

El quiebre de la modernidad en *El Magnicidio* de Germán Espinosa

The Breakdown in the Modernity in *El Magnicidio* by Germán Espinosa

Carolina Niño Pantoja
Universidad Autónoma de Colombia, Colombia

Recibido: 17 de septiembre de 2012. Aprobado: 24 de octubre de 2012

Resumen: este artículo analiza la novela *El Magnicidio* de Germán Espinosa en relación con los relatos fundacionales moderno/coloniales de la Novela de dictador y del Género policiaco (en su vertiente clásica inglesa y norteamericana) que entran en contacto en el interior del texto y se quiebran, construyendo un nuevo lugar de enunciación y de pensamiento periférico. El estudio se asienta en la mirada crítica que algunos pensadores latinoamericanos hacen sobre la modernidad y el lugar de lo latinoamericano en ella.

Palabras claves: Espinosa, Germán; *El Magnicidio*; novela de dictador; género policiaco; colonialidad; modernidad.

Abstract: This article analyzes the novel *El Magnicidio* by Germán Espinosa in relation with modern/colonial foundational stories of the dictator's novel and the detective novel (in English classic and American side). These stories come into contact within the text and make place for enunciation and peripheral thought. The study is based on the critics that some Latin American thinkers have made about modernity and the importance of "the Latin-American" on it.

Keywords: Espinosa, Germán; *El Magnicidio*; dictator's novel; detective novel; coloniality; modernity.

Introducción

El Magnicidio cuenta la manera en que los relatos fundacionales de la modernidad se transforman al entrar en contacto con la colonialidad latinoamericana. Espinosa hace uso de un subgénero puramente latinoamericano, la novela de dictador, y lo pone en tensión con la sustancia ideológica moderna implícita en la forma policiaca proveniente de Europa y Norteamérica. El resultado de dicha tensión es la mutación de la forma policiaca moderna en una forma policiaca que responde a los contenidos ideológicos de un país de la periferia. La necesidad e imposibilidad de la utopía en el espacio colonizado; la colonialidad que emerge de una modernidad en crisis y se continúa en el presente; la historia como pérdida, crisis, duelo, dominación y negación; el lenguaje que se quiebra en el centro mismo de su incomunicabilidad, en el hermetismo del habla oficial, y que respira solo en los bordes, en el habla popular; la soledad del gesto, del estigma latinoamericano son los temas que atraviesan, cuestionan y mutan, en el horizonte de la novela de dictador, a la forma policiaca de *El Magnicidio*.

El Magnicidio no se sitúa en un espacio geográfico real; este no se corresponde con ningún país en concreto, pero sí puede ser cualquier país latinoamericano. La novela nos cuenta la historia del asesinato de Manuel del Cristo, líder revolucionario que ha subido al poder gracias a un golpe de estado efectuado en contra del dictador Jacinto Zumárregui. Ante el magnicidio, el partido revolucionario abre el proceso de investigación; la principal sospechosa es Ángela Droz, mano derecha y amante del caudillo. Durante la investigación, a la vez que se reconstruye la escena del crimen, se reconstruyen también las escenas personales de los personajes en su relación con la revolución y sus fundamentos ideológicos. El proceso culmina y Ángela Droz es exonerada del crimen. La heroína de la revolución es desagraviada gracias a labor de su abogado defensor y amigo, Gedeón Núñez. Él encuentra pistas incriminatorias en casa de Cristina de Guzmán, esposa de Salustio Guzmán Apráez, fusilado por órdenes de Manuel del Cristo porque intentó atentar contra su vida. Sin embargo, momentos después del proceso, Gedeón desenmascara a la verdadera asesina, que resulta ser Ángela Droz, quien mató a Manuel del Cristo porque él tenía la intención de negociar con Estados Unidos —el enemigo, la encarnación del mal—, según el fervor religioso de la asesina a la revolución. Gedeón no acusa a Ángela para ocultar la imagen desquebrajada del partido revolucionario, aunque los miembros de este sepan la verdad tanto como él. Con ayuda de Santos Moreno, minis-

tro del exterior, logra llegar a un acuerdo con el embajador de los Estados Unidos para que le dé asilo político a Cristina de Guzmán a cambio de las franquicias de algodón, producto principal del país ficcional. Finalmente, el gobierno de Estados Unidos incumple la promesa de mantener en secreto a la verdadera asesina y terminamos con la imagen de Ángela rumbo al exilio.

Todo ello se cuenta desde formas narrativas propias de la novela de dictador latinoamericana y la novela policíaca europea y norteamericana. En el género policiaco, el acento puesto en la fractura, en la crisis, en el duelo hace que la realidad de la ficción se altere. El crimen atraviesa a los personajes y los nombra: criminal, detective, verdugo, testigo, víctima. Ellos se resisten y se tornan ambiguos. El crimen los pone en un “estado de excepción” que los realza en toda su humanidad, en tanto seres contradictorios, irracionales, emotivos, conflictivos. Así también, los hechos más nimios se vuelven importantes y los trascendentales devienen inocuos. El espacio se torna huella, indicio, gesto, lenguaje. El tiempo retorna compulsivamente al momento del crimen, pasado y futuro caen en el agujero negro de ese instante.

