

Universidad de los Andes
Departamento de Humanidades y Literatura

El género negro en *Necesitaba una historia de amor y otros cuentos de Bogotá*
de Roberto Rubiano Vargas

Por:
Danny Cuéllar Aragón

Director:
Adolfo Caicedo Palacios

Bogotá D. C.
Noviembre 12 de 2013

Índice

Introducción.....	4
1. Perspectivas negras sobre el crimen y la sociedad.....	12
1.1 Pensar en la historia, “El informe de Galves”: un crimen imposible de resolver. Distanciamiento del género policíaco: una puerta de entrada al género negro.....	14
1.1.1 Pensar en la historia desde la literatura: un espacio de crítica posible al sector oficial que estaría detrás del magnicidio.....	17
1.1.2 Desplazando la violencia: la metaficción y su función estabilizadora.....	18
1.1.3 Desestabilizando una versión posible: el estatus ficcional.....	20
1.1.4 Re-estabilizando una versión posible: la intratextualidad.....	21
1.2 Policía-criminal: la presencia de una justicia ausente.....	24
1.3 El crimen: la red que involucra a la sociedad, la complicidad del personaje cotidiano.....	30
1.4 La violencia desplazada: el vínculo entre <i>fatum</i> y el recurso metaficcional.....	33
1.5 Crimen e historia íntima de los personajes: diálogo entre literatura negra y vida.....	34
1.6 Crimen e historia íntima de los personajes: la narración de dos historias.....	36
1.7 Para cerrar.....	38
2. Desaparición del detective: el surgimiento de personajes cotidianos. La experiencia del crimen. Marginalidad, soledad y fracaso.....	40
2.1 Perspectivas sobre el detective: dilucidar u oscurecer.....	41
2.2 El otro detective.....	45
2.3 Detective del policial: una figura imposible en nuestra sociedad.....	46

2.4 Escepticismo en el detective y el policía: la imposibilidad	
de una figura que encarne la justicia.....	47
2.4.1 ¿Cómo creer en el detective?.....	48
2.4.2 El policía también.....	51
2.4.3 A modo de cierre.....	52
2.5 El detective desaparece: otros personajes involucrados en el crimen, la experiencia	
del fracaso, la soledad y la marginalidad.....	53
2.5.1 Los otros involucrados en el crimen.....	54
2.5.2 Los otros involucrados en el crimen: fracaso y marginalidad.....	56
2.5.3 Crimen-vida íntima de los personajes:	
¿Marginalidad? ¿Fracaso? ¿Soledad?.....	57
2.6 Para cerrar.....	62
3. Ciudad y crimen: de la ciudad histórica al imaginario	
de lo contingente.....	64
3.1 La ciudad agitada: tensión, construcción de la ciudad, diálogo entre Bogotá	
y violencia nacional.....	65
3.2 Ciudad y violencia nacional, apogeo de la ciudad agitada	
y anonimato del criminal.....	71
3.3 Dialogando con la ciudad: el imaginario de una ciudad insegura.....	73
3.4 La ciudad: un espacio para la desfamiliarización.....	74
3.6 La ciudad: un espacio para la contingencia.....	76
3.5 Para cerrar.....	78
Conclusiones.....	79
Bibliografía.....	82

Introducción

En una publicación¹ de 1991 Roberto Rubiano Vargas señalaba la importancia de la crítica literaria en la creación de espacios, revistas y columnas especializadas, que permitieran establecer un acercamiento entre lector y texto literario. Paradójicamente y a pesar de sus múltiples distinciones en el campo de la escritura², la crítica frente a la obra del autor bogotano es, por no decir lo menos, realmente escasa.

Aproximaciones tempranas a la obra de Rubiano las encontramos en el boletín cultural de la biblioteca Luis Ángel Arango donde reposa un par de reseñas sobre la narrativa del autor: la primera se titula “Dashiell Hammett en Chapinero” de Luis H. Aristizábal. La reseña de Aristizábal ofrece, de manera escueta, un panorama general sobre *El informe de Galves y otros thrillers* (1993), llama la atención que, sin ninguna explicación, el autor atribuya a los cuentos del libro, el empleo de técnicas propias de la novela negra. La segunda reseña, “Siglo XX cambalache”, de Carlos Soler, repasa brevemente los cuentos consignados en *Vamos a matar al dragoneante Peláez* (1999) evaluando la calidad literaria de Rubiano a partir de categorías problemáticas como lo “sutil” o “la seguridad del estilo narrativo”, juicios que, desde luego, no superan el plano de lo subjetivo.

El primer trabajo verdaderamente crítico sobre dos cuentos de Rubiano, a saber: “El informe de Galves”³ y “Páginas de la novela policíaca de Juan Ramón Galves salvadas por Edgar

¹ En su libro *Citas de grandes autores sobre el taller literario alquimia de escritor* (126).

² Su cuento Für Elise, obtuvo el primer premio de cuento corto otorgado por el diario *El Tiempo*, entre más de 8.000 cuentos participantes, en 2001. Su libro *El Informe de Galves* obtuvo el Primer Premio en el II Concurso Nacional para libro de cuentos “Ciudad de Bogotá” (1992). *Gentecita del Montón* obtuvo el Premio Nacional para libro de cuentos Fundación Guberek y Carlos Valencia Editores, Bogotá 1981. *Vamos a matar al dragoneante Peláez* fue finalista en el Premio Nacional de Cultura para libro de cuentos, Colcultura 1996. Su cuento *Orden Público* obtuvo el Primer Premio en el II Concurso nacional de Cuento Diario del Caribe, Barranquilla, 1975. Su cuento “Los Papeles de Juan de la Cuesta” obtuvo el Primer Premio en el I Concurso Nacional de Cuento Gobernación de Caldas (Manizales, Colombia) 1991.

³ Sobre este cuento también se puede consultar la ponencia “La función modelizante de la realidad en la narrativa de Roberto Rubiano Vargas: un estudio a partir de la teoría de la ficción literaria” de Elizabeth Pinilla y Adriana Suárez.

Solano en copia Xerox” paradójicamente es realizado por un crítico alemán, Hubert Pöppel, quien en uno de los capítulos de *La novela policíaca en Colombia* (2001) analiza los dos cuentos. Para el autor es posible vincular la Violencia u otros hechos de la realidad del país con el género negro/policial (en su nominación) si se supera la estructura de la novela policíaca clásica, como lo hace nuestro autor bogotano: “Rubiano Vargas ya no se vale de las formas preestablecidas de las novelas detectivescas [...]. Paralelamente a la dispersión, al resquebrajamiento y al cuestionamiento del acceso histórico, rompe con los esquemas del género literario” (144). Así, Pöppel anuncia desde ya el distanciamiento de Rubiano frente a la literatura policíaca convencional.

Por otro lado, en un trabajo monográfico titulado “El informe de Galves y otros thrillers de Roberto Rubiano Vargas como texto canónico del género policíaco en Colombia” (2003) escrito por Ferley Rivera ya no se exploran narraciones aisladas del autor bogotano, sino una producción cuentística en conjunto. Su tesis se aproxima a la hipótesis esbozada por Pöppel ya que uno de los ejes de su investigación consiste en establecer el vínculo entre la violencia y el género policíaco a través de la superación del modelo clásico de la ficción detectivesca existente en el libro de cuentos. Sin embargo, Rivera da un paso más allá al resaltar la importancia de los personajes cotidianos en la obra del autor, en contraste con la figura del ‘superdetective’ del género policial.

La propuesta de Ferley es un buen punto de partida para observar el distanciamiento de Rubiano frente al género policial clásico por cuanto ofrece algunos atisbos en relación con la violencia, la tendencia al crimen y el predominio de los personajes cotidianos en la cuentística del autor bogotano. Con todo, el proyecto de Rivera aún no logra distanciar a Rubiano de lo policíaco ya que, por un lado, no ofrece un análisis pormenorizado de los cuentos, que vaya más allá de las observaciones generales y que permita establecer categorías de análisis claras para dar cuenta de

esa distancia; y por otro, afirma en el título de su trabajo que *El informe de Galves y otros thrillers* es un “texto canónico del género policíaco”, aserción que resulta problemática si se piensa que justamente uno de sus objetivos primordiales es mostrar la transgresión del canon policial.

Finalmente, en el recorrido por la escasa crítica sobre la obra de Rubiano, se puede mencionar el ensayo de María Luisa Ortega, “Bogotá: un rostro a través del tiempo *en Vamos a matar al dragoneante Peláez*” (2011), donde se muestra la manera en que el autor bogotano, a través de la progresión cronológica de sus cuentos, explora la transformación de una ciudad que determina a sus habitantes. De acuerdo con la autora, Rubiano crea un idiolecto basado en el uso de la ironía, el equívoco, los desenlaces sugerentes, los juegos de perspectivas, el entrecruzamiento de realidad y ficción, la intertextualidad, el tono coloquial y el humor.

Resulta evidente, entonces, la escasez de crítica frente a la obra de Rubiano, aún más, si se piensa que el autor bogotano tiene una producción cuentística considerable⁴ y sus libros se vienen publicando desde 1981. En ese sentido, el trabajo que se verá a continuación responde a una preocupación inicial: aportar al estudio crítico de la obra del colombiano con miras a fortalecer el estudio académico acerca de su narrativa.

Ahora bien, la pregunta que surge aquí es ¿cómo lo voy a hacer? Tanto Hubert Pöppel como Ferley Rivera coinciden en que, al menos en su producción cuentística, Rubiano se distancia del género policial clásico; por un lado, el crítico alemán afirma que, en concreto, “El informe de Galves” por su recreación de un contexto histórico violento y por la mediación textual y cronológica que emplea pone en tela de juicio el modelo clásico policial (142-144). Ese

⁴ Entre sus libros de cuentos se puede mencionar *Gentecita del Montón* (1981), *El informe de Galves y otros thrillers* (1993), *Vamos a matar al dragoneante Peláez* (1999), *Necesitaba una historia de amor y otros cuentos de Bogotá* (2006) y *Cincuenta agujeros negros* (2008).

argumento conduce a que el autor desconozca en qué lugar clasificar el cuento de Rubiano (144), a pesar de que él mismo analiza dicha producción en un capítulo titulado “La novela policíaca histórica”. La pregunta que subyace entonces es ¿cómo otorgarle el carácter de policial a un cuento que cuestiona ese mismo estatus? Y ¿Qué sucede en los otros cuentos de Rubiano? Por otro lado, Rivera explora los nueve cuentos de *El informe de Galves y otros thrillers*, allí también reconoce la distancia de estos relatos frente al policial clásico basado en comentarios generales sobre la violencia, la tendencia al crimen y el uso de personajes cotidianos quienes “resuelven los enigmas de la cotidianidad” (82), en reemplazo del ‘superdetective’. Aunque es un gran acierto afirmar la pérdida de importancia del detective, de manera furtiva pervive en su propuesta cierta noción detectivesca por cuanto se reconoce que alguien “resuelve” algún tipo de enigma. Dicha aserción resulta problemática, si se tiene en cuenta que en varios de los cuentos del autor, los personajes no tienen como objetivo solucionar ninguna clase de misterio, simplemente terminan involucrados en una situación delictiva.

Con todo, ambos autores apuntan a la distancia existente entre los cuentos de Rubiano y el género policial clásico. Además, en ambas propuestas parece subyacer la resistencia de los relatos a ser clasificados dentro de la categoría de lo policial. ¿Dónde ubicar a Rubiano entonces? Cuando se habla de la producción del autor bogotano, generalmente, tiende a asociarse con la novela negra o el género negro: así lo hace ver Luis H. Aristizábal, antes citado y Margarita Valencia en su ensayo “La patria interior” (2001) donde afirma que el autor emplea “el esquema de la novela negra” (30). Incluso el mismo Rubiano afirma la influencia del género negro en su literatura.⁵

⁵ Así lo reconoce el autor en la entrevista realizada por Juan David Ulloa en el marco del evento “Las Líneas de su Mano 3: acercamiento al mundo literario de ocho cuentistas colombianos”. “Yo elegí el género negro, el género negro tiene que ver con la novela policíaca, pero siempre he sostenido que el género negro es una mirada sobre la

Si bien es cierto que se relaciona la obra del autor bogotano con el género negro, hasta el momento no existe un estudio sistemático que dé cuenta del porqué Rubiano se inscribiría en dicho género. En ese sentido, el trabajo que se sigue, pretende argumentar, a partir de una propuesta de lectura de algunos cuentos del autor, el *diálogo* existente entre *Necesitaba una historia de amor y otros cuentos Bogotá* de Roberto Rubiano Vargas y el género negro. Para ello resulta pertinente, en primera instancia, establecer la distinción respectiva entre el género policial clásico y el género negro así como esbozar algunas características generales del libro.

Frecuentemente se asocia el género policiaco y el género negro en virtud de que pueden presentar rasgos afines, a saber: el planteamiento de un crimen o situación delictiva como móvil de la narración, la presencia de alguien que investiga el hecho delictivo y la tentativa por esclarecer el crimen. Sin embargo, existen diferencias marcadas, que nos permiten delimitar cada uno de los dos términos:

Se entiende el género policial clásico⁶ como una clase de literatura que plantea una ruptura parcial del orden, por la ejecución de un crimen o un acto delictivo, que se formula como un desafío racional, un enigma para el detective, quien lo resuelve. Este último se erige como una figura sagaz –un superdotado–, cuya inteligencia le permite hallar la solución lógica a “un problema determinado, apto para *una sola respuesta*” (Borges 38, cursivas mías). El desarrollo de estos relatos a menudo se basa en el siguiente esquema: exposición de pistas (falsas o procedentes

sociedad, mira las circunstancias de la sociedad de una manera crítica”. “Fui lector del género negro, léase Raymond Chandler, Dashiell Hammett” (Rubiano).

⁶ Son varios los teóricos (entre ellos, Rainov Bogomil, Ricardo Piglia y Julian Symons) quienes coinciden en señalar a Poe como el padre del género policiaco. Dentro de la producción narrativa del autor norteamericano, se destacan tres cuentos que dan origen al género en cuestión: “Los crímenes de la calle Morgue” (1841), “El misterio de Marie Rogêt” (1842), y “La carta robada” (1844). En esta tradición del género policial clásico también se ubica Arthur Conan Doyle y Gilbert Keith Chesterton.

para la investigación), articulación de las mismas y resolución del caso, es decir, se restablece el orden parcialmente roto.

Por otro lado, se concibe la literatura del género negro⁷ como un tipo de ficción, cuyo eje central es el crimen. A diferencia del género policial clásico, la figura del detective en el género negro es opcional y en caso de presentarse, no se recrea como un ser ilustrado o superdotado que resuelve el crimen “desde su despacho” (Narcejac 57). Por el contrario, el detective sale al encuentro con el crimen y en su investigación puede resultar afectado, en últimas, es un detective más humano. Por su parte, el crimen no se trata como un juego racional aislado de la sociedad, sino como un mecanismo que se vincula con los problemas sociales (injusticia, corrupción, crimen organizado, etc.); de ahí que el misterio que pueda encerrar el crimen, en el caso del género negro, no cobre relevancia en tanto desafío racional, sino por las implicaciones sociales que de él se derivan.

En ese sentido nos distanciamos de Pöppel, quien emplea en su investigación los términos “novela policíaca y género negro/novela negra, como sinónimos [...]” (4). A diferencia del autor alemán, partimos de la idea de que son dos conceptos distintos, cuyas diferencias primordiales iremos estableciendo en la medida en que avanza la lectura de Rubiano. De igual forma, nos distanciamos de los términos ‘novela negra’ y ‘neopolicial’, en el primer caso, porque restringe el análisis exclusivamente al campo de la novela, y en el segundo, porque existen diferencias considerables entre lo policiaco y lo negro como para incluir el adjetivo ‘policial’ en

⁷ Nace en Estados Unidos durante la década de 1920 con la publicación de la revista Black Mask. Allí se publicarán relatos de grandes autores insignia del género negro: Dashiell Hammett, Carroll John Daly, James Cain y Raymond Chandler. En 1926 bajo la dirección del editor Joseph T. Shaw los contenidos se orientan con un propósito claro: “publicar un tipo de relato policial «diferente del establecido por Poe en 1841» y seguido fielmente hasta hoy” (Piglia 8).

su denominación. Así las cosas, el término que predominará en el análisis será el de *género negro*.

*Necesitaba una historia de amor y otros cuentos de Bogotá*⁸ (2006) de Roberto Rubiano Vargas es un libro conformado por dieciocho cuentos organizados en orden retrospectivo: la edición empieza con “La familia de mi hermana” (2004) y termina con el cuento “Un agente secreto en la guerra de los Mil Días” (1900). A lo largo del libro se presentan dieciocho relatos breves que preceden a cada cuento y que ostentan dos funciones: por un lado, ofrecer una secuencia cronológico-retrospectiva, ya que el título de cada relato corto lleva el nombre de la ciudad y un año particular en orden descendente, y por otro, servir de preámbulo a la narración, que generalmente tiene algún tipo de vínculo temático con el relato breve.

Para argumentar el diálogo entre el género negro y *Necesitaba una historia de amor y otros cuentos de Bogotá* (2006), se han seleccionado ocho cuentos que en su conjunto atraviesan el libro, a saber: “El policía, el poeta y el anarquista”, “Páginas de la novela policíaca de Juan Ramón Galves Salvadas por Edgard Solano en copia Xerox”, “El informe de Galves”, “Señas de identidad”, “Thriller”, “Arte poética”, “Necesitaba una historia de amor” y “La familia de mi hermana”. Así las cosas, se abordará este diálogo a partir de tres perspectivas de análisis que constituyen la división en capítulos de esta tesis.

En el primer capítulo se exploran los nexos entre crimen y una mirada crítica a la sociedad con base en los siguientes elementos: ficcionalización de la historia, cuestionamiento a las figuras oficiales que “salvaguardan” la justicia, desplazamiento de la violencia, complicidad de los personajes cotidianos en el crimen, y vínculo entre la historia íntima de los personajes y el

⁸ Sobre este libro puede consultarse la reseña “Necesitaba una historia de amor y otros cuentos de Bogotá, de Roberto Rubiano Vargas” escrita por Eduard Arriaga.

crimen. Ello se hace con el fin de observar la manera en que los cuentos de Rubiano dialogan con el género negro rescatando, desde luego, las particularidades que suponen su poética escritural y su correspondiente adscripción al contexto latinoamericano.

En el segundo capítulo se aborda la desaparición del detective y el surgimiento de *otros* personajes involucrados en el crimen. Inicialmente, se exploran tres modulaciones en relación con la figura del detective: detective-investigador, detective-encubridor y detective-criminal; posteriormente, se resalta la desconfianza en las figuras que encarnan la ley con el fin de evidenciar la imposibilidad de que, en el contexto colombiano, exista un detective a la manera del policial clásico (Dupin) o, incluso, cercano a la figura de Marlowe. Finalmente, se analiza cómo, tras la desaparición del detective, surgen personajes cotidianos, involucrados en el crimen, que experimentan sensaciones de fracaso, soledad y/o marginalidad.

En el tercer y último capítulo se aborda el vínculo entre la ciudad y el crimen con base en la exploración de una ciudad agitada por el crimen, el diálogo entre la ciudad y la violencia nacional, el anonimato del criminal en la ciudad, el imaginario de una ciudad insegura y la ciudad como espacio para la desfamiliarización y la contingencia. Son estos los tres ejes de análisis que nos ayudarán argumentar el diálogo del género negro con *Necesitaba una historia de amor* y *otros cuentos de Bogotá*.

1. Perspectivas negras sobre el crimen y la sociedad

En los Estados Unidos, durante la década de 1920 se presentaron una serie de fenómenos sociales que modificaron la literatura popular del momento. La Gran Depresión, el surgimiento de los traficantes de alcohol (una vez expedida la ley seca), la corrupción, y en general, un marco de inseguridad e ilegalidad dieron paso al advenimiento de una nueva forma de hacer literatura en torno al crimen. Por esa época nace la revista *Black Mask*, cuyo editor, Joseph Shaw, a partir de 1926 empieza a publicar relatos escritos por Carroll John Daly, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James Cain y David Goodis. Esta clase de relatos, surgidos en un contexto social de crisis, de inseguridad, van a dar cuenta de esa realidad circundante del momento y en ese intento por sentar una posición crítica frente al contexto social desde la literatura, los escritores norteamericanos inventaron un nuevo género, “[a]sí al menos lo creía Joseph T. Shaw quien al definir la función de *Black Mask* señalaba que el negocio del delito organizado tenía aliados políticos y que era su deber revelar las conexiones entre el crimen, los jueces y la policía” (Piglia 12).

Así, el eje principal de la literatura inscrita en el género negro será la puesta en diálogo del crimen con las circunstancias sociales a las que se vincula. En contraste con el género policial clásico, que trata la situación criminal a manera de enigma o desafío racional para el detective, es decir, como una suerte de rompecabezas, el género negro perfila al crimen como un agente que depende e influye en la sociedad en la que se inscribe. Como señala Vázquez de Parga la literatura del género negro “es testimonio de una sociedad que circunda al crimen” (189). En ese orden de ideas, la particularidad del género consistirá en ofrecer una mirada crítica de la sociedad a través de la reconstrucción literaria de situaciones criminales que involucran al cuerpo social.

