclan en la historia pueblo de San Joaquín y en su diario vivir. Es por este motivo que el misterio que envuelve a los cua-

124. L. Wild, *op. cit.*, p. 89.

tro asesinatos sucedidos en el pueblo logra ser esclarecido solo cuando Bruno García es capaz de leer en conjunto los indicios de la realidad y los de la fantasía. Cuando comprende que los habitantes del pueblo son parte de la realidad, pero también del mito.

En el caso de *El destino*, el lugar, como ya se ha dicho, está trabajado desde la oposición civilización-barbarie. Esta oposición implica el enfrentamiento de dos realidades y, por lo tanto, de dos lecturas diferentes. La ciudadina, representada por Ernesto, quien asume la tarea investigativa, y la bárbara, encarnada por Reinaldo Gavica, el criminal. Ernesto viaja a la hacienda El Destino para esclarecer las circunstancias que rodearon la muerte de Berta y la locura de su amigo Fernando. Su arma principal, como ser civilizado, es la razón. Pero, como va adentrándose en la selva, esta se torna obsoleta. Presencia hechos imposibles de explicar por vías racionales, como la ventana que está seguro de haber visto abierta cuando en verdad estaba cerrada. Pese a esto la razón de Ernesto le permite ir esclarecer en parte los hechos. Al final, logra descubrir cómo murió Berta, pero su lógica racional no puede explicar la naturaleza del asesino Gavica.

El detective ciudadano, capaz de leer a profundidad los indicios y signos del laberinto urbano, fracasa en la selva, un medio cuyo mecanismo no conoce, en otras palabras, un medio que no se deja leer. Así, la selva puede ser entendida como el gran enigma donde la luz de la razón empuñada por un solo individuo tal vez le permita dar unos cuantos pasos, pero no más. Cuando el Guatón Ramírez (*El último caso...*) llega al Oriente tras la pista de Fernando Echevarría, se siente torpe y fuera de lugar en «un mundo mágico, totalmente ajeno al detective, habituado al asfalto y la electricidad de la selva urbana. En la región oriental, Ramírez era un extranjero».¹²⁵

EL CUARTO CERRADO

Con el cuento inaugural del género policial «Los crímenes de la Calle Morgue» de Edgar A. Poe, nace también el enigma del cuarto cerrado. Las víctimas del cuento, madre e hija, son asesinadas en su propia casa. Uno de los deberes del detective consiste en descubrir cómo el asesino pudo burlar las seguridades y entrar en el dominio privado. Para Ricardo Piglia, el enigma del cuarto cerrado pasa por el tema de la seguridad en la ciudad. El individuo ya

125. Leonardo Escobar, *El último caso del Guatón Ramírez*, Quito, El Conejo, 2008, p. 41.

no está a salvo en ningún lado, ni siquiera en su espacio más íntimo, en donde también se siente amenazado.¹²⁶

El cadáver de Sara (*Sara y el dragón*) es encontrado por José, el conserje del edificio, en el desayunador de su departamento. La autopsia revela que ha sido envenenada. Parte del enigma que tiene que resolver el detective Sánchez Montalvo consiste en descubrir cómo el asesino pudo entrar a un edificio que, en un barrio de clase alta de Quito, presenta todas las seguridades. La investigación revela que Peter, un traficante de arte, accedió la primera vez al departamento de Sara a través de una amiga que lo llevó a una reunión, donde pudo observar los valiosos manuscritos que después serían el motivo del asesinato. El asesino, mimetizado entre las amistades de Sara, ya estuvo adentro del espacio privado con anterioridad y no le fue difícil entrar una segunda vez.

El caso opuesto se presenta en *La muerte de Tyrone Power en el Monumental del Barcelona*, donde el protagonista, número diez del ídolo del astillero, es «asesinado» por el árbitro ante setenta mil espectadores. El tema aquí ya no pasa por la seguridad del individuo en el ámbito privado, sino en el público. La masa, al contrario de lo que pudiera pensarse, invisibiliza al crimen y al criminal, y el individuo, en este caso el jugador, es asesinado por la única instancia que puede protegerlo: la ley, administrada por el árbitro de fútbol.

