

RASGOS POSMODERNOS EN EL NEOPOLICIAL CHILENO: FRANCISCO MORALES Y PABLO RUMEL

Peñalta-Catalán, Rocío
Universidad Complutense de Madrid
Madrid, España
rpenalta@ucm.es
ORCID: 0000-0002-9240-7478

González-Zúñiga, Marcelo
Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile
mqgonzal@uc.cl
ORCID: 0000-0002-3429-0697

RESUMEN / ABSTRACT

El propósito de este artículo consiste en ilustrar algunos de los rasgos temáticos y formales que han contribuido a renovar el policial chileno desde inicios del siglo XXI. Para ello, hemos recurrido a las obras de dos escritores jóvenes que han publicado sus novelas en la última década: Francisco Morales, con *Matanzas*, y Pablo Rumel, con *El secuestro* y *Secuencia Chobart*. Aunque cada novela refleja los intereses y preocupaciones de su autor, existen una serie de concomitancias que permiten caracterizar el género negro más reciente, como son la fragmentación extrema, la polifonía de voces y discursos, el hibridismo genérico, la búsqueda infructuosa de una solución o verdad única y la necesidad de un lector activo que trate de encajar las piezas del puzle.

PALABRAS CLAVE: neopolicial chileno, hibridación genérica, fragmentación, Pablo Rumel, Francisco Morales.

POSTMODERN TRAITS IN CHILEAN NEOPOLICIAL: FRANCISCO MORALES
AND PABLO RUMEL

The purpose of this paper is to illustrate some of the thematic and formal features that have contributed to renewing the Chilean neopolicial since the beginning of the 21st century. To do this, we have analyzed the works of two young writers who have published their novels in the last decade: Francisco Morales, with *Matanzas*, and Pablo Rumel, with *El secuestro* and *Secuencia Chobart*. Although each of the proposals reflects the interests and concerns of its author, there are a series of concomitants that allow us to characterize the postmodern Chilean noir genre, such as extreme fragmentation, polyphony of voices and discourses, generic hybridism, the unsuccessful search for a single solution or truth, and the need for an active reader trying to fit the pieces of the puzzle together.

KEYWORDS: Chilean neopolicial, generic hybridism, fragmentation, Pablo Rumel, Francisco Morales.

Recepción: 18/04/2022

Aprobación: 25/04/2023

Como la mayoría de los países hispanoamericanos –México, Argentina o Colombia, por ejemplo–, la literatura policial replicó en Chile, rápidamente, el modelo creado por Poe y popularizado por Conan Doyle (Trelles Paz). Así, la fórmula anglosajona encontró, como en aquellos países, una producción de relativa importancia que vio a su máximo exponente en el detective Román Calvo, creación del aristocrático Alberto Edwards (1874-1932). Posteriormente, la variante estadounidense conocida como *hard-boiled* o novela negra (Martín Cerezo 212-14; Martín Escribà y Canal i Artigas, *La época clásica* 92) recaló también en las letras chilenas produciendo una generación de detectives más duros y, quizá, más realistas, que, sin embargo, no gozaron del favor del público como sí lo había hecho el modelo anterior. Es el caso de René Vergara (1918-1981), expolicía civil que tomó varias historias verídicas y las ficcionalizó para crear una obra que, últimamente, ha sido rescatada, reeditada y leída con atención. Si bien ambas líneas de producción coexistieron durante años,

el apagón cultural que significó la dictadura terminó abruptamente con estas tradiciones. A partir de los años ochenta, el género negro en Chile comienza a reproducir, con relativa originalidad respecto de sus pares latinoamericanos, una mirada sobre la época más oscura de la historia del país, “un código preciso para narrar el paisaje de la dictadura y la postdictadura” (Rodríguez Villouta 58).

Sin embargo, no sería hasta el regreso a la democracia, como señalan Franken y Sepúlveda, que el género negro reviviría con más fuerza e ímpetu, entregando una serie de obras que estos críticos agrupan en tres grandes conjuntos: un neopolicial tradicional al que ellos llaman “el detective contra las grandes instituciones” (32-41); una novela policial que de una u otra manera da cuenta de los procesos de globalización (41-43) y, por último, una vertiente más posmoderna que bautizan como “el detective frente a la imposibilidad de la verdad” (43-47), donde ubican la obra de Roberto Bolaño.

A este último grupo pertenecen las obras seleccionadas en este artículo, en tanto resultan representativas de una de las líneas de producción textual menos desarrollada en estos años: una en la que el aspecto formal de la novela negra es puesto en tensión en la medida en que elementos de otras tradiciones literarias son llamados a intervenir en estos textos, mientras se recuperan ingredientes propios de la tradición policial más antigua –la novela enigma, por ejemplo–, generando una renovación del género en el país y dando como resultado un producto, aunque a menudo bien logrado, a veces fallido en su intento por desarmar el propio marco en que se genera.

En este sentido, el presente artículo da cuenta de aquellos rasgos estéticos que dotan de mayor originalidad y complejidad formal a algunas propuestas recientes en la novela policial chilena: la fragmentación, la polifonía, el multiperspectivismo, el hibridismo genérico o la intertextualidad, procedentes de la tradición literaria posmoderna, que se combinan con el realismo o la crítica social propios del género negro hispanoamericano. Con el fin de reflexionar sobre estas cuestiones, partiremos del análisis de *Matanzas* (2019), de Francisco Morales, y de dos títulos de Pablo Rumel: *El secuestro* (2010) y *Secuencia Chobart* (2011).

En el panorama de la novela chilena reciente o de posdictadura, podemos situar a Francisco Morales (Santiago, 1992) y a Pablo Rumel (Santiago, 1983), atendiendo a sus edades, como miembros de la generación de 2017, que aglutina a autores nacidos entre 1980 y 1994 (Areco 8). En las obras de los escritores pertenecientes a esta generación proliferan diversos estilos, géneros y proyectos narrativos muy disímiles entre sí y orientados a diferentes públicos lectores; no obstante, hay tendencias que permiten, de algún modo, organizar o guiar la lectura de estas novelas en lo que se refiere a la renovación del neopolicial chileno en el siglo XXI a través de las propuestas de ambos autores.

1. POLIFONÍA Y SILENCIO: *MATANZAS*, DE FRANCISCO MORALES

Matanzas, publicada en 2019 por la editorial Narrativa Punto y Aparte de Valparaíso, es la primera novela del chileno Francisco Morales. Si bien la crítica no ha dudado en encuadrarla en el neopolicial latinoamericano –aun calificándola de inusitada (Morales Piña s. p.) o renovadora (Villalobos Lara s. p.)–, las peculiaridades de *Matanzas* permiten analizarla desde la perspectiva de la escritura posmoderna y perteneciente al ámbito de la novela híbrida, descrita por Macarena Areco en *Cartografía de la novela chilena reciente* como una de las tendencias más representativas de la narrativa chilena del siglo XXI (12).

Aunque el argumento de la novela puede resumirse como el encuentro de tres surfistas que, después de recorrer distintas playas del mundo, confluyen en la pequeña localidad de Matanzas –que da nombre a la novela–, donde conviven con la población local, compuesta fundamentalmente por pescadores, un enigmático bibliotecario, un exmiembro de la Legión Extranjera francesa y su hijo, que es una suerte de predicador ermitaño, lo cierto es que la trama resulta bastante intrincada por la cantidad de saltos temporales, búsquedas vitales particulares, historias paralelas que quedan abiertas e investigaciones que no conducen a ninguna conclusión. Los delitos que articulan la trama criminal son el incendio de la iglesia de Matanzas y el asesinato de Andrés Robles, uno de los tres surfistas.

A pesar de la evidente vinculación de *Matanzas* con el género negro, los elementos que intervienen en la compleja construcción de su estructura y los rasgos que nos permiten hablar de novela híbrida merecen ser analizados con detenimiento.

Un primer aspecto que es necesario abordar, aunque sea brevemente, es la cuestión del realismo. En el caso de *Matanzas*, estamos claramente ante una novela realista, si entendemos por realismo el carácter verosímil o mimético de la narración o incluso la presencia de ciertos elementos costumbristas. Aunque gran parte de la literatura hispánica contemporánea sigue manteniéndose en la órbita del realismo, la pérdida de confianza en la transparencia del lenguaje y su capacidad de representación (Benson 61; Lozano Mijares 81), que es la base del realismo literario (Díaz Navarro 30); la imposibilidad de aprehender la realidad, que ya no es una, sino múltiple (Becerra Mayor 40; Benson 62); no digamos de representarla objetivamente (Mora, “La narrativa” 88-89), así como la cantidad de variantes que puede albergar en su seno el realismo (Beltrán Almería 69-70), hacen cada vez más difícil delimitar claramente la novela realista. Partiendo de la idea de que no existe un único realismo, y ni siquiera un realismo hegemónico, sí considera Catalina Olea que muchos títulos de la novela chilena actual ofrecen “pactos de lectura mimética”, abordando “temas contingentes desde una perspectiva todavía verosímil, pero incorporando elementos que, como la autoficción o la autorreflexión, cuestionan las convenciones tradicionales del género” (25).