Ahora bien, la atmósfera de incertidumbre y caos de la novela policíaca adopta un matiz especial en *El Magnicidio*, puesto que se funde con los relatos fundacionales implícitos en la novela de dictador. Como tradiciones formales, tanto la novela policíaca como la novela de dictador tienen un fundamento épico, pero su sentido e interpretación parten de necesidades ontológicas diferentes. La escritura en *El Magnicidio* signará esa diferencia como el espacio donde los relatos fundacionales de los diferentes géneros, al entrar en contacto, se quiebran para transformarse y construir un nuevo lugar de enunciación.

El rostro gótico de la modernidad/colonialidad

La novela de dictador condensa la condición colonial en la figura del dictador como un constante cuestionamiento de la autoridad como signo de represión, silenciamiento y violencia. El dictador, como construcción mítica, concentra las tensiones de todas las épocas y todos los espacios colonizados desde el exterminio de nuestro pasado indígena hasta la imposición violenta de una exterioridad europea y posteriormente norteamericana. Mercedes Durán Cogan explica que el dictador es una “figura polivalente y sincrética, compuesta de rasgos de cacique, conquistador, patriarca y caudillo” (1997: 52).

En *El Magnicidio* aparece una pareja antagonica de dictadores: Manuel del Cristo y Jacinto Zumárregui. Este último se adecua más a la caracterización del dictador en la narrativa latinoamericana en general: un ser distanciado de la realidad social y política, mitificado y automitificado, embriagado por el poder y capaz de la barbarie y el terror para mantenerse en él. Zumárregui ni siquiera es un personaje, es un “pelele inanimado” (Espinosa, 1979), colgado de una lámpara, una mancha grotesca en el jardín. Su figura se construye a partir de fragmentos: su carácter sombrío al prohibir la luz eléctrica en el palacio, el endiosamiento que hacen de él su esposa y su hija, la alusión a la represión que ejercía en el pueblo, su ingenua intención de coronarse rey en nombre del respeto a la autodeterminación de las naciones. Su despacho:

era una habitación pequeña y lóbrega, con una claraboya por donde debía filtrarse, de día un poco de luz precedente del patio. [...] Había más de quince cabezas reducidas, alineadas como gárgolas marchitas en la estantería y un poco más allá, cerca de una docena de muñecos de cera perforados con alfileres y con las huellas dactilares del taumaturgo subrayando el tosco moldeado. En los anaqueles de la derecha, encuadrados a todo lujo, con lomos de oro, tapas estampadas al fuego y revestidas de damasco, y cantos de bronce, varios grimorios medievales, llenos de recetas mágicas y fórmulas abominables para destruir al enemigo o procurar el propio beneficio. Por todas partes, hebras de cabello, trozos de materia gelatinosa, tripas de animales y patitas de rana, esparcidos en aparente desorden. Sobre el escritorio algunos documentos de Estado, una novela de amor obscenamente manoseada, dos tinteros antiguos para humedecer plumas de ganso, una Biblia filipina, la fotografía amarillenta de un general con bigotes de manubrio y el uniforme engalanado con entorchados y arabescos, una tabaquera de cobre rojo y un descuadrado diccionario de la rima. Finalmente, en el entrepaño inmediato a la puerta, un retrato al óleo del sátrapa, en uniforme de gala y con una aureola de santo, rodeando su semicalvicie; y una descomunal fotografía, a todo color, que mostraba a Marilyn Monroe completamente desnuda (Espinosa, 1979: 83).

Esta descripción es una muestra de la desacralización propia de las novelas de dictador ante el representante del poder. La vulgarización del dictador es la vulgarización de todo el sistema moderno/colonial montado sobre manías religiosas, sexuales, culturales e ideológicas. Zumárregui representa la ingenuidad y la sumisión del buen salvaje ante el conquistador; la crueldad y bestialidad del antropófago ante los suyos; es el brujo y el inquisidor; es el rey y el peón.