126. R. Piglia, *El último...*, p. 84.

Explicación final

Una vez que los indicios encontrados han sido debidamente ordenados e interpretados, estamos en condiciones de ensayar una explicación que cierre, por ahora, este caso.

Si bien durante el siglo XX, la producción de obras policiales en Ecuador fue casi nula, las pocas que se escribieron siguen, en sus respectivas épocas, las vías de asimilación del género puestas en práctica en el resto del continente. El cuento «Un hombre muerto a puntapiés» de Pablo Palacio lo hace desde el tratamiento paródico, una vía que se apega más a una necesidad artística que a una necesidad contextual, sin que esto sea impedimento para que el cuento contenga una buena dosis de crítica social. Diferente es el caso de las novelas cortas *Arcilla indócil* y *El destino*, de Arturo Montesinos Malo y Pedro Jorge Vera, respectivamente, que, escritas en la década de 1950, sí responden a una necesidad contextual de retratar a través del género una realidad próxima. Es también el caso de *Háblanos, Bolívar* de Eliécer Cárdenas. En ellas se puede apreciar un proceso de aclimatación en diferentes niveles: en los acontecimientos, los personajes, los espacios, el lenguaje y las técnicas narrativas.

Desde 1997 hasta nuestros días existe una producción más sostenida de obras policiales que ensayan diferentes matices y vías de aproximación al género. Algunas recurren al modelo clásico, no con un afán imitativo (línea prácticamente agotada para estos tiempos), sino más bien de exploración temática y formal: desde las novelas de Rocío Madriñán (*Sara y el dragón* y *La conexión argentina*), donde la artificialidad propia del modelo clásico cede su lugar a la construcción de personajes y ambientes; hasta las de Santiago Páez (*Los archivos de Hilarión*) y Leonardo Wild (*El caso de los muertos de risa*) que ponen el acento justamente en el carácter ficticio de la novela problema: desde la carnavalización, la primera, y desde la parodia y la metafictionalidad, la segunda. También existen obras donde la estructura clásica se fusiona con temas propios de la novela negra, como la violencia y la corrupción política: es el caso de *Anillos de serpiente* de Juan Valdano y *El último caso del Guatón Ramírez* de Leonardo Escobar. Por su parte, *La muerte de Tyrone Power en Monumental del Barcelona*, de Miguel Donoso Pareja, presenta una interesante fusión

de estructura clásica y negra, en una obra que se caracteriza por su alto grado de ficcionalidad. *El cadáver prometido* de Rocío Madriñán, siguiendo el estilo de su autora, se sirve de una estructura de novela negra para profundizar en la psicología de los personajes. Las dos novelas restantes: *La reina mora* y *Condena madre* de Santiago Páez siguen el modelo negro, con un marcado acento artificial la primera y apegada al realismo propio de las obras duras la segunda. Los modos en que estas obras presentan el género coinciden con las vías por las cuales transita la nueva novela policial latinoamericana: modelo clásico parodiado o utilizado como un pre-texto y modelo negro, en ambos casos a veces acentuando el carácter ficticio y otras ciñéndose a la realidad.

A través del reducido espectro que representa el número de obras seleccionadas, una lista del tipo de crímenes que se investigan en nuestra literatura policial arroja los siguientes resultados: Venganza por traición y desengaño amoroso: 3; venganza por rencor y envidia: 1; crímenes dentro de rituales místicos: 1; asesinato por robo: 1; enmascaramiento de la verdad: 1; suicidio: 1; corrupción: indeterminado; delitos contra el medio ambiente: 1; creación literaria: 1.

