

LA NOVELA NEGRA ENTRE REALIDAD, HISTORIA Y FICCIÓN:
EL CASO BONAPELCH, DE HUGO BUREL

GIUSEPPE GATTI RICCARDI

Universidad degli Studi Guglielmo

Marconi, Roma

giuseppe_gatti@hotmail.com

RESUMEN: La novela *El caso Bonapelch*, que Hugo Burel (Montevideo, 1951) publicó a mediados de 2014, representa el caso más significativo de incursión en el género policial del autor uruguayo. Sobre la base de una anécdota temática que conecta la ficción con la historia real del país durante los años treinta, Burel crea un personaje, el inspector Santini, que –en sus tentativas frustradas de resolver el entonces célebre caso policial– bascula entre la dimensión de la ficción y los sucesos históricos. En el relato se evidencia, por una parte, la intuición de utilizar el género policial como herramienta discursiva para la representación de elementos socio-históricos idiosincráticos de la cultura local; por otra parte, el texto narrativo reelabora los modelos canónicos del género policial.

PALABRAS CLAVE: literatura uruguaya siglo XXI; Hugo Burel; género policial; *whodunit*; neopolicial

ABSTRACT: The novel *El caso Bonapelch*, that Hugo Burel (Montevideo, 1951) has published in 2014, represents the most significant case of incursion in the “police genre” (or thriller genre) of the Uruguayan author. Starting from a thematic anecdote that connects the fiction with the real history of the country of the thirties, Burel creates a personage, the inspector Santini, who – in his frustrated attempts of solving that famous police case – tilts between the dimension of the fiction and the historical events. In the novel we can find, on one hand, the

intuition of using the “police genre” as a discursive tool for the representation of socio-historical elements typical of the local culture; on the other hand, the narrative text is a rereading of the canonical models of the “police genre”.

KEYWORDS: Uruguayan Literature of XXI Century; Hugo Burel; Police Genre; *Whodunit*; *neopolicial*



La sombra del asesino se deslizaba por todas partes, pero permanecía en la sombra.

V. Huidobro, H. Arp, *Tres inmensas novelas*

Virtualmente, había descifrado el problema; las meras circunstancias, la realidad (nombres, arrestos, caras, trámites judiciales y carcelarios) apenas le interesaban, ahora.

J. L. Borges, “La muerte y la brújula”

En la novela *El caso Bonapelch* –que el escritor, periodista y guionista teatral uruguayo Hugo Burel (Montevideo, 1951; Premio Juan Rulfo en 1995) ha publicado en Montevideo a mediados de 2014– la atribución de un caso policial estancado a un detective novato y viajero por obligación, ofrece al escritor la posibilidad de construir una trama que se sirve del pretexto de la investigación policial para efectuar un recorrido por la historia social, política y cultural del Uruguay de la década de los treinta del siglo xx.¹

Situar a Burel y su obra en el género de la “novela de investigación” implica detenerse en cómo su frecuentación del género se va haciendo más intensa a medida que transcurren los años: el escritor debutó en el relato de pesquisa con la novela *Crónica del gato que huye*, a mediados de la década del 90 (el volumen se publica en 1995); sólo diez años después, con la aparición de *El corredor nocturno* (2005) y de *El desfile salvaje* (2007) se verifica una inserción más sólida en el género gracias a unas tramas que suelen mezclar el *thriller* psicológico, la novela negra y un conjunto de reflexiones sobre los estragos que provoca el transcurrir del tiempo en los seres humanos. La publicación de *El caso Bonapelch*

