

TERRITORIOS Y FICCIÓN POLICIAL EN *EL ÚLTIMO VUELO DEL PÁJARO CAMPANA* DE ANDRÉS COLMÁN GUTIÉRREZ¹

NÉSTOR PONCE

Université Rennes 2 - LIRA/ERIMIT – EA 4327

89

ABSTRACT

We approach the idea of territory and its relations with the detective/noir novels of Andrés Colmán Gutiérrez from a dual perspective: on the one hand, the insertion of the author's project in the specific field of the detective/noir novel and in a larger sense in the intellectual field of his country; and on the other hand, the representation of the urban space and its society after Stroessner. This representation that puts into question, in dynamic fashion, the different representations and symbolic constructions of that society through detective/noir literature.

RESUMÉ

Nous abordons l'idée de territoire et ses rapports avec les récits policiers de Andrés Colmán Gutiérrez dans une double perspective: d'une part, l'insertion du projet de l'auteur dans le domaine du roman policier et dans un sens plus large du champ intellectuel de son pays; d'autre part, la représentation de l'espace urbain, de l'espace de la frontière et de sa société après Stroessner. Cette représentation met en cause de manière dynamique les différentes représentations et constructions symboliques de la dite société à travers la littérature policière.

Cuando en 1995 el narrador y periodista Andrés Colmán Gutiérrez (1961) publica *El último vuelo del pájaro campana* la narrativa paraguaya ha producido escasas obras del género policial. Se trata en efecto de una práctica episódica y cuya delimitación genérica es cuestionable. La primera incursión por los bordes genéricos la realiza Gabriel Casaccia (1907-1980), quien incluye en su volumen de relatos *El pozo* [1947] el cuento « El crimen perfecto »². Allí, el protagonista Rufino Rosales, incapaz de aceptar el abandono de su esposa Zulema, imagina haberla asesinado. En realidad, más allá de una trama que recupera los personajes básicos del policial

¹A. Colmán Gutiérrez, *El último vuelo del pájaro campana*, Asunción El Lector, 1995.

²G. Casaccia, *El pozo* [1947], Bs. As., Jorge Álvarez, 1967.

(culpable, víctima, investigador) y uno de sus tópicos temáticos (el crimen perfecto), el relato incursiona en la psicología de Rufino³ y se cierra con un desmentido del delito luego de una casi inexistente pesquisa. En 1966, el mismo autor publica en una recopilación de Juan Jacobo Bajaría el cuento «El hombre de las tres A», cuyo parentesco con el policial es todavía más lejano: en un ambiente de sospecha y traición, en una Asunción conmovida por la guerra civil de 1947, se cometen asesinatos. No figuran aquí los personajes corrientes del panel de actores, a nivel estructural tampoco se retoman los elementos de base del género. Habrá que esperar el final de los años 80 y sobre todo los 90 para volver a encontrar obras que mantienen un parentesco relativo con el policial: Roberto Thompson con algunos cuentos de *Sin testigos* (1987), Santiago Trías Coll con *Tacumbú, infierno y gloria* (1991), Michael Brunotte con *Una herencia peligrosa* (1994)⁴. Podríamos agregar a este listado el *thriller Luna caliente* (1983), con el que el argentino Mempo Giardinelli⁵ ganó el premio nacional de literatura en México, donde residía entonces como exiliado. La obra transcurre en la región del Chaco argentino, limítrofe con el Paraguay, y nos introduce en un ámbito geográfico y político que presenta puntos en común con *El último...* En tal marco, la obra de Colmán Gutiérrez se incluye plenamente en la narrativa policial y puede considerarse por ello como pionera.

TERRITORIO, ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN, IDENTIDAD

De entrada, *El último...* se construye con conocimiento del género y basándose en otras experiencias narrativas. El panel de personajes corresponde a una delimitación general en el que cada uno de los integrantes ocupa un casillero determinado. Por un lado, la pesquisa está a cargo de un personal romanesco profesional, la periodista Claudia Villasanti y el detective privado Martín Olmedo (conocido como Martín Yacaré), un ex policía de la época de Alfredo Stroessner que abandonó su cargo tras haber organizado una huelga. El narrador extradiegético se vale de la tradicional estrategia de dispersar informaciones sobre el pasado de Yacaré en el texto. La acumulación de las mismas diseña un perfil de rebelde, de inconformista y fija los mojoneros de una paulatina toma de conciencia de los engranajes represivos de la dictadura de Stroessner (1954-1989). Esta toma de conciencia se ejemplifica con modelos literarios y la experiencia se dibuja como una forma de representación estética:

-Desde chico me gustó leer. Me devoraba las novelas de Agatha Christie y Conan Doyle. Soñaba con ser Sherlock Holmes o el inspector Poirot para salir a las calles a imponer justicia y castigar a los criminales. Después, cuando ya la Escuela de Policía se había encargado de convertir en puré todos mis huesos y mis mejores ideales, cayó en mis

³FE. Feito, "La difícil alianza entre el compromiso y el arte", en G. Casaccia, *Cuentos completos*, Asunción, El Lector, 1996.