Ahora bien, es importante decir que este género no está constituido por relatos de tipo documental, ceñidos completamente a la realidad, más bien se trata, como señala Javier Coma, de abordar un tema criminal que remite a una realidad problemática, sin dejar de lado la creación literaria; de otro modo, estaríamos ante una crónica periodística o cualquier otro documento de carácter histórico, cuya pretensión de verdad prima sobre el ejercicio escritural. De ahí que el mismo autor, para referirse al género negro, adopte el término ‘literatura de ficción en torno al crimen contemporáneo’ porque “pretende incluir tanto una actitud de creación literaria [...] como la asunción de una temática referida al coetáneo hecho criminal con todas sus implicaciones [...]” (13).

Por lo tanto, en el género negro converge la relación crimen-sociedad en el marco de la creación literaria. En el caso específico de *Necesitaba una historia de amor y otros cuentos de Bogotá*, de Roberto Rubiano Vargas, la relación entre crimen y una mirada crítica de la sociedad se puede abordar desde múltiples perspectivas, a saber: revisión de la historia con miras a la crítica de los posibles estamentos oficiales involucrados en el crimen, cuestionamiento a la “justicia” a través de la ruptura de la frontera entre policía y criminal, complicidad de personajes cotidianos con el crimen, desplazamiento de la violencia bajo las ideas de *fatum* y metaficción, y finalmente, vínculo entre crimen e historia íntima de los personajes. De este modo, se analizará la forma en que Rubiano vincula crimen, sociedad y literatura observando cómo sus cuentos dialogan con en el género negro sin descuidar las particularidades que suponen por un lado, la poética escritural del autor, en el manejo de recursos literarios, y por otro, su correspondiente adscripción al contexto latinoamericano.

1.1 Pensar en la historia, “El informe de Galves”: un crimen imposible de resolver. Distanciamiento del género policíaco: una puerta de entrada al género negro.

“El informe de Galves” es un buen ejemplo de la estrecha relación entre literatura, crimen y sociedad. En este cuento Rubiano parece sentar las bases de lo que será su poética escritural en torno al género negro: la recurrencia a un delito como móvil de la narración, el uso de relatos metaficticiales, la intra e intertextualidad y la ficcionalización de la historia. La narración se desarrolla a partir de una entrevista que sostiene Edgar Solano con el escritor Juan Ramón Galves, es el año 1980 y Solano redacta una reseña sobre la novela del escritor: *El archivo maldito*, un libro impreso en 1953 que refiere el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán como parte de un complot investigado por un periodista.

En el artículo de Solano (1980) advertimos la conciencia del género en el que se inscribe la novela de Galves: “[...] *El archivo maldito*, novela publicada en 1953 por Juan Ramón Galves, escritor y periodista bogotano, que, si nos atenemos a la historia de nuestra literatura, tiene la virtud de ser la primera novela policíaca –en la mejor tradición del género negro- escrita en Colombia” (Rubiano 270, cursivas mías). El inciso permite reconocer que no se trata de una novela policíaca convencional, en tanto el periodista sugiere que esa novela “policial” tendría otras particularidades que la suscribirían al género negro.

Esta inscripción en el género negro, también se advierte en otra de las afirmaciones de Solano: “[Galves] mataba el tiempo leyendo libros de edición barata. Una costumbre que adquirió en los sillones de las peluquerías, gracias a la cual descubrió las novelas de Raymond Chandler y Dashiell Hammett” (270). El pasaje del cuento permite reconocer las influencias literarias de Galves, justamente dos escritores insignia del género, de ahí que “como obeso lector de novela negra su destino irremediable fue escribir una” (271). Así las cosas, la narración nos ofrece una clave de lectura que marcará el derrotero para aproximarnos no sólo a este cuento en

particular, sino a la poética escritural de *Necesitaba una historia de amor y otros cuentos de Bogotá* de Roberto Rubiano, quien abiertamente reconoce la influencia del género negro en su literatura.

La revisión de la historia sale a flote desde la primera parte de la narración, pues la novela de Galves gira en torno al enigmático homicidio del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán. Este hecho histórico tendría los méritos para erigirse como un caso típico del relato policial: son múltiples las versiones que se tejen sobre el asesinato, la versión oficial señala que el autor material del hecho fue Juan Roa Sierra, algunos señalan que todo fue un complot montado por los conservadores para que Gaitán no accediera al poder, incluso no hay certeza absoluta de que Roa haya disparado el arma que acabó con la vida de Gaitán⁹. En últimas, el caso resulta tan enigmático que se prestaría para la construcción de un relato policial en el que un detective investiga y resuelve el hecho. Así sería si estuviéramos ante una narración típica del policial clásico; no obstante, Solano menciona que la novela se inscribe en la tradición del género negro.

La obra de Galves no postula *la verdad frente al hecho* –como lo haría el género policíaco– a partir de una argumentación racional que se despliega a lo largo del relato para concluir con la hipótesis irrefutable del detective. Por el contrario, el escritor, con base en sus investigaciones personales de prensa, construye la novela que postula una *versión* frente al hecho histórico, no la única. Por lo que nos cuenta Solano, esta versión se fundamenta en un testigo presencial del asesinato de Gaitán, un periodista, quien observa lo siguiente: el individuo de rasgos árabes, mimetizado entre la multitud, le dispara al líder, mientras otro hombre que también empuña un arma no es capaz de disparar y es señalado por el sujeto de rasgos árabes como el

⁹ “Scotland Yard avaló la que es hoy la versión oficial de los hechos, que afirma que Roa Sierra actuó solo y por cuestiones de desequilibrio mental” (Posada, “¿Quién mató a Gaitán?...” párr. 11). Sin embargo, hay dos teorías frecuentes: una responsabiliza a un sector conservador, y la otra indica que el crimen hizo parte de un plan comunista para sabotear la Conferencia Panamericana. Una tercera teoría señala al detective Potes, quien confiesa el homicidio «Yo estoy pudriéndome en vida y estoy pagando mi pecado por el mal tan grande que le hice al país: yo maté a Gaitán». (Apuleyo).

autor del magnicidio (269). La novela de Galves, entonces, se aleja del género policíaco porque no despliega una serie de pistas a lo largo del relato que cobran sentido hacia el final como sustento de la verdad frente al caso; por el contrario, de acuerdo con Solano, la obra empieza con la hipótesis del periodista frente al hecho delictivo, este persigue al autor material y al parecer realiza una investigación que consigna en un archivo secreto y que señala al autor intelectual del crimen.

Pero el énfasis de la novela y tampoco el del cuento está en el misterio o en la investigación de carácter irrefutable, pues, desde el principio, se plantea una hipótesis frente al autor material; de hecho, dado que no se muestra cómo se lleva a cabo la investigación, la versión podría constituirse simplemente en uno de los tantos testimonios existentes en relación con el magnicidio¹⁰, por tanto, no estamos ante la verdad del crimen como en el género policíaco, sino ante una hipótesis. Sin embargo, se podría objetar que hay un rasgo del policial: la recurrencia al enigma, por cuanto el autor intelectual se “desconoce”. En realidad, la narración *alude* al o a los autores del hecho por la clase de sujetos que persiguen al periodista. Y aun así el énfasis del cuento o de la novela no consiste en individualizar al criminal, sino en observar la red social que se mueve detrás del hecho delictivo con el fin de dar una mirada crítica a la sociedad.

¹⁰ Testimonios (recogidos por Alape) que resultan contradictorios, por ejemplo, en relación con la ropa del supuesto asesino: “Tenía un vestido muy usado de color gris con manchas” (Alape 221). “[E]l vestido era carmelito” (244), “[Tenía] sombrero carmelito claro” (230) “[Tenía] sombrero negro alicaído” (231). En relación con la ejecución de los disparos también existe divergencia: algunos dicen que todos los disparos fueron hechos mientras Gaitán estaba de pie; mientras que otros señalan que dos de los disparos se realizaron luego de que Gaitán cayera al suelo (213-217-227).

1.1.1 Pensar en la historia desde la literatura: un espacio de crítica posible al sector oficial que estaría detrás del magnicidio

La revisión de la historia del magnicidio en el relato de Rubiano cuestiona la versión legitimada por el informe de Scotland Yard¹¹ a la vez que sugiere una mirada crítica de la sociedad por la posible implicación de las entidades oficiales en el asesinato. El cuento no dice de forma explícita quién fue el autor intelectual del homicidio; no obstante, sí conduce al lector a la versión que intenta proponer: “Hay una fuga desesperada a bordo de un Ford azul. Una banda de matones o chulavitas persigue al periodista y consigue liquidarlo en cercanías de Villa de Leyva” (270). Como se sabe, los chulavitas¹² fueron un grupo armado auspiciado por algunos sectores conservadores, cuyo objetivo era restaurar el orden luego del Bogotazo, ello supuso el empleo de la violencia así como el asesinato de civiles y la persecución a los liberales. Por tanto, la versión que propone el cuento se fundamentaría en que detrás del asesinato de Gaitán habría un complot de un sector oficial, que intentó encubrir el hecho asesinando al testigo presencial del magnicidio (el periodista) mediante su policía alterna: los chulavitas. Así, la revisión de la historia sugiere una mirada crítica a una facción oficial de la sociedad no sólo por su presunta participación en el magnicidio, sino por la perpetración de otros hechos delictivos que marcaron la historia del país.

Sin embargo, no estamos ante un relato con pretensiones de verdad, no es la Historia con H mayúscula, se trata, pues, de la ficcionalización de la historia, de una perspectiva frente a ella; rasgo que, de acuerdo con Salinas, es una de las características que particularizan el género negro

¹¹ “Para empezar, nos convence bastante la hipótesis de que Juan Roa Sierra, el hombre asesinado por la multitud alborotada, fuera el verdadero asesino. [...] En segundo lugar, estamos plenamente convencidos de que ningún partido político, como tal, tomó parte en el asesinato” (*El Malpensante*, “El 9 de abril: ¿la conjura de un solitario?”).

¹² “Los "chulavitas" inician, apoyados por algunos caciques y terratenientes laureanistas y conservadores de las diferentes localidades tolimenses, una guerra selectiva, soterrada y nocturna contra núcleos gaitanistas y liberales, introduciendo una serie de prácticas de hostigamiento y exterminio, como las masacres de población civil indefensa, el chantaje, las "aplanchadas" con la parte plana del machete, los mensajes anónimos y amenazantes y la incineración de ranchos y parcelas” (Uribe párr. 3)

en Latinoamérica frente al norteamericano (7). En nuestro continente fenómenos como las dictaduras, la desigualdad social y los crímenes de Estado resultan ser temas que no sólo están acordes con la sordidez del género negro, sino que son un foco recurrente para la mirada crítica de la sociedad que demanda la literatura negra.

Desde luego, no se pretende interpretar el cuento como denuncia de un crimen histórico en el que se superpone y se intenta legitimar *una verdad* en contraposición a la versión oficial. El periodista Solano nos dice que en el prólogo de la novela de Galves se afirma: “la versión histórica siempre es la apoteosis de los triunfadores, mientras que la literatura es la *opción* de los derrotados” (Rubiano 270, cursivas mías). En ese sentido el cuento ofrece una versión alternativa frente al magnicidio que se mantiene estable no por su peso argumentativo, sino por la censura que ejercen los aparentes culpables, y aun así, la versión no pretende legitimarse como “la verdad”, es una opción.

1.1.2 Desplazando la violencia: la metaficción y su función estabilizadora

En “El informe de Galves”, a través de la metaficción,¹³ se pone en evidencia el carácter del texto como artificio, pues en este cuento se incluye una ficción (la novela *El archivo maldito* de 1953 basada en el asesinato de Gaitán) dentro de otra ficción (El artículo que escribe Solano sobre la novela en 1980), que a su vez se enmarca en una ficción mayor (El cuento que leemos nosotros sobre cómo Solano conoció a Juan Ramón Galves).

¹³ Rolf Breuer argumenta los orígenes constructivistas de lo metaliterario, observando que la realidad no es objetiva, sino que es un constructo, una creación: “[E]l mundo representado en la literatura es de cualquier manera imaginario y si a ello se suma que el mundo “real” es igualmente “inventado”, resulta que la realidad representada en la literatura es una doble ficción” (121). Si se parte de esta premisa, todo texto literario, entonces, sería una metaficción; sin embargo, lo que me interesa subrayar, en primera instancia, es el carácter *doblemente ficcional* del cuento: el relato de una ficción enmarcada dentro de otra ficción. Por otro lado, considero pertinente destacar el carácter autoreflexivo de lo metaficcional (122), porque a partir de ello se puede dilucidar cómo el relato de Rubiano reflexiona sobre un “objeto” externo a él, pero al mismo tiempo vuelve a sí mismo en tanto evidencia el texto como artificio. Como lo diría Barthes: “La literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre ese objeto, palabra y palabra de esta palabra, litereatura-objeto y metaliteratura” (127).

Pero la metaficción, en este caso, presenta dos funciones más: generar un efecto de *violencia desplazada*, y en ese desplazamiento estabilizar la versión alternativa frente al magnicidio. En el cuento, el manejo del crimen resulta bastante interesante porque el primer delito (el asesinato de Gaitán) es el punto de partida para la ejecución del segundo crimen (el homicidio del periodista, protagonista de la novela, quien emprende una investigación para dilucidar al autor intelectual del hecho). Entonces, pareciera que el crimen fuese una cadena cuyos eslabones están constituidos por quienes pretenden investigar o encontrar al culpable, como lo afirma Piglia cuando habla del género negro: “[L]a investigación produce, fatalmente, nuevos crímenes” (10).

Así, en el efecto de *violencia desplazada* advertimos una de las características del género negro: una atmósfera de amenaza constante. De acuerdo con Palmer en la literatura de este género “sentimos que la misma cosa sucederá de nuevo muy pronto, que una determinada parte del mal ha sido suprimida pero no el mal en general” (74). El crimen consumado produce, a partir de la metaficción, una cadena de crímenes en potencia que se traducen en amenazas para quienes escriben sobre el hecho. El periodista Jaramillo en la novela de Galves es asesinado por buscar al culpable (1948); Juan Ramón Galves, escritor de la novela, resulta golpeado por dos detectives que entran a su casa y queman los papeles empleados en la construcción de su obra literaria (1953). Años más tarde, otros dos hombres entran a su casa en busca de la novela; para ese entonces, Galves ya ha desaparecido o lo han hecho desaparecer (1980). Finalmente, en ese mismo año Edgar Solano es llevado en un jeep a las afueras de la ciudad donde le quitan el que, al parecer, es el único ejemplar de la novela. En consecuencia, Solano, debido a la amenaza latente, decide no publicar el artículo que ha escrito con base en la novela de Galves. En ese orden de ideas, la metaficción construye en el relato de Rubiano, una suerte de círculo en torno al tiempo: en la medida en que avanza el relato hacia 1948, hacia el pasado, donde se halla el

crimen; la amenaza, el delito en potencia, casi de forma simultánea, se va devolviendo al presente (1980), ahora es Solano quien se encuentra amenazado, asistimos, pues, al *desplazamiento de la violencia*.

Como se dijo, el desplazamiento de la violencia tiene un efecto estabilizador de la versión alternativa frente al asesinato de Gaitán por cuanto, al menos en dos de los niveles del relato, hay un sector oficial interesado en censurar el informe/libro que responsabilizaría al sector estatal por el magnicidio, en el primer nivel son los chulavitas, en el segundo nivel son dos detectives, que al parecer trabajan para la dictadura. Sin embargo, en el tercer nivel de la narración la identidad de los individuos que entran a la casa de Galves es un tanto más ambigua, por cuanto el relato no brinda un indicio claro, que permita determinar para quién trabajan: el panorama cada vez se torna más oscuro.

1.1.3 Desestabilizando una versión posible: el estatus ficcional

Podría pensarse que la reseña de Solano tendría un estatus de verdad en tanto escribe un artículo de corte académico (una reseña); sin embargo, nos encontramos con dos problemas: por un lado, su artículo se escribe sobre una novela, valga decir ficcional, es decir, habla del hecho histórico ficcionalizado y no de la realidad en sí, y por otro, el mismo periodista pone en duda la veracidad de su reseña: “Por eso un oscuro designio nos une a quienes tenemos que ver con esa novela. A Galves, a sus personajes, a mí mismo, que en esta reseña siento como si los hubiera inventado y me hubiera inventado. Como alucinaciones, como alucinaciones” (Rubiano 286). Este pasaje con que cierra su reseña nos recuerda el carácter ficcional del cuento al desestabilizar la narración del periodista, pues no sólo pone en duda lo dicho en la reseña sobre la novela, sino que esta afirmación le señala al lector que no puede confiar en Solano como narrador del cuento. A lo largo de la narración el lector ha confiado en su relato: en la entrevista que sostiene con Galves y en que efectivamente Galves le dio la última copia de la novela para que escribiera su

artículo. Ahora, después de la afirmación de la página 286, no sabemos si la entrevista e incluso el mismo libro de Galves existieron.

De esta forma, el cuento rompe las fronteras entre “realidad” y ficción, y ya no sólo nos ha sembrado el escepticismo en la Historia oficial del magnicidio, sino que, incluso, ahora cuestiona esa misma *versión alternativa* que nos cuenta el periodista y que no sabe si es producto de la alucinación. Ese “como si los hubiera inventado” genera una cierta intranquilidad en el lector por cuanto ya no cree en la versión oficial, y esa “opción alternativa de los derrotados” parece desmoronarse...

1.1.4 Re-estabilizando una versión posible: la intratextualidad

La intratextualidad¹⁴, además de resaltar el estatus literario del cuento, re-estabiliza esa *versión posible* frente a la muerte de Gaitán, que parece desmoronarse en “El informe de Galves”. Una de las estrategias de Rubiano es emplear la intratextualidad anteponiendo un relato breve a cada cuento que lo sigue, de tal suerte que en el libro *Necesitaba una historia de amor y otros cuentos de Bogotá*, leeremos 18 cuentos y 18 narraciones breves que los preceden. Vamos a ver cómo se relaciona “El informe de Galves” con el relato breve antecedente. En este minirrelato, como clara muestra del género negro, también se plantea un crimen: un narrador en tercera persona nos cuenta que un hombre, quien porta un revólver con cinco balas iba a reunirse con unos agentes de la Policía. Del hombre se dice que vestía una camisa de rayas y una corbata de color café cuando salió de la casa en la mañana, ya al anochecer su “cuerpo desnudo y medio destrozado llevaba varias horas tirado frente al Palacio presidencial. Tenía el anillo de metal blanco con forma de calavera en la mano y amarradas al cuello dos corbatas, pero ninguna era la

¹⁴ La intratextualidad o autotextualidad se entiende como la relación establecida entre los textos de un mismo autor. Esta categoría parte de lo planteado por Genette, quien en su libro *Palimpsestos* señala: “Hay, ahí, vayan o no firmados con el mismo nombre, varios textos que de alguna manera se remiten los unos a los otros” (255).

que se puso por la mañana” (263-264). Así termina la narración y el lector queda desconcertado ante el anonimato del personaje.

En relación con el supuesto asesino de Gaitán se ha discutido, entre otras cosas, el tipo de vestimenta que llevaba el 9 de abril, uno de los puntos que se discute es la corbata, hay quienes dicen que no llevaba corbata, otros afirman que incluso llevaba dos. En la edición de la *Revista Semana* del 24 de abril de 1948 se afirma: “Una corbata azul de rayas rojas era cuanto cubría el desnudo cuerpo del asesino dejado en frente de la entrada principal de Palacio”¹⁵ (8). Aquí encontramos un primer indicio para afirmar que el personaje anónimo del cuento de Rubiano es Juan Roa Sierra quien, al igual que el personaje, fue encontrado desnudo y, al parecer, con el elemento corbata como rasgo distintivo. El sujeto del cuento de Rubiano llevaba cinco balas en el revólver; de acuerdo con la versión oficial, en el hecho delictivo se hicieron cuatro disparos, tres de los cuales impactaron el cuerpo de Gaitán. En el 48 *Semana* reportó: “El dragoneante de la policía Carlos A. Jiménez le intimó prisión y lo desarmó. Aún le quedaba un proyectil” (8). Cuatro disparos y uno sobrante conformarían las cinco balas a las que se refiere el cuento. Hasta ese momento se podría pensar que en esta narración Rubiano desestabiliza la versión que se presenta en “El informe de Galves”, por cuanto en la correlación de los datos históricos oficiales y el relato breve se señalaría a Roa Sierra como el autor material del crimen. Sin embargo, en el cuento corto, a diferencia del reportaje de *Semana*, se dice que el sujeto fue encontrado con dos corbatas y se agrega que ninguna correspondía a la que se había puesto en la mañana, además se afirma que el individuo ese mismo día tenía una cita con unos agentes de Policía. En el cuento corto no sabemos si fue Roa quien disparó el arma, tampoco nos enteramos qué sucedió en su

¹⁵ Es clara la disparidad entre los testimonios: “El cadáver del hombre quedó tendido frente a una de las puertas del Palacio presidencial y sólo tenía los restos de un pantaloncillo azul enrollados en las piernas y la corbata totalmente anudada al cuello, era de franjas anchas, no podría precisar yo si eran azules y grises o azules y blancos” (Alape 250). “Estaba tendido con las dos corbatas, un jirón de calzoncillos y un anillo en la mano izquierda de metal blanco, con una calavera [...]” (254)

encuentro con la Policía, pero de inmediato surge la pregunta: ¿por qué tenía una cita con los policías? La pregunta parece tener una respuesta implícita y es el complot de un sector oficial para asesinar a Gaitán, al que alude la novela de Galves. Entonces lo que en un primer momento parece desestabilizar “El informe de Galves” termina dándole unidad a la versión que allí se plantea, por cuanto en las dos narraciones se alude a una misma hipótesis: la de un sector oficial responsable del magnicidio.