Una de las posibilidades para crear ese efecto realista es la introducción de referencias geográficas o históricas reales en una trama de ficción. En este sentido, la novela de Francisco Morales se sitúa en Matanzas, una población chilena de la costa, ubicada en la comuna de Navidad, en la Región de O’Higgins, al sur de la capital del país: “La zona fue conocida en la provincia entera por la faena de reses a gran escala; de allí su nombre, Matanzas. No pasó mucho para que se asentaran pioneros: les siguieron una iglesia y mercaderes en un momento indeterminado del siglo XVIII” (Morales 25). Tenemos así un escenario real, perfectamente localizable en el mapa. Además, encontramos nombres de instituciones y organismos (Legión Extranjera francesa, Tribunal de Juicio Penal de San

Antonio, Hospital Claudio Vicuña); de personas (Charles Darwin, Pedro Infante y Nacho Contla, entre otros); títulos de obras de arte (*American Progress*); referencias a trabajos científicos (los estudios del demógrafo francés Alfred Sauvy sobre el tercer mundo o el *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, de Charles Darwin) o acontecimientos históricos (la batalla de Camarón, la guerra de Vietnam, la dictadura de Pinochet), que nos sitúan en un contexto real.

Un rasgo de la novela realista del siglo XXI es el predominio de la subjetividad en los hechos narrados (Lozano Mijares 155; Piña 32). Frente al narrador extradiegético, omnisciente y fidedigno que caracterizaba al realismo del siglo XIX, los relatos actuales suelen adoptar una perspectiva parcial sobre su referente, recurriendo a un narrador en primera persona o focalizando la narración en uno o unos pocos personajes. Así vemos que, en gran parte de los capítulos de *Matanzas*, el autor ha optado por la voz narrativa en primera persona.

La autoridad epistémica de la que goza hoy la subjetividad –bastante superior a la del ya caduco conocimiento objetivo patrocinado por el positivismo– es una de las posibles explicaciones del predominio de la primera persona. Tal parece que, en orden de resultar verosímil, el relato actual debe ajustarse lo más posible a la forma de una vivencia personal, reflejando quizás con ello una conformidad tácita respecto a la extendida creencia de que la única verdad posible de alcanzar es ‘mi verdad’. (Olea 27-28)

Pero esta voz narrativa no es detentada por un único personaje, sino que va pasando de uno a otro, hasta componer un mosaico polifónico en el que se alternan distintas perspectivas sobre los acontecimientos que configuran la trama. Esto, junto con el empleo de distintos géneros textuales para la construcción de la novela, nos remite a la “multiplicidad” a la que se refería Italo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*: frente al “texto unitario que se desenvuelve como el discurso de una sola voz” propio de la modernidad, “tenemos el texto múltiple que sustituye la unicidad de un yo pensante por una multiplicidad de sujetos, de voces, de miradas sobre el mundo” (118), en la línea de las nociones de polifonía

–“pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles”– y dialogismo propuestas por Mijaíl Bajtín (*Problemas* 15).

Puesto que el modo de concebir la realidad ha cambiado, también debe hacerlo la forma de representarla en un texto con pretensión de verosimilitud, mediante la asunción de fenómenos tan extendidos hoy como la preeminencia de la subjetividad, la mediación de la percepción por los medios de masas o la experiencia de la fragmentación.

Para Vicente Luis Mora (“La construcción” 198-99), una de las claves para una buena novela realista –de un “realismo fuerte”, como él lo denomina– consiste precisamente en asumir que el realismo es esquemático y que deja fuera buena parte de la realidad, por lo que el autor habrá de seleccionar cuidadosamente qué facetas de la presunta realidad de los personajes quiere mostrar y cuáles dejar fuera. Y eso precisamente es lo que hace Francisco Morales en *Matanzas*, seleccionar pequeñas esquirlas de la realidad, de manera que el lector solo accede a determinados aspectos de lo sucedido, episodios inconexos mediatizados, además, por la subjetividad o por las declaraciones interesadas de sus protagonistas. Muchas vías quedan abiertas, muchas preguntas sin responder, pero eso no importa, porque el objetivo del autor no es presentar una historia perfectamente cerrada en la que no quede ningún cabo suelto; a pesar de que nos hallamos ante un policial, las incógnitas no se despejan, los enigmas no se resuelven más que parcialmente y gracias a una participación activa por parte del lector.

Retomando la expresión de Franken y Sepúlveda, en esta novela el detective –y el lector– se enfrenta a “la imposibilidad de la verdad”, “experimenta una crisis de la verdad” (43). Y es que, en el paradigma de la narrativa posmoderna, como aclara Pilar Lozano Mijares:

No se trata de encontrar verdad alguna, desde el momento en que no existe una verdad única. Los finales serán a la vez cerrados y abiertos: cerrados porque la historia se termina desde un punto de vista narrativo, abiertos porque no solucionan nada, el enigma no se resuelve, y si lo hace, frecuentemente implicará la existencia de una realidad fabulosa que sumirá al lector en una perplejidad aún mayor que la instaurada en los principios, perplejidad que no es sino la

consecuencia de la representación de una realidad fluida, múltiple, sin asideros ni respuestas. (175)

Como señala Francisco Marín Naritelli en su crítica a *Matanzas*, “no se dejan entrever clausuras, un único sentido. Difícil pero estimulante tarea para un lector activo y ávido” (s. p.); o Edmundo Moure: “En *Matanzas* todo parece abierto a instancias desconocidas. Es uno de los méritos de la obra, sin duda, la permanente sugerencia ofrecida al lector para que inquiere y desarrolle sus propias, probables o fallidas respuestas” (s. p.), o, en palabras de Catalina Olea referidas a algunas novelas chilenas actuales, “hay suficientes elipsis como para dejar sin resolver muchas de las preguntas planteadas por el código hermenéutico, o bien, para arrojar un halo de extrañeza sobre el código de las acciones” (31).

Estas elipsis se relacionan con el carácter minimalista de una parte importante de la novela chilena actual. Los diálogos inconclusos, las preguntas no respondidas o la dificultad para expresarse constituyen una

especie de afasia [que] es representativa de toda una corriente dentro de la narrativa chilena contemporánea, la cual está centrada en historias y personajes mínimos, donde el espacio en blanco es preponderante y el número de páginas escaso. (Olea 31-32)

Efectivamente, la novela de Francisco Morales tiene apenas cien páginas, con numerosos espacios en blanco debido a la brevedad de cada uno de los capítulos, partes o elementos que la componen. Frente a la tendencia de la literatura realista a presentar “todos los detalles del caso [...], es decir, fechas, localizaciones geográficas, nombres propios y una secuencia de acciones clara”, asistimos a una dosificación extrema de estos datos, aunque no dejan de estar presentes en la novela (Olea 32).

Otro de los procedimientos a los que suelen recurrir los escritores que pretenden dar verosimilitud a sus relatos, y que en el caso de *Matanzas* es especialmente relevante, es el documentalismo. De este modo, “la impresión de realidad se basa en la mediación de otros discursos [...] y no

ya en la imparcial y minuciosa mirada” del narrador (Olea 34). Para Ilse Logie, la inserción de documentos, en distintos soportes y formatos, en la narrativa hispanoamericana actual permite conjugar “un compromiso con la ambición realista que, sin embargo, no está reñido con el uso de ciertos procedimientos vanguardistas” (203). Pero si en un primer momento estos documentos remitían a una representación pretendidamente fidedigna de la vida real y dotaban de veracidad a la obra, ahora

ya no se considera pertinente distinguir entre veracidad y verosimilitud, porque estas dos categorías forman un *continuum*: no solo se han vuelto compatibles, sino que también prácticamente indiscernibles. Los textos más actuales nos hacen discernir los aspectos ficticios de la realidad misma porque nuestra propia realidad no deja de sustentarse en fantasías simbólicas. Por otra parte, [...] el uso de lo documental no refuerza necesariamente la verosimilitud, ya que el documento no destruye la ficción. Por el contrario, la ficción contamina al documento, puesto que este último se convierte frecuentemente en “objeto novelable” [...] que se reescribe en clave ficcional o resulta ser apócrifo. (Logie 207)

En *Matanzas*, los capítulos narrados en primera persona por los distintos personajes —y encabezados con su nombre propio— se alternan con documentos judiciales e informes médicos que sitúan a este libro en el ámbito del realismo documental, del archivo y en la novela híbrida. Estos documentos, además, aparecen con una tipografía distinta, con sus encabezados, logotipos, matasellos y anotaciones manuales al margen, de manera que el lector tiene la sensación de estar contemplando la reproducción de un original. El autor de la novela, familiarizado con este tipo de materiales, procede del ámbito del Derecho y reconoce la importancia de la visualidad en su obra:

Siento que cada tipo de discurso, e incluso iría más allá, que cada tipo de sostén visual del mensaje, con la enorme diversidad de tipografías, texturas, isotipos, impresiones y acabados con que la técnica moderna puede revestirlos, precisan de una interpretación peculiar para cada

lector, el que las conjugará con sus propias cosmovisiones e historias de vida. Esto es una herramienta creativa poderosísima que no ha sido del todo explotada por la literatura, a diferencia del cine o los videojuegos, y por supuesto de la publicidad. Desconozco por qué empeños como el de Marinetti, padre del futurismo y, entre otras cosas, uno de los precursores del diseño gráfico moderno, no tuvo mayores alcances hasta la actualidad (quiero decir, que la visualidad sea una herramienta más en la creación literaria, una más estandarizada). En el caso de los textos legales, por una cuestión de formación profesional, durante años debí estudiar archivos judiciales, carpetas investigativas, escrituras públicas, en fin, textos de toda índole, los que siempre me transmitían cosas que iban más allá de lo jurídico. La disposición de tal logotipo, su opacidad, por ejemplo, o el desgaste de un archivo antiquísimo y además fotocopiado, las tipografías de las computadoras de los '90s adjuntas con anotaciones a mano alzada de cualquier incidente, eran casi narraciones por sí mismas, al margen de la sentencia o querrela que sostenían, lo que me hacía pensar que podían ser instrumentos aptos para vertebrar historias de cierta envergadura. (Morales en Küpfer s. p.)