⁴Ver al respecto : http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12366184209035940321091/006999_12.pdf

⁵M. Giardinelli, *Luna caliente* [1983], Bs. As., Bruguera, 1984.

manos una novela escrita por un tal Raymond Chandler. Contaba la historia de un detective cínico y camorrero que en lugar de resolver sus casos con la inteligencia deductiva prefería abrirse paso hasta la verdad a fuerza de trompadas y borracheras. Philip Marlowe me ayudó a entender que los peores criminales no siempre son los marginales siniestros que te asaltan en una esquina, sino los tipos de refinada elegancia que visten uniforme o se sientan en lujosas oficinas. (69)

Hasta aquí, Yacaré presenta puntos en común con otros investigadores del neopolicial y de la literatura negra en general, ofreciendo un grado de verosimilitud que no esquivo el recurso a la parodia y a la distancia crítica empleadas por otros narradores. Philip Marlowe es citado en dos oportunidades (69, 137) y Sam Spade, el detective de Dashiell Hammett, una vez (137): "... viajó durante largos e interminables minutos, mientras se preguntaba una y otra vez quién le había mandado meterse al Philip Marlowe o al Sam Spade". Asimismo, comparte con otros investigadores del policial hispanoamericano (Héctor Beloascarán Shayne del mexicano Paco Ignacio Taibo II, George Washington Caucamán o Juan Belmonte del chileno Luis Sepúlveda, Osvaldo Soriano del argentino Osvaldo Soriano, Mario Conde de Leonardo Padura, Heredia del chileno Ramón Díaz Eterovic) un entramado de rasgos distintivos: el carácter rebelde, en mayor o menor medida politizado, marginal, la solidaridad, la honestidad, la escasa importancia acordada al dinero en un mundo capitalista feroz, la edad (muchos de ellos se acercan o superan apenas los cuarenta), el desencanto amargo y romántico ("Sos un boludo sentimental, Martín" {144}, se dice el protagonista) de los perdedores de la historia reciente, la nostalgia por el mundo infantil, cuando la inocencia era posible⁶. Comparte con ellos un "panteón laico" (el término es de Taibo II⁷), una referencialidad mitológica similar: mismos escritores, cantantes (Yacaré escucha a Sabina y a Serrat), héroes políticos.

El otro personaje que realiza la investigación es una periodista de *La Mañana*, asunceña de diecinueve años, Claudia Villasanti. La figura del periodista es tradicional en el neopolicial, en el que substituye en parte al detective (Olga Lavanderos de Taibo II; Emilio Renzi de Ricardo Piglia) o bien desempeña un papel secundario pero que sirve para apuntalar la investigación (Marcos Campbell en *Los siete hijos de Simenon* de Ramón Díaz Eterovic). En países donde la búsqueda de la verdad choca contra las manipulaciones y las deformaciones del poder, la labor periodística ha acompañado la crítica de los abusos y el apoyo a la democracia ("Un periodista nunca debe tener miedo. Si la verdad está de tu parte, no habrá fuerza que consiga doblegar tu espíritu", le dice un enigmático personaje a Claudia, {95})⁸. Asimismo, diferentes pasajes de la novela

⁶ A ese respecto, la nostalgia por la infancia de los protagonistas de relatos negros permite establecer la recurrencia de secuencias comunes: en *El último vuelo*... Yacaré apenas refrena el deseo de jugar al fútbol con unos niños o evoca las correrías infantiles al subirse a un árbol (127); en *Máscaras* (1995), Conde juega al béisbol con los chicos de la calle.

⁷ Ver al respecto P. I. Taibo II, *Primavera pospuesta*, México, Joaquín Mortiz, 1999.

⁸ Ver también B. Colmán, «El riesgo de ejercer el periodismo en Paraguay», *Crimes contra periodistas. Proyecto Impunidad*, <http://www.impunidad.com/index.php?documentos=93&pag=misiones&id=22&idioma=br>, P. I. Taibo II

muestran, bajo la forma de viñetas, la situación de la prensa paraguaya (diarios, radio, televisión) (32, 39, 43 y subs., 45).

De manera coherente, el narrador construye un “equipo” de pesquisas (Yacaré-Villasanti), al estilo del policial norteamericano de los 50. Desde el punto de vista tipológico, la dupla se caracteriza por integrar dos personalidades diferentes, por edad (Yacaré tiene 39), por sexo, por expectativas (esperanza en la joven, desencanto en el otro). Asimismo, después de haber pasado por la tradicional relación de rechazo y oposición (peleas y discusiones narradas en registro humorístico), la diégesis va acercando a ambos hasta provocar su identificación solidaria, sin olvidar por momentos el juego de la seducción. El acercamiento de ambos personajes se produce a través de un sistema de posibles narrativos que descarta el enfrentamiento entre ellos para oponerlos al bando de los poderosos, de los corruptos, de los enemigos de la justicia y de la democracia. Esta oposición entre bandos diferentes se construye a partir de un dispositivo de situaciones y de reacciones de los personajes que los aleja del maniqueísmo, para mostrar una gama de posibilidades intermedias.

En el recorrido que los lleva de Asunción a la Frontera Seca de Canindeyú, límite con el Brasil, los protagonistas cruzan un conjunto de figuras que representan a la sociedad paraguaya de los 90 en sus múltiples facetas: el director de *La Mañana*, Humberto Cardozo, abogado poderoso que defiende la democracia; Humberto Rubín, personaje real, periodista y director de radio *Ñanduti*; el jefe de policía Toribio Melgarejo, incómodo en tiempos de democracia; oficiales de policía que han hecho carrera aceptando la democracia no sin haber pasado antes por el psicoanálisis; los profesionales de *La Mañana* (que recuerdan a los del pionero de la prensa libre paraguaya, *ABC Color*; clausurado por Stroessner en 1984); políticos que transitan difícilmente el paso de la oposición a la gestión política (el intendente de la capital Fillizzola, el diputado Fattelli); campesinos sin tierra en Canindeyú y en Caacupé; falsos líderes oportunistas; ex colaboradores del dictador que ahora son ministros del gobierno colorado de Wasmosy; militares nostálgicos del régimen que se alían a contrabandistas y a jefes de los cárteles locales, etc. En suma, una galería de personajes que presentan perfiles contrastados y que alimentan la intriga mostrando una sociedad compleja.