¹ La actividad de Burel como novelista comienza en el año 1986 cuando ve la luz *Matías no baja*. A partir de ese momento, el corpus de su obra se enriquece de los siguientes títulos: *Tampoco la pena dura* (1989), *Crónica del gato que huye* (1995), *Los dados de Dios* (1997), *El autor de mis días* (2000), *El guerrero del crepúsculo* (2001), *Los inmortales* (2003), *Tijeras de Plata* (2003), *El corredor nocturno* (2005), *El desfile salvaje* (2007), *Diario de la arena* (2010), *El Club de los Nostálgicos* (2011). Antes de la publicación de *Matías no baja*, Burel ya se había dado conocer en el ámbito literario uruguayo gracias a varias recopilaciones de cuentos, cuya publicación se inaugura en 1983 con *Esperando a la pianista*. Ya en la década del noventa la actividad cuentística sigue con: *Solitario blues* (1993), *El elogio de la nieve* (1995), *El ojo de vidrio y otras maravillas* (1997), *El elogio de la nieve y doce cuentos más* (1998), *El hombre con una sola sandalia* (2012). Siempre en el año 2012 se estrena la *pièce* de teatro *La memoria de Borges*.

se adelanta de un solo año a otro acceso al género de la novela negra: en 2015 ve la luz *Montevideo noir*, un *thriller* que Burel ambienta en la capital uruguaya en el año 1964.

La anécdota temática de *El caso Bonapelch* enlaza con la historia real del país y recupera un evento de crónica de la década del 30: en abril de 1933 el poderoso industrial montevideano José Salvo es atropellado en una calle céntrica por un automóvil, y enseguida las sospechas caen sobre su yerno. Sobre esta base histórica, Burel crea un personaje, el inexperto detective Guido Santini (uruguayo de nacimiento, hijo de italianos emigrados al Río de la Plata y afincado desde sus cinco años en Nueva York), que –en su intento de resolver el entonces célebre caso policial– bascula entre la dimensión de la ficción y los sucesos reales, haciendo borrosos los límites entre ambos. El carácter de fresco socio-histórico que la obra posee se pone de manifiesto ya antes de empezar a desarrollarse la trama: el corpus de la novela resulta precedido de una breve reflexión de Burel, identificada claramente en términos tipográficos por el uso de las cursivas, en la que el autor se dirige a su público como en una confesión en voz alta, revelando el doble fundamento de la inspiración: “El autor advierte que en esta novela se mezclan hechos reales con otros de ficción” (Burel 2014: 9).

Con el fin de que la reconstrucción socio-histórica incluya a la vez la pesquisa policial y el descubrimiento de las costumbres sociales de la colectividad, la base de la anécdota temática se apoya en eventos de la crónica histórica del país: el lector accede a la información sobre esos acontecimientos de la crónica nacional al mismo tiempo que la comunicación llega a la agencia estadounidense donde Guido Santini trabaja:

El cable resumía escuetamente la propuesta y aclaraba que Salvo había sido atropellado por un automóvil en plena vía pública tres meses antes, el 29 de abril de 1933. [...] La familia creía que no se trataba de un accidente y que la muerte había sido premeditada por su yerno, alguien llamado Ricardo Bonapelch. (Burel 2014: 15)

El extenso y contradictorio *iter* de investigación funciona como pretexto para realizar un proyecto en el que Burel se propone un objetivo más amplio que la simple identificación del presunto culpable o el descubrimiento del paradero de sus cómplices: si la indagación de Santini es el motivo anecdótico a partir del cual la historia social, política y cultural del Uruguay de mediados de los años 30 se abre como un abanico ante el lector, esta reconstrucción se realiza a través de un procedimiento narrativo que remite a la tradición prerromántica de Montesquieu (*Lettres persanes*, de 1721) y de José de Cadalso (*Cartas marruecas*, 1789), por la cual es la mirada extranjera la que se encarga de desentrañar el funcionamiento del espacio social de referencia. Así, la mirada “estadounidense” de Santini sobre la pequeña República a orillas del Plata en el siglo XXI refleja la del Gazel cadalsiano de finales del siglo XVIII.

Dentro de la multiplicidad de motivos en que se funda el relato, los propósitos de nuestro estudio consisten en:

- a) identificar si, y en qué medida, la novela bureliana se adscribe al género neopolicial hispanoamericano;
- b) averiguar si, y en qué medida, el relato se puede interpretar, también, como un texto paródico del género neopolicial hispanoamericano;
- c) identificar de qué manera la novela establece un diálogo intertextual con otros textos clave de la literatura nacional y cómo afianza su vínculo con la historia social del país.