La distancia que como buscador de la verdad establece el detective de nuestra literatura con el resto de personajes pasa por la condición social, en el caso de Sánchez Montalvo; la toma de conciencia en Heráclito Cardona; la ex militancia y el pasado idealista en Stalin Falcón y Bruno García; la excentricidad y la estabilidad económica en Clit Mairot y la condición de escritores de Cáceres y Wild. En la mayoría de los casos, esta distancia, está dada, además, por la misoginia de los detectives que buscan, de diferentes maneras, la forma de mantenerse célibes y, por lo tanto, autónomos.

Para llegar a la verdad, los personajes que asumen la tarea investigativa, tarde o temprano, deben elegir el camino impuesto por sus propios valores y principios. La legalidad sustancial triunfa sobre la formal. Todos los detectives que pertenecen al aparato policial terminan desertando. El policial ecuatoriano instauro un nuevo estatuto de verdad que no viene dado por la vía oficial, sino por la práctica parapolicial. Lo que explicaría, en parte, el retraso con que llega a nuestro país un género que, habiendo nacido de la confianza en la ley y el orden, cumple su ciclo de adaptación a nuestro medio solo cuando los escritores encuentran en él un vehículo para expresar justamente lo contrario: la desconfianza en un aparato de justicia ineficaz y corrupto.

El papel de los personajes femeninos en nuestra literatura policial está relegado al de víctimas o al de victimarias. (No existen mujeres que asuman un proceso investigativo). La victimización de los personajes femeninos, en las obras que componen este estudio, estaría dada, principalmente, por su grado de indefensión frente al poder masculino. Así nos encontramos con víctimas de la violencia de sus parejas, psicológica en el caso de Soledad (*Arcilla indócil*) y fisi-

camente brutal, en el caso de Berta (*El destino*); víctimas inocentes y escogidas al azar como Sara (*Sara y el Dragón*) y Margarita Moposita (*El cadáver prometido*); y víctimas de otras mujeres como Lourdes (*La conexión argentina*). La criminalización, por su parte, se produce, principalmente, para vengar un agravio o un desengaño sufrido por parte de la pareja o de una persona de confianza: en el primer caso están Regina de la Cueva (*Condena madre*) y Camila Villavicencio (*La reina mora*); en el segundo, Julia (*La conexión argentina*).

Otros personajes son victimizables porque pertenecen a las minorías. Conforman el otro social que, visto como una amenaza, es agredido. Es el caso de Octavio Ramírez, homosexual y extranjero, en «Un hombre muerto a puntapiés», y el de Cecil Solano Mackey, en *Condena madre*, también victimizado por su condición homosexual.

En las novelas que tratan el tema (*Condena madre*, *Anillos de serpiente*, *El último caso del Guatón Ramírez* y otras en menor medida) la corrupción es un mal que permea toda la sociedad, pero en especial el sector político. El político corrupto es el criminal ecuatoriano por excelencia, aunque sus delitos (tergiversación de la verdad, chantaje, extorción, enriquecimiento ilícito, etc.) quedan generalmente en la impunidad.

Las obras cuya historia se desarrolla en el ámbito urbano (*Condena madre*, *El cadáver prometido*, *El caso de los muertos de risa* y otras en menor medida) profundizan en la relación de la ciudad con algunos aspectos del género: ciudad y personajes, ciudad y lectura, ciudad y crimen, etc. Por otro lado, también existen obras que trasladan este género, urbano por nacimiento y tradición, al ámbito rural, con interesantes resultados, sobre todo si tenemos en cuenta la adaptación que requiere el detective para actuar en un medio que no es el suyo.

Para finalizar, ¿se puede hablar de una tradición policial ecuatoriana? En primer lugar, es necesario tener en cuenta que para que exista tradición debe existir transmisión (de temas, de estrategias narrativas, de poéticas) y lo que se puede encontrar en el corpus analizado son más bien coincidencias, más relacionadas con la circunscripción a un territorio, a una época o a unas influencias determinadas, que con la pertenencia a una continuidad literaria. Las obras estudiadas casi no dialogan entre sí, ya sea implícitamente (regularidad en el tratamiento de ciertos temas o formas) o explícitamente (guiños intertextuales u homenajes). Hay que pensar por otra parte que los autores que hemos estudiado tienen intereses que van más allá del género policial, al cual, salvo los casos de Páez y Madriñán, llegan excepcionalmente. Esta postura ecléctica con respecto a los géneros, no contribuye a la formación de una escuela literaria.