El recurso a la intratextualidad también ofrece la posibilidad de ampliar la ficción planteada en “El informe de Galves” a manera de reseña. En otras palabras, en el cuento siguiente, titulado “Páginas de la novela policíaca de Juan Ramón Galves Salvadas por Edgar Solano en copia Xerox”, tenemos la posibilidad de leer algunos apartes de la novela. No obstante, la función de la intratextualidad esencialmente es cuestionar la historia oficial del magnicidio y estabilizar la *versión posible* que pretende suscitar “El informe de Galves”. En “Páginas...” quienes persiguen al periodista Jaramillo, testigo presencial del magnicidio, son integrantes de la banda criminal históricamente conocida como los ‘pájaros’, la facción ilegal de los chulavitas, “asesinos a sueldo de los terratenientes, que en medio de la confusión política de aquellos días se apoderaban de las mejores tierras” (Rubiano 196). En esa medida, se vuelve a sugerir una crítica a los sectores oficiales, específicamente a una facción de los conservadores, quienes auspiciaron a los chulavitas, y estarían no sólo detrás de la muerte de Gaitán, sino de otros hechos violentos que marcaron al país.

El recurso intratextual ha logrado calmar al lector, ahora sabe que el relato sí ofrece una *versión posible* frente al magnicidio, tal vez lo que hizo Rubiano al desestabilizar esa versión, con el estatus ficcional, fue recordarnos que la literatura no se mueve en el terreno de las verdades absolutas, sino en el de las cosas posibles, y aun así la crítica a la sociedad se mantiene. Lo

preocupante en Colombia es que resulte más *posible* pensar que un sector oficial haya matado a Gaitán, y no un individuo con problemas mentales...

1.2 Policía-criminal: la presencia de una justicia ausente

Si en el género policiaco, la perspectiva dominante sobre el crimen la tiene el detective, en el género negro, “El protagonismo se reparte [...] a veces es el criminal quien protagoniza la historia; en ocasiones pasa a primer plano la víctima [...]” (Vázquez de Parga 191). Hasta el momento, en los cuentos analizados, la narración se ha centrado en la experiencia de investigadores-víctimas de los hechos criminales. Vamos a ver cómo Rubiano, a propósito de lo señalado por Vázquez de Parga, desplaza el protagonismo del investigador para dar cuenta de la experiencia del criminal frente al hecho delictivo. Ello supone una perspectiva más amplia frente al delito así como su problematización en dos sentidos: por un lado, al explorar las implicaciones sociales del crimen de manera más abierta, y por otro, al aproximar las fronteras entre dos roles inamovibles del policial clásico: el del policía y el del criminal. De este modo, observaremos cómo se presenta la relación entre el crimen y las entidades oficiales, en este caso, la Policía, representante de la seguridad, la ley y la justicia, que va a fungir como parte de una estructura criminal.

“El policía, el poeta y el anarquista” es la historia del detective estatal Luis Efraín Sánchez, quien pretende ser ascendido a Sargento luego de “desmantelar” una supuesta célula anarquista encabezada por un poeta (Miguel González) y un italiano (Massimo Frisone), a quienes el detective busca endilgar un posible atentado contra la fábrica de cerveza. La noción de crimen del detective Sánchez no está ligada a un robo o a un asesinato, para él y para su amante (Rosamaría) las acciones sindicales constituyen actos delictivos en sí, “Frisone [...] puede ser la ficha que el gobierno viene buscando desde el año pasado en relación con la huelga de las bananeras y de otros incidentes sindicales” (Rubiano 311), afirma Sánchez. Así, en primera

instancia, se problematiza el crimen ya que el desplazamiento del punto de vista implica una nueva ética desde la que se juzgan los hechos: para el detective la ruptura del orden, la huelga, constituye un hecho criminal¹⁶, para las víctimas, la masacre de las bananeras constituiría lo delictivo.

Frisone, el italiano escultor, contacta a Sánchez para que le consiga dinamita con el fin de volar una de sus estatuas ubicadas cerca al convento de San Diego; sin embargo, el detective intenta convencerlo para que emplee los explosivos en la destrucción de la fábrica de cerveza. Justo aquí, el cuento se torna interesante porque nuevamente se problematiza el crimen al desplazar uno de los caracteres del policial clásico a otro lugar: si en el género policiaco, la policía está del lado de la justicia, en el género negro, la policía hace parte del crimen; de hecho, en el cuento de Rubiano, Sánchez es el verdadero criminal; es él quien, ante la imposibilidad de convencer al poeta y al italiano para perpetrar el hecho, intenta volar la fábrica empleando la dinamita.

El detective Sánchez es algo miedoso, ingenuo y hasta torpe, y el hecho de que lo apaleen no deja de producir risa al lector. Al final del relato, se podría decir que hay una suerte de justicia, por cuanto el criminal es castigado, y ello constituiría una excepción en los cuentos de Rubiano, en los que la premisa general es la injusticia. Sin embargo, la historia “central” del crimen frustrado y el humor que en ella se plasma, parece tener un efecto de distanciamiento para establecer un contrapunto entre el crimen “central” y los crímenes que se narran al margen. Mientras se desarrolla la narración nos enteramos de la huelga de las bananeras, tratada como “incidente sindical” así como de la muerte de un estudiante. Así lo expresa Sánchez en su

¹⁶ “Las reivindicaciones de los sectores populares fueron consideradas desde un comienzo [1910] por los sectores dirigentes como pretensiones abusivas, [...]. De ahí que la respuesta eminentemente represiva que suscitaron la mayor parte de las huelgas: despidos, persecuciones, arrestos y, en no pocas ocasiones, la muerte de los trabajadores, eran el saldo que provocaban las demandas laborales de los obreros” (Arias 33).

informe: “[...] Lo primero que quisiéramos hacer es transmitir nuestro pesar por la destitución de mi general Cortés Vargas, así como del señor secretario de Guerra doctor Rengifo, *debido a las falsas acusaciones sobre la muerte del estudiante Gonzalo Bravo Pérez*” (314 cursivas mías).

En ese contexto, el humor del cuento y la justicia actúan como contrapunto, es decir, la narración nos sugiere que si en la historia de Sánchez primó la justicia (en tanto se evita la explosión de la fábrica), en los casos marginales no fue así, de tal suerte que la afirmación del detective constituiría una ironía del narrador. Para interpretarse como tal, el narrador tiene que deslegitimar a Sánchez y de hecho lo hace no sólo al ponerlo como criminal, sino al resaltar la torpeza de sus respuestas. En uno de los pasajes del cuento, Rosamaría le dice que espera que el italiano sea el jefe del anarquismo, ante lo cual, el detective responde: “Eso es fácil de saber. Porque el comunismo viene de Rusia, el socialismo de Francia, el anarquismo de Italia y la democracia de Estados Unidos” (305). En consecuencia, el humor pone en tela de juicio las afirmaciones de Sánchez, lo que a su vez conduce a interpretar las “falsas acusaciones contra Cortés” como una ironía del narrador. Luego la afirmación de Sánchez, más que defender al general Cortés Vargas, lo condena o al menos lo pone en sospecha.

Los dos crímenes son contados al margen de la situación “central”. El narrador afirma: “En las hojas de periódico se distinguían las fotos del aviador Charles Lindbergh y del presidente Abadía Méndez” (305). Este dato parece no tener relevancia alguna; sin embargo, justamente fue el presidente Abadía, quien dio una salida militar al conflicto de las bananeras, lo que más tarde se convertiría en una masacre¹⁷. De otro lado, la narración se ubica al siguiente día de la muerte de un estudiante “–Hoy no es un buen día para andar con esa cosa. Ayer la guardia del Palacio

¹⁷ Además, pocos meses antes de la masacre de las bananeras el Congreso había aprobado una serie de medidas de orden social para perseguir a las asociaciones comunistas o sindicales. En ese contexto, “Las protestas de los trabajadores del banano provocaron una violenta reacción por parte de las autoridades, las cuales, amparadas en los decretos recientemente adoptados, se dieron a la tarea de perseguir, reprimir y asesinar a los revoltosos enemigos de la patria” (Arias 38).

Presidencial mató al estudiante Gonzalo Bravo” (308) dice el poeta. A la versión de Sánchez no solo se contrapone la ironía del narrador, sino la afirmación de otro de los personajes del cuento.

La narración corta que antecede al cuento de alguna manera permite unir los dos crímenes que se tratan: el asesinato de Bravo y la masacre de las bananeras. En el relato breve se habla de la muerte de un estudiante que participa en una marcha estudiantil, censurada por los soldados, quienes empiezan a disparar indiscriminadamente. El individuo corre hacia una de las esquinas de la Plaza de Bolívar, en ese momento el narrador nos dice: “Hasta podrá narrar aquella mañana del *mes de junio* cuando un detective lo señaló con un periódico doblado y él corrió bajo el zumbido de las balas [...] Eso pudo haber sido, pero no fue. El balazo mortal lo alcanzó antes de llegar a la esquina” (302 cursivas mías). El estudiante anónimo del cuento corto es Gonzalo bravo, el 7 de Junio de 1929 el aprendiz de derecho, quien participaba en una marcha en contra de la masacre de las bananeras, fue asesinado por miembros de la Policía Nacional, cuyo comandante del momento era el general Cortés Vargas, uno de los responsables por las muertes ejecutadas en la protesta contra la United Fruit Company (Chaves, párr. 2).

Por lo tanto, el contrapunto establecido entre el fracaso del crimen “central” en el cuento, evitado por un hecho fortuito (la confesión de Rosamaría), y los dos crímenes marginales en la narración, que no se pudieron frustrar, no sólo permite al lector establecer el contraste entre las tres situaciones de ilegalidad, sino que descentra lo que parece el crimen principal y pone a los crímenes marginales como dos problemas fundamentales en la narración: en este relato, el centro es la periferia.

El cuento de Rubiano resulta interesante porque cuestiona la misma noción de justicia, encarnada en las figuras oficiales; tanto el detective que trabaja para el Estado como los miembros de la Policía, asesinos de Bravo Pérez, son presentados como criminales en el cuento, el cariz de justicia que se aprecia en “El policía, el poeta y el anarquista” no está ligado a las

figuras oficiales, es la confesión fortuita de Rosamaría la que desencadena el acto justiciero del barrio, quienes apalean a Sánchez para evitar el delito. En este caso, el cambio de perspectiva y el desplazamiento del rol del policía al del criminal, como vimos, problematiza la noción de lo criminal, al tiempo que cuestiona la justicia. Ello nos permite, a partir de los actores criminales oficiales (Policía o Estado), llegar a otra de las características del género negro: la desconfianza en los sistemas de seguridad y justicia.

Ya Lukács anunciaba este rasgo distintivo del género negro a partir de la comparación con el policial:

Mientras las primeras narraciones de esta índole, como las de la época de Conan Doyle, se apoyaban en una ideología de la seguridad de la vida burguesa, en las novelas policíacas actuales priva la angustia, la inseguridad de la existencia, la posibilidad de que el espanto irrumpa en cualquier momento en esta vida que transcurre aparentemente fuera de todo peligro, y que sólo por una feliz casualidad puede estar protegida. (58)

Por tanto eso que Lukács llamaba “novelas policíacas actuales” no era otra cosa más que el advenimiento de un tipo de literatura que replantearía precisamente las convenciones del policial. El género negro recurriría al crimen no para montar una trama enigmática que ratificaría la noción de una sociedad protegida por la representación del orden (el policía y el detective), sino para mostrar una sociedad en la que incluso Policía y Estado ejercen el crimen.

En esa línea que vincula el crimen con las entidades oficiales también se inscribe el cuento “Señas de identidad”. Allí dos policías retienen a un joven menor de edad en San Victorino, a quien el narrador juzga como un ladrón, el joven tiene un rollo de billetes que la policía pretende incautar. Esta vez la perspectiva del cuento recae en uno de los policías, porque uno de ellos es quien narra la acción. En el comienzo del cuento el narrador juzga al joven así: “Estaba por San Victorino mirando los puestos de venta con cara de hampón” (Rubiano 235). El

lector puede pensar que el joven es el ladrón; sin embargo, una vez lo detienen, este justifica que el dinero no se lo ha robado, que debe consignarlo por un encargo de la empresa para la cual trabaja como mensajero. Ante esta situación, el policía-narrador dice: “–Así que hablemos claro [...] Suelte la mitad del billete y sigue su camino. Incluso lo dejamos trabajar en esta zona de aquí en adelante” (237). Queda claro, entonces, que los representantes de la ley no están interesados en hacer justicia, sino en obtener una parte del dinero, incluso están dispuestos a convertirse en cómplices del supuesto ladrón. El joven les dice que él no puede disponer de esa plata, que si quieren ellos pueden llamar a la empresa: “vean el recibo: Ferretería Lugo... Llamen y pregunten” (237). Poco después el policía le dice al joven: “–Mejor dicho no sea bruto [...] no ve que si lo llevamos a la estación su plata no vuelve a aparecer. Ese patio está lleno de gente corrompida” (239).

Así, no resulta extraño que el paratexto sea “Señas de identidad”, pues en ese momento, valga decir, *identificamos* que el verdadero ladrón es el policía, en este cuento, a diferencia del anterior, la figura del oficial no produce ninguna gracia, pues no es una persona ingenua, es una figura maliciosa, corrupta, que raya en el cinismo. Ello se confirma hacia el final del relato: el joven se niega a entregar la plata, entonces, uno de los policías lo asesina y ambos huyen con el dinero. Nuevamente se problematiza la situación criminal, la narración parte de un supuesto hecho delictivo (el robo) que nos llevará hacia el verdadero crimen (el asesinato), una estructura similar veíamos en el cuento anterior: el móvil de la narración es un supuesto delito que va a perpetrar el “anarquista”, para llegar al verdadero o verdaderos crímenes (el intento por volar la fábrica de cerveza, el asesinato de Bravo y la masacre de las bananeras). De esta forma, “Señas de identidad” lleva a plantear dos preguntas: ¿Cuál es el verdadero crimen? ¿Quién es el verdadero criminal? Rubiano una vez más desplaza el rol del criminal hacia la figura del policía y convierte al supuesto ladrón en la víctima de los representantes de la ley. De esta forma, el

autor bogotano, en consonancia con la mirada crítica de la sociedad que supone el género negro, ha eliminado las fronteras entre policía y criminal y entre un aparente criminal y la víctima.

Así, en el género negro no se ratifica la ley como el lugar común de la justicia que permita restablecer el orden de la sociedad (como en el policial clásico), pues los representantes de la ley a menudo se mueven en situaciones de ilegalidad. Al respecto, James señala:

Si la narración detectivesca británica se ocupa de poner orden en el desorden, si es un género de reconciliación y curación social que quiere devolver la tranquilidad paradisíaca a la mítica aldea de Mayhem Parva, en Estados Unidos, Hammet y Chandler estaban representando y explorando los grandes levantamientos sociales de los años veinte –el desgobierno, la prohibición, la corrupción [...] (80).

Entonces, la literatura del género negro, como lo vemos en Rubiano, no pretende restablecer el orden porque, de hecho, en un contexto corrupto, se desconfía de su existencia, de ahí que la presencia de la ley en el género negro resalte por su ausencia. En contraste, en el género policial clásico, la policía, pese a su negligencia, actúa como una entidad colaboradora, al servicio del detective para descubrir el enigma del crimen. Por su parte, en el género negro “los policías aparecen retratados como seres brutales y corruptos” (86). En ese sentido, Bogomil afirma “[...] los delitos son cometidos no sólo por los gánsters profesionales, sino también por los representantes del «mundo distinguido»; donde, muchas veces, la policía no se plantea como objetivo descubrir los hechos tenebrosos, sino encubrirlos [...] (146). Valdría la pena decir *ejecutarlos*.

1.3 El crimen: la red que involucra a la sociedad, la complicidad del personaje cotidiano

El crimen hace parte de una gran red que involucra a la Policía, y a las entidades oficiales en general, incluso los personajes ajenos a la ejecución directa de los crímenes, terminan involucrados de forma indirecta en las situaciones delictivas. Este es el caso de “Thriller” y “Arte

Poética”. En el primer cuento, se narra la historia de dos hermanos que están haciendo una película de suspenso titulada *Adiós, muñeco*. El film se basa en la persecución que hace un carro Ford a un hombre en las inmediaciones del Parque Nacional, el sujeto baja la colina mientras se aprieta una herida que tiene en el pecho, pasa la quinta y es atropellado por un Renault 4, que lo recoge y se va con él hacia el Norte, seguido de cerca por el Ford que los persigue. Finalmente el hombre muere y es dejado en una calle sola de la ciudad de Bogotá.

Sergio, uno de los colaboradores en el proyecto, le pide ayuda a Montoya (un conocido dedicado al tráfico de drogas) para la financiación del film, este accede, pero se queda con el negativo de la película; el hermano del narrador, director de la película, se muestra preocupado por la procedencia del dinero; sin embargo aceptan la ayuda de Montoya. El día del rodaje final, Montoya llega hasta el apartamento donde están celebrando la finalización de la película, se lleva al narrador y le pide ayuda, le dice que debe entrar a su apartamento a recoger una maleta y unos dólares y que a cambio él puede llevarse el negativo de la película. Una vez recoge estos elementos el narrador entra al carro de Montoya. En ese momento descubren que un carro los sigue y empieza una persecución, similar a la de la película, en la que Montoya va a perder la vida.

En este caso, la metaficción no se emplea para mostrar cómo se desplaza en el tiempo un crimen misterioso y se intenta encubrir usando amenazas que censuran las ficciones referidas al hecho criminal, como en “El informe de Galves”, donde las pequeñas ficciones que se encuentran en el cuento denuncian el hecho delictivo, mientras que los autores de estos escritos se constituyen en víctimas del hecho criminal. Por el contrario, en “Thriller” se parte de un hecho criminal (no basado en una situación histórica real), encapsulado en la ficción, en una película, que no parece implicar denuncia alguna. En este caso, las personas que están involucradas en el hecho delictivo no se presentan bajo la figura de víctimas, como en los cuentos anteriores, aquí

de alguna manera, los personajes que producen la película están involucrados en una situación de ilegalidad por cuanto aceptan que un narcotraficante financie su película, luego resultaría complejo hablar de víctimas.

Por otro lado, el uso de la metaficción está ligado a otra técnica empleada por Rubiano: el manejo de simetrías¹⁸. En el cuento corto que precede a “Thriller” se anuncia esta técnica, los dos personajes de la narración son dos ladrones que se matan entre sí de forma casi simultánea empleando el mismo instrumento, una navaja, los dos son sujetos y objetos del asesinato: su muerte es simétrica. El título de la película en el cuento es *Adiós, muñeco*, ese nombre recuerda nuevamente la inscripción de Rubiano en el género negro, por cuanto apela al título de la novela de Raymond Chandler *Adiós, muñeca*¹⁹, donde su protagonista termina muerta, así como el hombre que es perseguido en el Parque Nacional (el Muñeco). El personaje de la película es perseguido por un ajuste de cuentas al igual que Montoya, el lugar donde atropellan al Muñeco es el mismo donde se baja el narrador: el Parque Nacional; tanto en la película como en el cuento se lleva a cabo una persecución automovilística y finalmente Montoya al igual que el Muñeco terminan muertos. Entonces, el hecho de presentar un crimen encapsulado en una película, que comparte elementos similares con respecto a la anécdota del cuento, se puede interpretar como el carácter transferible del crimen no solo a la “realidad” del cuento, sino a la realidad de Colombia (la del tráfico de drogas y la de la violencia, por supuesto), de ahí que no resulte extraño que el

¹⁸ Las simetrías se definen como ciertos patrones de equivalencia que se pueden encontrar en los textos literarios. Francis Antony refiere el uso de esta técnica en Borges y Lewis Carroll: “In *Death and the Compass*, J.L. Borges employs mirror imagery to set the atmosphere of his story. The composition revolves around titular character Erik Lönnrot, a detective intent on unraveling several mysterious murders that have occurred in a peculiarly geometric fashion. For instance, three particular murders occurred on, “evenings of the third day of three successive months and at locations forming the vertices of an equilateral triangle” (6) “Similar uses of symmetry have been used in other popular literary works, although to a more direct degree. For example, the characters of Tweedledee and Tweedledum in Lewis Carroll’s *Alice’s Adventures in Wonderland*, are essentially symmetrical reflections of each other” (6).