Si bien la exhaustividad de los interrogatorios transcritos en los extractos de la audiencia en el Tribunal de Juicio Penal de San Antonio o los datos médicos contenidos en los informes clínicos del Hospital Claudio Vicuña transmiten la apariencia de objetividad informativa, “la sumatoria de datos precisos no logra aclarar el sentido de lo descrito, solo lo vuelve más inquietante” (Olea 34). Si bien es cierto que las transcripciones del juicio oral donde figuran como acusados Margarita San Martín y Esteban Tagle o los informes médicos acerca del estado de salud de un paciente anónimo –pero que el lector identifica fácilmente con Armand Levallois– son los pasajes de la novela en que más información se aporta a los lectores, o en los que esta se expone de manera más clara y, por tanto, los que sirven para construir el armazón de la historia, matizado y enriquecido por los testimonios en primera persona de los personajes en el resto de capítulos; aun así, no son suficientes para eliminar la incertidumbre, pues no hay respuestas satisfactorias por parte de los sospechosos, y muchos de los diálogos quedan incompletos:

Lo único tradicional o habitual en sus páginas son las preguntas que formulan jueces o fiscales o presuntos abogados, aunque las respuestas de los personajes rompen estos aparentes usos comunes, con réplicas que nos suenan a soliloquios kafkianos, donde el emisor y el interlocutor fueran un solo individuo que se interroga a sí mismo, sin encontrar el punto de convergencia comprensiva. (Moure s. p.)

Como señala Raquel Villalobos, la presencia de estos documentos nos hace dudar acerca del género de la obra:

el receptor se ve enfrentado a varios documentos que le hacen dudar si está en presencia de un relato novelesco o de una crónica o de un archivo judicial [...] Los documentos del archivo judicial de San Antonio son los primeros textos a los que se enfrenta el lector. Con un lenguaje en que es posible leer entre líneas, se abre el espacio íntimo de los personajes que prestan su testimonio. Sin embargo, la confusión se genera porque es un documento, a simple vista, propio de un tribunal. (S. p.)

Pero es que, además, ni siquiera está muy claro de qué se acusa a San Martín y Tagle, aunque intuimos que han estado implicados en el incendio de una iglesia y en el asesinato de Andrés Robles:

Cada breve capítulo es seguido de un extracto judicial que entrega breve y escueto diálogo; preguntas y respuestas que buscan una dilucidación tan imprecisa como improbable, intuyendo un crimen o una desaparición o la aleve desgracia que se cierne sobre las acciones humanas. (Moure s. p.)

Toda esta serie de datos pretendidamente objetivos o estos documentos que apuntan a dotar de verosimilitud a la historia, sin embargo, no permiten catalogar la novela como estrictamente realista, entre otras cosas, porque hay pasajes que se aproximan casi a lo fantástico o lo mágico, como las referencias a la brujería o al demonio de Lautaro Levallois, la predicción de Armand Levallois sobre su propio final, o la descripción en primera persona por parte de Andrés Robles de su propia muerte:

No tiene importancia. Solo hubo un golpe seco de estaca y la sangre emergiendo en hemorragia intermitente.

Un globo ocular tiene –lo leí en anuarios de insomnio– un diámetro anteroposterior de 24 milímetros pero ¿qué queda ya? Les veo en el tiempo que Esteban tarda en reponer su fuerza medida y racionalizada, como detenida en el aire, aun cuando no tiene control sobre dónde va, no al menos ahora en la urbe cartesiana del desamparo.

No alcancé a disfrutar realmente del paisaje, pues no tuve tiempo; de pronto, las olas de la refulgencia crepuscular embistieron junto a los últimos golpes de Esteban, entre la atmósfera y coníferas de Matanzas. Distingo sangre por mis tímpanos, en las cavidades orbitarias y en la garganta; el cráneo descubierto, porciones de cuero cabelludo por el césped. Mas morir no es tragedia en un mundo donde todo es uno. (Morales 100)

Todos estos elementos, junto con la presencia de un argumento que se aproxima al género negro o criminal, sitúan a la obra en el ámbito de la novela híbrida, que, según Macarena Areco (75), es la forma mayoritaria “en el amplio corpus de narrativa chilena de la posdictadura” o, en palabras de Cristina Piña: “el principio de ruptura e hibridación en cuanto al discurso y a la esfera propia de lo literario [es] uno de los rasgos fundamentales de la nueva ficción” (19). Este modelo incorpora los géneros más ampliamente cultivados en la narrativa en español de los últimos cincuenta años, entre los que destacan el testimonio, la novela histórica o la novela policíaca, y de ellos, esta última es la más frecuentemente empleada como molde o marco:

La realización de una pesquisa para develar un enigma [...] es la peripecia que vertebrata la mayor parte de las novelas híbridas; solo que la verdad a veces no se encuentra y cuando esto sí ocurre, suele no tener importancia o incluso dispersar la trama. (Areco 78)

Por ello, es necesario destacar que el género policíaco es insuficiente como clave de lectura de *Matanzas*, pues esta novela no responde a los presupuestos genéricos, que, además, tampoco bastan para reflejar la complejidad estructural, la polifonía de voces y la multiplicidad de discursos y documentos empleados por Francisco Morales en su construcción.

Cada uno de los géneros textuales que se incorporan a la novela “le aportan sus propios lenguajes, estratificando así su unidad lingüística y profundizando, de manera nueva, la diversidad de sus lenguajes” (Bajtín, *Teoría* 139). La cuestión es con qué fin se introducen estos fragmentos, a modo de *collage*, si no es para ofrecer una versión imparcial y objetiva de los acontecimientos investigados, pues, por el contrario, contribuyen a generar confusión y a acentuar la incertidumbre por los vacíos que generan. Como señala Mijail Bajtín en *Teoría y estética de la novela*, “los géneros intercalados en la novela, tanto pueden ser directamente intencionales como completamente objetuales” (139); pero en la literatura posmoderna esta apropiación del discurso ajeno a través del pastiche, la cita o la intertextualidad “como estrategia cognoscitiva y expresiva puede ser utilizada con fines irónicos, subversivos o simplemente lúdicos” (Lozano Mijares 179). Todos ellos podemos rastrearlos en la novela de Morales, que muestra una visión desapegada y crítica de la sociedad, subvierte el modelo genérico e invita al lector a participar en el juego de reconstruir el puzle de la novela.

Los patrones que habitualmente orientarían el análisis del neopolicial latinoamericano, como “que el detective sea creíble pero además un personaje potente, el tipo de investigación y la forma en que esta se lleva a cabo, el tipo de crimen y los alcances del mismo, el mundo criminal, y, por supuesto, un desenlace que al menos haga justicia con la obra en sí misma, por ejemplo” (González Zúñiga y Leal 16), resultan difícilmente aplicables en el caso de *Matanzas*. La figura del detective es inexistente, tampoco hay una investigación como tal, más allá de los interrogatorios del juicio penal contra Margarita San Martín y Esteban Tagle, donde también se presentan los testimonios de peritos –como el médico forense que examinó el cadáver de Robles– y de algunos testigos que se encontraban en Matanzas el día del incendio de la iglesia. El crimen queda desdibujado, pues carece de un móvil poderoso –más bien ha sido motivado por especulaciones filosóficas, pero sin premeditación alguna–; los asesinos lo son fortuitamente: no hay, por tanto, un retrato del mundo criminal; ni mucho menos se asiste al desenlace propio de la novela policíaca, pues no se resuelve ningún enigma, ni se sabe siquiera

si se llega a castigar a los culpables, pues tampoco disponemos de la transcripción completa del juicio.

Por otra parte, se ha señalado como uno de los rasgos preponderantes del neopolicial latinoamericano que se trata de

una literatura crítica y urbana –influenciada por la novela negra norteamericana– que se enfrenta al reto de denunciar el ritmo de las violencias, las corrupciones, las sangrientas dictaduras e injusticias gubernamentales de los respectivos países. (Martín Escribà y Canal i Artigas, *La época contemporánea* 140-41)

La crítica en *Matanzas* está muy velada y no se refiere tanto a las injusticias sociales como al modo en que llenan su vacío existencial los adultos jóvenes o, al menos, una parte de ellos, en el contexto del mundo capitalista. El propio autor ha reconocido que el objetivo de esta novela era plantear ciertas cuestiones filosóficas que habitualmente no se abordan; reflexionar acerca de conceptos que se asumen o se dan por supuesto sin debatirlos o ponerlos en duda:

Tal vez mis lecturas adolescentes de filósofos archiconocidos dejaron hasta hoy algunas preguntas, del tipo: qué es el bien, qué es la justicia, de qué forma pueden justificarse, etcétera. Y ellas, que parecen tan nimias y evidentes, en realidad son cuestiones casi nunca debatidas por prácticamente ninguno de los estamentos de la sociedad: lo característico de nuestros tiempos tal vez sea una suerte de consenso moral y económico, que es la democracia liberal capitalista, en la que todos los partidos políticos y corrientes de opinión son casi gradientes de una misma recta. No hago una valoración de este fenómeno, pero sí me parece peculiar. Un grupo de surfistas, hijos venturosos de su época, que decidieran cuestionar con cierto radicalismo valores asentados como la vida o la libertad, me pareció algo seductor. (Morales en Küpfer s. p.)