Ahora bien, el trabajo de investigación de Yacaré y Villasanti crea a su alrededor, desde la perspectiva de la construcción del esqueleto actuarial, un equipo de satélites, de aliados, especie de panteón de personajes que recuerda al “panteón laico” que evocábamos antes. Estos aliados presentan diversos grados de interés personal y colectivo, formas de conciencia diferentes, trayectorias memorialísticas de orden variado, que los acercan en mayor o menor medida de los protagonistas. Éstos se sitúan del lado de la justicia y de la verdad y edifican de tal modo un dispositivo que retoma los principios

(1999).

del régimen de la literatura negra, en el que uno de los principales debates consiste en definir con claridad de qué lado se halla el bien y de qué lado se halla el mal (como en otras obras neopoliciales, el narrador se cuida de mostrarnos algunos policías honestos dentro de un sistema en general corrompido: el oficial González, que no vacila en mostrar su simpatía y respeto por la integridad de Yacaré).

Las figuras de Claudia y de Martín muestran un perfil verosímil. Menos lo son, en el caso del hombre, las resoluciones heroicas y desinteresadas que toma y que hacen que la diégesis avance (ver más abajo). Menos aún los rasgos de sus aliados indígenas, un brujo de 132 años que ejerce sus poderes mágicos y que enseña “otra” realidad, Guyrá Caigue o Willy, un indígena que se recibió de ingeniero en San Pablo, o Anahí, hermana del anterior y doctora en antropología por una universidad brasileña (Jim Chee, detective de Tony Hillerman, también es antropólogo).

RÉGIMEN DE LA JUSTICIA, DE LA VERDAD

Martín Yacaré Protagonista Investigador

Claudia Villasanti Protagonista aliada investigador

don Ecumenario, brujo Mbya-guaraní Aliado directo

Anahí, indígena Mbya-guaraní Aliado directo

Willy o Guaira, indígena Mbya-guaraní Aliado directo

H. Cardozo, director de *La Mañana* Aliado directo

Campesinos Aliados indirectos

Si partimos del principio de que la literatura neopolicial hispanoamericana apoya la diégesis sobre una base de verosimilitud, la relación con la política es inevitable —como lo afirma de hecho el propio Yacaré al aludir a Chandler (69). No es casual que la emergencia de la narrativa negra en lengua española coincida con un periodo histórico atravesado por la permanencia y/o la emergencia de regímenes militares (Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay) o por los últimos coletazos del franquismo, con la consiguiente necesidad de testimonio y de denuncia. En contacto directo con la realidad, el policial se hizo un espacio rescatando tópicos de la literatura popular, aunque sin encontrar siempre un reconocimiento acabado de la crítica, a no ser cuando servía de punto de partida para ficciones que tomaban elementos del código (Piglia, Juan José Saer). Cuando algunos especialistas leyeron el policial como un fenómeno transitorio adscrito a la coyuntura política y a la crisis de las ideologías, la renovación de los años 90 y de la primera década del siglo XX aumentó el registro del género a la crítica de la democracia y del fracaso de las utopías de los años 70, aunque sin proponer modificaciones sustancial a la estructura narrativa.

En *El último*... , el régimen de la injusticia y de la mentira desnuda los mecanismos del poder, los riesgos de restauración y toca de cerca otro fenómeno doloroso de la historia política reciente: el que se refiere a los “nostálgicos” del régimen. De ahí la fuerte

correspondencia entre la ficción y los referentes, que permiten un permanente juego de alusiones directas o indirectas y que hacen de la realidad un espectáculo. El narrador multiplica las alusiones a la vida política y mediática del Paraguay contemporáneo, para reforzar un pacto de lectura que la intriga alimenta: ¿Era posible un regreso de Stroessner al poder a mediados de los años 90? ¿Quién podía tener interés en que tal hipótesis se concretara?

En términos literarios, el riesgo de maniqueísmo es evidente: el de la división entre buenos y malos, entre justos e injustos. La propuesta de Colmán Gutiérrez avanza y procura descartar el esquematismo, aunque le es inevitable recurrir a divisiones de los personajes que correspondan al género. De donde, la presencia de un panel de actores que se enfrenta de manera clara a los justicieros.

RÉGIMEN DE LA INJUSTICIA, DE LA MENTIRA

Coronel Romero Jefe del complot

Pablo Ferreira Terrateniente, contrabandista, aliado del jefe del complot

Mister Norton Norteamericano, empresario, aliado directo

Escorpión Amarillo Aliado directo

Militares Aliados indirectos

Entre ambos regímenes —y aquí radica uno de los intereses mayores de la novela⁹— fluctúa una capa de perdedores, olvidados, desheredados, que sin tomar partido directamente manifiesta actitudes y tomas de posición contradictorias, a la imagen del falso líder campesino que procura sacar provecho de la situación o de la empleada de ANTELCO (Agencia Nacional de Telecomunicaciones) en la Frontera Seca limítrofe con el Brasil que conserva aún en el modesto despacho una foto de Stroessner, porque le ha dado el empleo, o aún de los campesinos, “Los Eternos”, que reclaman tierras desde hace decenas de años y que no vacilan en utilizar un afiche del general Andrés Rodríguez (responsable del golpe de Estado que puso fin a la tiranía y presidente entre 1989 y 1993) para evitar que la policía los reprima.