¹⁹ En este caso, Rubiano emplea la intertextualidad para inscribirse en el género negro. Este concepto se entiende bajo la noción de diálogo “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes 69). Por su parte Kristeva señala: “El texto se inserta en el conjunto de los textos [...] El lenguaje poético es un diálogo de dos discursos” (235-236).

narrador una vez asesinado Montoya afirme: “Una muerte más en un país sembrado de muertos” (132). Así, advertimos una vez más la relación entre el crimen y sociedad, que establece el género negro, ya no en términos de desplazamiento de la violencia como lo veíamos en “El informe de Galves”, sino de *transferibilidad*.

1.4 La violencia desplazada: el vínculo entre *fatum* y el recurso metaficcional

El vínculo entre crimen y sociedad también se ratifica en “Arte poética” con la particularidad de que además de presentar los nexos entre el crimen y una sociedad violenta o corrupta, se recurre a la idea del *fatum*. En el cuento se narra la historia de dos amigos (Alejandro y el narrador), quienes se conocen desde el colegio. Alejandro escribe una novela realista, a partir de un testimonio de su padre, en la que cuenta la historia de don Misael Velásquez, un colono que tenía una hacienda en Quindío, pero que fue asesinado durante la época de la violencia en Colombia por otro hombre quien robó su identidad y se apoderó de la hacienda con ayuda de un político. El usurpador tiene un hijo llamado Fabio Velásquez, quien estudió con Alejandro y el narrador; aparentemente la familia “Velásquez” asesina a Alejandro para evitar la publicación de su novela. Al final el narrador quiere hacerle un homenaje a su amigo publicándole su obra, pero el señor “Velásquez” lo amenaza y el narrador junto con Kathy, la ex novia de Alejandro, quemaron el último ejemplar de la novela.

En este cuento nuevamente se emplea el recurso metaficcional con propósitos similares a los que se planteaban en “El informe de Galves”, es decir, la recurrencia a un crimen pasado que se desplaza en el tiempo y que suscita otros crímenes o amenazas cercanos al presente de la narración. El primer crimen es el asesinato del verdadero Misael Velásquez en los años cincuenta. Posteriormente, este hecho delictivo tiene injerencia en los noventa cuando, Fabio Velásquez, perteneciente a la segunda generación, aparentemente asesina a Alejandro por escribir la novela que aborda el primer crimen. De este modo, el crimen inicial produce fatalmente otros

crímenes, un efecto de *violencia desplazada*, como lo señala el narrador cuando se refiere a la novela de Alejandro: “También era una vivisección de la manera como un pecado original se trasmite de padres a hijos” (102). Así las cosas, la metaficción y el mito del pecado original en función de la progresión de la violencia hacia el presente se relacionan con la idea del *fatum*, otra de las características del género negro. Al respecto, José Luis Muñoz señala que las novelas pertenecientes a este género se emparentan con las tragedias clásicas de Sófocles, Eurípides y Esquilo, porque en ellas prima “[...] el drama de la *predeterminación* y *el fatalismo*, el de que las cosas, irremediablemente, irán de mal en peor [...]” (párr. 5 cursivas mías). El crimen inicial del padre de Fabio Velásquez condena a la segunda generación, a su hijo, a vivir y a ser reproductor de hechos delictivos. En ese orden de ideas, es posible decir que la recurrencia a esta estrategia, en tanto desplazamiento del crimen al presente sugeriría un posicionamiento crítico que hace cuestionar al lector si en Colombia estamos y estaremos siempre condenados a la violencia, pues así parece insinuarlo la constancia del crimen en un libro de cuentos que atraviesa la historia del siglo XX en el país.

1.5 Crimen e historia íntima de los personajes: diálogo entre literatura negra y vida

El uso de las simetrías gira en torno a la relación crimen e historia íntima de los personajes. “Arte poética” no es ajeno a este procedimiento, en este cuento, el narrador y Alejandro se conocen porque a los dos les llama la atención *El siglo de las luces*, libro que tiene en la portada la imagen de un verdugo con una guillotina al lado: “Resulta paradójico que nuestra relación naciera bajo la imagen de un verdugo y que por una extraña simetría (si tengo razón) concluyera de la misma forma” (Rubiano 90). De este modo, es el mismo cuento el que nos brinda esta clave de lectura en torno a las simetrías. Al narrador y a Alejandro les gusta escribir literatura, ambos son periodistas y los dos están enamorados de la misma mujer (Kathy). Alejandro escribe una novela sobre el asesinato de una familia y el narrador menciona su

similitud con *A sangre fría* de Truman Capote, que también retrata el asesinato de una familia en Kansas. La novela de Alejandro está basada en la figura del impostor y el “arte poética” del cuento se basa en esta misma figura en donde el narrador resulta ser un usurpador más, pues luego de que Kathy quema la novela se afirma: “Nos abrazamos más por solidaridad que por deseo. Sin embargo, el gesto me sirvió para darme cuenta de que a partir de ese momento podía suplantar a Alejo, por siempre” (110). Finalmente, el libro pone en peligro la vida de Alejandro y la del narrador, y ese mismo crimen es el que va a desencadenar la separación de Alejandro y Kathy, como consecuencia de la muerte del primero, al tiempo que va a hacer posible la unión entre el narrador y la novia de Alejandro.

En “Arte poética”, al igual que en “El informe de Galves”, observamos dos patrones comunes: por un lado, el uso de un crimen que tiene sustento en hechos reales para convertirlo en novela; este es el caso de la obra que escribe Alejandro donde se denuncia el asesinato de don Misael Velásquez, un crimen que se basa en el testimonio de un juez de Armenia, y la novela escrita por Galves, la cual encuentra sustento en el magnicidio de Gaitán. Por otro lado, en consonancia con la relación entre crimen y sociedad, estos dos asesinatos se consolidan como relatos metonímicos de la violencia que atravesaba el país en los años cincuenta, tal como sucede en “El informe de Galves” donde los posibles autores del magnicidio hacen parte de los chulavitas. O en “Arte poética” donde se relaciona el crimen con la época de la Violencia: “Una noche irrumpió [el usurpador] en la casa de hacienda de Misael Velásquez y lo asesinó. Acabó también con sus hijos y empleados de la hacienda. Hasta aquí la historia no pasaba de ser otra más de las miles que tiñeron de sangre el campo colombiano, entre los años cuarenta y cincuenta [...]” (95).

Esta tendencia a vincular un suceso real con la literatura permite distanciar el género policíaco del género negro. Para Yates, la literatura del policial “evita [el] contacto directo con la

realidad” (Yates ctd en Giardinelli 355). Por su parte, Giardinelli invierte esta afirmación al argumentar la pertinencia del género negro en América Latina: “Si el género negro moderno se define justamente por lo opuesto (por meterse en la realidad desde la literatura; por hacer de la realidad materia literaria), entonces ese género es apto para nosotros [...]” (355). En ese sentido, se podría afirmar que Rubiano, en concordancia con el género negro, explora la influencia de la vida en la literatura (al novelar el asesinato de Gaitán o de Misael Velásquez), pero su particularidad, consiste en que sus mismos cuentos dan la vuelta a esta afirmación: la literatura también influye en la vida (las novelas son la causa de las amenazas que sufren los personajes). Luego no resulta extraño que sea la narración breve precedente a “Arte poética” la que nos muestre esta clave de lectura: “La literatura es una forma de vivir. Por eso sigo dentro de este libro que no termina de escribirse. El de mi propia vida” (Rubiano 87). De este modo, la relación entre vida y literatura es lo que permite vincular en Rubiano, el crimen, la sociedad y las técnicas literarias que emplea el autor

1.6 Crimen e historia íntima de los personajes: la narración de dos historias

Una de las técnicas frecuentes empleadas por Rubiano es la narración de una segunda historia que se encuentra ligada a la primera (la del crimen); ello recuerda la tesis sobre el cuento, de Piglia: un cuento siempre narra dos historias (105). Esta estrategia la vemos en “El policía, el poeta y el anarquista” (con la relación entre Sánchez y Rosamaría), “Arte poética” (La amistad de Alejandro con el narrador, y la relación de este con Kathy) y desde luego en “la familia de mi hermana”. Allí se narra la historia de un personaje que es robado en un bus por dos hombres, Camilo y Sergio Paredes, cuando se dirige a cumplir una cita con María Carolina, su novia. Ese mismo día muere la madre de la joven, pero el narrador no se puede encontrar con ella porque lo han robado. Uno de los autores del delito (Camilo), resultará casado con la hermana del narrador.

Después de tres días del robo, finalmente María Carolina responde el teléfono, le pone una cita al narrador y ella decide terminar la relación.

La segunda historia del cuento, generalmente basada en un relato de “amor”, permite vincular la historia íntima de los personajes con el crimen. Si la historia entre Sánchez y Rosamaría en “El policía, el poeta y el anarquista” es la que frustra el crimen, en “La familia de mi hermana” es el crimen el que frustra la historia de amor. “No supe o no quise saber más de ella. Pero siempre creí que haberla perdido se debió a aquella noche, en la que el robo de cinco pesos hizo la diferencia entre estar con ella, en un momento clave de su existencia, o no estar” (20). El cuento presenta dos elementos igualmente interesantes: la no victimización del protagonista y el desplazamiento del crimen a un delito que reviste menor gravedad.

Por un lado, el narrador no se presenta como víctima porque si bien el crimen actúa como detonante para destrozar su relación, él mismo acepta las motivaciones personales que contribuyeron al fin de su historia con María Carolina: “Mientras el funeral concluía comprendí que no podía culparlos por haber sido incapaz de sostener una relación con una mujer durante más de dos o tres años” (20). De otra parte, este cuento va a mostrar otra de las particularidades de Rubiano frente al género negro, el uso de un delito “menor”, por ejemplo, un robo, como móvil de la narración. Si en autores como Hammett, Chandler y Goodis la constante es el empleo de asesinatos, en los cuentos de Rubiano podemos encontrar un crimen u otra situación de ilegalidad como el robo o el contrabando o la venta ambulante en las calles. Este es el caso de “Un editor pirata”, “Al lado de Clint Eastwood”, “Un día de negocios”, “Los papeles de Juan de la Cuesta” y desde luego “La familia de mi hermana”.

El empleo de dos historias también es recurrente en “Necesitaba una historia de amor”, un cuento que parte de la ruptura de un fotógrafo con su pareja con quien llevaba 7 años. Este se dirige a un bar donde un amigo suyo le presenta a Andrea con quien se acuesta la primera noche

que la conoce; una vez en confianza, ella le pide que la acompañe a recoger una escultura, hecha, aparentemente, de papel maché y directorios, pero que en realidad contiene dólares ingresados ilegalmente al país. La escultura es guardada en el lugar donde vive el fotógrafo. Un amigo de Andrea, Jairo, va a preguntarle por la escultura, pero esta niega que la haya recibido. Andrea desaparece y en ese lapso el fotógrafo se entera, a través del periódico, que Jairo ha muerto, es la mujer quien lo ha asesinado para quedarse con el dinero.

Una vez más tenemos dos historias que se unen en el cuento: la del crimen y la relación “amorosa” entre dos personajes. En este caso, el crimen no se opone la historia íntima o viceversa, como lo veíamos en los cuentos anteriores, la historia personal de “amor” convive con el crimen, si bien el fotógrafo, en un principio, es cómplice del delito por omisión inconsciente (él no sabía qué traía la escultura), posteriormente el personaje descubre no sólo los dólares, sino que Andrea es la asesina de Jairo y pese a ello decide acostarse con ella, es decir, se convierte en un cómplice no de la ejecución del crimen, sino por no denunciarlo.

1.7 Para cerrar...

Rubiano, acorde con el género negro, no observa el crimen como una situación aislada de las circunstancias sociales, antes bien las vincula a los hechos delictivos con el fin de sentar una posición crítica sobre ciertos acontecimientos históricos y la realidad del país. Sin embargo, el autor bogotano parece recordarnos en todo momento el carácter literario de su obra, de tal suerte que no estamos ante un objeto que analiza de forma crítica las realidades externas a él, sino que también reflexiona, en el relato metaficcional, las simetrías y el diálogo intra e intertextual, sobre su propio estatus literario.

El autor bogotano, entonces, adopta y adapta el género negro para poner a dialogar la mirada crítica de la sociedad, y la literatura. Toma rasgos del género norteamericano: la corrupción de la sociedad y la desconfianza en la ley, y los adapta al contexto latinoamericano

donde prima la mirada histórica del crimen, y si bien se mantiene la sociedad corrupta, la no confianza en los representantes de la ley, aquí es absoluta. Además, apropia el género de forma particular en la medida en que sus cuentos se basan en crímenes, pero también en delitos “menores” y personajes cotidianos, además de establecer un diálogo entre recursos literarios como la metaficción y las simetrías, y el tratamiento del crimen.

Este diálogo permite leer los cuentos en conjunto en la misma clave de lectura de “El informe de Galves” y “Arte poética”, es decir, como el desplazamiento de la violencia hacia el presente. Desde “El poeta, el policía y el anarquista”, ubicado en 1929, hasta “La familia de mi hermana”, ubicado en el 2004, el crimen es una constante que atraviesa todas las narraciones y crea un efecto de *violencia desplazada*. Desde el intento de volar la fábrica de cerveza, la masacre de las bananeras, el asesinato de Gonzalo Bravo, el magnicidio de Gaitán, los crímenes de los chulavitas, el asesinato de un menor de edad a manos de la policía y el asesinato de un escritor, hasta la piratería, el contrabando, el robo de un libro y el atraco en un bus. Se trata, pues, del desplazamiento de la violencia al presente, pero también de la implicación de la sociedad en el hecho delictivo, como víctimas, autores o cómplices del crimen; así, las entidades oficiales, las personas al margen de la ley y los ciudadanos de a pie tienen parte en el crimen o en el hecho delictivo. La literatura es el prisma que le permite a Rubiano observar históricamente la sociedad a través del crimen.

2. Desaparición del detective: el surgimiento de personajes cotidianos. La experiencia del crimen. Marginalidad, soledad y fracaso

En el género negro norteamericano se presentan dos tendencias en relación con la figura que investiga el crimen: la presencia de un detective o su ausencia definitiva. En la primera vertiente encontramos a Hammett y a Chandler con sus detectives respectivos Sam Spade y Philip Marlowe; mientras en la otra línea se inscriben autores como James Cain y David Goodis, para quienes el misterio “desaparece totalmente como problema y se sustituye por la peripecia personal del protagonista” (Vázquez de Parga 208).

Para el detective del género negro la experiencia se perfila como parte primordial de la investigación, “el investigador se lanza [...] al encuentro de los hechos (Piglia 10). Por el contrario, el detective del género policial clásico se perfila como una máquina razonadora que soluciona los casos, desde su “despacho”, usando el razonamiento deductivo. En otras palabras, “[l]a investigación [...] valoriza los mecanismos más aristocráticos del *esprit*. La deducción aparece siempre como la ambiciosa voluntad de la inteligencia que pretende prescindir de la experiencia” (Narcejac 53).

Dicho esto, en el género negro, la razón cede terreno al mundo empírico y el contacto directo con el crimen o el criminal se impone sobre el ejercicio exclusivamente racional. De este modo, el detective pasa de un campo de acción privado a uno público; en otras palabras, no es posible resolver el crimen desde el encierro de un estudio o una habitación, ni tampoco mediante relaciones lógicas de causalidad. El detective tendrá que involucrarse en la realidad no tanto para restaurar el orden del mundo, al resolver el misterio –como en el género policíaco–, sino para dar cuenta de la realidad violenta y corrupta que lo circunda.

Si en el género negro norteamericano el detective es una figura opcional y en el policial clásico es imprescindible, en el género negro latinoamericano la figura del detective tiende a

desplazarse: o bien el rol de la investigación lo asume otro personaje, un periodista, un abogado, un escritor, etc. O de manera más frecuente este desaparece completamente del género. (González et al. 103). Vamos a ver entonces cómo en *Necesitaba una historia de amor y otros cuentos de Bogotá* (2006) advertimos estas dos modulaciones en relación con la figura del detective y cuáles serían sus particularidades frente algunos autores del género negro norteamericano.

En la narrativa de Rubiano existe cierta conciencia frente al empleo del género negro. No es mera coincidencia, por ejemplo, que en los cuentos del autor bogotano haya referencias directas o alusivas a Dashiell Hammett o a Raymond Chandler. En relación con la figura del detective privado, en específico, observamos un contraste: si en novelas juveniles como *Una aventura en el papel* (2000), *En la ciudad de los monstruos perdidos* (2002) y *En el castillo de los héroes durmientes* (2010) Rubiano mantiene la figura del detective privado, Felipe Marlo, una clara alusión a Chandler y a su detective Philip Marlowe, en sus cuentos, la figura del detective, en tanto ser que encarna la justicia tiende a desaparecer.

2.1 Perspectivas sobre el detective: dilucidar u oscurecer

En “El informe de Galves” se presentan dos perspectivas frente al detective, a saber: el detective que desea esclarecer el misterio y el detective que pretende encubrirlo. El periodista, protagonista de la novela de Galves, de quien sabemos su apellido (Jaramillo) en el siguiente cuento, en “Páginas...”, si bien no es un investigador profesional, en las dos narraciones funge como un detective circunstancial: “[Jaramillo] paso a paso reconstruyó en su mente las largas caminatas tras el árabe. La búsqueda de documentos, recortes de prensa, fotografías suministradas por Munévar el fotógrafo. Cada uno de los hilos de esa telaraña de datos que habían cambiado su destino personal, transformándolo de periodista en detective” (Rubiano 297).

En otras palabras, su labor detectivesca tiene que ver con una situación fortuita (su papel como testigo presencial de la muerte de Gaitán) y no con un ejercicio profesional a sueldo.

Ahora bien, este periodista-detective, fiel al género negro, no resuelve el caso desde su despacho, sale al encuentro con la realidad: “En todas las esquinas se encuentra con el rastro del individuo de rasgos árabes” (269), incluso, lleva a cabo una persecución automovilística para desenmascarar a los autores del magnicidio, quienes huyen a bordo de un Packard hacia el departamento de Boyacá.

Cuando el detective se involucra en la realidad, como en el género negro norteamericano, inevitablemente muestra esa sociedad violenta y corrupta que lo rodea, como lo señala Piglia “el detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales [...] la sociedad es vista desde el crimen” (9). En la persecución emprendida por Jaramillo, los hombres del Packard se detienen en un punto a las afueras de Bogotá, allí, el periodista logra escaparse de unos campesinos, quienes pretenden asesinarlo porque ellos suponen que él les ha enviado el siguiente anónimo: “«... sapos hijueputas, tienen dos días pa’ largarse de la finca, si no...»” (Rubiano 298). En ese momento el narrador sugiere que han quemado una finca y acto seguido apunta: “Era evidente que los ocupantes del Packard no se habían detenido a comer y tomar cerveza sino a cumplir la amenaza escrita en papel [...]” (298). El periodista no sólo evidencia una sociedad violenta, sino que señala la criminalidad de los entes oficiales; así, la quema de la finca y su relación con los sectores conservadores (quienes auspiciaban a los ‘pájaros’) cobra sentido cuando el narrador nos cuenta qué piensa Jaramillo durante la persecución “A Jaramillo no se le hizo raro ese destino. Había escuchado muchas historias que surgían de esas oscuras y frías veredas. Era el territorio de los pájaros: asesinos a sueldo de los terratenientes [...]” (296).

Así pues, la figura del periodista parece estar acorde con el detective del género negro norteamericano en tanto los dos ejercen la investigación en contacto con la realidad al tiempo que dan cuenta de ella. Sin embargo, a diferencia de Philip Marlowe, quien sí resuelve los casos, no tanto por su inteligencia o sus deducciones racionales como por su carácter persistente; el periodista Jaramillo fracasa: “[...] perseveró en una investigación tan suicida como inútil” (270). Inicialmente es él quien persigue a los bandidos, pero después los papeles se van a cambiar y en cercanías a Villa de Leyva finalmente lo van a matar: “[l]os papeles se habían invertido y Jaramillo pasaba de cazador a víctima” (299). El detective ya no persigue al criminal, sino es el criminal el que persigue al detective.

Esta situación nos remite a una de las particularidades que plantea la literatura de Rubiano frente al género policial clásico y frente al mismo género negro norteamericano: aproximar las fronteras entre detective y víctima hasta superponerlas. Si en el policial clásico hay una amplia distancia entre los roles de detective y víctima, y si el género negro norteamericano acercó el papel del detective hacia esta segunda categoría en tanto sufre en carne propia la violencia que supone investigar el crimen, Rubiano superpone dichos roles y, en consecuencia, ahora el detective es una víctima más del crimen que investiga.