En cuanto al ámbito urbano que suele caracterizar al neopolicial latinoamericano, tampoco se encuentra en la novela de Morales. Como se ha señalado previamente, la historia está ambientada en la pequeña localidad que da título al libro, bien conocida por el autor (Küpfer s. p.)

y que tiene la peculiaridad de haberse convertido en un espacio en el que confluyen dos tendencias aparentemente opuestas: por una parte, subsisten las actividades tradicionales ligadas a la pesca o la ganadería –lo que permite a Morales introducir en su relato escenas costumbristas– y, por otra, en los últimos años se ha puesto de moda como uno de los destinos preferidos por los surfistas, lo que ha dado origen a coquetos hoteles *boutique*, que también aparecen reflejados en la novela.

Estando ausentes o modificados todos estos elementos caracterizadores del género, y como señalara Eddie Morales Piña, *Matanzas* se aproxima al *thriller*, por el modo en que se administra el suspenso, con el fin de “mantener al lector a la expectativa, generalmente en un estado de tensión, creándole un sentimiento de ansiedad combinando la anticipación de desenlaces trágicos con la incertidumbre y la oscuridad de los acontecimientos” (Martín Escribà y Canal i Artigas, *La época clásica* 138). Para Morales Piña es la forma, el modo en que está compuesta la obra, la que nos permite situarla en el ámbito del *thriller*:

Francisco Morales ha construido la novela sobre la base de una multiplicidad de voces. El narrador principal pareciera estar ausente. Lo anterior le da el suspenso necesario a la historia. Por eso es que se acerca al *thriller* como formato. La incertidumbre y la ansiedad se transmiten al lector a medida que transcurre el relato que se estructura a partir de actas judiciales, informes médicos y testimonios. En este sentido, el narrador básico deja transparentar las diversas perspectivas en torno a lo que se investiga, de tal modo que el texto es un verdadero mosaico narrativo. (S. p.)

Esto nos lleva de nuevo a uno de los rasgos de la novela previamente apuntado y que resulta especialmente relevante: su fragmentación extrema, rasgo que tanto para Macarena Areco (86) como para Teresa Gómez Trueba (85) o Cristina Piña (18-19) es indisociable del hibridismo genérico. Como ya se ha señalado en relación con el minimalismo de la obra, *Matanzas* está dividida en capítulos muy breves en los que se alternan distintos tipos de discurso y documentos. La novela se abre con una “carta abierta” en la que Rosa Venegas, secretaria tipeadora del Tribunal

de Juicio Penal de San Antonio, ofrece a los lectores la transcripción de fragmentos del juicio contra Margarita San Martín y Esteban Tagle por la convicción de que “las generaciones que nos suceden merecerán saber algo, pensar, concebir un dogma: existen límites. Barreras que no pueden ser traspasadas. Llámenles dios, moral, humanidad o como se les antoje” (Morales 7). Este personaje no volverá a aparecer en la novela salvo como firmante de las transcripciones intercaladas de los interrogatorios y, en gran medida, las expectativas creadas con esta declaración quedarán frustradas, pues realmente no llegaremos a saber.

Tras esta introducción, la novela se divide en dos partes. La “Primera parte” consta de ocho capítulos narrados y tres reproducciones de documentos judiciales intercaladas entre ellos. Los capítulos están narrados en primera persona por Margarita San Martín (I y VII), el bibliotecario de Matanzas Justino Aranda (II), Esteban Tagle (IV), Andrés Robles (VI) y el exlegionario francés Armand Levallois (VIII); además hay dos capítulos, el tercero y el quinto –uno referido a los orígenes de Armand Levallois y su llegada a Matanzas, y otro sobre el encuentro de Esteban Tagle y Andrés Robles en una taberna de Matanzas–, expuestos por un narrador heterodiegético, extradiegético y omnisciente. La “Segunda parte”, en la que la dispersión de las piezas se acentúa, consta de catorce capítulos y cinco extractos de la audiencia, que ahora son más breves que en la primera parte y aparecen incluso interrumpiendo abruptamente los capítulos narrados. De estos catorce capítulos, algunos brevísimos, de apenas una frase –lo que acelera el ritmo de lectura y el avance de la acción–, dos están narrados por Justino Aranda (IX y XXII), uno por Armand Levallois (X), dos por su hijo Lautaro Levallois (XI y XIII), dos por Andrés Robles (XII y XXI), dos por Margarita San Martín (XIV y XX) y otro más por Esteban Tagle (XV). Los capítulos XVI, XVII y XVIII son reflexiones que oscilan entre lo filosófico, lo científico, lo jurídico y lo metaliterario; verbigracia: “La historia y todo cuanto suceda son por completo indiferentes a las apreciaciones que les otorguemos” (Morales 91). En el capítulo XIX, y aquí el hibridismo genérico se acentúa, la escena narrada se nos presenta en forma de texto dramático, con sus acotaciones, indicaciones acerca de qué personaje interviene en

cada ocasión en el diálogo y una disposición del texto distinta a la del resto de la obra.

Finalmente, el volumen se cierra con una especie de epílogo titulado “Ad nauseam” –aludiendo a la falacia que plantea al lector de la novela– que contiene un capítulo narrado por Justino Aranda (XXIII), una página en la que se ofrecen una serie de silogismos y una tabla con fórmulas de lógica filosófica para que el propio lector extraiga sus conclusiones y, por último, la reproducción de un informe médico emitido por el Hospital Claudio Vicuña acerca del fallecimiento de un paciente no identificado, que, nuevamente, el lector puede interpretar como el relato de los últimos días de vida de Armand Levallois.

Si la narración aparece fragmentada en todas estas pequeñas piezas, también lo está el tiempo, pues la fábula, es decir, la relación lógico-temporal de los acontecimientos narrados, no se corresponde con el orden en que estos hechos son expuestos en la trama, u ordenación literaria efectiva de los mismos (Valles Calatrava 346). Continuamente se producen analepsis y prolepsis; saltos atrás en el tiempo, a los años cincuenta para explicarnos la trayectoria de Armand Levallois, o al siglo XVIII, para narrar los primeros asentamientos y el origen de lo que más tarde sería Matanzas; y hacia adelante, a 2013, un año después de que se haya producido el juicio por la muerte de Andrés Robles, o hacia un tiempo indeterminado en el que se invita al lector a reflexionar acerca de la justicia o del concepto de criminalidad; pasando por 2011, año en que Margarita San Martín viaja a Cusco; 1975, cuando Justino Aranda presta un libro de la biblioteca a Armand Levallois, o 1984, año en que este último fallece.

Para Areco esta deconstrucción del género y la intensificación de la indeterminación a la que conduce es un fenómeno característicamente posmoderno:

Si consideramos que el género policial es un artefacto cultural que da cuenta de la fe propia de la modernidad en la eficacia de la razón, y comparamos esta finalidad con su distorsión en la novela híbrida, descubrimos que lo que se está expresando es la desconfianza en

las posibilidades de la inteligencia de conocer el mundo, el cual no responde a ningún tipo de racionalidad, lo que se refleja en el descentramiento y la dispersión de los personajes, de las tramas y en la noción incompleta, fragmentaria y muchas veces catastrófica de la historia que se transmite. (80)

La fragmentación del texto también incide en esta misma idea: a la “escritura fragmentada” que “nos señala el camino hacia algo que se ha roto y que aparece representado con sus grietas”, se enfrenta la “escritura fragmentaria”, que “nos indica que algo ha sido quebrado *a conciencia*, con la intención de mostrar que nunca fue realmente sólido” (Mora, “Fragmentarismo” 93). Esta última es la que emplea Francisco Morales en *Matanzas*, donde trata de demostrar que no hay ninguna certeza a la que podamos aferrarnos, por mucho que en nuestra sociedad contemporánea se den por sentados algunos principios básicos, que él viene a poner en duda con su narración. En la novela no se llega a ninguna solución, a ninguna certeza, porque no hay una verdad única que revelar. Por eso hay tantos vacíos en la narración, tantas preguntas que quedan sin respuesta, tantos huecos en blanco entre relato y relato: “El fragmento es la introducción del silencio en el texto” (Mora, “Fragmentarismo” 96).