La contextualización de la novela que va de Asunción a la frontera plantea las amenazas de integridad territorial que planean sobre el Paraguay. Por un lado, Asunción, con su carácter de cruce de destinos de una sociedad que alberga realidades y tiempos diferentes (se pregunta Claudia: “¿Cuánto hemos recorrido a través de este territorio de sombras? (...) ¿Horas o siglos? ¿Mundos o kilómetros?” {11}), establece con el interior del país una relación de dependencia y de centralismo. El intendente Carlos Filizzola (médico, ex sindicalista, que como activista del Hospital de Clínicas organizó las pri-

⁹Vaya como ejemplo de la conciencia del narrador esta frase en la que comenta la personalidad de Claudia Villasanti : « Tenía 19 años, segundo curso de Ciencias de la Comunicación en la Católica, el pelo dorado revuelto y verdes ojos soñadores. Era bonita, rebelde y simpática. Incluso redactaba con cierto talento. Su único defecto era creer que el mundo se dividía entre buenos y malos... » (11).

meras huelgas contra Stroessner; (30) lucha por modernizar la capital, pero no puede evitar que sus acciones choquen con las prácticas de una sociedad subdesarrollada:

Ahora, el frente de la intendencia de Asunción, el ex - sindicalista enfrentaba huelgas obreras y luchaba contra la cultura provinciana de sus conciudadanos para darle a la capital paraguaya una fisonomía urbana más acorde al final del Siglo. Los parquímetros constituían su más reciente dolor de cabeza. En los pocos meses de su implantación, Martín había visto a los vendedores ambulantes utilizarlos como columnas para tender sus artículos de contrabando, a los jóvenes patoteros como blanco de sus protestas sociales y a los perros callejeros como sustitutos de los árboles. Pero la escena de los bueyes amarrados a la 'estaca verde' era el extremo reflejo del contraste cultural que ofrecía la ciudad (31)

El interior, que en la narrativa tradicional paraguaya puede ser entrevisto como el espacio auténtico de la identidad nacional paraguaya, sufre un proceso de deconstrucción que desnuda –por medio de la irrisión- la realidad de un medio rural en el contexto de la globalización. Por el otro, el traslado de la acción de la capital a la frontera con el Brasil, muestra la transformación de la zona fronteriza y la presencia constante y poderosa de los brasileros en el territorio paraguayo. El texto propiamente dicho se impregna de la presencia de un léxico que parte de la cohabitación entre el castellano y el guaraní para anunciar –de manera cómica por momentos- la irrupción masiva del portugués.

El territorio físico en el que transcurre la mayor parte de la acción es el del interior del país, fundamentalmente el de la región de Canindeyú, en la frontera con el Brasil (sólo dos capítulos se localizan en la capital, pero las alusiones y las comparaciones con ésta son abundantes). Se trata de un espacio en el que coexisten épocas diferentes y en el que se mantienen las constantes de explotación de campesinos, de latifundio, de falsas promesas y en el que aumentan los riesgos de desastre ecológico. La desestructuración del espacio arranca desde la primera línea, cuando Claudia lanza una pregunta que vuelve como leit-motif a lo largo del texto: “¿Qué carajo han hecho con mi país?” (11). Como en toda narrativa de frontera, la diégesis capta las relaciones de poder, el conflicto entre Brasil y Paraguay y las formas de vida y de culturas intermedias que adoptan los habitantes. El poder se manifiesta de entrada por la explotación indiscriminada de las riquezas madereras del Paraguay por parte de los empresarios brasileños, que talan indiscriminadamente sin preocuparse por las consecuencias de desertificación que van a generar. Así se justifica el mensaje del título.

El pájaro campana detuvo su vuelo en medio del aire. Aleteó furiosamente durante un largo momento. Buscaba un sitio en donde posarse, pero no había una sola mísera rama en toda la inmensidad. A ambos lados de la carretera, el paisaje se veía más liso y pelado que una mesa de billar. Vastas planicies de tierra roja, despojadas de toda vegetación, resplandecientes bajo el intenso cielo azul. Era como si el desierto del Sahara se hubiera transplantado en medio de los montes de Canindeyú. Una franja de nubes de algodón, con formas de animales prehistóricos, coronaba el horizonte. El ave emitió un gemido

metálico, casi un lamento lúgubre, y se lanzó en picada con dirección al sur (...) Cielo azul, horizonte blanco, tierra roja. Los colores de la bandera paraguaya, pero puesta del revés. Como el país, pensó Martín. (107)

Para mostrar la superioridad y el dominio ejercido por el Brasil, los indicadores de la riqueza y del poder se escriben en el espacio con las imágenes de uno y otro lado de la frontera. La miseria de unos alimenta la ostentación del otro. Los procedimientos de acumulación se reproducen en el texto y prueban la omnipresencia de los vecinos del norte:

-Esto es la Frontera Seca¹⁰, querida. Aquí todo pertenece a los brasileños... Pero ellos viven en sus enormes mansiones de Río de Janeiro o Sao Paulo. Desde allá manejan sus fazendas por control remoto. (12)

Abajo, dos carreteras corrían juntitas, como disputando una eterna carrera a ninguna parte. Una de ellas era de asfalto reluciente, sembrada de carteles, luces y señales coloridas, por donde los vehículos se entrecruzaban a gran velocidad. La otra era de tierra roja, salpicada de charcos. Un terco y solitario camión cargado con rollos de madera ascendía roncamente por una empinada cuesta. En medio había un gran espacio baldío, cubierto de vegetación. (19)

Martín contempló la amplia e irregular avenida que separaba a los dos países. La calle paraguaya era de tierra, angosta y descuidada. Un letrero de madera pintado a mano le daba un nombre: "Mariscal López". Más allá había un hito de cemento con las banderas tricolor y verdeamarilla y luego la reluciente autopista, que exhibía su orgullosa denominación en un enorme letrero de plástico: "Barao do Rio Branco". Recordó que a pocos kilómetros hacia el norte, en un hermoso valle llamado Cerro Corá, hacía más de un siglo, el ejército del Barón del Río Branco había ultimado al Mariscal López y a todo su ejército, dando fin a una cruenta guerra de cinco años en la que los gobiernos del Brasil, la Argentina y el Uruguay habían aniquilado a sangre y fuego el primer experimento de autonomía y soberanía que se realizaba en el continente. Ciento veinticuatro años después, la derrota continuaba de otra manera y con otras armas. (96)