Como se ha mencionado, una de las técnicas de Rubiano es el empleo de las simetrías, y desde luego este cuento no es ajeno a dicha técnica, en esta oportunidad con recursos autobiográficos. Galves al igual que Jaramillo, su personaje, es periodista, los dos inician su profesión trabajando para el periódico *Jornada*, “órgano oficial del movimiento gaitanista” (270), y los dos ejercen el papel de detective en el cuento. Galves, a diferencia de Jaramillo, lleva a cabo un proceso investigativo para construir su novela, y no para comprometer a los autores del magnicidio o “de la eterna violencia en el país” (296). Sin embargo, las dos investigaciones suponen una hipótesis frente al asesinato de Gaitán. Ambas fracasan, al parecer, por la censura de

un sector oficial, la de Jaramillo por la persecución de los ‘pájaros’ o chulavitas y la de Galves por acción de la dictadura.

En efecto, el relato parece confirmar el interés de un sector oficial por encubrir el hecho, pues Galves es retirado de su trabajo y antes de publicar su novela, *El archivo maldito*, un par de detectives entran a su casa y destruyen parte del material recopilado para la elaboración de su obra: “[Galves] sabía que muchos detectives eran hampones a sueldo de la dictadura” (273). En consecuencia, advertimos el contrapunto entre las dos perspectivas planteadas al inicio frente a la figura del detective: si Jaramillo y Galves buscan esclarecer el magnicidio, los dos detectives que amenazan al escritor, individuos vinculados al Estado, intentan encubrirlo.

Con el dinero de sus prestaciones laborales Galves logra imprimir su novela, pero esta tiene poca difusión, porque en la librería donde deja parte de las copias un sujeto anónimo va a comprarlas todas y la otra parte que queda en la imprenta se las lleva otro individuo que tampoco conocemos. Por tanto no sólo la investigación de Galves fracasa, sino el proyecto personal que la condensa: la novela. En ese momento “Por primera vez en mucho tiempo tuvo ganas de llorar y comprendió la dimensión exacta de la tristeza” (277). Se ha quedado sin dinero y la posibilidad de ser reconocido como escritor también se frustra. Este personaje vive en condiciones precarias, en un cuarto que el narrador describe así: “Había libros, periódicos y muchas cajas de cartón con documentos. Un televisor encendido sin sonido y una cama desordenada completaban el mobiliario” (267). Es un viejo solitario, pues “había perdido a la mujer que amaba” (272). El cuadro de Galves recuerda la soledad y la vida aislada de Philip Marlowe, pero a diferencia de su “homónimo norteamericano”, quien, al menos triunfa en su trabajo, Galves fracasa tanto en su vida personal como en su proyecto artístico. Casi treinta años después de la publicación de la novela (1980) otros dos hombres al servicio del Estado (?) buscan el último ejemplar, pero Galves ya ha desaparecido, entonces, el relato nos deja con ciertas dudas: ¿fue perseguido

durante todo ese tiempo? ¿Ello lo condenó a vivir en una situación precaria? ¿Acaso no desapareció por voluntad propia sino que lo han hecho desaparecer? ¿Ha tenido un destino simétrico al de su personaje Jaramillo?

De este modo, “El informe de Galves” y “Páginas...”, se inscriben en el género negro porque vinculan el crimen con las implicaciones sociales y se distancian de la figura del investigador clásico. Así, la “novela policíaca de Juan Ramón Galves”, de hecho, no es una novela policíaca convencional, pues, entre otras razones, el detective es asesinado y el misterio no se resuelve.

2.2 El otro detective

Rubiano sugiere el desplazamiento de la violencia hasta el presente y la relación entre una historia fragmentada, por ello mismo misteriosa, y una sociedad corrupta encabezada por los organismos oficiales, quienes se encargan de encubrir o censurar cualquier postulado que ponga en evidencia su criminalidad. Entonces, ¿qué tienen en común “El informe de Galves”, “Páginas de la novela...” y los dos relatos breves que los preceden? Son fragmentos de una misma historia en sí fragmentada, rota, historia(s) dislocadas: pedazos del magnicidio, restos de la violencia que atraviesa a la sociedad.

Esos fragmentos, como lo señala Pöppel, se trasladan al lector (144) y entonces entra a la historia otro detective, el lector. Este emprende una investigación histórica, de por sí fragmentada, para intentar darle coherencia a esos fragmentos que presenta Rubiano. Al principio es algo ingenuo porque cree poder dar respuesta a la muerte de Gaitán, luego reconoce que entre esos fragmentos es imposible reconstruir *una verdad*: tenemos unas páginas de la novela de Galves, el artículo que escribe Solano también resulta fragmentario como él mismo lo reconoce “Cuando terminé de escribir, me di cuenta de que, como siempre, muchas cosas importantes habían quedado fuera del texto” (Rubiano 278), y las narraciones breves, por su misma extensión,

no abundan en detalles. Entonces, el lector-detective entiende que estos fragmentos en conjunto tienen un hilo conductor, pero que su unión no implica una respuesta definitiva ante la muerte de Gaitán, sino la conservación del misterio y el surgimiento de nuevas preguntas. Si no hay respuesta no se puede hablar de género policíaco convencional, si no hay un principio de revelación, como diría Resina no estamos ante este género (109).

2.3 Detective del policial: una figura imposible en nuestra sociedad

Pöppel señala la razón fundamental por la cual la literatura policíaca no proliferó en Colombia durante los años cincuenta:

El tema de la violencia partidista y, en consecuencia, la violencia generalizada, ya no deja espacio ni para un juego literario-intelectual que parta de un simple asesinato, ni para un personaje interesado en detectar y descubrir algo (y que sobreviva), ni para la propuesta epistemológica de la novela policíaca con su promesa de la posibilidad de llegar a la verdad, ni mucho menos para pensar en una secuencia desorden-investigación-orden. (58)

En ese sentido, “El informe de Galves” también puede ser leído como una reflexión sobre la imposibilidad de hacer literatura policial clásica en el marco de la violencia generalizada del país. De ahí que Rubiano acuda a la literatura del género negro para mostrarnos esta realidad. La afirmación de Pöppel parece extenderse a un presente cercano a la narración y a nuestro presente empírico, en el que la censura y las amenazas no dan espacio para hacer un relato policíaco verosímil donde triunfe la justicia y la verdad.

En “El informe de Galves” el investigador no sobrevive, es asesinado, el mismo Galves desaparece, el misterio no se resuelve y desde luego el orden del mundo no se restablece, la ley parece ser su propia ausencia. Entonces, el cuento no ofrece una respuesta sino la reformulación de la pregunta, ya no resulta tan importante saber quién mató a Gaitán; como lo dice el mismo narrador: “En esa novela no importa quién es el asesino, pudo haber sido cualquiera [...] Como

en toda novela negra, su alegato es moral. Un yo acuso a la estructura social” (Rubiano 286). Por ende, el cuento lleva a plantearse otro interrogante: ¿en qué sociedad es posible que la muerte de Gaitán siga siendo un misterio?

2.4 Escepticismo en el detective y el policía: la imposibilidad de una figura que encarne la justicia

Como se ha puntualizado, una de las características del género negro es el cuestionamiento a la ley, bajo esa lógica, la recreación del policía y del detective, dos figuras que encarnan las nociones de ley y justicia, se someten a tratamientos particulares en este género. El policía será cuestionado: “En Hammett y en Chandler la policía-Institución no presenta mayores atributos morales que los culpables de los delitos. La corrupción y la violencia son sus características constantes, incesantemente presentes. Sam Spade y Philip Marlowe son agredidos por la policía-Institución” (Feinmann 215).

Por otro lado, el detective del género negro norteamericano presenta dos variables: se ubica en el centro de la narración como en Chandler, o desaparece como en James Cain. La primera posición implica que si bien hay una desconfianza generalizada en la justicia estatal debido a la corrupción de las entidades oficiales, aún es posible hablar de cierta justicia personal porque el detective puede encontrar al culpable, aunque no restituye el orden del mundo, pues ha mostrado una realidad corrupta en la que el crimen inevitablemente volverá a aparecer: “[S]entimos que la misma cosa sucederá de nuevo muy pronto, que una determinada parte del mal ha sido suprimida pero no el mal en general” (Palmer 74). La segunda posición, la desaparición del detective, no sólo implica el desplazamiento de su protagonismo y el surgimiento de otros puntos de vista (el de la víctima o el del victimario), sino que puede sugerir la desconfianza en la justicia, incluso, puesta en manos de un detective privado.

En Latinoamérica, dados los múltiples casos de corrupción y los reincidentes vínculos entre crimen y Estado se presenta una mayor desconfianza en las entidades oficiales como retribuidoras de la justicia. De acuerdo con Giardinelli, en el continente “[...] las instituciones del Estado son vistas como enemigas ganadas por la corrupción o el negocio de la política, y no suele haber ninguna confianza en ellas” (498). Así las cosas, el escepticismo en las figuras de la ley, incluso en un detective que la encarna, explicaría por qué, en Rubiano la figura del detective tiende a desaparecer

2.4.1 ¿Cómo creer en el detective?

Rubiano, consciente no sólo del género que emplea, sino del contexto social en el que se inscribe su literatura, asume la figura del detective y la del policía de forma particular. En consonancia con la desconfianza en la ley y sus representantes, i) el papel del detective es asumido por un periodista que fracasa en su cometido por hacer justicia (el caso de Jaramillo); ii) el detective actúa como un criminal más al servicio de una entidad oficial, o iii) simplemente la figura del detective desaparece. En el siguiente cuento vamos a ver un tratamiento particular de la figura del detective porque además de ser presentado como criminal, este resulta ser una parodia del agente secreto.

En “El policía, el poeta y el anarquista” veíamos que Rubiano nos presentaba al detective Sánchez como un criminal que trabaja para el Estado. No obstante, Sánchez se aleja considerablemente del detective estatal que veíamos en “El informe de Galves”, (caracterizado por su anonimato, violencia y su aparición inesperada) o del detective Salgado que se puede leer en “El cadáver de metal”²⁰(un hombre que asesina en el curso de su investigación). El detective Sánchez, por el contrario, no es un personaje que genere temor, es más bien un sujeto cómico

²⁰ Este cuento no hizo parte del corpus analizado porque no se encuentra en *Necesitaba una historia de amor y otros cuentos de Bogotá*.

para el lector. Su falta de astucia, su inferioridad frente a la inteligencia del poeta y la del anarquista, las argumentaciones falaces que presenta en sus informes, el fracaso de su investigación y su destino final lo convierten en una parodia de un agente secreto.

En este cuento se intercala la voz del narrador con los informes que escribe Sánchez, una técnica muy parecida encontramos en “El cadáver de metal” donde se combina la voz de un narrador en tercera persona con una suerte de registro personal de Salgado a partir del cual conocemos su punto de vista frente a los hechos. Tanto Sánchez como Salgado buscan que el éxito de su investigación los conduzca a un ascenso, pero ambos fracasan en sus cometidos, el primero por la confesión de Rosamaría, y el segundo, por la superioridad del criminal. Si Salgado es un hombre astuto, rudo y violento que aunque no detiene el crimen, sí encuentra al criminal, Sánchez es un sujeto ingenuo y torpe que emprende una investigación infructuosa.

La misión secreta del detective Sánchez consiste en infiltrar una supuesta célula anarquista integrada, según sus investigaciones, por el poeta y el anarquista, su objetivo es demostrar la relación de Frisone con la huelga de las bananeras y “otros incidentes sindicales” (Rubiano 311). Para cumplir su objetivo se relaciona con estos dos personajes, extrae información, que él considera valiosa, y la consigna en unos informes rendidos al Ministerio de Guerra.

Massimo Frisone, alias “El Escultor”. Según su pasaporte, este sujeto nacido en la ciudad de Florencia, Italia, puede ser la ficha que el gobierno viene buscando desde el año pasado en relación con la huelga de las bananeras y de otros incidentes sindicales [...] Aparentemente el individuo sospechó que lo seguían porque lo único que hizo fue pasear por la playa [...] haciendo dibujitos en una libreta, posiblemente recabando información para posibles desembarcos de armas

Nivel de peligrosidad: alto. (312-313)

Las deducciones que plantea el detective son irrisorias, de la información que ofrece, no se puede derivar ninguna clase de peligrosidad, porque no existen evidencias claras que sustenten su planteamiento: no se entiende cuál es la relación de “los dibujitos” con las armas y mucho menos se entiende de qué información puede deducir que efectivamente se trata de armas. El nulo sustento de sus hipótesis es confirmado por él mismo cuando en el siguiente informe dice: “Hay que señalar que el escultor parece ser más peligroso de lo que pensábamos. Es más resbaladizo que marrano enjabonado [...] hasta ahora no he podido comprometerlo con los explosivos o con cualquier otra prueba” (314). Aquí se crea un efecto cómico que tiene dos orígenes: por un lado, la investigación fracasada que se considera como tal porque no es muy claro un elemento inherente a una investigación detectivesca: el crimen; y por otro, el contraste entre la solemnidad en la escritura del informe y la frase popular a la que alude “el marrano enjabonado”.

El efecto cómico se acentúa aún más cuando el lector advierte los títulos de cada *informe*: *Informe especial #003 e Informe especial #004*, pues estos números no dejan de recordar al agente encubierto de Ian Fleming (el 007). A diferencia de este último agente, quien sí lleva a cabo misiones encubiertas, la misión de Sánchez no resulta para nada secreta, ni mucho menos sus procedimientos, si se tiene en cuenta que: i) Rosamaría conoce del atentado por boca de Sánchez ii) el poeta se ha dado cuenta de que este le ha robado su diario iii) su objetivo fracasa porque tanto el poeta como el anarquista sospechan de su comportamiento. Además, su carácter ingenuo, temeroso y el lenguaje que emplea ante la inminente golpiza que le pretende dar la gente del barrio, no deja de generar risa en el lector: “Luis Efraín levantó la vela y enseñó la dinamita. – Quítense que esto mata –dijo tratando de parecer decidido- No respondo so hijuemíchicas” (319). Y así el lector puede reír porque sabe que el delito posiblemente no se va a cometer.

Ante la falta de un crimen, el detective, en la búsqueda de su ascenso, pretende convencer al poeta y al italiano de que dinamiten la fábrica de cerveza, ellos ya tienen serias dudas frente al

hombre y aunque acceden a programar una cita para el día del atentado, el poeta y el italiano nunca llegan. En consecuencia, Sánchez y el subteniente Mateus deciden perpetrar el atentado contra la fábrica, que queda frustrado por el acto justiciero del barrio. El detective, pues, no está interesado en hacer justicia, antepone sus intereses personales (su ascenso), a los de la sociedad, no le interesa, por ejemplo, las personas que pudieran haber quedado sin empleo tras el atentado, está dispuesto a incurrir en la ilegalidad para ganarse un puesto, y así, producirá otro acto injusto: la falsa incriminación del poeta y del “anarquista”, ‘un falso positivo’.

Así las cosas, Rubiano parece situarse en la vertiente del género negro que prescindir del detective. Cuando el autor nos muestra un investigador que trabaja para el Estado con el fin de encubrir los posibles autores de un crimen (“El informe de Galves”). Cuando recrea un detective asesino (“El cadáver de metal”) o cuando construye un agente ineficiente que tiene la intención de perpetrar un crimen para endilgarlo a otra persona (“El policía, el poeta y el anarquista”), o cuando el único detective que pretende hacer justicia es asesinado (Jaramillo en “El informe de Galves”), Rubiano no sólo está mostrándonos distintas perspectivas frente a la figura del investigador, sino que está planteando la misma imposibilidad de construir un detective que encarne la justicia en el contexto colombiano.

2.4.2 El policía también...

Como se mencionó, la figura del policía se enmarca en la ilegalidad: “El género negro ha preferido hacer énfasis en la no justicia” (España 98). “Señas de identidad” es un buen ejemplo de ello, en tanto la figura del policía encarna el crimen. Ahora bien, la particularidad de esta narración es que si en “El informe de Galves” y en “El policía, el poeta y el anarquista” el detective actúa en asociación con el Estado; el policía, en este caso, actúa de forma autónoma.

Si en Chandler parece haber una justificación de la acción corrupta del policía: “Los policías no se hacen deshonestos por dinero. No siempre, ni siquiera con mucha frecuencia. Se

ven atrapados por el sistema” (Chandler, *Adiós, muñeca* 240), en “Señas de identidad” de forma particular, la policía aparece como una figura esencialmente corrupta, el delito es una suerte de costumbre no presionada por entes externos: “Caminaba lento con sus tenis bien amarrados. Seguro ya había robado un par de relojes y contento el indio. *Ya habría hecho lo del día, en cambio nosotros todavía estábamos con saldo en rojo*” (Rubiano 235, cursivas mías). Así, la labor del criminal se compara con la del policía en el marco de un oficio que se hace a diario.

2.4.3 A modo de cierre

Ante la desconfianza de cualquier figura que represente la ley, y en consecuencia, ante la imposibilidad de recrear un detective que pueda encarnar la justicia y sobreviva, *Necesitaba una historia de amor y otros cuentos de Bogotá* muestra tres perspectivas que dan cuenta de esta situación anómica²¹: i) recrea detectives o policías opuestos a la noción de justicia: “El rol policial, pues, es el de conservar un determinado *statu quo*. Esto no está mal *per se*. Pero lo que sucede es que evidentemente en América Latina, casi desde siempre, el orden a conservar por los poderes policiales es un orden injusto” (Giardinelli 357). ii) Muestra un detective-periodista (Jaramillo) que fracasa en su intento por hacer justicia. iii) Hace desaparecer al detective y al policía de sus narraciones.

Así, en el contexto colombiano resulta difícil concebir un detective racional a la manera del policial clásico (Dupin) que resuelva el caso “desde su despacho”, ni siquiera parece verosímil un detective como Marlowe, en la línea del género negro de Chandler, que salga al encuentro con el crimen y que, pese a sus múltiples obstáculos, pueda resolver y hacer justicia

²¹ Es interesante el concepto de anomia, en el trabajo de Forero, sobre la novela de crímenes en Colombia. La anomia consiste en dar cuenta de las situaciones derivadas de la ausencia o degradación de las normas en una sociedad (45). En ese sentido, el autor colombiano va a decir que esta categoría, vinculada a la literatura, puede ayudar a pensar la ruptura, en Latinoamérica, con el presupuesto de la literatura policíaca, según el cual, la ley o sus representantes finalmente permiten restituir el orden, pues “la impunidad, la desconfianza en el Estado, la participación de las fuerzas legítimas en la ilegalidad, entre otros eventos, hacen inverosímil la resolución del caos” (107).

momentánea. El detective simplemente trabaja para fuerzas corruptas, o es asesinado en el intento por esclarecer el hecho delictivo, por lo cual, el misterio que encierra el crimen no se resuelve, el poder de las fuerzas corruptas se impone. Asistimos a la desaparición del detective...

2.5 El detective desaparece: otros personajes involucrados en el crimen, la experiencia del fracaso, la soledad y la marginalidad

Vázquez de Parga ratifica el carácter opcional del detective en el género negro: “Genéricamente el detective, el criminal y la víctima siguen siendo los tres elementos personales característicos. Es sin embargo frecuente la ausencia del primero sin menoscabo de la estructura criminal” (191). De ahí que en el género negro no siempre sea necesaria la presencia de esta figura, aún más, si se piensa en un contexto donde prima la ausencia de ley y punibilidad frente a los hechos delictivos.

En esa vertiente del género negro sin detective, cobran mayor relevancia otros personajes como la víctima y el criminal. Ello nos permite ver no sólo en qué medida el crimen se relaciona con los personajes en tanto estas dos categorías, sino explorar la manera en que dichos sujetos responden a un grado de marginalidad o fracaso, un rasgo constitutivo de los personajes en el género negro. Si en Chandler la perspectiva dominante es la del detective, Philip Marlowe, en tanto narrador de la historia, en Rubiano el personaje central es alguien que se ve afectado o involucrado en el hecho delictivo y que experimenta algún grado de marginalidad y/o fracaso.

Dos excepciones a dicha generalidad la constituirían los cuentos “El policía, el poeta y el anarquista” así como “Señas de identidad” en donde la centralidad de la narración recae en la figura del policía que hace las veces de criminal. Por otro lado, si bien es cierto que tanto en “Páginas...” como en “El informe de Galves” los personajes centrales son las figuras que investigan, estos individuos no dejan de ser víctimas directas o indirectas del crimen. Así las cosas, el énfasis que se pretende hacer aquí es que en los demás cuentos del libro la figura del

investigador se pierde y el foco de atención se desplaza hacia la víctima directa del crimen o un personaje afectado o involucrado en la situación delictiva.