Ya Matei Calinescu, en sus *Cinco caras de la modernidad*, destacaba entre los recursos posmodernos más evidentes “un nuevo uso existencial u ‘ontológico’ del perspectivismo narrativo, [...] duplicación y multiplicación de los comienzos, finales y acciones narradas [...] o] el tratamiento al mismo nivel de hecho y realidad, realidad y mito, verdad y mentira, original e imitación, como un medio de subrayar la indecibilidad” (294), y la novela de Francisco Morales es buena muestra de ello. Sin embargo, y a pesar de todas las características apuntadas que la alejan del modelo genérico, *Matanzas* no deja de ser una novela criminal, pues tenemos un asesinato y un juicio que, en cierto modo, nos traslada el proceso investigativo.

2. EL DETECTIVE DE LO EXTRAÑO: DOS OBRAS DE PABLO RUMEL

Pablo Rumel es periodista, poeta, narrador y director audiovisual. Su presentación en el mundo de las letras llegó con la novela *El secuestro* (2010) –más tarde rebautizada como *El secuestro de Robles Martínez* (2012), en una edición revisada, corregida y ampliada–; obra que lo hizo merecedor del Premio de Novela de Mago Editores en el año 2010. Con ella, Rumel se estrenó en el ámbito literario chileno pisando fuerte y dejando una marca que representa lo más extremo y extraño del espectro negro-policial que se ha producido en el país. Con una influencia clara de Philip K. Dick –especialmente de obras como *Valis* (1981), *Ubik* (1969) o *El hombre en el castillo* (1962)– y deudor del ideario metafísico presente en la obra de Jorge Luis Borges, Rumel ha ensayado la creación de un corpus que se completa con *Secuencia Chobart* (2011), *Hamellion* (2016) y *Atentado celestial* (2016), que conforman la *Tetralogía de la locura*, proyecto mayor del novel narrador.

Este proyecto literario no es fácil de digerir y, por lo mismo, la aventura literaria de leer a Rumel se da en todos los niveles. Tanto formalmente como en términos de contenido, *El secuestro* despliega una serie de artefactos literarios que tratan de unirse en un pastiche entre la ciencia ficción y la novela negra, cuyos bordes permiten al lector vislumbrar los artificios empleados por el narrador en el proceso creativo, lo que no es negativo *per se*, sino que, por el contrario, se encuentra logrado de una manera mucho más efectiva en *Secuencia Chobart*, posibilitando que la deconstrucción de los motivos literarios propios del autor cobre su real perspectiva.

El secuestro se presenta, al igual que la obra de Morales, como una novela fragmentada tanto en lo formal, con una serie de capítulos breves sin aparente conexión entre sí, como en el contenido, donde la información entregada es parcial y debe ser reconstruida por el lector: articulada a partir de una multiplicidad de voces que inicialmente no son diferenciables entre sí. Esto profundiza la fragmentación formal de la obra, mientras las diversas narrativas terminan por perder al lector en el propio entramado:

Las pistas, por supuesto, son para encontrar a Robles Martínez [*sic*], un escritor supuestamente secuestrado. O, y aquí las telarañas narrativas, para terminar de olvidarlo. Por lo mismo este libro termina convirtiéndose en una verdadera metáfora de la creación literaria, pero sin proponérselo. (Trenfo y Barros s. p.)

La metaficción, otro rasgo frecuente de la posmodernidad, según Calinescu (294), Piña (24) o Lozano Mijares (174), se hace presente mediante reflexiones que aparecen en medio de las diversas declaraciones de los múltiples protagonistas y voces narrativas:

[D]esde que empecé a estudiar letras, tenía la certeza de que la ficción era un retrato más o menos fiel de lo que ocurría en la realidad. Un retrato distorsionado, una máquina construida para los solitarios. Ninguna experiencia escritural lograba moldear y modificar la realidad [...] Entonces, las obras literarias eran apenas remedos de nuestras torpes vidas, resúmenes mal redactados para pasar el rato. Claro que debíamos justificar nuestro ocio. La literatura era una cosa muy seria para nosotros, pero nunca fue así, nunca en la historia un arte había caído tanto en el descrédito casi total de la ciudadanía. (*El secuestro* 14)

Este descrédito permite establecer –y termina por proponer– una equivalencia entre el delincuente común y el escritor, como si ambos fueran dos caras de la misma moneda:

Días más tarde fui a la Biblioteca del Estado, a la sección de Referencias Autorales, donde tenía que tener Robles Martínez una carpeta con recortes de distintos medios escritos con sus respectivas reseñas a sus obras. Casi todos los escritores tenían esa especie de ficha policial, abierta para todo público. (14)

De esta forma, el lector se convierte en el detective del texto que debe reunir los fragmentos arrojados por los misteriosos ejecutores del crimen, en los distintos capítulos que articulan la obra. La misión del lector, además, es revelada en las primeras páginas, mediante una suerte de decálogo que precede a la historia y que desaparecerá en la reedición del

año 2012; algunos de sus artículos son los siguientes: “8. *El secuestro* no nace en la primera página y muere en la última. Es posible hallar material perdido en otras fuentes. 9. El hipotético hallazgo de estas fuentes es de exclusiva responsabilidad e interés de parte del lector” (*El secuestro* 3).

La novela trata de la desaparición de Robles Martínez, escritor mediocre, prácticamente marginal y de prestigio cuestionable, fantasma de novelas baratas de ciencia ficción, pero, por lo mismo, leído masiva y desconocidamente por un gran número de personas. Resulta al menos curioso notar cómo su oficio lo sitúa al margen del mundo literario (y del mundo en general que lo rodea), al desarrollar su arte por medio de uno de los rescates literarios que Piña señala como característica tradicional de la posmodernidad en la literatura:

El ámbito de las reescrituras de géneros menores [...] ofrece infinidad de ejemplos que nos remiten a los más diversos géneros populares, del cuento de hadas o maravilloso a la narrativa policial, la novela de aventuras, el folletín, la ciencia ficción, la narrativa gótica, etc. (20)

La obra se encuentra dividida en dos partes. La primera se centra en la conspiración para hacer desaparecer al escritor, que terminará por revelar a un grupo heterogéneo de criminales, en cuyas cabezas, literal y metafóricamente, se va dando la historia. Son estas conciencias que se traducen en las voces narrativas de la historia, que generan una serie de piezas o fragmentos que funcionan como experiencias narrativas sucesivas y, a veces, simultáneas. La segunda parte corresponde al diario en cautiverio del escritor, quien, al parecer, de tanto inventar ficciones, ha dado en el clavo y descubierto un conjunto de secretos conspirativos que nadie debería conocer. De ahí que haya llamado la atención de este oscuro grupo de mentes criminales.

En este contexto, la obra de Robles Martínez había sido inicialmente bien recibida por la crítica especializada; más tarde, sin embargo, terminó dándole la espalda al creer que el autor se entregó a la idea de vender y vender, lo que produjo un claro descenso en su ya dudoso nivel creativo. El escritor se encuentra en medio de esta problemática cuando desaparece

de la faz de la tierra. Esta situación es particularmente interesante, ya que el lector convive y presencia su encarcelamiento, que funciona como representación metafórica de la modernidad chilena –o del fin de esa modernidad– y del estado de sitio vivido en los años ochenta durante la dictadura militar. Esta relectura posmoderna permite al lector experimentar junto a Robles Martínez la persecución, el secuestro y la prisión, mientras afuera de su cárcel Chile parece avanzar hacia un desarrollo tan falso como los propios personajes que el escritor crea en sus obras y que la crítica se niega a validar. La novela se presenta, de esta forma, como “una crónica del pasado, sobre un hipotético libro del futuro” (*El secuestro* 24).

La organización de asesinos y psíquicos que se encuentra detrás del secuestro aparece, así, en palabras del propio autor, como el punto de partida de un intento mayor por rescatar y problematizar “la memoria, tanto individual como colectiva [...] su contrario, que es el olvido. Y su visión distorsionada, *borderline* si se quiere: la locura” (Anki s. p.), en lo que puede considerarse como otro ejemplo de la escritura desde los márgenes que caracteriza a la posmodernidad. El encargado de recopilar los fragmentos –literalmente– dispersos de memoria no es otro que –irónicamente y en un guiño a la clásica novela enigma– el mayordomo de la organización. Pero este, pese a lo que podría sospecharse, no es el culpable, pues la obra no presenta culpabilidades personales, sino desgracias comunes a “la ciudad latinoamericana a comienzos de los años 80” (*El secuestro* 3) en la que se supone ocurre la historia. Esta ambigüedad e incerteza moral funciona como negación del supuesto racionalismo propio de la novela policial clásica y, por extensión, del aspecto mimético de la literatura, en otra de las características señaladas por Piña (18-19) o Lozano Mijares (154) como posmoderna.

El mayordomo, entonces, se propone como la contraparte del lector/detective, pues realiza su aparición luego de cada una de las intervenciones de los diversos narradores de la historia: Pablo Solari, el inexperto; Mario Solanos, el lector; Humberto Cáceres, el casi poeta; Mario Boral, el detective privado; Claudio González, el escritor menor; Aurora, una niña perdida; Francisco de Torres, un demente; César Galindo, el gerente

escritor; un traidor de la agencia y el asesino desconocido. La gama es amplia y representa un intento de abarcar todos los espectros sociales que se relacionan con la situación que vive la ciudad/nación en la novela, lo que culmina con dispares resultados en términos narrativos; no solo tantas voces terminan por parecerse entre sí, sino que transforman el fracaso en el seguimiento de las pistas en algo palpable para el lector: aquí ya no hay más mapas del tesoro con una equis que indique el lugar correcto, todo se vuelve difuso, relativo, subjetivo. No existe una totalidad de la que dar cuenta, porque la propia realidad, dentro y fuera de la novela, pareciera decirnos el autor, se ha derrumbado. El relato de cada sujeto, además, permite reconstruir, parcialmente, no solo la personalidad y la vida del escritor raptado, sino también los hechos que se han sucedido hasta su desaparición, en una narración relativamente cronológica que adopta la estructura de caja china o muñeca rusa y que incrementa aún más la sensación de fragmentariedad de la novela.