Por otro lado, una tradición también reclama obras cimeras que, por sus propuestas y, sobre todo, por su calidad literaria, puedan ser leídas y valoradas más allá del género. En este sentido, si bien el corpus estudiado está conformado por obras de indudable calidad literaria, la tradición policial ecuatoriana

está en proceso de gestación. La producción de estos últimos quince años es una buena muestra de lo que se ha hecho pero, sobre todo, de lo que se puede hacer en el futuro. Desde esta perspectiva, es mejor pensar el policial en Ecuador como un género en construcción que, al sustentarse en cimientos sólidos, como los abordados en esta investigación, comienza a constituirse en una matriz perceptiva a través de la cual podemos analizar el modo en que nuestra sociedad se imagina a sí misma.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Cárdenas, Eliécer, *Háblanos, Bolívar*, Cuenca, Departamento de Difusión Cultural-Universidad de Cuenca, 1983.
- Donoso Pareja, Miguel, *La muerte de Tyrone Power en el Monumental del Barcelona*, Quito, Eskeletra / Línea Imaginaria, 2001.
- Escobar, Leonardo, *El último caso del Guatón Ramírez*, Quito, El Conejo, 2008.
- Madriñán, Rocío, *Sara y el dragón*, Quito, Paradiso, 2003.
- *El cadáver prometido*, Quito, edición de la autora, 2006.
- *La conexión argentina*, Quito, Dinediciones, 2009.
- Montesinos Malo, Arturo, *Arcilla indócil*, Quito, El Conejo, 1984.
- Páez Gallegos, Santiago, *La reina mora*, Quito, Eskeletra, 1997.
- *Los archivos de Hilarión*, Quito, El Tábano, 1998.
- *Condena madre*, Quito, Libresa, 2000.
- Entrevista electrónica sobre la novela policial, 21 de septiembre de 2009.
- Palacio, Pablo, «Un hombre muerto a puntapiés», en *Pablo Palacio. Obras completas*, Quito, Libresa, p. 91-102 1998.
- Valdano, Juan, *Anillos de serpiente*, Quito, El Tábano, 1998.
- Vera, Pedro Jorge, *El destino*, Quito, El Conejo, 1984.
- Wild, Leonardo, *El caso de los muertos de risa*, Quito, Planeta, 2001.

Fuentes secundarias

- Aulestia, Carlos, *Las huellas perversas*, Quito, El Tábano, 2002.
- Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1991.
- Borges, Jorge Luis, *Borges oral. Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 2a. ed., 2007.
- Carrión, Benjamín, *El nuevo relato ecuatoriano: Crítica y antología*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2a. ed., 1958.
- Donoso Pareja, Miguel, *Nuevo realismo ecuatoriano*, Quito, Eskeletra, 2002.
- «Introducción», en Pedro Jorge Vera, *El destino*, Quito, El Conejo, p. 9-27, 1984.
- Egúez, Renata, «Las armas secretas de Leonardo Wild: Los puntos ciegos de la escritura criminal en *El caso de los muertos de risa*», en *Encuentros, Revista Nacional de Cultura*, No. 7, Quito, Consejo Nacional de Cultura del Ecuador, p. 54-67, 2006.
- Fernández, María del Carmen, *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Libri Mundi, Enrique Grosse-Luemern, 1991.