Con el personaje de Manuel del Cristo, Espinosa añade otro elemento de discusión en el ámbito de las novelas de dictador latinoamericanas, la

concreción de la utopía revolucionaria por vía del socialismo en un contexto colonial. El escritor colombiano muestra a Manuel del Cristo como un auténtico héroe de la revolución, valiente, honesto, a quien le interesa el poder en la medida en que le sirve para transformar el estado de las cosas. Pero con su asesinato se destruye la esperanza de una posible liberación. La colonialidad embiste con más fuerza: el partido revolucionario se resquebraja en sus cimientos, muestra sus debilidades, sus fanatismos y contradicciones. El pueblo, “esa masa informe y viva” (Espinosa, 1979), se vuelve inestable, se insufla de ira y odio inmemorial, pero se repliega, un instante antes, con resignación ante la fatalidad colonial. Las fuerzas colonizadoras externas al país, encarnadas por los funcionarios de Estados Unidos, actúan como focos de dominación y sujeción que llevan al fracaso del proyecto emancipatorio de la revolución. El sino trágico acentúa la sensación de pesimismo ante una construcción jerárquica del mundo (colonizadores contra colonizados), dada como natural, pero, en realidad, determinada por el poder. Las redes de intereses que se mueven dentro del sistema se fundamentan paradójicamente en su exterioridad, en la dependencia económica secular de un país-colonia ante imperios de Oriente u Occidente.

En la novela, Espinosa propone una serie de oposiciones semánticas alrededor de Zumárrgui y Manuel del Cristo: oscuridad/luz, barbarie/civilización, aristocracia/pueblo, despotismo/justicia, edad media/ ilustración:

La muchedumbre aglomerada en la plaza vio encenderse desde la más humilde bombilla de las cocinas palaciegas, hasta la araña más suntuosa de los salones. Fue un instante lleno de solemnidad y simbolismo: la revolución sentaba sus reales en el solar de los virreyes, de los presidentes y de los dictadores, y la luz era su primer mensaje (Espinosa, 1979: 76).

Pero en el transcurso del texto comprobamos que la línea diferencial se cae y los términos antagónicos se funden, así como se funden Manuel del Cristo y Zumárrgui. La multitud juega con el cadáver del tirano que se creía el representante de Dios en la Tierra, entretanto endiosa a Manuel del Cristo y lo ven como un mesías. La muerte los iguala y tanto el pelele inanimado que cuelga de las lámparas de mercurio como “el pelele zarandeado por las fatalidades de la economía moderna” (Espinosa, 1979) en el que se convierte Manuel del Cristo son víctimas del poder que fue el sentido último de sus vidas.

Por otra parte, es una constante en las novelas de dictador asignarle al espacio físico del poder un carácter simbólico. Las escenas de barbarie y

dominación que constituyen la base fundacional de Latinoamérica, desde la conquista hasta nuestros días, confluyen allí y crimen y poder se configuran en un mismo espacio narrativo. El Magnicidio de Manuel del Cristo sucede en el palacio de los virreyes, mientras se celebra el baile anual de máscaras, tradición instaurada por los libertadores en la época de la emancipación de España, restituido por Manuel del Cristo en desagravio por haber fusilado a un descendiente de próceres que intentó matarlo. Es el mismo lugar en donde Jacinto Zumárrégui, el dictador derrocado, es linchado por el pueblo al que “oprimió, diezmó y embruteció hasta los límites de la locura” (Espinosa, 1979) y donde siglos atrás el arzobispo virrey se enloqueció con las visiones de todos aquellos que masacró y decapitó en el ejercicio de su poder tiránico.

Como escena del crimen, estamos obligados a volver al palacio una y otra vez para satisfacer el ritual de develamiento de la novela policíaca. Pero la reconstrucción del crimen, en este caso, es también la actualización del horror de crímenes pasados. El patio de los grifos es el escenario del fusilamiento de Salustio Guzmán Apraez, hijo del general Guzmán Pombo, descendiente de próceres, quien en ese mismo espacio pronunció una oración en honor a Jacinto Zumárrégui. El salón es el sitio donde libertadores y revolucionarios celebran su ascenso al poder con la tradición del baile de máscaras y es donde precisamente se asesina la utopía de la libertad. La cama con dosel de la habitación principal del palacio albergó las “pesadillas imperiales” de los virreyes, “las ilusiones mesiánicas” de Zumárrégui y los retozos del “acidulante” amor de Manuel del Cristo y Ángela (Espinosa, 1979). Una pirámide maya sirve de escenario para llevar a cabo una reunión clandestina entre Santos Moreno, ministro del exterior, y Ferguson, embajador de Estados Unidos, para encubrir la verdadera identidad del asesino de Manuel del Cristo.