La identidad paraguaya parece así contorsionarse ante la amenaza del territorio explotado y bajo control extranjero, y los símbolos nacionales —o el papel moneda: el guaraní no vale nada ante los reales— devienen una figura retórica sin sustento real. Otro elemento sustantivo de la identidad, el lenguaje, que en la tradición arbolaba el bilingüismo castellano-guaraní, se ve invadido por la penetración brasilera que incorpora giros, modismos y crea prácticamente otro idioma. El narrador integra estas transformaciones junto a otros fenómenos propios a la globalización —el consumo, los medios como generadores de otras formas de lenguaje— para señalar la existencia de una reali-

¹⁰ Frontera Seca, es decir en el territorio, contraria a las fronteras fluviales que separan en gran parte Argentina de Paraguay. Se caracterizan por los escasos controles que facilitan el tráfico ilegal de mercancías.

dad nueva e inevitable¹¹, escogiendo un tono de distancia crítica que refuerza la situación humorística y que hace de la identidad movimiento y rizoma (Lejeune, 19; Glissant, 19). Así se expresa un niño.

- ¡Señor, señor...! ¡Epytá un poquito, porque amaliací o ye furá la nde peneu!
- ¿Qué dice el mitaí? preguntó Claudia.
- Parece que tenemos una rueda pinchada.
- No lo entiendo. ¿En qué idioma habla?
- Es el “portuguarañol”. La lengua de los brasiguayos. Una jeringonza producida por la mezcla arbitraria del portugués, el guaraní y el español. (72)

Quizá la mayor disolución territorial se opere en la propiedad del contrabandista brasiguayo Pablo Ferreira, cuya fazenda —que se llama por lo demás *Ipanema*. . . , cercada por alambradas eléctricas, está a caballo entre el territorio paraguayo y el brasileño y en la que nadie puede entrar. Es una tierra sujeta a otras leyes y a otros arbitrios, donde existen aeropuertos, una policía propia. Donde se encuentra la base operativa de la Operación Fecha Feliz, que pretende derrocar al presidente colorado Juan Carlos Wasmosy y volver a instalar a Stroesnner en el poder el día de su cumpleaños número 82, el 3 de noviembre de 1994.

La nominación en la frontera retoma estas pautas que se basan en el caos y en el desorden como estructura. Los desarreglos provocan otra vez efectos cómicos cuando aquellos términos que se “naturalizan” en el contexto local se ven confrontados a las reflexiones y/o reacciones de los personajes que vienen de fuera. Así, el hotel miserable en el que se hospedan los investigadores se llama *Lapacho Hilton*. Del mismo modo, las coimas se pagan ahora con tarjeta de crédito, los aparatos electrodomésticos, las consolas de juego o las ropas de marca de autenticidad dudosa recalcan el peso de las insignias multinacionales. Un indígena de torso desnudo, rostro pintado con líneas blancas y plumas de loro entre los cabellos usa vaqueros *Lee Cooper* y zapatillas *Adidas* y tiene una moto *Ninja*, mientras que los techos de las habitaciones de la comunidad están decorados con parabólicas.

Se levanta aquí otra frontera, cultural en este caso. Los signos identificatorios de una comunidad nacional paraguaya que se desintegra sufren un proceso de metástesis y generan formas nuevas que, como indicaba Amízono, se particularizan y se diversifican

¹¹Dice Roberto Amízono: Toda globalización regionaliza, especializa, obliga a una mayor singularización. De manera que, por un lado : a) las diversas regiones deben buscar en sus particularidades los recursos de que disponen, potenciar sus ventajas comparativas (generalmente ligadas a su perfil ecológico) para convertirlas en ventajas competitivas; tributar al sistema mayor aquello que las hace complementarias, necesarias, funcionales y aún irremplazables, y b) por otra parte, cada región está expuesta a recibir los influjos de los macroprocesos traducidos en la adopción de nuevas pautas de consumo, uniformidad cultural e informacional, etcétera. Es la cultura del *shopping*, del *supermarket*, de la televisión satelitaria con su «catarata de mundo externo» (lejano y próximo), del consumismo cada vez más alto de sectores cada vez más reducidos, etc. En este último caso es necesario no perder de vista que aún los fenómenos de mayor generalidad, los determinantes estructurales de mayor intensidad, los más abarcativos, tienen una forma de ser localizada. (en <http://www.unesco.org/most/abinzano.htm#note1>).

en un proceso paralelo. Es sabido que el policial, como todo género popular, avanza por *paliers*, asimila, se modifica, se mezcla. Recurre desde sus orígenes al intratexto y al intertexto. Si bien por un lado reivindica su vínculo con lo real, por el otro afirma constantemente su carácter de representación estética, su entramado textual. En estudios anteriores nos habíamos detenido en el carácter paródico y en el recurso al humor que acompañó los avatares del policial hispanoamericano desde sus primeros pasos (Ponce, 2001; 2005). Colmán Gutiérrez se vale también del humor, sin llegar empero a la parodia (como lo hiciera por ejemplo Osvaldo Soriano en *Triste, solitario y final* {1973}). Apela para ello a la noción de frontera cultural, que tomamos no como fractura y diferencia, sino como continuidad y regeneración.