2.5.1 Los otros involucrados en el crimen

En “Thriller” el narrador termina involucrado en lo que parece ser un ajuste de cuentas entre Montoya (el narcotraficante) y alguien que los sigue de cerca en un carro. El énfasis de esta narración no se encuentra en dilucidar los autores de un crimen, ni en su preparación, se trata, pues, de observar cómo un personaje cotidiano (un publicista) resulta vinculado con un narcotraficante. La cotidianidad a la que me refiero, se relaciona con el hecho de que, la película, un proyecto modesto, sin pretensiones de criminalidad, y no un asesinato, por ejemplo, termina estableciendo nexos entre estos personajes del común y una situación criminal de gran envergadura: la muerte de un narcotraficante.

Como mencionaba en el capítulo anterior, una particularidad de este cuento es que si bien los personajes, de forma indirecta, se ven afectados por la situación criminal, no son presentados como víctimas en cuestión. El hecho de que el narrador termine envuelto en la persecución en la que muere el narcotraficante, no hace pensar en el narrador en tanto víctima, porque, en primer lugar, tanto él como sus amigos involucrados en el proyecto aceptan la financiación de la película con dinero proveniente del narcotráfico, y en segundo lugar, es él quien ayuda a Montoya en su intento de escape entrando al apartamento para sacar los dólares y la maleta. De igual modo, la muerte de Montoya (el narcotraficante) no genera en el lector la sensación de que el relato le dé un tratamiento de víctima, pues el asesinato responde a un posible ajuste de cuentas entre personas que ejercen el crimen

En esa medida más que en una víctima, el narrador se convertiría en una suerte de cómplice del criminal: “Mientras nos deslizábamos por calles que yo no conocía con facilidad, pensaba que la vida era una mierda. Que yo era un estúpido por haberme dejado arrastrar por

Montoya a su ambiente de delincuencia y riesgos permanentes” (Rubiano 130). Al final, los negativos de la película se quedan en el carro de Montoya, quien es asesinado por los persecutores. Los productores de la película se enteran por el periódico de la noticia pero “[d]e la maleta con dinero y negativos no se decía nada” (132).

–La película se perdió –dije yo–. O está en algún basurero, o algún día cae en manos de la Policía

–¿Y si nos buscan esos tipos, cómo les explicamos que no tenemos nada que ver con Montoya?

–A lo mejor no nos buscan

–¿Pero si lo hacen?

–Entonces no haremos más películas –dije. (132)

Se puede inferir que si no se dice nada del dinero y de la maleta es porque los asesinos de Montoya se llevaron estos elementos. Posiblemente, los individuos no sólo iban por la vida del narcotraficante, sino que pretendían apoderarse del dinero, y de ser así regresarían a buscar a los realizadores de la película para pedirles los 1000 dólares faltantes del maletín, una suma importante para 1989, con la cual se financió el film. Así las cosas, la película, considerada un proyecto entre amigos, se convierte ahora en el objeto que amenaza sus vidas.

La particularidad del cuento, entonces, radica en que al problematizar el carácter de víctima de los afectados por el hecho delictivo, muestra que no sólo las entidades oficiales están ligadas al crimen, sino que la sociedad en general también hace parte de él. El énfasis de la narración, entonces, no reposa en el misterio, es decir, la cuestión importante no es saber quién asesinó al narcotraficante, más bien, radica en dilucidar la implicación de la sociedad en el crimen. En este cuento en particular parece cobrar sentido las palabras con que cierra Solano su artículo en “El informe de Galves” “En esta novela no importa quién es el asesino, pudo haber

sido cualquiera. Lo real es que en ella, así como en la vida diaria, todos somos cómplices de las pequeñas o grandes tragedias que afligen al país” (286).

2.5.2 Los otros involucrados en el crimen: fracaso y marginalidad

José Luis Muñoz apunta que las novelas del género negro frecuentemente son “habitadas por personajes marginales, perdedores, fuera del sistema [...]” (párr. 5). La condición de marginalidad, desde luego, tendrá que ver con el criminal u otros personajes que se mueven en el marco de la ilegalidad por cuanto se encuentran al margen de la ley. Sin embargo, habrá otro tipo de marginalidad relacionada con la sensación de fracaso y soledad que experimentan los sujetos: “-Estuve borracho -exhaló-, pero ahora creo que simplemente estoy un poco... vacío” (Chandler, *El largo adiós* 677). Lennox es un personaje alcohólico, sin trabajo y sin esperanza de conseguir uno. Se considera a sí mismo como un hombre en decadencia: “Es una especie de vínculo con una época en la que yo no era un desperdicio inútil” (681). Incluso el mismo Marlowe parece ser un individuo aislado en su vida personal: “Soy un investigador privado con licencia y llevo algún tiempo en este trabajo. Tengo algo de lobo solitario, no estoy casado, ya no soy un jovencito y carezco de dinero” (723).

En los cuentos de Rubiano frecuentemente son las víctimas directas o los personajes afectados por la situación criminal, quienes ostentan algún grado de marginalidad y/o fracaso. Lo veíamos en “El informe de Galves”, con el escritor, un personaje huraño que supera los 60 años de edad, quien “llevaba una existencia solitaria, alimentada de tabaco y café negro” (Rubiano 278). Lo vemos en “Los papeles de don Juan de la Cuesta” con un abogado poco exitoso que tiene una oficina en el centro de la ciudad, no para sus clientes, sino para estudiar la obra de Cervantes, su lugar de trabajo se convierte, entonces, en un refugio para mantenerse al margen de los patrones sociales que nos han impuesto, por ejemplo, el hecho de tener un trabajo: “Los días pasaban tranquilos, porque una oficina vacía, cuando no se siente la frustración de estar cesante,

es un buen lugar para ocultarse de los demás y evitar las responsabilidades de la vida cotidiana” (64).

En “Thriller” también se advierte el deseo del publicista por mantenerse al margen de eso que la sociedad ha dado en llamar “una vida adulta”, pese a que este individuo desempeña, por cierto, un trabajo que le desagrada, “a los treinta años , comenzaba a cansarme de la agencia y de iluminar frascos de mayonesa” (118). En cierto modo, el proyecto de la película supone un intento por mantenerse distanciado del patrón establecido como “la vida adulta”: “Yo sentía que me estaba embarcando en un juego adolescente para impedir que la vida me atropellara con las responsabilidades y sufrimientos de los adultos” (118). De esta forma, si el aislamiento de Galves posiblemente atiende a la persecución de los detectives y a la ausencia de la mujer que amaba, en el caso del abogado y del publicista estar al margen es una decisión propia.

Por otro lado, el fracaso se constituye en un rasgo transversal a los personajes del libro. Así, de forma continua, el fracaso en un proyecto personal, amoroso o profesional va a estar relacionado con un crimen o un hecho delictivo. El anhelo de Galves por ser escritor es frustrado por la censura que ejercen los criminales anónimos que lo persiguen, “En las vacaciones de míster Rochester” Portilla, tras el asesinato del norteamericano, a quien debía proteger, pierde la oportunidad de trabajar en una firma de abogados. Finalmente, en “Thriller” el publicista y los demás realizadores de la película fracasan en este proyecto porque los criminales que asesinan a Montoya, se llevan los negativos de la película.

2.5.3 Crimen-vida íntima de los personajes: ¿Marginalidad? ¿Fracaso? ¿Soledad?

El vínculo entre víctimas o personajes afectados por el crimen y marginalidad o fracaso se presenta de forma particular en los tres últimos cuentos, ya que permite detenernos en la vida privada de los personajes. En “Arte poética” se hace énfasis en el fracaso del narrador, un sujeto que no parece progresar ni en sus aspiraciones amorosas ni en las artísticas, él y su amigo

Alejandro se enamoran de Kathy, pero esta última se decide por Alejandro. El narrador siempre ha intentado escribir; sin embargo, él mismo considera que sus escritos no tienen valor artístico en comparación con la obra de su amigo Alejandro, y esta situación lo lleva a marginarse del campo de la literatura: “Yo, después de ser un implacable crítico de los escritores que no escribían, terminé por dejar la literatura. Ni siquiera volví a escribir comentarios críticos en los magazines o en las revistas literarias que publicaban mis amigos. Simplemente acepté mi destino y me dediqué a trabajar en la empresa de mi papá” (100). Por su parte, Alejandro está progresando en los campos que constituyen el fracaso del narrador: es un buen escritor y Kathy está enamorada de él; no obstante, su proyecto de ser un escritor reconocido y la posibilidad de continuar con Kathy se ven frustrados por el aparente asesinato de Alejandro a manos de los “Velásquez”.

Entonces, resulta interesante analizar la manera en que el crimen, en este caso, tiene un efecto nivelador entre la vida de Alejandro y la de su amigo, antes del hecho delictivo se podía ubicar a los dos sujetos en las categorías de triunfador y fracasado respectivamente. Después del asesinato de Alejandro, la situación se transforma por el doble efecto del crimen: por un lado, el hecho delictivo trunca los proyectos del joven escritor (la víctima directa) en los campos literario y amoroso, y por otro, hace posible la relación entre Kathy y el narrador.

Si en “Thriller” veíamos un proyecto que fracasó por culpa del crimen y en “Arte poética” explorábamos el efecto ambivalente del hecho delictivo en tanto constituye la frustración de los proyectos de Alejandro al tiempo que habilita la relación amorosa del narrador, en “Necesitaba una historia de amor” es a pesar del crimen que los protagonistas sostienen un tipo de vínculo “sentimental”.

Este último cuento se basa en un fotógrafo de cuarenta años que vive solo en una bodega de la zona industrial. El personaje se ve marginado no por una decisión propia, sino por el duelo

sentimental que enfrenta luego del fin de su relación amorosa: “Hacia poco me había dejado la mujer con la que compartí los últimos siete años de mi vida. Nuestra separación fue dolorosa pero necesaria. Ya no nos queríamos” (41). El fotógrafo permanece dos meses encerrado y se concentra únicamente en su trabajo, una manera de evadir tal vez el dolor que supone todo proceso de ruptura. El narrador de la historia, el mismo fotógrafo, después de estar aislado resuelve salir porque no sabe vivir la soledad. En un bar conoce a Andrea con quien se acuesta esa misma noche, pero lejos de encontrar el amor, descubre un doble crimen y un paliativo para solventar una necesidad sexual. “Así la conocí. Así terminé dentro de esta historia criminal, cuando en realidad necesitaba hacer parte de una historia de amor” (43). En esta afirmación parece haber una oposición o al menos cierta distancia entre amor y crimen; sin embargo, vamos a ver cómo hacia el final del relato el narrador cambia su posición.

El narrador, a petición de Andrea, guarda en su bodega la estatua que contiene dólares ingresados de manera ilegal al país, hasta ese momento él desconoce el contenido de la estatua; es hacia el final del relato, cuando el fotógrafo descubre no sólo la situación del tráfico de dólares, sino que Andrea ha asesinado al dueño de la estatua para quedarse con el dinero. Pese a ello, el narrador decide acostarse con la mujer: “Entonces asentí y me dirigí a la cama con la seguridad de que iba a hacer el amor con una mujer tatuada y asesina. Pero no me importó. Yo necesitaba, con desesperación una historia de amor” (60). Así, el crimen y el “amor” que antes parecían oponerse o distanciarse ahora conviven en el marco de la necesidad que experimenta el fotógrafo y que tiene prelación sobre su actuar ético.

Sin embargo, la historia de Andrea y el fotógrafo no es propiamente de amor, tiene que ver con un encuentro en el campo sexual, pues ella no parece dar señas de enamoramiento “Yo no hice juramentos de amor eterno o algo parecido” (58) ni él tampoco, pues el primer encuentro se basa en lo que el narrador denomina “un simulacro sexual” (44); de hecho, la decisión final de

acostarse con ella, pese a que es una asesina, responde a la necesidad de conjurar su soledad causada por la partida de la mujer con quien convivió durante 7 años.

Entonces, el acto de salir y acostarse con Andrea responde más a su desesperación –como él mismo lo reconoce en algunos apartes del texto– que a un acto de amor propiamente dicho. El desamor se expresa en un deseo de amar que no se puede llevar a la acción: “Había buscado un poco de humanidad en el rostro y cuerpo de una mujer que me gustaría amar y al final no encontré nada” (52), a él “le gustaría amarla”, pero no la ama. Sólo es alguien con quien se puede acostar.

Esta clave de lectura en torno al desamor y al sexo eventual, que parece oponerse al final del cuento en tanto una lectura rápida sugeriría que finalmente el fotógrafo encuentra el amor, la ofrece el relato breve que precede al cuento, donde así como en “Necesitaba una historia de amor” se presenta un encuentro de dos personas que se conocen en un bar y horas más tarde tienen sexo. El narrador dice: “Fuimos al baño. Nos besamos en el de hombres. Luego nos escapamos del lugar [...] estábamos arrechos. Éramos un par de fugitivos en la habitación de un hotel muy barato y ruidoso. Escarbé en mi memoria a ver si sabía algo más de ella pero eso era todo. Pronto amanecería” (40). El individuo ni siquiera recuerda el nombre de la mujer con quien tuvo sexo... Así, la simetría entre las dos historias en torno al desamor obliga a cuestionar el sentido del paratexto “Necesitaba una historia de amor”: ¿acaso ya no se necesita? ¿Se ha encontrado? La respuesta es no.

El fotógrafo pretende conjurar su soledad al salir y estar con Andrea, pretende darle la espalda al fracaso de su relación anterior, tal vez huye de la soledad porque inevitablemente lo llevará al encuentro consigo mismo, el enfrentamiento más complejo para un ser humano: “Se busca la sociedad no más que para huirse cada cual de sí mismo, y así, huyendo cada uno de sí, no se juntan y conversan sino sombras vanas, miserables espectros de hombres” (Unamuno 34).

Tal vez por eso no se puede enamorar, en el escape a la sociedad se deja una parte de sí mismo en casa y lo que se lleva finalmente afuera es un reflejo parcial de sí, un ser que se pierde en el anonimato de una máscara vestida de euforia y alegría, de noches de pasión sin pasión.

Entonces, el encuentro del fotógrafo con Andrea más que una historia de amor ostenta la soledad del personaje, no hay amor, sólo sexo eventual. Esta situación recuerda otra de las características del género negro: el aislamiento de los sujetos: “[...] Casi todos los protagonistas o personajes son presas de la sensación de aislamiento, verbi gracia, en las cuestiones amorosas, el encuentro con otros seres suele darse apenas en el campo sexual” (González et al. 106). Por lo demás, solo nos queda recordar las palabras de Palmer: “[E]n lo que respecta a la sexualidad, los breves encuentros en las novelas de Spillane y Fleming establecen al héroe como un tipazo. Pero en Chandler y Hammett simplemente subrayan la soledad personal” (91).

Por lo tanto, el fracaso del fotógrafo en su relación sentimental, el sexo ocasional con Andrea y su complicidad en el crimen, es decir, la convivencia con la asesina nos obliga a releer la frase que cierra el cuento: “Yo necesitaba, con desesperación una historia de amor” (Rubiano 60), esto no quiere decir que haya encontrado el amor, más bien hace énfasis en la desesperación del personaje, en su soledad porque es *pese a* las circunstancias que decide acostarse con Andrea: pese a que no la ama y a pesar de su condición criminal.

Por último, en “La familia de mi hermana” se retoma la relación entre el crimen y el fracaso del personaje principal. El atraco que sufre el narrador en el bus se vincula a la historia del personaje en la medida en que es el activador para el fracaso amoroso, pero también este personaje reconoce su responsabilidad individual en el hecho. El narrador nos habla de su juventud como una etapa marcada por el ocio y en general por una vida no productiva, si se quiere al margen de las responsabilidades adultas. Este rasgo del personaje se marca por su

afición a la lectura y a las drogas: “Me la pasaba estudiando a Aristóteles o fumando baretta y escuchando Blind Faith o los Rolling o Jethro Tull” (12).

De forma alusiva el cuento ratifica la holganza del sujeto: “La puerta abría hacia el patio de ropas y el baño no tenía ninguna. Sólo cabían la cama y un afiche de *La naranja mecánica*. Desde la cama veíamos el rostro de Malcom McDowell con su pestañita postiza, su bombín y su cuchillo acompañando nuestras cuitas de amor” (14). Así, el diálogo entre Alex, el personaje que desempeña McDowell en *La naranja mecánica*, y el narrador funciona para ratificar el carácter ocioso del protagonista del cuento: ambos viven en la casa de sus padres sin desempeñar un oficio productivo más allá de la lectura de Aristóteles, en el caso del narrador, o la escucha de Beethoven en el caso de Alex.

El fracaso amoroso del narrador, entonces, parece estar vinculado “únicamente” con su incapacidad, incluso él mismo cuestiona no sólo la injerencia del crimen en su vida privada, sino la existencia del crimen en sí: “Me había pasado la vida creyendo que ellos me habían atracado y eso no tenía sentido. No era posible que esos tipos me hubieran robado. [...] creo que los usé de excusa para decirme a mí mismo que por culpa de ellos había perdido a María Carolina.” (20). No obstante, esta motivación exclusivamente individual se derrumba al final del cuento: su cuñado, uno de los atracadores del bus, en el funeral de su madre le da un abrazo y hábilmente le quita la billetera y el celular, sin que el narrador se dé cuenta, al final se los devuelve. La acción, entonces, ratifica que efectivamente este hombre fue el autor del atraco, un hecho delictivo que evitó el encuentro del narrador con su novia en un momento decisivo para ella.

2.6 Para cerrar...

Rubiano desplaza la figura de un detective clásico, una máquina razonadora infalible, y en su lugar, pone la figura de un investigador más humanizado, permeado por la violencia que persigue, un ser falible que fracasa ante el poder de la criminalidad de un contexto corrupto: el

detective es otra víctima. En ese orden de ideas, el autor bogotano muestra la imposibilidad de construir un detective que encarne la ley y que sobreviva en un ambiente en el que la norma es la injusticia: el detective desaparece como eje problémico de la narración. Luego Rubiano se decanta por la vertiente del género negro sin detective y ello supone que la investigación pierde relevancia al tiempo que la resolución del misterio, el énfasis se encuentra no en el descubrimiento del crimen, sino en el constante encubrimiento que ejercen sus autores. Incluso el misterio no se basa en el desconocimiento del autor criminal, sino en el silencio imperativo que impone la amenaza ante cualquier revelación.

Así, la figura del detective y la del misterio son desplazadas por la perspectiva de los personajes cotidianos: la víctima o alguien vinculado al crimen; como señala Symons en relación con los personajes del género negro: “La mayoría de las veces, el personaje central es simplemente alguien a quien le ocurren cosas” (254). Entonces, el hecho de otorgar la perspectiva de la narración a los personajes cotidianos que padecen, contribuyen o están ligados en alguna medida a la acción criminal implica una postura crítica por parte del autor que indica no sólo la imposibilidad de hacer justicia ante una situación criminal (no hay figuras que encarnen la ley), sino la complicidad, la convivencia y/o la supervivencia de la sociedad en medio de una atmósfera atravesada por el crimen, la impunidad y la injusticia: el alegato del género negro es de carácter moral.

3. Ciudad y crimen: de la ciudad histórica al imaginario de lo contingente

En “The simple art of murder” Raymond Chandler evidencia la forma en que el género negro replanteó los parámetros del policial clásico: “Hammett took murder out of the Venetian base and dropped it into the alley [...]” (16). Sacar el crimen del jarrón veneciano y depositarlo en el callejón significó, por un lado, dejar de abordar el crimen como un problema intelectual para observar sus implicaciones sociales, y por otro, otorgarle un escenario de acción distinto: la ciudad, “[s]i en los textos de corte clásico o enigmático hay una preferencia y casi una exigencia por situar el relato en espacios cerrados y de carácter privado [...] en los relatos negros o realistas se producirá un cambio al preferir retratar espacios públicos, calles, barrios, la ciudad [...]” (Resina 25).

Sin embargo, la ciudad, además de ser el espacio donde generalmente se lleva a cabo el hecho delictivo, es un lugar propicio para el crimen. En ese sentido correspondería pensar la ciudad como un espacio que permite el surgimiento de relaciones clandestinas, la proliferación de fuerzas ‘oscuras’ y el anonimato criminal, es decir, un lugar dinámico que no deja de recrear condiciones históricas, sociales, culturales y económicas puestas en diálogo con el crimen.

Como sabemos, el género negro se vincula a la crisis de la bolsa de Wall Street, al surgimiento de los traficantes de alcohol y a la corrupción de las entidades oficiales: un contexto social de crisis, cuyo foco principal es la ciudad. Así las cosas, la literatura de Hammett y Chandler, dos escritores insignia del género negro, empezó a dar cuenta de esa realidad circundante, que dejaba ver una toma de posición crítica por parte de los autores frente al contexto en el que vivían. “Whether his name was The Continental Op or Sam Spade, he was hard-boiled, with a blue-collar attitude, edgy repartee, and a close connection to his setting.

Hammett used him *to portray the city, its political corruption, its fog and docks and hills, its cab drivers and efficiency apartments*” (Marling 111, cursivas mías).