Indios, criollos, españoles, libertadores y revolucionarios componen la masa histórica que coexiste en el palacio de los virreyes por efecto de la lógica sobrenatural del texto. La línea narrativa del arzobispo Santiago Domínguez de Priego y Pastoriza así lo evidencia. Este, quien a fuerza de masacres y decapitaciones, consigue reducir la sublevación de indios, mulatos, negros y criollos ante las injusticias y abusos del poder colonial, es nombrado virrey por sus servicios a la corona. El arzobispo virrey continúa con su “manía depredadora”, violando doncellas, haciendo orgías, profanando sepulcros. Finalmente, decide violar a una joven india, Algalia, que trajo consigo cuando niña en la época de las decapitaciones, hija de un minero indio decapi-

tado por él mismo. Cuando termina el acto sexual, el arzobispo virrey se da cuenta de que estuvo penetrando un cuerpo sin cabeza. Sale despavorido dando alaridos. La gente no encuentra más que rastros de semen en la cama. El cadáver de Algalia aparece en un camarín de bujerías, pero el cuerpo no es el de una joven, sino el de una niña. El arzobispo virrey no tiene paz desde ese instante y muere entre visiones de decapitados en el palacio de los virreyes. Este relato de “enigma, de horror y de escarmiento” que hace parte de la “historia nacional” del país ficcional “circulaba en labios de viejas y de cuenteros, y lo recogió en su rosario de apólogos un fraile dominico que, según las malas lenguas, fue el verdadero abuelo de Jacinto Zumárrgui” (Espinosa, 1979: 125).

Es el mismo relato que persigue a Ángela Droz desde su infancia y que oye de su madre en sus últimos momentos de vida. Años después, el arzobispo virrey se le aparece presagiando la emboscada de Guzmán Apráez en contra de Manuel del Cristo, razón por la cual Ángela puede frustrar el atentado. Además, el camarín de bujerías que albergó el cadáver de Algalia sirve como punto de encuentro para las sesiones de masturbación de Mauro (cómplice del asesinato) ante Ángela y en donde ella le propone dejarse poseer a cambio de la ayuda para matar a Manuel del Cristo.

El espacio entreteje y condensa el tiempo en una misma superficie narrativa como negación de la dialéctica de la historia. Progreso, desarrollo y evolución son sofismas que ocultan la constante genocida de la modernidad: la colonialidad. El sistema moderno, como lo explica Walter Mignolo, funciona solo en la medida en que haya una lógica colonial que lo sustente: “la gran mentira es hacer creer (o creer) que la modernidad superará la colonialidad cuando, en verdad, la modernidad necesita de la colonialidad para instalarse, construirse y subsistir” (2003: 35). Vemos cómo la historia del arzobispo virrey se construye a partir de micro-rrelatos orales en los que se condensan un sentido múltiple y abierto en una imagen (Piglia, 2001: 27). Y esa imagen es significativamente gótica. Atmósferas medievales, la oscuridad, el terror unido a lo religioso, almas en pena buscando a su asesino. También muestra rasgos medievales en la contemporaneidad. Por ejemplo, Santos Moreno, al ser consciente de su condición de principal sospechoso por haberlo encontrado junto al cadáver del caudillo, se siente “perdido, condenado por los siglos de los siglos a los potros de tortura de la revolución, cocinado en las calderas de los inquisidores revolucionarios, Jonás en el vientre de la ballena y triturado por los jugos pancreáticos del monstruo” (Espinosa, 1979: 36).

Espinosa ha optado por lo gótico para expresar las escenas perdidas o silenciadas de la historia latinoamericana que representan el lado sórdido y barbárico de la historia universal y ha utilizado la densidad temporal del palacio de los virreyes como muestra de la constante colonial del poder despótico, a lo largo de cinco siglos de dominación.

Este signo gótico de Espinosa se nutre de dos tradiciones literarias: las crónicas de Indias y las novelas góticas europeas del siglo XVIII.

Crónicas de Indias: máscaras y fantasmagorías

Los cronistas de Indias, Cristóbal Colón el primero, impregnan sus descripciones de miedo y asombro metafísico a lo otro desconocido: el cronista-conquistador ve “manatíes con tetas de mujer, tiburones machos con miembros viriles duplicados, [...] vacas marinas y vacas corcovadas, salamandras, unicornios, sirenas, Amazonas” (Fuentes, 1990: 47). América entra a la historia universal como la materialización del paraíso terrenal, pero, a la vez, como antípoda infernal. La civilización europea exorciza lo sobrenatural y lo monstruoso que la excede trasladando estos residuos al espacio americano y, desde entonces, lo salvaje, lo excesivo, lo barbárico nutren los relatos del imaginario identitario latinoamericano.

América nace al mundo occidental como negatividad, como el no-ser europeo, y cuando esto sucede surge la modernidad:

La modernidad como tal “nació” cuando Europa estaba en una posición tal como para plantearse a sí misma contra un otro, cuando, en otras palabras, Europa pudo autoconstituirse como un unificado ego, explorando, conquistando, colonizando una alteridad que le devolvía una imagen de sí misma (Dussel, 2001: 58).

La ontología occidental, desde los griegos hasta nuestros días, ha negado el espacio epistémico al no-ser, al otro, al bárbaro: “Este otro...no fue descubierta o admitido, como tal, sino disimulado, o encubierto” (Dussel, 2001: 58). Si bien la modernidad es un fenómeno europeo, aclara Dussel, no se pudo haber gestado sin la afirmación del ser europeo ante el no-ser americano y sin la financiación de las colonias para el proyecto de modernización. El proceso de encubrimiento del papel de América es el ocultamiento del rostro genocida y salvaje de Europa que reflejó para sí en América. Y es así como América olvidó lo que fue y entró a la Historia Universal como negación, como silencio.