Así, en un primer lugar, pululan en el texto las alusiones a la penetración cultural brasileña, que parece imponerse a una alicaída Argentina, tradicionalmente influyente, pero ahora ausente. Los carteles de los comercios vienen del Brasil, las *stars* mediáticas (Xuxa, Roberto Carlos) se asoman en las pantallas televisivas, las estaciones de radio y los grupos musicales repiten estribillos en portugués, imponen nuevos ritmos, transnacionalizan los temas tradicionales paraguayos, la galopera o la guarania. La apropiación de músicas (“Los músicos arrancaron con una interpretación de ‘Adios Lucerito Alba’ que más bien se parecía a una sertaneya” {83}) o la retranscripción de las letras aumentan el sentimiento de metástasis textual: “*En un babio de Asunción, yenchi viene, yenchi vai...*” (83), o aún:

Junto a la mesa de enfrente, los músicos comenzaban a cantar una versión de la guarania “India” en portugués, mientras un grupo de peones borrachos trataban de hacerles coro: “*India, a tua imagen/ sempre conmigo vái/ dentro do meu coração/ tudo o meu Paraguai*”. (81)¹²

La misma desviación del signo ligado a la marca identitaria la hallamos en la cachaca, variante de la música tropical. En la radio de su automóvil, Yacaré escucha al locutor Johnny Cañete anunciando el *hit* del momento (pura invención del narrador): la guarania “Recuerdos de Ypacaraí” en versión de *Los Marcianos del Trópico*: “*Siempre te recuerdo, oooooooh, mi dulce amor;/ junto al lago azul de Ypacaraí,/ vuelve para siempre –qué chévere-,/ mi amor te espera, oooooooh, cuñataí...*” (34). En el campamento de los campesinos sin tierra *Los Eternos*, Martín constata que se ha cumplido una profecía: el himno nacional también tiene arreglos de música caribeña (112). En el mismo registro transnacional, en un pueblo perdido de Caaguazú, un colombiano ha construido una discoteca donde se difunde exclusivamente la cachaca. La comida también se transnacionaliza y la radio anuncia los nuevos productos, el *Chipa So’ó Diet* (“el sabor que mantiene la tradición y la silueta”, {32}), la caña “típica” *Old Magic* (32).

¹²No es casual que los únicos que pretenden restaurar el nacionalismo perdido sean los militares prepotentes, dirigidos por Rambo, que invaden el salón del bar: «-¡Cerveza para todos!- ordenó uno de los uniformados. Y luego, dirigiéndose a los músicos: -¡Y ustedes toquen algo, pero que no sea en portugués, carajo!-». (83)

En la Frontera Seca, el aperitivo es caipirinha y la comida brasileña. Por fin, hasta los inmigrantes coreanos de primera generación como Sindulfo Kim Wong se presentan a las elecciones para la intendencia de la capital, con un jingle que combina la guaranía con una canción típica coreana (32).

Junto a toda esta profusión brasilera encontramos la tradicional penetración cultural norteamericana, en este caso a través del cine, cuya multiplicación textual corresponde a la referencial. Este recurso supera la tradicional lectura de aculturación, para insistir en la singularidad de lo paraguayo a través del símil extemporáneo. En efecto, el narrador se vale de esta figura para resaltar, bajo el registro humorístico, las improbables comparaciones entre un héroe cinematográfico norteamericano y uno de policial paraguayo. Esta técnica insiste sobre el carácter fictivo del relato, cuestiona el estatuto heroico y genera distancia crítica. El símil, en este caso y en muchos otros del policial hispanoamericano (Taibo II, Soriano, Padura, Óscar Collazos), es significativo. Opera como máscara y desenmascaramiento, es su faz y su reverso. El indígena Willy aparece así: “Sonreía con aire siniestro, como un caníbal salvaje escapado de una película de Tarzán” (13); un blanco asistente del brujo don Ecumenario: “A Claudia le pareció una versión subdesarrollada del Kevin Costner que había visto en ‘Danza con Lobos’” (20) (la comparación llega a tal extremo que el personaje es nombrado en todo el libro “Kevin Costner”; Custodio (notar ironía del nombre) Bogarín, comisario en tiempos de Stroessner: “. . . llevaba sombrero tejano a lo Charles Bronson y un teyu ruguai¹³ en la mano derecha” (60); ante el campo devastado por la explotación maderera, Claudia comenta; “-Parecen secuencias de la película ‘Apocalipsis Now’” (68); los paramilitares: “Un moreno enorme y musculoso, con pinta de Rambo, comandaba al grupo” (82); Martín evalúa así su comportamiento suicida: “. . . los detectives de la novela negra jamás se hubieran atrevido a tanto. Esto era más bien para Indiana Jones o Jack Ryan. Chicos del Hollywood de los 90 para quienes nada resultaba imposible” (137). El símil, dijimos, inscribe el texto en la ficción y a la vez hace de la realidad un espectáculo. Hablando de la estratagema de hacer coincidir el momento de la restauración del tirano con un eclipse, comenta Martín: “. . . iba a ser un golpe de efectismo, al estilo de Hollywood” (155).