El acto de recordar, de esta manera, a partir de la presencia de toda esta galería de personajes, y como ejercicio reconstructivo, tanto narrativo como de la personalidad, es puesto en entredicho: “[L]a memoria es un álbum fotográfico que proyecta de manera distorsionada la suma intermitente de la vida” (*El secuestro* 21). Ese mismo acto, finalmente, es el que se enfrenta al imperativo militar, donde la palabra se orienta en la dirección opuesta:

La orden fue dada por mi superior [...] no me extrañaba que mi institución estuviera protegida por los altos mandos del gobierno, y que en breves instantes yo fuera el soldado de turno que tendría que obedecer sin poner cuestionamiento alguno. Me importaba un carajo que después me inculparan. Siempre tendría el subterfugio de haber actuado siguiendo órdenes, sin usar mi facultad de raciocinio. (*El secuestro de Robles Martínez* 51).

En este sentido, la segunda parte, en tanto diario del escritor retenido, aparece como un monumento mnemotécnico, un último bastión en contra de la desaparición de los recuerdos. Es interesante apreciar aquí el hecho de que un artificio tradicional de la novela moderna como es la

inclusión de diarios de vida, como una forma de aportar verosimilitud a las narraciones, se utiliza en el sentido inverso, en tanto este formato resulta parodiado, en la medida en que la información que entrega termina por oscurecer los hechos narrados en vez de aclararlos. Así, una vez más, se pone en entredicho el aspecto mimético de la literatura.

Las páginas del diario, además, permiten terminar de construir el listado de influencias y referencias intertextuales que inundan la obra —lo que Piña llama “‘revisitación’ irónica y lúdica de la tradición y el pasado literarios” (26)—: desde Faulkner y Kafka, hasta Pessoa, Zweig, Joyce y Proust; Robles Martínez se diferencia de ellos y se identifica con aquellos al asociarse a sí mismo con la gran tradición judía y desplegar sus confesiones desde ese punto de partida:

Cámaras de torturas personales que aparecen y desaparecen en tiempo real, historias que son dobles secretos del verdadero temor que se engendra en nuestras mentes. Justificaciones que ya nacen en el inconsciente del niño para moverse por el mundo, como si el terror fuera un dispositivo moral para disuadirnos. ¿Disuadirnos de qué? Disuadirnos de nuestras pulsiones más infames y miserables, acallar a la bestia asesina que todos llevamos por dentro, amordazarla y atarla de pies y manos. Civilizarnos. El terror civiliza. Que me lo diga algún ministro de propaganda, o cualquier persona vinculada al poder. O en otras palabras, la política no es lo que hace realmente la ciudad, sino que el miedo. (*El secuestro* 46)

Una vez más, literatura y vida se unen para tejer un entramado que conecta el holocausto con la dictadura militar chilena, equiparando y haciendo equivalentes el horror imaginable que producen el miedo, la obediencia ciega e irracional y el castigo injustificado, como si este fuera el verdadero origen de la ciudad moderna, el acto primigenio que inicia toda civilización occidental: el mal puro y sencillo.

Robles Martínez, por si fuera poco, aprovecha de dar una batalla personal y dispara contra las literaturas que no lo satisfacen: “Yo era un escritor realista. Ya se sabe, realista en el sentido de que buscaba la verosimilitud por la verosimilitud” (*El secuestro* 46); mientras cuestiona principios básicos del ejercicio escritural, como sucede cuando afirma

que “[e]l escritor confiesa una personalidad apócrifa frente a un sacerdote invisible. Eso puede que sea todo lo que llamamos literatura” (47), o señala: “[t]odas las historias que leemos o nos cuentan tienen un fondo o un anverso al cual no podemos acceder por el armazón de la palabra” (49). El texto se construye, entonces, como un acto de memoria doble: construye la vida del personaje mientras se erige en monumento de un tiempo pasado que niega la posibilidad de ser olvidado por el lector. La literatura aparece como un universo paralelo, posiblemente más real que el mundo falso, holográfico, en donde la violencia se ha apoderado de la realidad de manera brutal, en lo que el escritor llama “hiperrealismo puro” (56), y que no es otra cosa que el dar cuenta de las vetas más oscuras del alma humana y que se asocia con los “escritores que no solo habitan y habitan su literatura en el castigo, sino que escriben desde el castigo” (56).

Stefano Tani señala como un elemento característico de la posmodernidad en el género la ausencia de resoluciones satisfactorias para el lector (39-44). Siguiendo esta línea argumentativa, el diario se cierra en la incertidumbre. No conocemos el destino del escritor desaparecido, como no sabemos el lugar en que se encuentran los asesinados por la dictadura militar. Las páginas del diario acaban en la espera de una señal, de un sonido, de una palabra que selle lo que va a ocurrir. Pero no hay nada, salvo silencio y especulaciones literarias sin fin. La realidad abarcable se expande ante la inminencia de lo literario, mundo que se proyecta y vuelve infinito en la celda del narrador cautivo:

Recordé a mi familia inexistente, la que perdí en penosas circunstancias. Pero no quiero evocar este recuerdo en el papel, prefiero dejarme todo esto acá dentro, en mi memoria, porque existen cosas imposibles de verbalizar, dolores y ensoñaciones que las palabras no pueden denotar, que una vez que enunciamos este sufrimiento que llevamos, pareciera que el sufrimiento se volviera maleable y se desprendiera en cascarones por la superficie del lenguaje. (*El secuestro* 58)

Estas mismas ideas vuelven a aparecer en *Secuencia Chobart*, pero ahora logradas de tal manera que la novela posee un hilo conductor

que, pese a su existencia, deja el mismo sabor amargo en su búsqueda de una verdad metafísica final. El adjetivo aquí utilizado no es gratuito. *Secuencia Chobart* se define desde su paratexto (Genette 11) como un “policial metafísico” y, al avanzar en su lectura, eso es lo que el lector encontrará: una fragmentaria investigación policial que esconde verdades más grandes, detrás de indicios ocultos a los no iniciados en la obra del autor y en este tipo de literatura, altamente influenciada por el impresionismo alemán.

La conexión entre estas dos obras ya aparecía señalada en el “decálogo” que precede a la edición original de *El secuestro*:

4. Existe una extraña conexión entre Robles Martínez y Maurice Chobart. Esa relación se revela en la *Secuencia Chobart* [...] 6. El policía Humberto Cáceres se dirige a Referencias Autorales a buscar los archivos de Robles Martínez, pero encuentra la carpeta vacía. 7. El contenido de esa carpeta está resguardado bajo siete llaves. El contenido de esa carpeta es la exégesis de la obra pictórica de Maurice Chobart. Tal contenido se puede leer en la *Secuencia Chobart* [...] 10. En la primera parte de la novela se menciona apenas el nombre de un policía, Fernando Bruma, no teniendo mayor injerencia para el resto de la historia. 10.1. Sin embargo, este personaje es el protagonista de la *Secuencia Chobart*. (3)

Así, el lector que haya seguido la obra de Rumel iniciará la lectura de esta segunda novela con la expectativa de poder resolver ahora aquellos silencios y misterios que quedaron sin respuesta en *El secuestro*. Sin embargo, una vez más, estas expectativas no serán satisfechas, pues *Secuencia Chobart*, si bien narrativamente es un paso adelante para el autor, siembra más y nuevas incertidumbres en el lector.

Estructuralmente, la novela se vale del molde del género negro de manera más tradicional que su predecesora, aunque también se presenta por medio de capítulos breves y, por lo tanto, de una historia mayoritariamente articulada a través de pequeñas piezas o pistas narrativas. Fernando Bruma, protagonista de la obra, es un detective perteneciente a la Policía de Investigaciones (PDI) que debe llevar a cabo la investigación de una serie de asesinatos caracterizados por el despellejamiento total de las

víctimas. Las pesquisas del detective se irán volviendo más y más irreales en la medida en que las pistas lo conducen, invariablemente, hacia una explicación delirante o, al menos, irracional: el principal sospechoso de los crímenes no es una persona física, sino la obra pictórica de Maurice Chobart, un artista cuestionado por varios sectores de la sociedad, pues su pintura ha puesto en apuros y escandalizado a los críticos, ya que se sospecha que ha logrado que sus seguidores, influenciados por esta, utilicen materiales, cuando menos, polémicos para producir sus propios trabajos: en este caso, la piel de las víctimas.