En *Annie Hall*, el personaje que interpreta Woody Allen (un comediante), dice este chiste: “Nunca me haría miembro de un club que tuviese a un tipo como yo” (1977). Para él, este es el chiste clave para explicar sus relaciones con las mujeres; a América Latina le serviría para explicar su relación con el mundo. Desde que “nacimos” al mundo, existimos en la medida en que no somos. La necesidad de ser en la historia nos hace desear pertenecer al “club” de los vencedores, los colonizadores, los civilizadores. Obviamente, si nos reciben en algún “club”, este sería el de los perdedores, los colonizados, los bárbaros, los culpables, y de ahí la resistencia a pertenecer a él. Es la imposibilidad de entrar al mundo para configurar una totalidad homogénea, de encajar en los postulados de la modernidad, de entrar al corpus de la historia universal. El dolor de la alteridad culpable, de ser fantasmagoría del “centro” y de sí misma. No es gratuito que el tinte gótico de Espinosa en *El Magnicidio* se construya, en gran medida, con lo fantasmagórico y las máscaras. Están las apariciones de Algalia y el arzobispo virrey, pero también están los personajes que deambulan por el texto como apariciones: Mauro entra a su casa y su mujer y sus vecinas lo observan “con el recogimiento y el sobresalto con que se ve una aparición” (Espinosa, 1979) y Manuel del Cristo y Claribel Zumárregui se muestran ante el pueblo como epifanías. Y, al final del libro, el mismo narrador resulta ser el fantasma del caudillo asesinado.

América se convirtió en la máscara gótica de Europa; su rostro medieval, colonial y genocida. El motivo de la máscara es uno de los ejes simbólicos más importantes en *El Magnicidio*. La escena del crimen tiene lugar en el salón del palacio donde se celebra el baile de máscaras. Santos Moreno encuentra el cadáver:

El traje de arlequín entorpecía tus movimientos [...] El pánico no te permitió discernir en qué momento te rodeó un vociferante y pintarrajeado túmulo de polichinelas, colombinas, pierrots, pelucas empolvadas de Versalles, abultadas mangas y miriñaques del renacimiento, tiesas gorgueras de Holanda, holgadas túnicas medievales y púrpuras romanas, que daban voces y se desplazaban de un punto a otro en persecución de un criminal medio furtivo y medio imaginario [...] Orgía de locura, confusión y un poco de ridiculez, Santos Moreno (Espinosa, 1979: 34-36).

El crimen quiebra la imagen y hace evidente las fisuras grotescas de la máscara. Un arlequín llora desesperado al lado del cadáver del caudillo a la vista de un torero afeminado y un arconte suspicaz. A su lado, un monje iracundo amenaza al montón de máscaras “heteróclitas” y salidas de tono

en busca del asesino. Lo paradójico es que las máscaras desnudan más que ocultan porque se construyen como alegorías. Gedeón Nuñez, disfrazado de monje, representa “más de cuarenta años de sacerdocio ininterrumpido ante el altar de la razón” (Espinosa, 1979); Santos Moreno, ministro del exterior, tanto para los revolucionarios como para Zumárregui, es el arlequín de la Comedia del Arte italiana, corto de ingenio pero capaz de cambiar de forma y apariencia; Demetrio Canelas, como Arconte (magistrado a quien se confió el gobierno de Atenas a la muerte del rey Codro), es el que ocupará el cargo de Manuel del Cristo; Juan Garibay, el torero, sale a relucir su figura afeminada de homosexual y Ángela Droz, en su disfraz de geisha, es el eufemismo de la Malinche. Pero estas alegorías no son en algún modo totalizantes, la forma vive una extrañeza cultural que las torna ambiguas y paródicas. Son el espejo deformante de una realidad ajena implantada sobre las ruinas de un rostro borrado.

La máscara, como protección y ocultamiento, se cumple en otro nivel menos explícito. El crimen en la novela policiaca obliga a los personajes a protegerse en la ambigüedad ante la inminencia de la sospecha porque todos tienen algo que ocultar. El lenguaje es la máscara, verdades a medias, omisiones, falsas declaraciones. Pero el magnicidio, como crimen de estado, insta también el quiebre del estamento oficial como lugar seguro y estable. El único que comete el error de quitarse la máscara es el personaje más perseguido y atormentado del texto, Santos Moreno: “Lamentaste el papelón hecho la noche del crimen [...] Deploraste haberte excedido en palabras” (Espinosa, 1979: 19). Como buen diplomático debió recordar en ese momento que la economía del lenguaje es la máscara más efectiva en la lógica del relato estatal: “Sin apenas darte cuenta, estabas sentado, junto al cuerpo del caudillo, en posición de loto, y mirabas a los demás con los ojos arrasados en lágrimas, olvidado por completo de tu dignidad y de tu jerarquía de ministro” (1979: 34). Los personajes corren a ocultarse bajo un sistema fracturado. El habla y los rituales de la oficialidad los guardan ante los demás, pero no ante su propia desnudez. Bajo la máscara racional de los sistemas políticos modernos, se entrevé el dolor de la subjetividad colonial consciente de su fracaso.