Entonces, la literatura del género negro frecuentemente va a recurrir a personajes urbanos, al crimen organizado y a la corrupción de las grandes entidades oficiales que se inscriben en el contexto de ciudad. Ahora bien, si en Hammett y en Chandler existía una preocupación por narrar la ciudad del momento a través del crimen, en Rubiano se percibe una preocupación similar, pero con un valor agregado: el autor bogotano recupera el pasado histórico de una ciudad atravesada por situaciones criminales. De esta forma, vamos a ver cómo sus cuentos establecen el diálogo entre crimen y ciudad pasando de una Bogotá histórica, donde prima la agitación social y los nexos entre la ciudad y la violencia nacional, a una urbe donde reina el orden de lo contingente.

3.1 La ciudad agitada: tensión, construcción de la ciudad, diálogo entre Bogotá y violencia nacional

En “El policía, el poeta y el anarquista” asistimos a una Bogotá ubicada en parte de lo que hoy es el centro de la ciudad. La acción del cuento se localiza en 1929 en el barrio “Unión Obrera, o Perseverancia, como lo llamaban recientemente” (Rubiano 304). Este barrio es recordado no sólo por la inauguración de la fábrica de cerveza Bavaria en 1889 por parte de Leo Kopp, sino porque, con la ayuda de su fundador, en la década del veinte, se constituyó en el barrio insignia de los trabajadores (Ruiz 19).

Por esa época también se ejecutan una serie de obras que hacen parte de un proyecto para modernizar la ciudad: “En Bogotá, se emprendieron los primeros esfuerzos para mejorar el alcantarillado, las calles y los andenes de la ciudad. (Arias 20). El historiador colombiano, señala, además que, en la década del veinte, se ampliaron los límites espaciales de la capital, que esencialmente eran los mismos desde la época colonial, es decir, “desde la calle 6 al sur hasta la calle 26 al norte” (14). Sin embargo, esta pequeña ampliación fue hecha principalmente hacia el

norte “entre la calle 26 y Chapinero” (20), por lo cual, la ciudad aún se asentaba en parte de lo que hoy es el centro de Bogotá.

En efecto, Rubiano, tal vez consciente de aquellos límites, nos muestra una Bogotá pequeña, “La ciudad terminaba en el lindero de la fábrica y no tenía luces ni guardias. Más allá se levantaba la silueta del panóptico” (319). La ciudad histórica es representada en el cuento con detalle, evitando cualquier tipo de anacronismo; así parece constatarlo la conciencia frente a los límites de la ciudad como la mención al panóptico, una institución penitenciaria, fundada en 1877 y que más tarde se convertiría en el Museo Nacional (Garzón 14). Pero la ciudad aún estaba lejos de ser una gran urbe en términos de infraestructura, Arias nos recuerda que, en medio de las transformaciones que estaba experimentando la ciudad, Bogotá no era un lugar de calles pavimentadas, antes bien, menciona la falta de higiene agravada por el polvo y el lodo producido en épocas de lluvia (20). Tal descripción parece estar acorde a las calles de la Perseverancia que nos muestra Rubiano, a través de su personaje: “El detective miró a través de la ventana. Llovía. En la calle cubierta de lodo se habían formado arroyos que bajaban de la montaña” (Rubiano 313).

Además de constituirse en espacio físico, la ciudad, en la década del veinte, da cabida a que se empieza a hablar de una clase obrera: “El trabajador de la ciudad, el naciente proletariado, daba muestras de una mayor conciencia de clase” (Arias 31). Esta se fortalecería paulatinamente con la creación del Partido Socialista, bajo el liderazgo de Ignacio Torres Giraldo, Raúl Eduardo Mahecha y María Cano. La problemática social, entonces, va a cobrar importancia entre la población y los sectores políticos de izquierda, no sólo en Bogotá, sino en el resto del país. En ese contexto, se producirán huelgas como la del petróleo en Barrancabermeja y la de las bananeras en el Magdalena.

Frente a esta situación, la posición del Estado, centralizado en la ciudad de Bogotá, en figuras como Laureano Gómez, el presidente Abadía y el Congreso, fue criminalizar las acciones huelguistas mediante la adopción de medidas, auspiciadas por el Congreso, “destinadas a extinguir las asociaciones de izquierda (Arias 38). De este modo, el presidente apoyó la salida militar a la huelga y ello supuso la persecución y muerte de quienes participaban en la protesta.

Sin embargo, la ciudad no sólo era el centro de asentamiento del gobierno de turno, “El ambiente cultural de la época estaba dominado, en cierta medida, por Bogotá que, además de ser el epicentro político, también concentraba buena parte de la vida intelectual: la mayoría de los principales diarios, editoriales y universidades se hallaban allí reunidos [...]” (29). En la década del veinte, también surge el movimiento estudiantil universitario encabezado por uno de sus líderes, Germán Arciniegas, que se va a preocupar por la reforma universitaria y, en general, por cuestiones de orden político (Soto 121).

De esta forma, se puede distinguir históricamente tres grupos sociales que convergen en la ciudad: los sectores de izquierda, los organismos oficiales y los intelectuales o letrados. Más adelante veremos cómo la narración se refiere a estos grupos. Por el momento esbozaremos nuestra hipótesis de lectura frente al cuento: Rubiano recrea un espacio físico donde se desarrolla la acción, pero también sugiere la capital como un espacio de diálogo y tensión. En “El policía, el poeta y el anarquista”, se recrea una Bogotá puesta en diálogo con la violencia nacional así como una ciudad agitada que se contrapone a la capital oficial permeada por el crimen. Sin embargo, el cuento no pone en primer plano estas situaciones, el “epicentro” del relato es la planeación del atentado contra la fábrica de cerveza con el que se busca incriminar al poeta y al anarquista. El cuento sugiere, en forma marginal, esa tensión entre las ciudades y el diálogo entre Bogotá y la violencia nacional, pues en la medida en que avanza el relato se proporcionan al lector datos, que

parecen ser anexos del cuento por la rapidez con que se enuncian y porque se mencionan como parte de situaciones contextuales.

Por ejemplo, nos enteramos de la participación del detective en la huelga de las bananeras porque en Ciénaga fue donde conoció a Rosamaría, gracias a la comisión del Ministerio de Guerra, que lo trasladó al Magdalena. Del presidente Abadía sabemos porque hay un periódico en la mesa con una foto de él. Nos enteramos de Raúl Eduardo Mahecha por un comentario que hace Rosamaría luego de tener sexo con el detective: “–Tanta vaina con ese hombre [Frisone]. Ya lo hubieran encarcelado, como a Mahecha, Castrillón, y todos esos carajos que hicieron tanto daño por allá –dijo la mujer” (Rubiano 305).

Del asesinato de Gonzalo Bravo sabemos porque el poeta le dice a Sánchez: “–Hoy no es buen día para andar con esa cosa. Ayer la guardia de Palacio Presidencial mató al estudiante Gonzalo Bravo. Las calles están llenas de gente protestando contra los conservadores. ¿No los escucha? [...] –Claro que sí. Por eso casi no llego –respondió el detective [...] ¿No ve que inmovilizaron el tranvía? Por eso tuve que venir a pie” (308). Se advierte que la protesta no es importante en sí, sino que actúa como un impedimento en el transporte de Sánchez. Finalmente, el lector sabe de las figuras intelectuales, porque el poeta señala: “–Son cientos de manifestantes que están haciendo temblar la ciudad de las cien mil mujeres y los mil quinientos automóviles” (308). El escultor pregunta por quién es el autor de la estadística y el poeta responde: “–Un periodista conocido mío, Eduardo Zalamea. La semana pasada, en una velada literaria que tuvimos donde los De Greiff, leyó páginas de una novela que está escribiendo sobre un viaje por la Guajira” (308).

El diálogo entre Bogotá y la violencia nacional así como la tensión entre la ciudad agitada que se contrapone a la capital oficial permeada por el crimen, se desarrolla mediante el uso de tres grupos sociales, que pueden identificarse de forma metonímica en el título del relato: los

organismos oficiales, representados por el policía; los sectores de izquierda, relacionados con la figura del anarquista, y los intelectuales, encabezados por el poeta y sus amistades.

Los organismos oficiales, ubicados principalmente en la ciudad, se presentan como patrocinadores de los hechos criminales: el detective Sánchez ha participado en el conflicto de las bananeras, la foto del presidente Abadía no es fortuita en el cuento, pues él fue quien patrocinó y aplaudió la salida militar al conflicto, el Ministerio de Obras Públicas facilita la dinamita a Sánchez para volar la fábrica, el director de la Policía, Cortés Vargas, participa en la masacre de las bananeras y bajo su mando, los miembros de la guardia presidencial asesinan a Gonzalo Bravo.

Los sectores de izquierda se advierten en la voz de Rosamaría, quien menciona a Raúl Eduardo Mahecha, uno de los fundadores del partido socialista en el país, quien participó en la organización de la huelga del petróleo y en la de las bananeras. Precisamente, Mahecha va ser encarcelado junto con otros dirigentes por la participación en la primera huelga: “se les acusó de ser agitadores y constituir una amenaza para el orden público y los intereses nacionales” (Rueda párr. 4). Más adelante, en 1928, Mahecha va a ser perseguido debido a la huelga de las bananeras, “el líder fue sindicado como reo de alta traición” (párr. 5).

Finalmente, la ciudad de los intelectuales se advierte en la presencia de los de Greiff y en la alusión a la novela *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1934). Sin embargo, la figura del intelectual también estaría encarnada en el poeta y en el mismo escultor; el autor distancia al primero de cualquier compromiso político frente a la realidad social que vivía la ciudad en el momento, pues, a pesar de las manifestaciones por la muerte de Bravo, el poeta se dedica solamente a escribir, al igual que sucede con el escultor, quien está encerrado en su habitación tallando las esculturas de próceres que hace por encargo. Pese a ello, la figura del escultor es un tanto más ambigua por cuanto habría una suerte de acto revolucionario al volar con dinamita sus

propias creaciones, máxime si se tiene en cuenta que una de las esculturas que, aparentemente hizo estallar en Guatemala, fue la del dictador Ubico.

Esta figura del intelectual no comprometido se distancia de lo que sucedía por la época con el grupo de los Nuevos, cuyos integrantes (Rafael Maya, Germán Arciniegas Jorge Zalamea, León de Greiff y Luis Vidales, entre otros) no sólo reflexionaban sobre el arte, sino que se preocuparon por los asuntos de carácter social. Ahora bien, si en el relato prima la apatía de los intelectuales, no sucede lo mismo con otro grupo, que también haría parte de los letrados: los estudiantes. Así, en el diálogo del cuento largo con el relato breve precedente advertimos el contexto de la muerte de Bravo: una marcha estudiantil. Ese día (7 de junio de 1929) se llevaba a cabo una marcha liderada por el movimiento estudiantil (organizado por figuras como Germán Arciniegas) en contra de “la rosca”²² y de la dirección de policía a cargo de Cortés Vargas, por su participación en la masacre de las bananeras. Al día siguiente, se ubica la acción inicial del cuento. De forma periférica la narración nos señala que la manifestación ha continuado agravada por la muerte del estudiante. Precisamente, ese día, 8 de junio, el presidente Abadía, ante la protesta, se vio obligado a reemplazar a Cortés Vargas, al ministro de Obras Públicas y al gobernador de Cundinamarca (Rodríguez párr. 24).

En el cuento se muestra una ciudad agitada no sólo por el crimen de Bravo, sino por la corrupción del Estado y la masacre de las bananeras, de tal forma que se establece un vínculo entre la ciudad y la violencia nacional y se pone en tensión la Bogotá que protesta frente a la

²²En los primeros días de junio de 1929, el alcalde Cuervo destituyó a los gerentes de las empresas del acueducto y el tranvía” (Díaz 160). El problema de fondo era que los gerentes de las respectivas empresas eran dirigentes políticos del partido conservador y ello suponía el uso de su influencia como políticos para conceder prebendas a dichas empresas. “A pesar de la destitución, los gerentes de las empresas municipales no abandonaron sus cargos e infortunadamente el presidente de la República, Miguel Abadía Méndez, le quitó el respaldo al alcalde y lo destituyó por conducto del gobernador de Cundinamarca” (Rodríguez párr. 19). En ese contexto, el 6 de junio alrededor de 20.000 personas salieron a las calles para respaldar al alcalde y ratificar su posición en contra de la “rosca”. La manifestación se extendió hasta el 7 de junio, día en que se unió a la protesta el movimiento estudiantil que no sólo exigía la destitución del gobernador, sino la del “héroe de la masacre de las bananeras”, Cortés Vargas (párr 22).

ciudad de los organismos oficiales criminales. No obstante, dicha tensión se narra de forma periférica porque el “centro” del cuento se fija en el atentado a la fábrica y en la incriminación del poeta y el anarquista para constituir lo que en nuestros días llamaríamos un ‘falso positivo’. En esa dirección, se puede interpretar el cuento en tanto su propuesta estética, en la narración de dos historias, como lo diría Piglia, pero también en relación con un fin ético subyacente, pues lo sugerido, lo que no parece tan importante, cobra igual o mayor relevancia frente a las grandes historias que frecuentemente distancian de lo verdaderamente relevante...

3.2 Ciudad y violencia nacional, apogeo de la ciudad agitada y anonimato del criminal

“El informe de Galves” y “Páginas...” narran a la Bogotá de 1948, pasamos de una ciudad en formación, a una ciudad más moderna en donde el tranvía ya se ha constituido como un medio de transporte importante, los automóviles particulares se han instituido (la persecución a Jaramillo se hace a bordo de un Packard) y la población ha crecido considerablemente.

En relación con la ciudad hay tres aspectos que me interesa resaltar de “El informe de Galves” y “Páginas...”: i) diálogo entre ciudad y violencia nacional en torno al crimen, ii) reproducción del crimen en torno a una ciudad agitada y iii) anonimato posible del criminal en la ciudad. El primer aspecto ya lo veíamos en “El policía, el poeta y el anarquista”, donde existe, por un lado, una clara relación entre la gestión que hace, desde Bogotá, el presidente Abadía, y la masacre de las bananeras en el Magdalena, y por otro, la participación indirecta del “héroe” de esta masacre en la muerte de un estudiante asesinado en la ciudad. En el caso de “El informe de Galves” y “Páginas...” también se establece un vínculo entre la ciudad y la violencia nacional por cuanto el autor material de la muerte de Gaitán posteriormente irá a quemar una finca en el departamento de Boyacá como parte de un proyecto criminal mayor, que ahora no solo implica el asesinato del político en particular, sino un plan extendido a otros territorios fuera de la ciudad para despojar a los campesinos de sus tierras. Este mismo diálogo se retomará en “arte poética” a

través de la figura del impostor “Misael Velásquez”, quien luego de haber usurpado la finca del verdadero Misael Velásquez en el Quindío, ahora asiste a cenas importantes en medio de la clase alta bogotana.

El segundo aspecto gira en torno a la reproducción del acto violento: el asesinato de Gaitán va a generar la destrucción de gran parte de la ciudad. Si en “El policía, el poeta y el anarquista” asistíamos a una Bogotá agitada por la corrupción del Estado, la masacre de las bananeras y la muerte de Bravo; en “El informe de Galves” y “Páginas...” percibimos la ciudad agitada en su máxima expresión, una Bogotá anárquica, donde tienen lugar hechos delictivos en cadena, es decir, se reproduce el crimen. En la persecución de Jaramillo al individuo de rasgos árabes advertimos el contexto violento en el que se encuentran, donde el crimen inicial –el magnicidio– ha hecho surgir una serie de crímenes sucesivos: “Tropiezan con saqueadores de almacenes, mujeres que transportan radios y adornos de sala, camiones con hombres armados de fusiles y machetes. Se levanta el humo de los incendios y en medio de los disparos y barricadas, [Jaramillo] pierde su rastro” (Rubiano 269). Esta situación recuerda la postura chandleriana frente a lo que significó el paso del género policíaco al género negro: sacar el crimen de los espacios privados a los públicos. Y es que, literalmente, el 9 de abril implicó no sólo la salida del crimen a la ciudad, sino la misma destrucción de gran parte de la urbe a manos de la violencia.

El tercer aspecto, el anonimato posible en la ciudad, lo considero relevante porque sobre ese carácter anónimo, que brinda la urbe, se monta la trama de los cuentos y la de la novela *El archivo maldito*. “La novela comienza el nueve de abril de 1948. Un revólver, empuñado por un hombrecito insignificante apunta hacia el líder Jorge Eliécer Gaitán. Atrás *mimetizado entre los transeúntes*, otro individuo dispara y luego señala acusador al hombrecito que a último momento no tuvo valor (o convencimiento) para cumplir su propósito” (269, cursivas mías). De este modo, la gran cantidad de personas que alberga una ciudad, así como su extensión, hace posible que el

criminal se esconda entre la multitud, de ahí que el género negro privilegie la ciudad sobre otros espacios de acción. Al respecto Benjamin señala: “El contenido social originario de las historias detectivescas es la difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad” (58). En ese sentido, el carácter anónimo del criminal, en este caso, no sólo hace posible una hipótesis alternativa frente a la muerte de Gaitán (el asesino no es Roa Sierra), a partir de la cual se forja la trama, sino que mantiene atento al lector, quien de manera infructuosa busca resolver una pregunta que hasta el día de hoy no tiene respuesta: ¿quién mató a Gaitán?

3.3 Dialogando con la ciudad: el imaginario de una ciudad insegura

La relación ciudad y crimen tiene una modulación interesante en “Señas de identidad”, allí se recrea el imaginario de una Bogotá con espacios convencionalmente peligrosos, en este caso, el sector de San Victorino. De acuerdo con Silva: “La violencia callejera [...] el alto grado de impunidad de las conductas punibles, llevan al ciudadano a un estado de indefensión que va a proyectarse en la forma de ver algunas calles convertidas en verdaderos croquis de peligro” (201). El estudio de Silva ubica a San Victorino en el segundo puesto después de la Carrera Décima, entre los lugares que son considerados más peligrosos por los ciudadanos. En cierta forma, el cuento reproduce dicho imaginario en tanto muestra al sector como un espacio propicio donde el crimen se ejerce de manera habitual: “Estaba por San Victorino mirando los puestos de venta con cara de hampón. Caminaba lento con sus tenis bien amarrados. Seguro ya había robado un par de relojes y contento el indio. Ya habría hecho lo del día, en cambio nosotros todavía estábamos con saldo en rojo.” (235).

Sin embargo, lo interesante de la narración, en relación con la ciudad, se basa en dos elementos: el juego con el imaginario de San Victorino y el diálogo del protagonista con la ciudad. Al inicio del cuento se presenta un lugar y a un personaje que es tildado de hampón por el narrador, al poner las dos imágenes en común: la de San Victorino como un espacio propicio para

el crimen, y la de aquel individuo señalado como un supuesto ladrón, el lector podría pensar que efectivamente el criminal es el sujeto juzgado por el narrador y que posiblemente el cuento vaya a tratar de cómo logró ejecutar su robo o de sus acciones delictivas posteriores. No obstante, el imaginario de un sector inseguro, donde son los civiles quienes ejercen el crimen, se trunca parcialmente, por la inversión que plantea el cuento al poner al supuesto criminal como víctima y al policía como criminal. Entonces, el relato no sólo juega con los prejuicios del narrador frente al civil, sino con el imaginario del lector frente a San Victorino y sus habitantes.

Por otra parte, el diálogo del policía-narrador con la ciudad resulta interesante porque al espacio geográfico subyace una manera en que el sujeto vive la ciudad. Al respecto, Silva afirma: “si [alguien] camina y escoge unas rutas en lugar de otras, si sigue un sendero o decide abordar un punto de la ciudad a cierta hora de la mañana o la noche, habla con la ciudad” (114). De esta forma, se entiende la ciudad en su dimensión física, pero también en relación con los nexos establecidos entre los sujetos y esa geografía particular. Dicho esto, el policía del cuento dialoga con este sector de Bogotá en la medida en que es consciente de las dinámicas habituales de San Victorino y en la medida en que conoce espacios privilegiados para el crimen, “[n]os fuimos a un terreno que conocemos con Corea abandonado desde el Nueve de Abril. Ahí había una casa que quemó la chusma y ahora es refugio de gamines” (Rubiano 237). Justamente, en ese lugar clandestino los policías roban y asesinan al individuo, al supuesto ladrón; en el género negro el marco es una parte integrante del propio crimen (Symons 256).

3.4 La ciudad: un espacio para la desfamiliarización

De acuerdo con Joan Ramón Resina, las ciudades se constituyen en escenarios del género negro porque son espacios sórdidos donde se lleva a cabo y se hace posible, de manera frecuente, la *desfamiliarización de lo cotidiano*: “[...] estos escenarios se despliegan “en negro” en virtud del oscurecimiento de los hechos, pero también como efecto de una selección óptica que, sobre

todo a partir de la adaptación cinematográfica de la novela criminal, tiene por objetivo la desfamiliarización de lo cotidiano” (17). Por supuesto, esta desfamiliarización tiene que ver con la ruptura intempestiva del orden, causada por una situación criminal, así como con su preservación en un marco propicio para ello, en la ciudad.

