

ESPAGNOL (LILA)

[...] Camilo HERNÁNDEZ: Volviendo al tema del ajedrez y a un autor tan interesante como Chandler, alguna vez afirmaste que *The Long Goodbye* era probablemente la mejor novela del género policial.

Ricardo PIGLIA: Creo que sí. Luego he leído otras novelas policiales que me han gustado muchísimo, pero esa novela es extraordinaria.

CH: ¿Por qué no la utilizamos como excusa para hablar del género policial negro? ¿Qué ves en esa novela que te resulta tan significativa para el género?

RP: Me parece que hay ahí un movimiento que supone un límite al cual Chandler está en este sentido apuntando, y es que el detective se implica en la historia. Porque tiene un amigo, que después lo traiciona, está todo ese código de la amistad entre hombres, entonces termina por ser una historia en la que Marlowe está muy implicado, y por lo tanto una historia que también es la suya. En realidad es la historia de una amistad. El detective cambia su régimen de intervención, se implica. La otra cuestión que yo creo que cualquiera percibe inmediatamente es la prosa de Chandler, una especie de ironía romántica extraordinaria en el tono de esa prosa. Si hablamos del género de un modo, o como un punto de partida de una discusión más que un cierre, desde luego el género cambia por las mismas razones que estamos diciendo y que están implícitas en la discusión de Borges con Caillois. Cambia por motivos internos y formales, como diría Borges, por la propia lógica interna de que las fórmulas y la resolución del enigma en la tradición inglesa ya se han vuelto tan estereotipadas que cualquier lector aprendió y ya sabe lo que pasa, de manera que el género tiene que cambiar. Y de hecho cambia con Hammett, que pone el género en otro registro completamente distinto y básicamente cambia de lugar el enigma. El enigma deja de ser importante. No se sabe muy bien al final lo que están buscando. Hay un crimen o hay un criminal, en fin, hay una idea que pertenece exclusivamente al género, pero deja de estar en el centro. Segundo punto, el género, en esta vertiente, está escrito por escritores —muchos de ellos— muy ligados al Partido Comunista, muy ligados a la izquierda, como David Goodis o Jim Thompson, como el propio Hammett. Empiezan a plantear que la verdadera razón por la que ocurren los crímenes es porque la sociedad está corrupta, y entonces eso se ve en *The Long Goodbye*, en la novela de Chandler, donde hay todo ese mundo de ricos, y de hombres poderosos, que están manipulando. De modo que hay un cambio en la estructura narrativa porque cambia la perspectiva de la narración, y yo asocio ese cambio a la publicación de “The Killers”. Yo creo que Hemingway tiene mucho que ver en la definición del estilo, y de ese tipo de relato. Pero también hay razones que tienen que ver con las condiciones sociales. Que es lo que pasa en los Estados Unidos con la ley seca, con la Gran Depresión, y también con lo que está pasando con la industria de la cultura de masas con el surgimiento de la *pulp fiction* y de las revistas baratas que se venden a precio bajísimo. Como *Black Mask*, donde ellos en realidad escriben el género. De modo que otra vez empieza a funcionar, no está ligado ya al periodismo como le pasaba al género en su origen con Poe, sino que está ligado a la producción de una industria cultural, que ha empezado a producir lo que luego serán los libros de bolsillo. Revistas o pequeñas colecciones que tienen un formato estable. Chandler se queja mucho de eso, todos ellos, porque deben tener una cantidad fija de páginas. Trabajan en condiciones de producción que son también diferentes a las producciones de la tradición clásica. Entonces, una intención de cambiar el género por su amaneramiento y por su repetición de fórmulas, una colocación diferente de los escritores en relación con el mercado, una conciencia social generalizada, porque en los años 30 todos los escritores norteamericanos importantes estaban cerca de la izquierda. Después todo cambia, pero en ese momento la literatura social está muy presente. El género también está acompañando un movimiento que tiene que ver con la denuncia de situación social.

Jeffrey LAWRENCE: Pensando en estos textos como desvíos de la novela tradicional quisiera preguntarle sobre los usos de la novela policial en obras que no son propiamente del género, como en los textos de Saer, Bolaño, Calvino, García Márquez, Pynchon, para nombrar solo algunos. ¿Cómo ve la evolución del género en el siglo XX?

RP: Es muy interesante eso porque también Nabokov, Gombrowicz, Gadda —el italiano—, en fin, hay muchísima gente que ha estado conectada con el género. El género trabajado con mayor autonomía

respecto a sus propias leyes, porque ha crecido de un modo tal que ni siquiera hoy existe ya aquel mito de que la novela policial debía obedecer a ciertos criterios distintos. Sin embargo, mantiene, a veces de un modo fantasmático, las tres relaciones básicas: detective, asesino y víctima. A veces descarta a uno de ellos, trabaja con dos de ellos solamente. A veces, y desde luego, uno podría imaginar que la historia es un poco la que yo proponía como hipótesis en el curso, que el detective es el centro en la novela inglesa clásica y que el criminal es el punto de interés con la novela que empieza con Hammett, y luego la víctima, por ejemplo en David Goodis. Por eso yo llamo “ficción paranoica” al estado del género y también a su origen. No se trata de usar criterios psiquiátricos, sino de hablar de un tipo de relato que trabaja con la amenaza, con la persecución, con el exceso de interpretación, la tentación paranoica de encontrarle a todo una razón, una causa.

CH: Aquí parece apuntar a la relación entre el género y la lectura. Porque el género parece haber creado una especie de lector, un lector paranoico. Borges decía que Poe había engendrado un nuevo tipo de lector, alguien que llega al *Quijote* y lee “en un lugar de la Mancha” y empieza a sospecha, empieza un juego de suposiciones. Y que luego lee “de cuyo nombre no quiero acordarme” e inmediatamente se pregunta: ¿por qué no quiere acordarse el narrador de este lugar? ¿Me está intentando engañar? Y se responde a sí mismo: ¡bueno, porque sin duda este narrador es el culpable o el asesino! Entonces podría pensarse que se crea una especie de lector delirante. Y paulatinamente ese lector delirante, que está pensando todo el tiempo que el texto lo está engañando, se transforma en el lector que ahora es común. Es decir, uno lee cualquier texto y activa todos los mecanismos de la sospecha.

RP: Es buenísima esa idea. Es decir, que ciertos protocolos y ciertos usos de la discusión sobre las fronteras culturales no son sobre aspectos literarios, que están ligados a Paul de Man, a Derrida, a lectores muy sofisticados, en realidad serían como ejercicios involuntarios del efecto del género policial. Un lector que sospecha, que desconfía y busca pistas. Un lector paranoico.

Conversación publicada en la revista *Studies in Latin American Popular Culture*, 2011, con el título “La ficción paranoica y el nacimiento de la novela policial: una entrevista con Ricardo Piglia”.

*

1. Traduzca desde “Me parece que hay ahí...” hasta “exclusivamente al género, pero deja de estar en el centro.”
2. ¿Cuáles son las líneas principales de la argumentación de R. Piglia respecto a las relaciones entre novela y género policial negro?
3. En su opinión, ¿en qué medida estas consideraciones son susceptibles de ser aplicadas a la lectura de la obra de Manuel Vázquez Montalbán?