Novela gótica europea, novela de enigma y el gesto gótico de Espinosa

Las novelas góticas europeas del siglo XVIII fueron, según Mempo Giardinelli (1984), las primeras novelas negras en rigor por sus ambientes sór-

didados y oscuros. Fuente indiscutible de la novela policiaca, la novela gótica es conocida como tal por la reconstrucción “de un mundo (medieval) que combina las más bárbaras pasiones con la exuberancia en los detalles, los paisajes salvajes, los castillos y monasterios abandonados, y por supuesto el enorme peso del temor religioso” (67). El elemento que conserva la novela policiaca europea y norteamericana de la novela gótica es el *suspense*. La capacidad de mantener la atmósfera de misterio a lo largo del texto. Los residuos textuales de la novela gótica (lo medieval) se eliminan porque niegan la ideología moderna implícita en el género policiaco. Estos residuos tienen su explicación en el movimiento romántico de finales de siglo XVIII en el que se inscribe la novela gótica que reacciona contra la razón y centra su atención en la parte oscura e incognoscible del ser humano.

Los relatos fundacionales modernos que nutren la novela policiaca sientan sus bases en oposiciones del tipo: Edad Media/Ilustración, oscuridad/luz, irracional/racionalidad, misterio/verdad, rural/urbano, aristocracia/burguesía, feudalismo/capitalismo. La novela inglesa de enigma se resiste a estos relatos modernos que la fundan porque comparte ciertos aspectos con la novela gótica. Lo curioso es cómo esa misma resistencia es la que pone en evidencia el contexto moderno al que pertenece. La insistencia en situar la acción de las historias en ambientes rurales alejados de los cambios vertiginosos de las ciudades modernas esconde la evidente caída de una clase social aristócrata frente a la burguesía. Y, al mismo tiempo que se resiste a su base industrial y urbana, la novela de enigma dota a los detectives y los criminales de medios tecnológicos (metro, telégrafo, automóvil, dactilógrafo) para conseguir cada cual su objetivo (Resina, 1997: 19-20).

La estética de Espinosa en su propensión a evocar ambientes medievales, sórdidos, fantasmagóricos con seres igualmente oscuros y lóbregos revela una resistencia, pero esta lleva un signo diferente. La novela gótica se refugia en el pasado; la novela policiaca inglesa, por su parte, se resiste a la modernidad en la medida en que reclama por una clase social naturalizada que representa un determinado equilibrio en el estado de las cosas, pero nunca cuestiona los conceptos modernos de razón, progreso y seguridad. Espinosa vuelve y actualiza el pasado, no para escapar a un presente, sino para explicarlo de la única manera en que lo puede hacer, desde el relato de la muerte, desde la mueca del cadáver sacrificado. El gesto de Espinosa, al igual que el de muchos escritores latinoamericanos del siglo XX, es el del detective. Aquel que tiene en sus manos develar un crimen y hacer justicia a

una víctima, quien representa todos los crímenes y todas las víctimas de la historia moderna como relato ficcional del poder y justificación de las formas de dominación de la colonialidad. Espinosa llena los espacios vaciados del presente con el peso simbólico de las muertes pasadas. Esta estética de lo gótico moderno en Espinosa se resiste a toda noción progresista del futuro. Es la antítesis del mito de Orfeo, nunca hay que dejar de mirar atrás cuando se avanza; hay que dar la vuelta y ver el horror del cadáver que se esfuma ante nuestros ojos y solo deja el misterio de su vacío, de su pérdida. El futuro de la modernidad borra sus huellas, se avergüenza de su pasado y de su presente, pues estos no son más que transiciones, imperfecciones en el camino. El futuro, en la visión gótica de Espinosa, se resiste a la transparencia dialéctica de su base moderna porque cada paso que se da no es un alejamiento ciego de la muerte. Avanzamos partiendo de la visión de las ruinas, de aquello de lo que nos han despojado, pero que nos pertenece y forma parte del cuerpo fracturado que somos.