Dicho fenómeno se puede apreciar en “El informe de Galves” y en “Páginas...” donde la ciudad en tanto lugar que alberga multitudes, hace posible la ruptura imprevista del orden y la vigencia de la desfamiliarización dado el anonimato criminal. En “Señas de identidad” también se advierte la relación entre la ciudad y la desfamiliarización de lo cotidiano en dos sentidos: por el abordaje *imprevisto* que experimenta el transeúnte, quien se dirige a hacer una diligencia laboral, y por el desplazamiento del rol criminal a la figura del policía.

En “Thriller” resulta particular la desfamiliarización porque esta no se pone en diálogo con una ciudad multitudinaria como en “El informe de Galves”, sino que se vincula con la soledad urbana. Vamos a ver cómo se establece dicho nexo. El narrador del cuento afirma: “La película comenzaba con una toma nocturna de la autopista del norte. Luego la cámara distinguía al Renault 4 color azul de nuestro protagonista. Un tipo solitario en la noche de viernes en Bogotá que escucha *Street Fighting Man* de los Rolling Stones” (Rubiano 115-116). Después de esta escena, el conductor del automóvil es ignorado por unas chicas con las que desea ir de rumba; acto seguido, unos travestis lo persiguen; posteriormente, los celadores no lo dejan entrar a los bares y, en consecuencia, resuelve devolverse a su casa. Entonces, la soledad urbana surge en el no diálogo con la ciudad, en la imposibilidad para comunicarse con sus espacios y sus habitantes: “There is no place for a street fighting man” dicen los Stones, una frase que parece definir la soledad del personaje.

El conductor del automóvil regresa a casa, el relato ya ha hecho ‘familiar’ su estado solitario, en esa escena cotidiana de regreso, repentinamente estrella a un hombre herido en el

pecho, justo aquí irrumpe la desfamiliarización, producto del crimen, “alcanzamos a ver el gesto de sorpresa del conductor del Renault” (113); así, pues, el crimen rompe con lo que parece ser un regreso cotidiano a casa. Pero el lector también se hace partícipe de esa desfamiliarización porque la narración lo sorprende con un crimen en las primeras cinco líneas del cuento y porque, a diferencia de los demás relatos del libro, donde el crimen se introduce en la mitad de la narración o es el punto de llegada, en este cuento en particular, el crimen es el punto de partida. El conductor recoge al hombre y cambia su destino, se dirige hacia el norte de la ciudad. En el camino, el individuo muere y es dejado en la calle 92, ahora la soledad urbana se ha transferido a la ciudad y al cuerpo sin vida que yace en el asfalto: “[v]emos la calle solitaria y el solitario cuerpo del Muñeco sobre el andén” (125).

3.5 La ciudad: un espacio para la contingencia

Si, como afirmaba Lukács, el género policial clásico, se basa en la seguridad burguesa porque, a pesar del crimen, se restituye el orden; en el género negro prima la sensación de inseguridad, no sólo por la corrupción de la policía, el fracaso del investigador o la ausencia de un detective que encarne la ley, sino porque la ciudad se constituye en un espacio donde prima el orden de lo contingente, es decir, el crimen puede irrumpir en cualquier situación: un policía asesina en una marcha a un estudiante, un político es asesinado en la calle, un menor de edad muere a manos de la policía en una calle clandestina de San Victorino y un conductor estrella a un hombre herido.

Ahora bien, en cuentos anteriores como “El policía, el poeta y el anarquista”, “El informe de Galves”, “Páginas...”, y “Arte poética” el énfasis no se encuentra tanto en la ciudad como espacio para lo contingente, ya que las narraciones sugieren una intencionalidad clara detrás del crimen: acallar una voz que puede poner en peligro los intereses de los criminales. Por el contrario, en “Señas de identidad” y “Thriller” la ciudad se erige, principalmente, como espacio

para lo contingente ya que los personajes se ven involucrados en el crimen de manera fortuita: sin una explicación clara, los hechos delictivos irrumpen en sus vidas. El orden de lo contingente se establece a partir de la desfamiliarización de lo cotidiano; en el primer caso, a través de la ruptura del imaginario del civil como ladrón, es decir, lo “familiar”, de acuerdo con el imaginario, sería que en San Victorino el ladrón fuera un civil; sin embargo, en Bogotá todo puede pasar, hasta los policías pueden fungir como criminales. En el segundo caso, el conductor del Renault al igual que el publicista, de forma intempestiva, se ven involucrados en una persecución criminal, cuya explicación queda perdida en lo que el narrador denomina “un ajuste de cuentas”.

En “Necesitaba una historia de amor” y “La familia de mi hermana” también predomina la noción de ciudad como espacio para lo contingente. En el primer cuento, un fotógrafo, en medio de su soledad, por la ruptura amorosa que enfrenta, se va a un bar de la Zona Rosa a buscar un poco de aire y un trago. Este lugar, típico de Bogotá, se configura como un espacio para lo contingente en la medida en que un ciudadano de a pie puede convivir con un criminal sin que tenga plena conciencia de ello. Este es el caso del protagonista de la narración, un fotógrafo quien conoce, sin saberlo, a una traficante de dólares con quien terminará involucrado aceptando no sólo el hecho del tráfico, sino el posterior asesinato que la mujer va a perpetrar.

Por último, en “La familia de mi hermana” la ciudad también se presenta bajo la figura de la contingencia, acompañada del imaginario de la inseguridad reinante en la ciudad. El relato breve que precede al cuento nos da esa clave de lectura “[...] vivía cerca del Goce Pagano de la veinticuatro, en el barrio de Las Angustias; un sitio por el cual ni entonces ni ahora se puede caminar con tranquilidad a las tres de la mañana” (7). De este modo, el narrador identifica sectores que son foco de la inseguridad en la ciudad. Aunque en el cuento largo no se habla de un sector urbano apto para el crimen, ciertamente prevalece el imaginario de una ciudad insegura,

por cuanto el narrador es atracado en un bus de servicio público: “–Qué hacemos –dijo como si yo supiera de qué estaba hablando. Era un tipo como de mi edad con un bigotico apenas visible y cara de terror. –Están robando” (16). Así pues, el delito irrumpe de forma intempestiva en la narración, y lo que antes era el trayecto del protagonista para encontrarse con su novia, ahora se desvía hacia la imagen del robo en el bus. En esta ciudad cualquier cosa puede pasar...

3.5 Para cerrar...

Observamos que los cuentos analizados presentan una línea temática común: la narración de un crimen en el marco de la ciudad. Sin embargo, los relatos nos demuestran que la urbe no se limita al espacio físico: vimos una ciudad agitada por la protesta de civiles y estudiantes en contra de crímenes estatales, se analizó la manera en que se establece el diálogo entre la ciudad y la violencia nacional, asistimos a la destrucción de una ciudad sumergida en la anarquía en el marco del bogotazo, se observó el surgimiento del criminal anónimo en la multitud, y finalmente llegamos a una ciudad desfamiliarizante cuyo rasgo característico es la contingencia del acto delictivo. En ese orden de ideas, la relación entre ciudad y crimen transgrede los límites de lo físico, para constituirse en un espacio de representación social que ofrece las condiciones necesarias para la proliferación del crimen. En el género negro, “[L]a ciudad de ningún modo puede ser decoración argumental o complemento escenográfico. La ciudad es, quizás, el personaje fundamental [...]” (Monsiváis 6).

Conclusiones

Una vez hecho este recorrido por los cuentos a la luz de las tres perspectivas de análisis planteadas, quiero retomar un término que usé reiteradamente en la introducción: la palabra *diálogo*. Después de todo, considero que es la expresión más adecuada para sintetizar la propuesta de lectura que intenté mostrar a lo largo del trabajo. Efectivamente se demostró que en los cuentos de Rubiano existe la presencia del género negro: vimos que todos los relatos están ligados a una situación criminal o delictiva que involucra a distintos estamentos de la sociedad: llámense Estado, fuerzas policiales o ciudadano de a pie. Se planteó que los cuentos analizados en esta propuesta sugieren la imposibilidad de que exista un detective que encarne la justicia a la manera de Dupin o Marlowe; ello supuso la inscripción de los relatos del autor bogotano en la vertiente de género negro que desplaza el protagonismo del detective. Asimismo, se articuló el efecto de *violencia desplazada* con la sensación de amenaza constante, uno de los rasgos distintivos del género negro según Palmer. Se analizó el fracaso, la marginalidad y la soledad de algunos personajes, que constituyen el sujeto característico del género, según José Luis Muñoz. Finalmente nos aproximamos a la ciudad como el espacio por excelencia para dicho género en tanto allí convergen el crimen oficial, el delito callejero, la desfamiliarización de lo cotidiano y en general, la contingencia como signo de amenaza constante. Y así, se pudo evidenciar la mirada crítica de la sociedad que supone el género negro.

Ahora bien, mencionaba la importancia de la expresión *diálogo* porque sugiere una disposición activa por parte de Rubiano que no se limita simplemente a asumir las características del género; más bien, las apropia en un espacio creativo donde evidencia el uso de recursos literarios puestos en *diálogo* con el género. En ese orden de ideas, vimos la relación que sostiene la metaficción con la *violencia desplazada*, y la preocupación por situaciones criminales históricas; el uso de la intratextualidad en el planteamiento de una versión alternativa a la historia

oficial del magnicidio, la recurrencia a la intertextualidad para inscribirse en la tradición del género negro, y el empleo de simetrías puestas en diálogo con la *transferibilidad* de los hechos delictivos. Así, la noción de diálogo permite la convergencia de dos posturas: una ética, en la mirada crítica de la sociedad y otra estética, dada por la creación de un espacio ficcional y el uso de estrategias literarias.

Esta preocupación est-ética, que se percibe a lo largo de todos los relatos, me lleva a reflexionar acerca del tratamiento que el autor bogotano brinda a la violencia. Rubiano se aleja de la representación cruda del crimen, es decir, el lector que se acerque a los cuentos no va a encontrar allí ríos de sangre, cuerpos torturados con sevicia o descripciones hiperbolizadas de los asesinatos: la espectacularización de la violencia. En un sentido amplio, todos los cuentos del libro conservan el manejo del crimen o una situación delictiva; sin embargo, la violencia presenta un tratamiento estético, que brinda a los relatos el estatus de literatura y los aleja de otras formas como la crónica, el documental o el panfleto, cuyas intenciones primordiales se hallan ligadas a la denuncia y/o proliferación comercial.

Luego de realizar este trabajo, desconozco a ciencia cierta si algo que quise resaltar, consciente o inconscientemente, en el análisis de los cuentos, obtuvo notoriedad: el papel del lector. Con el fin de asegurarme, quisiera dedicar este último espacio para hacerlo. En algunos apartes de mi tesis hice referencia a las reacciones que suscitaban los cuentos en el lector o incluso a la manera en que el mismo relato jugaba con sus imaginarios. Cuando Rubiano emplea ciertas estrategias literarias o deja algunas afirmaciones en el plano de lo sugerido hace posible la participación del lector, es decir, hay un llamado para que este se haga parte integral del texto. Su función es actualizar el relato, ofrecer conjeturas para dar sentido a las pausas o espacios en blanco del texto (Eco 76). Pero ese *diálogo* con el lector se basa también en el uso de eventos que han marcado la historia del país así como en el manejo de personajes cotidianos. En alguna

medida, Rubiano hace un llamado al lector para que conserve la memoria de esos grandes misterios que aún continúan sin resolver, pero también sugiere el reconocimiento del lector en esos pequeños individuos que habitan el mundo ficcional de Rubiano y que nos dicen tanto de nosotros y de la violencia que permea nuestra cotidianidad.

Para terminar, quiero referirme a una situación que me llamó la atención durante el proceso investigativo. Los pocos estudios que se han hecho hasta el momento, por lo menos en el país, sobre el género negro se han centrado de forma exclusiva en la *novela*, basta dar una breve mirada a los títulos: *Trece formas de entender la novela negra*, *La anomia en la novela de crímenes en Colombia*, etc. Por esta razón, considero importante no sólo ampliar el estudio académico sobre el género negro en cuestión, sino el análisis de otro tipo de producciones literarias que se inscriban en este género. De ahí que esta propuesta puede constituirse en un punto de partida para un estudio futuro del *cuento negro* en Bogotá y por qué no, en el país.

Obras citadas

Alape, Arturo. *El Bogotazo: memorias del olvido*. Bogotá: Editorial Pluma, 1983. Impreso.

Antony, Francis. "Symmetry and literature". *Aspects of Symmetry*. University of Illinois, 2010.

Web. 16 de Julio de 2013.

Apuleyo Mendoza, Plinio. "El detective detrás de la mano asesina de Roa Sierra". *El Tiempo*.

Abr. 2013. Web. 15 de mayo de 2013.

Arias Trujillo, Ricardo. *Historia de Colombia contemporánea (1920-210)*. Bogotá: Ediciones

Uniandes, 2011. Impreso.

Aristizábal, Luis Hernando. "Dashiell Hammett en Chapinero". *Boletín Cultural y Bibliográfico*.

1993. Web. 14 de marzo de 2013.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona:

Ediciones Paidós, 1984. Impreso.

---. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1967. Impreso.

Benjamin, Walter. *Iluminaciones II: Baudelaire un poeta en el esplendor del capitalismo*.

Madrid: Taurus, 1972. Impreso.

Borges, Jorge Luis. "Leyes de la narración Policial. *Textos recobrados (1931-1955)*. Buenos

Aires: Emecé Editores, 2001. 36-39. Impreso.

Breuer, Rolf. "La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de

Samuel Beckett". *La realidad inventada*. Comp. Paul Watzlawick. Barcelona: Editorial

Gedisa, 1998. Impreso.

Chandler, Raymond. *Adiós, muñeca. Todo Marlowe*. Trad. José Muñoz. eBooks con estilo. Web.

---. *El largo adiós*. Barcelona: Barral Editores, 1972. Impreso.

---. *The simple art of murder*. New York: Ballantine Books, 1972. Impreso.

Chaves Bustos, Mauricio. "Gonzalo Bravo Pérez, de Ipiales, primer mártir estudiantil en Colombia." *Página10.com periódico digital*. Jun. 2013. Web. 27 de julio de 2013.

Coma, Javier. *La novela negra: Historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policíaca norteamericana*. Barcelona: El viejo topo, 2001. Impreso.

Díaz Jaramillo, José Abelardo. "El 8 de junio y las disputas por la memoria, 1929-1954". *Historia y Sociedad*. Ene./Jun. 2012: 157-189. Web. 12 de mayo de 2013.

Eco, Umberto. *Lector in fabula. La Cooperación interpretativa en el texto Narrativo*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Editorial Lumen, 1981. Impreso.

"El dolor del pueblo". *Semana*. Abr 1948: 5-35. Impreso.

"El 9 de abril: ¿La conjura de un solitario? *El Malpensante*. Nov/dic 2005. Web. 13 de mayo de 2013.

España, Gonzalo. "Imaginario del crimen en el género negro". *Trece formas de entender la novela negra*. Ed., comp. Gustavo Forero. Bogotá: Planeta, 2012. 95-104. Impreso.

Feinmann, José Pablo. "Estado policial y novela negra argentina". *Retóricas del crimen: Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Ed. Ezequiel De Rosso. Jaén: Alcalá Grupo Editorial, 2011. 213-224. Impreso.

Forero Quintero, Gustavo. *La anomia en la novela de crímenes en Colombia*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad de Antioquia, 2012. Impreso.

Garzón, María Catalina. *En busca de la prisión moderna: La construcción del panóptico de Bogotá, 1849-1878*. Museo Nacional Cuadernos de curaduría. Ene/Jun 2010. Web. 12 de mayo de 2013.

Genette, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

- Giardinelli, Mempo. "La novela negra en la América Hispana". *Retóricas del crimen: Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Ed. Ezequiel De Rosso. Jaén: Alcalá Grupo Editorial, 2011. 355-358. Impreso.
- González Vargas, Sergio, et al. "Género negro en Colombia: Sus condiciones y perspectivas". *Hojas Universitarias*. Abr. 2007: 103-108. Web. 12 de mayo de 2013.
- Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Trad. José Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981. Impreso.
- Lukács, György. *Significación actual del realismo crítico*. México, D.F.: Ediciones Era, 1963. Impreso.
- Marling, William. "City of Sleuths". *The Cambridge companion to the literature of Los Angeles*. Ed. Kevin R. McNamara. Cambridge University Press, 2010. Web.
- Monsiváis, Carlos. "Ustedes que jamás han sido asesinados". *Revista de la Universidad de México*. Mar. 1973: 1-11. Impreso.
- Muñoz, José Luis. "Novela negra y novela de enigma". *Editanet, Espacio virtual literario y artístico*. Ene. / Mar. 2011. Web. 27 de julio de 2013.
- Narcejac, Thomas. "La novela policíaca". *La novela criminal*. Ed. Gubern. Barcelona: Tusquets Editor, 1970. 50-80. Impreso.
- Noguerol, Francisca. "Neopolicial latinoamericano: El triunfo del asesino". *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*. 2006. Web. Jul 24 de 2013.
- Ortega, María Luisa, María Betty Osorio y Adolfo Caicedo, comps. *Ensayos críticos sobre cuento colombiano del siglo XX*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2011. Impreso.
- Palmer, Jerry. *La novela de misterio (Thrillers): Génesis y estructura de un género popular*. Trad. Mariluz Caso. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. Impreso.

Phyllis Dorothy, James. *Todo lo que sé sobre novela negra*. Trad. María Alonso. Barcelona: Ediciones B, S. A., 2010. Impreso.

Piglia, Ricardo. Introducción. *Cuentos de la serie negra*. Ed. Piglia. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979. 7-14. Impreso.

---. *Formas breves*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

Pinilla, Elizabeth y Adriana Suárez Reina. “La función modelizante de la realidad en la narrativa de Roberto Rubiano Vargas: un estudio a partir de la teoría de la ficción literaria”. *Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones críticas”*. Rosario, 2009: 1-10. Web.

Pöppel, Hubert. *La novela policiaca en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2001. Impreso.

Posada Tamayo, Simón. “¿Quién mató a Gaitán? Las dudas sobre Juan Roa Sierra”. *El Tiempo*. Abr. 2013. Web. 15 de mayo de 2013.

Resina, Joan Ramon. “Geografías escenificadas en negro”. *Geografías en negro: Escenarios del género criminal*. Eds. Alex Martín Escribá y Javier Sánchez Zapatero. Barcelona: Montesinos, 2009. 15-20. Impreso.

---. *El cadáver en la cocina: La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1997. Impreso.

Rivera Bernal, Ángel Ferley. “El informe de Galves y otros thrillers de Roberto Rubiano Vargas como texto canónico del género policiaco en Colombia.” Tesis. Universidad Nacional de Colombia, 2003. Impreso.

Rodríguez Gómez, Juan Camilo. “Acueducto de Bogotá, 1887-1914: Entre público y privado”. *Revista Credencial Historia*. Mar. 2012. Web. 12 de mayo de 2013.

Rubiano Vargas, Roberto. Entrevistado por Juan David Ulloa. *Gimnasio Moderno*. Web.

Rubiano Vargas, Roberto. *Cincuenta agujeros negros* Bogotá: Panamericana Editorial, 2008.

Impreso.

---. *Citas de grandes autores sobre el taller literario alquimia de escritor*. Bogotá: Intermedio

Editores, 1991. Impreso.

---. *El informe de Galves y otros thrillers*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1993. Impreso.

---. *En la ciudad de los monstruos perdidos*. Bogotá: Panamericana Editorial, 1999. Impreso.

---. *Gentecita del montón*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1981. Impreso.

---. *Necesitaba una historia de amor y otros cuentos de Bogotá*. Bogotá: Villegas Editores, 2006.

Impreso.

---. *Una aventura en el papel*. Bogotá: Panamericana Editorial, 1997. Impreso.

---. *Vamos a matar al dragoneante Peláez*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial S. A., 1999.

Impreso.

Salinas, Alexander. *Novela negra y memoria en Latinoamérica*. Polígramas. 2007. Web.

Silva, Armando. *Imaginario urbanos*. 5^{ta} ed. Bogotá: Arango Editores, 2006. Impreso.

Soler, Carlos. "Siglo XX cambalache". *Boletín Cultural y Bibliográfico*. 1999. Web.

Soto, Diana. "Aproximación histórica a la universidad colombiana". *Rhela*. 2005: 99-136. Web.

Symons, Julian. *Historia del relato policial*. Trad. Roser Verdaguer. Barcelona (España).

Editorial Bruguera S. A., 1982. Impreso.

Unamuno, Miguel de. *Soledad*. Madrid: Espasa Calpe, 1974. Impreso.

Uribe, María Victoria. "Violencia y masacres en el Tolima: desde la muerte de Gaitán al Frente

Nacional". *Revista Credencial Historia*. Jun. 1991. Web. 12 de mayo de 2013.

Vázquez de Parga, Salvador. *De la novela policíaca a la novela negra: Los mitos de la novela*

criminal. Barcelona (España): Plaza y Janes Editores S. A., 1986. Impreso.