Así, Bruma irá reconstruyendo, paso a paso, la secuencia de crímenes que comienza con el asesinato de una prostituta; sigue con el de Matías Benavente, cliente de la misma e hijo de un magnate de las comunicaciones, y finalmente, con el deceso de un fanático de las computadoras, Lizardo Domínguez. Las víctimas solo tienen en común su admiración por la obra de Chobart. El detective tiene clara su metodología de investigación y así lo hace saber:

Detesto cuando me entregan detallados informes escritos o verbales, sobre lo que sucede en estos casos. No me gusta llegar prefigurado a la escena del crimen. Si te llenan de detalles, de cosas que otros vieron antes que tú, comienza a formarse en tu mente una serie de hipótesis estereotipadas, que siempre resultan falsas. Uno debe llegar con una información muy básica y, una vez ahí, comenzar a desenredar el asunto. En otras palabras, hay que entrar con la mente en blanco. (*Secuencia Chobart 11*)

A medida que se involucra más y más en el caso, Bruma entiende que este le exige no solo la observación de los detalles de la escena del crimen, sino también un compromiso psicológico con la obra de Chobart que le permita tratar de explicar de alguna manera la situación:

Los telares simbolizan el espacio en blanco de la mente, un sueño olvidado, algo que se perdió. El yo del enfermo se reconstituye por un breve lapso, lo que dura la contemplación de un desnudo o de un paisaje. Mayor es la reconstitución del yo cuando el que pinta es puesto en una habitación vacía, sin sombras. (26)

Sin embargo, mientras más se compromete, más se pierde: “Tenía la sensación de que [*sic*] haber caído en una espiral laberíntica de sueños y que esto era un eslabón más de la infinita secuencia en la cual me había adentrado” (46). Nuevamente, la “imposibilidad del realismo” (Lozano Mijares 222) aparece como motivo tanto estructural como de contenido de la obra.

En este sentido y como era de esperar, la investigación se cierra sin respuestas concluyentes. Bruma ha ido adelantando por medio de diversas prolepsis los resultados de las indagaciones a medida que las narra, dejando al lector un sabor amargo y una sensación de desencanto a lo largo de toda la historia. La imposibilidad de la verdad propia de la posmodernidad se hace patente una vez más: el mundo ha perdido sentido, así como la propia realidad. Las pistas solo han permitido especulación tras especulación. Bruma no se resigna: “Tuve que barajar otras posibilidades para hacer calzar este enredo con la realidad, a la fuerza si fuese necesario” (*Secuencia Chobart* 69), pero el resultado siempre es el mismo: más y más interrogantes. Su postrero intento conduce a la conexión de las dos novelas; Robles Martínez, el escritor siniestrado en *El secuestro*, aparece aquí como la última posibilidad de resolver el caso:

Dos semanas después la brigada de homicidios arrestó a un tipo, un vejete de más de setenta años que había torturado y asesinado a Robles Martínez, un escritor de novelas policíacas. Lo encerró en una cabaña tapiada por fuera y luego de golpearlo reiteradamente con un pesado fierro, fracturando todas sus extremidades, lo mató de un tiro en la cabeza. El caso despertó mi interés: el escritor tenía en su poder una carpeta azul con las pinturas de Chobart [...] Tenía desde dónde partir: la misteriosa carpeta hallada junto al cadáver del escritor de novelas negras, Robles Martínez. Pensé que ahí podía estar la clave, porque (se supo más tarde) el autor tenía planeado escribir una biografía no autorizada de Chobart. (*Secuencia Chobart* 69-70)

Bruma, finalmente, se da por vencido y se limita a presentar dos versiones del caso, en un gesto absolutamente impensado en la literatura policial clásica, producto del racionalismo más estricto: una versión oficial, verosímil, de cara a sus superiores, detallando aquellos elementos más

singulares pero posibles de explicar y entender para la gente común, y otra privada, que plantea hipótesis resolutorias cercanas a la fantasía y que demuestra cómo la investigación no solo ha afectado, sino que ha terminado por alterar la percepción del mundo que rodea al detective, pues este la considera como verdadera respuesta a sus pesquisas: “Pero aquello implicaba una doble paradoja: razonar sobre lo irracional era como intentar atrapar una mariposa con una red agujereada” (84). Incapaz de entregar una respuesta lógica al misterio en que se configura el mundo de Chobart, Bruma decide situarse en la línea aristotélica cuando el griego identifica lo posible como objeto de la poesía (Aristóteles 1451b) y reconoce que “se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble” (1461b), en un gesto que refleja el papel del escritor: el detective se proyecta entonces dentro de la ficción en una *mise-en-abyme* (Dällenbach 100) que lo sitúa como un autor intradieгético de su propia ficción policial.

Así, “la obra distrae la atención del lector desde el mundo proyectado hacia el medio lingüístico” (Lozano Mijares 223); es el lenguaje, en última instancia, el que subyace y logra permanecer cuando todo lo demás se ha derrumbado:

Quizás no me expliqué bien del todo, a lo mejor debería recurrir a un lenguaje más conciso y elaborado que el nuestro, no vapuleado por jaulas y patrones que codifican al universo bajo el denominador común de nuestras palabras, de nuestro pueril entendimiento de las cosas. (*Secuencia Chobart* 84)

De esta manera, la narración se pasea por las aristas más extrañas de la sociedad de control —más en el sentido orwelliano de *1984* que en el, aunque cercano, foucaultiano—. Lo negro propio de la novela criminal se manifiesta, además de en la trama investigativa, en la aparición del ambiente sórdido de la prostitución como telón de fondo de las acciones; pero el autor se vale, además, del hibridismo genérico para armar su entramado: el texto se construye utilizando características propias de la ciencia ficción y con otros elementos de la literatura popular, como la

presencia de falsos profetas, los desollamientos de las víctimas y la extrema violencia de las imágenes con que son descritas, *freaks* informáticos y una gama de seres humanos raros que pueblan la vida diaria en este pesadillesco mundo, donde “[l]o imposible se vuelve posible” (Muñoz Kaiser s. p.), pero que el lector jamás llega a conocer de primera mano, porque no puede o porque no quiere hacerlo: el texto no permite acceder a ningún tipo de verdad o de resolución del misterio.

Afortunadamente, Rumel no permite que esta vez su texto divague en demasía por las innumerables e infinitas series de significados que abre intertextualmente en su obra; al contrario, más contenido, la mantiene en los límites de lo lógico-racional con el objetivo y el resultado de que el interés en la trama no cesa. La narración, entonces, se llena de rasgos propios de la esquizofrenia, los delirios, los sueños, proyecciones, meditaciones, satanismo, budismo, hinduismo y varios *doppelgänger*, en un pastiche que abarca desde Steven Spielberg y David Lynch hasta el ya mencionado Philip K. Dick, pasando por referencias y estéticas propias del cine B. Así, la novela se transforma en un esperpento literario que, en última instancia, cobra sentido y funciona planteando más interrogantes de las que contesta; rozando, en sus mejores momentos, las preguntas ontológicas más profundas que autores como Jorge Luis Borges o Roberto Bolaño han dejado sembradas en sus obras.

3. CODA

Como ya se ha señalado, la literatura policial arraigó rápidamente en Hispanoamérica, produciendo diversas representaciones de los modelos importados desde Europa y Estados Unidos. En este sentido, el fenómeno de la posmodernidad y su influencia en el género han sido menos señalados debido a una cierta dificultad a la hora de encontrar obras representativas. Pese a esto, Trelles Paz, en *Detectives perdidos en la ciudad oscura*, logra trazar una suerte de camino de esta versión de la literatura negra cuando, partiendo de la obra de Borges, señalando a los mexicanos Leñero y Taibo II y al cubano Padura, continuando con grandes nombres de la

literatura del continente como Puig y Piglia, establece la obra de Bolaño como cúspide de esta tradición. No deja de ser paradójico que la relación de este último con el género negro sea tan devastadoramente productiva que pareciera haber anulado el desarrollo de esta asimilación narrativa en el país, por lo que ejemplos de esta producción son escasos, por no decir casi nulos, durante el siglo XX.

En este sentido resulta evidente que las primeras décadas del siglo XXI han visto aflorar esta línea de desarrollo, relativamente novedosa en el neopolicial chileno, tanto en lo que se refiere a las temáticas, como en la profundización en la forma en que estos temas se presentan ante los nuevos lectores. Las novelas de Rumel y Morales aparecen como claros ejemplos de esta modalidad poco frecuente en la literatura chilena.

En el caso de Rumel, sus textos son menos fragmentarios que los de Morales, pero, a la vez, menos realistas. Descansan menos en el efecto provocado por su estructura que en las temáticas que abordan e hibridan. El texto de Morales, en cambio, abre un punto de fuga al reflexionar sobre la verdad como parte de los cuestionamientos propios del género, mientras la desarticula mediante el uso reiterativo de fragmentos narrativos que, aparentemente, intentan construir *un tipo* de verdad. La propia hibridación genérica y discursiva, que inicialmente aspira a complementar las certezas de la investigación, termina –como consecuencia de los vacíos que genera– por desvanecer aún más la posibilidad de resolución del caso y de ofrecer respuestas satisfactorias al lector. Más tradicional en su tema y en su desarrollo que las novelas de Rumel, *Matanzas* arriesga menos en el contenido de la historia, pero logra la novedad mediante la utilización de las estructuras y técnicas ya descritas.