Con *El Magnicidio*, Espinosa participa de lo que Mignolo ha llamado “pensamiento fronterizo” (2003), el cual compone los momentos en que el imaginario hegemónico moderno se quiebra. En ese mismo sentido, Beatriz Sarlo, en su estudio sobre Borges, afirma que su literatura es literatura de conflicto porque hay una tensión entre lo nacional y lo cosmopolita, lo local (la dimensión rioplatense) y lo universal (la literatura occidental); esta última se desestabiliza al ser atravesada por la primera. En Borges, dice Sarlo, “el tono nacional no depende de la representación de las cosas sino de la presentación de una pregunta ¿cómo puede escribirse literatura en una nación culturalmente periférica?” (1995:20).

Espinosa responde a esta pregunta con la adopción del género policíaco atravesado por la tradición latinoamericana de las novelas de dictador y desestabilizado en su esencia arquetípica moderna. Hablar desde las orillas es hablar desde una realidad moderna/colonial donde los valores modernos no solo son desvirtuados, sino que son reescritos para la historia en toda su dimensión bárbara.

Novela negra norteamericana: escisión de la crisis

La indudable referencia fundacional de la novela negra norteamericana es la influencia de las novelas del *far west* y de los escritores *duros* norteamericanos. Como las crónicas de Indias, la serie del *far west* es una épica de conquista que justifica la violencia sacrificial desde las ideas modernas de

civilización y progreso. Las bases fundacionales de la nación norteamericana son el puritanismo anglosajón, el exterminio de los indios y la posesión de sus tierras (Giardinelli, 1984: 28). El relato fundacional norteamericano elimina la tensión con su pasado indígena borrando de la historia nacional su época precolonial.

Sucede lo contrario en *El Magnicidio*: lo indígena es una herida abierta a la que se vuelve una y otra vez con dolor, pero también con extrañeza. Norteamérica se funda sin esas fricciones porque tiende a la uniformidad y univocidad. Allí funciona un relato fundacional hegemónico que oculta la diversidad de interpretaciones de los otros relatos y “se crea así una ilusión de homogeneidad y coherencia social que sirve para mantener el *status quo* interno y permite presentar la nación como unidad identitaria (cultural, lingüística, histórica, etc.) frente al exterior” (Durán-Cogan, 1997: 8).

Uno de los mitos fundacionales dentro de la historia de Norteamérica es la del hombre blanco emprendedor que conquista las tierras salvajes del oeste para crear una gran nación anclada en la libertad, la democracia y el progreso. El *far west* glorifica el heroísmo individual a través del mito del héroe norteamericano por excelencia: valiente, rudo, colonizador en praderas salvajes, machista, que tiene como móviles el poder, la gloria y el dinero. Es Dasshiel Hammet quien traslada esta figura a la urbe y la convierte en el detective duro característico de la novela negra norteamericana. Este sigue siendo el aventurero que lucha contra la adversidad, solitario y con una moral propia de *cow boy*, pero ahora en la ciudad. Con esta figura, la novela negra norteamericana configura un relato fundacional que exalta el individualismo, el *american way of life*, la épica personal, el capitalismo con el dios dinero como meta.

El relato fundacional hegemónico norteamericano ha borrado al otro, al indio y al negro, de su tejido social, eliminando toda tensión y resistencia a la hora de instaurar un nacionalismo en una gran sociedad igualitaria, pero fuertemente racista y excluyente. Hay que anotar que, en el espectro de la novela negra norteamericana, son pocos los escritores que critican el sistema. Si bien los escritores de la serie negra aportan una visión dura, crítica y sórdida de la realidad norteamericana, lo cierto es que lo hacen siempre dentro de los límites del sistema porque hay una plena confianza en las virtudes de dicho sistema y su capacidad de mutación y corrección. Revelarse a él significa asumir una lucha heroica individual para transformarlo, no para destruirlo (Giardinelli, 1984: 250).

Vemos que en *El Magnicidio* no es la heroicidad del detective lo que importa, sino la situación en la que se encuentra. Y muchas veces esta situación está por encima de él y no la puede manejar. Hay una constante desconfianza en el sistema, aunque este sea, en el caso de *El Magnicidio*, la concreción de la utopía socialista. La tragedia del detective no es personal, sino colectiva. Hay en él una constante preocupación política y social. El destino común de una sociedad conflictiva en sus cimientos es lo que importa. Giardinelli dice, comparándola con la narrativa norteamericana, que nuestra tragedia es más griega que shakesperiana (1984: 251).

Aquellos pocos escritores norteamericanos que se han opuesto radicalmente al sistema lo hacen porque han visto el quiebre del espejismo de la gran nación, dado que han estado del lado del otro negado en el relato fundacional hegemónico. Chester Himes es el primer escritor negro que acoge un género blanco por definición. En sus novelas se advierte esa “llaga abierta” (Giardinelli, 1984) de la negritud en una sociedad altamente racista. Himes muestra toda la sordidez de la que es posible el Harlem. Sus atmósferas son agobiantemente desesperanzadoras, no hay sueño americano, no hay libertad ni democracia. Están allí, en una sociedad violenta, excluidos por una sociedad a la que pertenecen, viviendo la otra cara de la civilización, la barbarie. Jim Thompson nació en la reserva india Kiowa-comanche. Él narra el horror indígena de la conquista del oeste denunciando la base genocida de la Gran Nación y la implantación del capitalismo salvaje y la propiedad privada a partir del robo a los indios de sus tierras y de su exterminio. Evidentemente, cuando habla el otro, el relato fundacional hegemónico se rompe y deja ver su disfraz.