- Foucault, Michel, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid, Alianza, 2001.
- Gamboa, Santiago, «Opiniones de un lector», en Roberto Bolaño *et ál.*, *Palabra de América*, Prólogo de Guillermo Cabrera Infante, Epílogo de Pierre Gimferrer, Barcelona, Seix Barral / Fundación José Manuel Lara, p. 75-87, 2003.
- Giardinelli, Mempo, *El género negro. Ensayos sobre literatura policial*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco, «Caracterización del personaje en la novela policíaca», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 371, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 320-336, 1981.
- Lafforgue, Jorge, «Narrativa policial en la Argentina», en Saúl Sosnowski, comp., *Lectura crítica de la literatura americana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, p. 842-854, 1997.
- Link, Daniel, comp., *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*, Buenos Aires, La Marca, 2003.
- Mora Witt, Galo, «La armonía perversa de Santiago Páez: La reina mora a través de las visiones de un lector», en *Encuentros, Revista Nacional de Cultura*, No. 7, Quito, Consejo Nacional de Cultura del Ecuador, p. 68-83, 2006.
- Narcejac, Thomas, *La novela policial*, Buenos Aires, Paidós, 1977.
- Padura Fuentes, Leonardo, «Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica», en *Hispanamérica*, No. 84, Pueblo Court, Hispanamérica, p. 37-50, 1999.
- Páez Gallegos, Santiago, «Narrativa policial y globalización, trampolines para imaginar», en Universidad de Cuenca, comp., *Memorias del Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana «Alfonso Carrasco Vintimilla»*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 9a. ed., p. 217-230, 2008.
- Pellicer, Rosa, «Críticos detectives y críticos asesinos. La búsqueda del manuscrito en la novela policíaca hispanoamericana (1990-2006)», en Teresita Mauro Castellarin, coord., *Anales de la literatura hispanoamericana*, vol. 36, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, p. 19-35, 2007.
- Piglia, Ricardo, «Sobre el género policial» en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Planeta Argentina / Seix Barral, p. 67-70, 1986.
- *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- Serventi, Germán, «El género policial en la obra de Jorge Luis Borges», en Carlos García Bedoya, comp., *Memorias de JALLA 2004*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, p. 1829-1843, 2004.
- Todorov, Tzvetan, «Tipología del relato policial», en Daniel Link comp., *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*, Buenos Aires, La Marca, p. 63-71, 2003.
- Vallejo, Raúl, «Miguel Donoso Pareja: La muerte de Tyrone Power en el Monumental del Barcelona», en *Kipus: revista andina de letras*, No. 13, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, p. 140-144, 2001.
- Vásconez, Javier, *Un extraño en el puerto*, Quito, Alfaguara, 1998.

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica de nuevo tipo, creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos.

La Universidad es un centro académico abierto a la cooperación internacional, tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América Andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración, y el papel de la Subregión en Sudamérica, América Latina y el mundo.

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución de la Comunidad Andina (CAN). Como tal forma parte del Sistema Andino de Integración. Fue creada en 1985 por el Parlamento Andino. Además de su carácter de institución académica autónoma, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene sedes académicas en Sucre (Bolivia), Quito (Ecuador), sedes locales en La Paz y Santa Cruz (Bolivia), y oficinas en Bogotá (Colombia) y Lima (Perú). La Universidad tiene especial relación con los países de la UNASUR.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. En ese año la Universidad suscribió un convenio de sede con el gobierno del Ecuador, representado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador, mediante ley, la incorporó al sistema de educación superior del Ecuador, y la Constitución de 1998 reconoció su estatus jurídico, el que fue ratificado por la legislación ecuatoriana vigente. Es la primera universidad del Ecuador en recibir un certificado internacional de calidad y excelencia.

La Sede Ecuador realiza actividades, con alcance nacional e internacional, dirigidas a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Adolescencia, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Migraciones, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Agrarios, Estudios Interculturales, Indígenas y Afroecuatorianos.