Ambos autores muestran esta nueva dimensión del neopolicial chileno, posicionándose en una suerte de extremos de la larga línea de obras contemporáneas que se pasean en medio de los tópicos revisados a lo largo del texto, constituyéndose, en cierta manera, como representativos del género negro o de una de las formas del género que se produce en la actualidad en el país.

Ya en los albores del siglo XXI se detectaba entre los autores de neopolicial chileno una tendencia a

integrar en la novela policial rasgos metaliterarios, como un intento de dar cuenta del proceso escritural mientras se escudan en las convenciones propias del género y, por otra, producir un neopolicial cuyo rasgo principal es la evidente intertextualidad en la construcción estructural de su narrativa, la que se manifestaría principalmente como dos líneas productivas: una que presenta rasgos intragenéricos, mezclando lo *hard-boiled*, el enigma y lo propio de la novela de espionaje; y otra que desarrolla relaciones intergenéricas, mediante la inclusión de rasgos propios de la novela rosa, del *thriller* y la novela de aventuras, entre otras. (González Zúñiga 7)

Desde esta perspectiva es como deben abordarse tanto *Matanzas* como *El secuestro de Robles Martínez* y *Secuencia Chobart*, y es que, como señala el también escritor de novela policiaca Bartolomé Leal (9-10), “la novela negra (o el neopolicial) [es] el espacio donde se han ubicado las corrientes más críticas y renovadoras de la prosa novelística contemporánea. Ahí estamos pues a mucha honra”.

BIBLIOGRAFÍA

- ANKI, ROBERTO. “Entrevista a Pablo Rumel Espinoza, ganador del Premio de Novela de Editorial Mago 2010”. *La página de Andrés Morales*. 12 nov. 2010. <<http://paginadeandresmorales.blogspot.com/2010/11/entrevista-pablo-rumel-espinoza-ganador.html>>.
- ARECO, MACARENA. *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Santiago: Ceibo, 2015.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Alianza, 2004.
- BAJTÍN, MIJAÍL. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, 2003.
- _. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Alfaguara, 1989.
- BECERRA MAYOR, DAVID. *La novela de la no-ideología: introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*. Madrid: Tierradenadie, 2013.
- BELTRÁN ALMERÍA, LUIS. “La querrela del realismo”. *Teoría(s) de la novela moderna en España: revisión historiográfica*. Coord. Bénédicte Vauthier. Oviedo: Genuève Ediciones, 2019. 67-83.
- BENSON, KEN. “El postmodernismo y la narrativa española actual”. *Semiótica y modernidad: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992*. Coords. José Ángel Fernández Roca, et al. Vol. 2. A Coruña: Servizo de Publicacións Universidade da Coruña, 1994. 55-72.

- CALINESCU, MATEI. *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos / Alianza, 2003.
- CALVINO, ITALO. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 2007.
- DÄLLENBACH, LUCIEN. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.
- DÍAZ NAVARRO, EPICTEO. “Narrativa española contemporánea (1989-2018)”. *Ensayos sobre narrativa española contemporánea (1989-2018)*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2019. 11-37.
- FRANKEN, CLEMENS, Y MAGDA SEPÚLVEDA. *Tinta de Sangre: narrativa policial chilena en el siglo XX*. Santiago: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2009.
- GENETTE, GERARD. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- GÓMEZ TRUEBA, TERESA. “Narrativa española del 2008: explorando ‘nuevos’ caminos para la ficción”. *Siglo XXI, Literatura y Cultura Españolas: Revista de la Cátedra Miguel Delibes* 7 (2009): 77-97.
- GONZÁLEZ ZÚÑIGA, MARCELO E. *La batalla de las metáforas: neopolicial chileno en el siglo XXI*. Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014.
- GONZÁLEZ ZÚÑIGA, MARCELO E., Y BARTOLOMÉ LEAL. “Intercambio con Marcelo González: ‘La novela negra es una droga dura’”. *Trazas negras: Conversaciones sobre novela negra y policial en Chile*. Coord. Bartolomé Leal. Santiago: Plazadeletras, 2018. 13-19.
- KÜPFER, MARCELA. “*Matanzas*, primera novela de Francisco Morales, ambientada en una caleta de pescadores y surfistas”. *Crítica.cl*. 4 oct. 2019. <<http://critica.cl/literatura-chilena/matanzas-primera-novela-de-francisco-morales-ambientada-en-una-caleta-de-pescadores-y-surfistas>>.
- LEAL, BARTOLOMÉ. *Trazas negras: Conversaciones sobre novela negra y policial en Chile*. Santiago: Plazadeletras, 2018.
- LOGIE, ILSE. “¿Un retorno a lo real? La tensión entre ficción y documento en la narrativa hispanoamericana actual”. *Mil hojas: formas contemporáneas de la literatura*. Comp. Carlos Walker. Santiago: Hueders, 2017. 201-31.
- LOZANO MUJARES, MARÍA DEL PILAR. *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros, 2007.
- MARÍN NARITELLI, FRANCISCO. “Crítica al libro *Matanzas* de Francisco Morales: los monstruos no se han ido, al contrario, permanecen”. *El Mostrador* 26 sept. 2019. <<https://www.elmostrador.cl/cultura/2019/09/26/critica-a-libro-matanzas-de-francisco-morales-los-monstruos-no-se-han-ido-al-contrario-permanecen/>>.
- MARTÍN CEREZO, IVÁN. *Poética del relato policiaco*. Murcia: Universidad de Murcia, 2006.
- MARTÍN ESCRIBÀ, ÀLEX, Y JORDI CANAL I ARTIGAS. *La época clásica de la novela negra y policiaca*. Vol. I de *A quemarropa*. Barcelona: Alrevés, 2019.
- . *La época contemporánea de la novela negra y policiaca*. Vol. II de *A quemarropa*. Barcelona: Alrevés, 2021.
- MORA, VICENTE LUIS. “La construcción del realismo fuerte en algunos libros de narrativa hispánica actual”. *Istor* XV.58 (2014): 197-221.
- . “Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 783 (2015): 91-103.

- _. “La narrativa española contemporánea contra el nuevo realismo (y sobre el viejo)”. *Nueva Literatura / Nuevo Realismo: caminos de la literatura española actual*. Ed. Lia Ogno. Florencia: Le Lettere, 2018. 87-109.
- MORALES, FRANCISCO. *Matanzas*. Valparaíso: Narrativa Punto y Aparte, 2019.
- MORALES PIÑA, EDDIE. “*Matanzas*: un neopolicial inusitado”. *Espacio regional* 20 sept. 2019. <<https://www.espacioregional.cl/2019/09/20/matanzas-un-neopolicial-inusitado-por-eddie-morales-pina/>>.
- MOURE, EDMUNDO. “*Matanzas*, de Francisco Morales: el vértigo de lo fragmentado”. *Cine y Literatura* 13 ago. 2019. <<https://www.cineyliteratura.cl/matanzas-de-francisco-morales-el-vertigo-de-lo-fragmentado/>>.
- MUÑOZ KAISER, MARTÍN. “Disectando a un despellejador: reseña de *Secuencia Chobart* de Pablo Rumel”. *El calabozo del amo del calabozo* 20 feb. 2014. <<https://calabozo.wordpress.com/2014/02/20/disectando-a-un-despellejador-resena-de-secuencia-chobart-de-pablo-rumel/>>.
- OLEA ROSENBLÜTH, CATALINA. “Realismo(s) en la narrativa chilena reciente”. *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Coord. Macarena Areco. Santiago: Ceibo, 2015. 23-50.
- PIÑA, CRISTINA. “La incidencia de la posmodernidad en las formas actuales de narrar”. *Cuadernos del CILHA* 14.2 (2013): 16-37.
- RODRÍGUEZ VILLOUTA, MILI. “El dolor de saber”. *Mensaje* 1999: 58.
- RUMEL, PABLO. *Secuencia Chobart*. Valparaíso: Emergencia Narrativa, 2011.
- _. *El secuestro*. Santiago: Mago Editores, 2010.
- _. *El secuestro de Robles Martínez*. Santiago: Aire Libro, 2012.
- TANI, STEFANO. *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1984.
- TRELLES PAZ, DIEGO. *Detectives perdidos en la ciudad oscura. Novela policial alternativa en Latinoamérica: de Borges a Bolaño*. Lima: Copé, 2017.
- TRENFO, CARLA, Y SEBASTIÁN BARROS. “Entrevista con Pablo Rumel, ganador del Premio Novela Editorial Mago 2010”. *Editorial Mago: sitio especializado en entrevistas a autores de la editorial y análisis literario*. 2 dic. 2010. <<http://editorial-mago.blogspot.com/2010/12/entrevista-con-pablo-rumel-ganador-del.html>>.
- VALLES CALATRAVA, JOSÉ R. “Hacia una nueva propuesta teórica de sistematización de los estratos del texto narrativo: fábula, trama y relato como planos funcional, actuacional y discursivo”. *Revista de Literatura* LXXVIII.156 (2016): 345-67.
- VILLALOBOS LARA, RAQUEL. “*Matanzas*, de Francisco Morales: la renovación del ‘thriller’ policial chileno”. *Cine y Literatura* 16 sept. 2019. <<https://www.cineyliteratura.cl/matanzas-de-francisco-morales-la-renovacion-del-thriller-policial-chileno/>>.