Pero lo que es una excepción en la literatura norteamericana es la regla en la narrativa latinoamericana. En *El Magnicidio*, la carga simbólica de la otredad hace pesada la superficie moderna del texto. La modernidad, en cambio, fluye naturalmente por el *far west* y la novela negra porque sus relatos fundacionales han depurado los residuos coloniales que entorpecen su marcha ontológica. Espinosa critica, examina y desenmascara el rostro genocida debajo del rostro emancipador de la modernidad. El ejercicio hermenéutico no reside en el por qué, quién y cómo de un crimen, sino en el por qué, quién y cómo de miles de crímenes.

Más cerca de la novela de enigma inglesa que de la novela negra (*hard-boiled*) norteamericana, el crimen en *El Magnicidio* se comete en un espacio cerrado que convierte a los personajes en piezas de un rompecabezas que

se debe resolver; el detective o detectives, en este caso, usan un método racional y analítico —no agresivo ni azaroso como en el *hard-boiled*—, siguiendo huellas, indicios o pistas que los conducen a formular hipótesis para descifrar el enigma. No obstante, estos elementos se encuentran traspasados por la parodia que evidencia la extrema artificialidad de la escena del crimen y cuestiona el fin racional de la consecución de la verdad.

Se acerca, sin embargo, al *hard-boiled* en tanto que el crimen parte de una praxis histórico-política que la fundamenta y la define. El ámbito criminal de este tipo de novelas se encuentra vinculado a mafias u organizaciones criminales donde entra también la corrupción estatal, a diferencia del criminal solitario y asocial de las novelas policíacas inglesas clásicas o del Estado como sistema de represión y crimen, en el ámbito de las dictaduras latinoamericanas. En *El Magnicidio*, Espinosa combina y transforma todas esas fuentes de acuerdo con las cualidades intrínsecas de la novela. El criminal actúa solo (Ángela utiliza a Mauro para encubrirse, pero es ella quien comete el magnicidio), pero no es un ser asocial. Ángela Droz mata por una ideología exacerbada hasta el fanatismo. El Estado revolucionario es un sistema represivo, pero en cabeza de Manuel del Cristo, el caudillo del pueblo, representa la esperanza y la fe en el proyecto emancipatorio del socialismo. En *El Magnicidio*, el género muta y entra en conflicto con una realidad histórica, política y social diferente a la que le dio origen, que lo redefine y lo conduce hacia otros horizontes posibles de lo policiaco, conservando siempre esa atmósfera incierta y caótica que relativiza toda la realidad narrativa latinoamericana.

Conclusión

La elección de Espinosa de articular una tradición literaria latinoamericana —como lo es la novela de dictador con elementos del género policiaco, totalmente atravesados y transformados por la condición colonial—; el riesgo de aquel narrador sobrenatural en segunda persona que cuenta desde la conciencia y la afectividad de los personajes, y la apuesta de entretejer la realidad a partir de una construcción posible de la historia hacen de *El Magnicidio* una obra significativa dentro del espectro del género policiaco y de la literatura en Colombia y en Latinoamérica. A través de las variaciones, choques y resistencias en la escritura, Espinosa propone un diálogo conflictivo y complejo entre lo moderno y lo colonial que, a su vez, transforma la materia narrativa y la obliga a adoptar nuevas formas de enunciación. El escritor

colombiano asume el género policiaco desde una doble conciencia: conoce las fisuras de la ideología moderna que lo sustenta y entrevé lo colonial y bárbarico que esconde la modernidad.

Bibliografía

- Duran Cogan, Mercedes. (1997). *Construcciones imaginarias de la identidad: La “novela épica” del dictador en el debate identitario latinoamericano*. Canadá: Simon Fraser University.
- Dussel, Enrique. (2001). “Eurocentrismo y modernidad (Introducción a las lecturas de Frankfurt)”. En: Walter Mignolo. *Capitalismo y geopolítica del conocimiento*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 57-70.
- Espinosa, Germán. (1979). *El Magnicidio*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Fuentes, Carlos. (1990). *Valiente mundo nuevo*. Madrid: Mondadori
- Giardinelli, Mempo. (1984). *El género negro*. México: Op Oloop Ediciones.
- Mignolo, Walter. (2003). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Piglia, Ricardo. (2001). *Tres propuestas para el próximo milenio y cinco dificultades*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Resina, Joan Ramón. (1997). *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos.
- Sarlo, Beatriz. (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.