Últimos títulos de la Serie Magíster

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

- 120** María Cristina Osorio, PRIMER MANDATO PRESIDENCIAL DE URIBE VÉLEZ: personalismo y carisma
- 121** Lara Janson, INTERCULTURALIDAD Y GÉNERO EN LA UNIÓN DE ORGANIZACIONES CAMPESINAS E INDÍGENAS DE COTACACHI
- 122** Rafael Garrido, LA REPARACIÓN EN CLAVE DE DIVERSIDAD CULTURAL: un desafío para la Corte Interamericana de Derechos Humanos
- 123** Daniel Achá, EL PRINCIPIO DE SUBSIDIARIEDAD: clave jurídica de la integración
- 124** Gabriela Valdivieso, LA TASA, UN TRIBUTO QUE HA SIDO DENATURALIZADO EN ECUADOR
- 125** Francisco Ortiz, ¿ANTICIPARSE A QUÉ?: la estrategia de seguridad de los Estados Unidos
- 126** Pablo Larreátegui Plaza, ENTRE LA MEMORIA Y EL OLVIDO: posmodernidad y literatura en dos autores latinoamericanos
- 127** Juan Francisco Terán Sunca, LA TRANSMISIÓN DEL RIESGO EN LA COMPRAVENTA INTERNACIONAL DE MERCADERÍAS
- 128** Gabriela Michelena, FRANCISCO GRANIZO, POETA DE LOS DESCUENTROS
- 129** Denisse Rodríguez, LA BANCA DE DESARROLLO EN AMÉRICA LATINA: ¿es posible su reformulación?
- 130** Andrés Luna Montalvo, ÍDOLOS DEPORTIVOS Y FANS EN INTERNET
- 131** Daniel Gudiño Pérez, LA CONSTRUCCIÓN DE UN *TANGRAM* POLÍTICO: Ecuador y la lista negra del GAFI
- 132** Melissa Núñez Pacheco, LOS CONCEPTOS JURÍDICOS INDETERMINADOS: LA MERCADERÍA. Controversias y soluciones
- 133** Guillermo Cordero, LA NOVELA POLICIAL EN ECUADOR

A pesar de que la narrativa policial fue considerada en sus inicios un género menor, no hay duda de que también se ha manifestado a lo largo de su historia en obras de trascendente envergadura literaria. Superando este estigma, esta investigación parte del presupuesto de que este género constituye una matriz perceptiva, tan válida como las otras, a través de la cual se puede analizar el modo en que una sociedad se imagina a sí misma.

Hasta casi finalizado el siglo XX, la narrativa policial, salvo contadas excepciones como «Un hombre muerto a puntapiés», de Pablo Palacio, o la novela *El destino*, de Pedro Jorge Vera, no se cultiva en Ecuador. Sin embargo, desde el año 1997 hasta nuestros días, aparecen novelas que siguen las convenciones del género, entre ellas: *La Reina Mora y Condena Madre*, de Santiago Páez; *Anillos de serpiente*, de Juan Valdano; *La muerte de Tyrone Power en el monumental del Barcelona*, de Miguel Donoso Pareja; *El caso de los muertos de risa*, de Leonardo Wild; *El cadáver prometido*, de Rocío Madriñán, y *El último caso del guatón Ramírez*, de Leonardo Escobar. Esta investigación pretende rastrear las huellas que, hasta el momento, ha dejado el género policial en Ecuador, determinar sus antecedentes y analizar cómo y con qué fines estas obras adaptan, juegan o parodian las formas narrativas, los elementos y las convenciones policiales.



Guillermo Cordero (Cuenca, 1973) es Licenciado en Lengua y Literatura Española (2007) por la Universidad de Cuenca, y Magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Literatura Hispanoamericana (2010), por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Quito. Como becario de la Fundación Carolina, estudió lingüística y lexicografía en la Real Academia Española (Madrid, 2012). Ha realizado investigaciones sobre narrativa fantástica y policial, y ha colaborado en espacios de crítica literaria en distintas publicaciones periódicas nacionales e internacionales. Actualmente se desempeña como docente en la Universidad de Cuenca.

ISBN: 978-9978-84-670-4



9789978846704