MEMORIA E IDENTIDAD

En un espacio transitado por influencias de diverso tipo (globalización, Brasil, EE.UU.), irrumpe la importancia del rescate de la memoria reciente -de los años marcados por la dictadura stroessnista- y de la memoria histórica -las derrotas del Paraguay, los indígenas. La edad de los protagonistas -39 y 19 años- alienta las interrogaciones en cuanto a la necesidad del enjuiciamiento, del duelo y a la transferencia de experiencias de una

¹³ « Cola de lagarto », látigo corto y rústico con que se torturaba a los prisioneros bajo la dictadura de Stroessner (correspondencia con Andrés Colmán Gutiérrez del 19/3/2010).

generación a otra (Ricoeur, 2000; Halbwachs, 1925). Las formas de hablar, el choque lingüístico generacional que se opera a través de la palabra, nutre una forma de experiencia que pasa por la palabra “tribal” (Maffesoli, 2006). A pesar de la diferencia de edad los protagonistas comparten la experiencia traumática de la dictadura y los riesgos de verse atrapados por la telaraña del clientelismo y del prebendazgo. La experiencia, al decir de Benjamin, pasa por la toma de conciencia y por el pasaje a la formulación de la misma por medio de la palabra. Seis años después de la caída de Stroessner la memoria de la dictadura es una marca candente, otra frontera entre un antes y un después que para dinamizarse necesita hacerse mensaje. Cuando Martín penetra en el edificio de la Sección Balística de la Policía Nacional no puede dejar de recordar que allí funcionaron los locales del Departamento de Investigaciones, donde fueron torturados cientos de opositores: “Al transponer la puerta, Martín tuvo la sensación de oír un profundo alarido de dolor que le puso la piel de gallina” (34). Esta relación pasado/presente se manifiesta también en Claudia cuando huye perseguida por los paramilitares y evoca la medalla que ganó en una competencia de atletismo, durante las olimpiadas estudiantiles “Generación de la Paz”. El premio era una medalla con la figura del “Tiranosaurio”:

Aquella vez lloró de emoción, parada en el podio de los ganadores, encandilada por los reflectores y suspendida sobre un mar de vítores y aplausos. Dos años después, durante una cena familiar, el papá de su novio Alejandro le mostró las cicatrices de las torturas y le habló de cosas terribles que parecían haber ocurrido en un distante reino de pesadillas. Fue como si le hubieran volcado encima un balde de agua helada. Esa noche, en la soledad de su cuarto, ella lloró hasta que se le secaron los ojos y después arrojó la medalla a través del sanitario. (98-99)

Lavarse del pasado, de la suciedad de la complicidad y del silencio. Se trata de escribirlo. Este trauma atraviesa todos los estamentos de la sociedad y las diferentes categorías socioprofesionales. Los policías en actividad se sienten incómodos ante la presencia de Martín, que les recuerda su participación en la represión. Otros, como Custodio Bogarín, se adaptan con dificultad al nuevo contexto democrático (“No entiendo a los políticos { . . . } Antes nos daban medallas por freírle las pelotas a sus contrarios. Ahora les acariciamos apenas con unas balitas de goma y ya piden nuestras cabezas”, 61), cambiando su forma de vestir y pasando sesiones de psicoanálisis para expurgar las culpas del subconsciente. La ignorancia alimenta la barbarie y hace de los ignorantes instrumentos de los dictadores. No es casual que Bogarín tenga pesadillas en las que “barbudos” le arrojan libros (61), que los servicios de inteligencia confundan la imagen de un guerrillero centroamericano con Robert Powell en su interpretación de Jesucristo de Franco Zeffirelli (62) o que los paramilitares de la Frontera Seca no brillen por sus luces.

El golpista coronel Romero, por su parte, mantiene un discurso que parece extraído del pasado, que desempolva una retórica vacía (“Estamos preparándonos para responder a los desafíos de la historia, para salvar al país, una vez más, de la afrenta y la iniquidad”,

149). El fantasma del comunismo arbolado por el stroessnerismo, propio a la guerra fría, es reactualizado para justificar el complot, y su desfasaje con la realidad lo vuelve tan patético como peligroso. Al mismo tiempo, los antiguos opositores que ocupan en el presente de la diégesis cargos políticos, negocian con dificultad el pasaje a la gestión del gobierno, acumulando los mismos errores y destilando las mismas falsas promesas (caso de Fattelli, diputado electo por la oposición, que confiesa su oportunismo: “Mientras los campesinos sigan armando quilombo, se jode el gobierno y gana puntos la oposición”, 64). Entre tanto, la luz eléctrica no llega a los pueblos fronterizos y las rutas no se construyen. Los olvidados de la historia, los campesinos sin tierra que denuncian estos comportamientos son conscientes sin embargo de la importancia del mantenimiento de la democracia, a diferencia de otros que, sujetos todavía al clientelismo del Partido Colorado –al que pertenecía Stroessner y al que pertenece el presidente Wasmosy en el presente de la historia, en 1994-, conservan los afiches del dictador en las paredes de las oficinas públicas.

Los medios desempeñan un papel importante en este trabajo de memoria, a imagen de *La Mañana* y de su director, Humberto Cardozo. El periódico financia la investigación de Martín y Claudia y divulga la información de la preparación del complot que permite la detención de los responsables. Más que nunca, en este contexto de difícil construcción de la democracia, los medios justifican su denominación de cuarto poder.

La dictadura se articula con la memoria histórica de expoliación y búsqueda de libertades. Mediante el recurso a la viñeta, o sea secuencias que se insertan en la diégesis y que pasan revista a temas esenciales del pasado nacional, el narrador revisita pasajes y figuras fundamentales para la construcción de la identidad. Leemos así pasajes que se refieren al proyecto autónomo de López en el Paraguay del siglo XIX, a la guerra de la Triple Alianza (96), a la expoliación de la que han sido víctima los campesinos (“Imagínese, en este país el 2% de la población tiene la propiedad del 90% de las tierras cultivables”, 118), a la Guerra del Chaco (1932-1935) y al olvido que sufren los veteranos del conflicto (114; un viejo soldado con Alzheimer confunde a Martín con un boliviano), al destino de emigrantes que ha afectado a todas las generaciones de paraguayos desde el fin de la guerra de la Triple Alianza en 1870. Los grandes escritores nacionales (Rafael Barret, Augusto Roa Bastos, Josefina Pla) son elevados a la categoría de mitos y en fragmentos marcados a veces por la intertextualidad se recupera su memoria textual. Barret, periodista y militante anarquista, reaparece como un fantasma en una secuencia que retoma las técnicas del realismo mágico para salvarle la vida a Claudia, haciéndole volverse invisible. Una única pista permite identificarlo: la mención del periódico *Germinal*, que Barret había fundado a principios de siglo XX. Esta extraña aparición facilita el contacto entre la historia pasada y la reciente y articula la persistencia de la lucha por la dignidad y la justicia. Cuando Claudia le pide que le explique lo que está pasando la respuesta es elocuente: “Es la realidad del Paraguay, mi hija. Una realidad

que delira como un moribundo y nos arroja al rostro ráfagas de su enorme historia” (95).

Por fin, la toma de conciencia histórica incorpora al relato la realidad indígena. Desde el punto de visto de la ficción, el abuso de tópicos desfavorece la verosimilitud. De hecho, en la Frontera seca, los protagonistas entran en contacto con tres Mbya-guaraní: don Ecumenario, chamán de 132 años de edad, y sus dos hijos Guyrá Caigne o Willy, ingeniero civil, y Anahí, antropóloga. Ambos han decidido vivir en la tierra de sus ancestros. Anahí (princesa mitológica guaraní)¹⁴ lo explica como una forma de respeto a las viejas tradiciones del grupo, alude a la comunión de los indígenas con la naturaleza, a las relaciones entre el hombre y la mujer —en ambos casos de gran modernidad- y traza una frontera en la frontera: los indígenas tienen más puntos en común con otros pares del continente que con los paraguayos en sí. Se lo explica a Martín:

Nosotros somos guaraníes. Antes de que ustedes marcaran las fronteras, nuestro pueblo vivía en un gran país que empezaba en las pampas del sur y llegaba hasta las islas del Caribe. Hoy todavía existen hermanos nuestros viviendo en Bolivia, en Brasil, en Argentina, en Uruguay, hasta en Colombia. Y para nosotros no son bolivianos, ni brasileños, ni argentinos, aunque tengan la cédula de identidad de esos lugares. Son guaraníes. Son más compatriotas nuestros que los paraguayos que viven en nuestro mismo territorio, pero no saben ni por qué le cantamos a la luna cuando nace el maíz. (98-99)

El brujo don Ecumenario, en acciones también dignas del realismo mágico o del neo-indigenismo, lleva a cabo varias proezas (toca las brasas, adivina el riesgo que corre Martín, etc.). Una vez más, esta suma de recursos parece algo forzada.

Por último, las implicaciones entre el género negro y su relación con la urbe como epicentro tradicional de la acción, facilitan la integración de la memoria, la identidad y el territorio en el dominio de la representación estética. En efecto, el relato se construye como un viaje, como un desplazamiento del centro a la periferia que permite mostrar las amenazas que operan en la frontera y que permite reflexionar acerca de la configuración de un texto que se invade con los miedos de la sociedad paraguaya de los años 90. La apuesta es osada y verificable: se puede observar el Paraguay *desde* la frontera y no desde el centro, o desde el Brasil. Todo esto recuerda los tres problemas mencionados por Paul Ricœur (en su reflexión alrededor de la memoria: la formulación del pasado -la representación del mismo en la distancia-; la búsqueda de una objetividad

¹⁴ En la novela, el apodo « Yacaré » nunca es aclarado. Así lo explica el autor : « Hay un pasaje, en que la periodista Claudia Villasanti le pregunta por qué le dicen Yacaré, si era por “entrarle en Yacaré a una mujer” (en Paraguay se le adjudica ese mote popular a quienes entran subrepticamente, arrastrándose como un cocodrilo a la noche, hasta el cuarto de alguna dama), pero Martín lo niega y dice que “es más bien por la piel dura”. En una novela que estoy tratando de terminar, y que transcurre en una época anterior a *El último vuelo*. . . se cuenta un episodio en que Martín, siendo policía en época de la dictadura, ingresa arrastrándose a un asentamiento campesino a robar un maletín de cartas y documentos. De allí le bautizan yacaré, recordando a un héroe de la Guerra del Chaco, que por una hazaña parecida se convirtió en el legendario Yacaré Valija.(correspondencia con Andrés Colmán Gutiérrez del 19/3/2010).

histórica necesaria pero difícil (por el silencio, por la deformación, por la impunidad), que produce una reconstrucción de los hechos de progresiva, cronológica; y por fin la relación de ese pasado con el presente.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJARLÍA, Juan Jacobo, *Crónicas con espías*, Bs. As., Jorge Álvarez, 1966, 125 p.
- CASACCIA, Gabriel, *El pozo*, Bs. As., Jorge Álvarez, 1967.
- COLMÁN GUTIÉRREZ, Andrés, *El último vuelo del pájaro campana*, Asunción, El Lector, 1995.
- DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris,
- GIARDINELLI, Mempo, *Luna caliente* [1983], Bs. As., Bruguera, 1984.
- GLISSANT, Édouard, *Traitée du tout-monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.
- LAPLANTINE, François, *Je, nous et les autres*, Paris, Le Pommier, 1999.
- MAFFESOLI, Michel, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris, La Table Ronde, 2006.
- PONCE, Néstor, *Diagonales del género*, Paris, éd. du Temps, 2001.
- PONCE, Néstor, *Crimen. Anthologie de la nouvelle noire et policière latino-américaine*, Rennes, PUR, 2005, 294.
- REUTER, Yves, *Le roman policier*, Paris, Nathan, 1997, 128 p.
- RICCEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, 677 p.
- SARLO Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y tiempo subjetivo. Una discusión*, Bs. As., Siglo XXI editores, 2005, 168 p.
- TAIBO II, Paco Ignacio, *Primavera pospuesta*, México, Joaquín Mortiz, 1999.