En este sentido, el procedimiento que adopta Burel de construir una novela policial apoyada en un personaje detectivesco que se describe voluntariamente a sí mismo como inexperto e inadecuado para la misión representa no solo una coartada funcional a la evolución temática, sino también la plataforma sobre la que se construyen los motivos sociales, políticos y culturales de la novela.

Otro motivo significativo presente en el texto coincide con la inclusión de episodios concretos y reconocidos de la historia nacional en el relato, pues ese Uruguay todavía modélico en el que se desarrolla la trama acababa de inaugurar la etapa del régimen dictatorial del abogado Gabriel Terra, como consecuencia del golpe de Estado del 31 de marzo de 1933.

Paralelamente a las alusiones concretas a la historia patria, la novela se propone recrear en el plano de la ficción los ambientes urbanos y sociales de la capital uruguaya, mediante la cual Burel logra una fiel reconstrucción de la época sin descuidar incursiones en las costumbres locales, como las interminables tertulias en cafés hoy desaparecidos (se citan el Tupí Namba, el Brasileiro –todavía en función– y el Jauja).² La reconstrucción se vuelve pronto rememoración, y este tránsito temporal –a la manera de Paul Ricoeur– permite observar cómo el tratamiento de la temporalidad se conecta con elipsis deliberadas, que Burel propone para establecer un diálogo cronológico entre el tiempo de la niñez (el investigador Santini nació en Montevideo), el de la juventud o madurez (el hombre emigró a los cinco años a Nueva York) y, por último, el regreso a la capital uruguaya de adulto.

Finalmente, el cuarto y último eje temático se relaciona con esta recuperación evocativa y se refiere a la sensación de extrañamiento y de extranjería que el detective experimenta en Montevideo, al no reconocerse ya como uruguayo: una condición estudiada por Fernando Aínsa entre otros, y que determina un “destierro *in loco*”, es decir un permanecer siempre “fuera de lugar”. Cuando el género policial funciona también como pretexto para la representación de

² Si bien las trayectorias del café Jauja y la del Brasileiro siguen un camino distinto, ambos deben su fundación a la intuición de un mismo hombre: el andaluz Juan Jiménez, un gaditano que desembarcó en el puerto de Montevideo en 1888 y que –junto con su hermano– se especializó en el sector de bares y cafés. La primera “creación” de los dos hermanos fue precisamente el café Jauja (donde Santini encuentra a su principal testigo y adonde suele ir, de vez en cuando, el mismo Bonapelch), uno de los locales más tradicionales de Montevideo. El café estaba ubicado en la calle Bartolomé Mitre al número 1367, muy cerca del principal eje de la Ciudad Vieja, la calle Sarandí. No obstante durante décadas se identificara como uno de los reductos más consolidados para tertulias de intelectuales, artistas y políticos, el café cerró a comienzos de la década de 1980. Se decía de los hermanos Jiménez: después de haber lanzado el Jauja, en 1904, adquirieron el café Brasileiro (donde Santini acude el primer día de su estancia montevideana), todavía en función.

elementos y paisajes idiosincráticos de la cultura local (además de los cafés, se esbozan pinceladas de los “boliches” nocturnos, o de los paseos del fin de semana por las grandes avenidas comerciales del centro urbano), los lugares se convierten lentamente en “guías” silenciosas: cada espacio promete a Santini la posibilidad (en gran medida frustrada) de recuperar de la memoria fragmentos harapientos del Montevideo de su infancia.

1. EL DETECTIVE, ENTRE INADECUACIÓN PRESUNTA Y MASCARADAS SALVÍFICAS

El caso Bonapelch Burel ofrece una revisión de la novela policial según claves de lectura contemporáneas del género, claves que ponen de manifiesto la presencia de rasgos temáticos y estilísticos muy variados. Una incursión significativa en el mundo del policial es la que el escritor propone sobre la base del esquema inventado por Edgar Allan Poe y bautizado a finales del siglo XIX en los países de habla hispana con el término *whodunit*. La palabra, que es el resultado de la deformación de la frase *who has done it?*, ha sido traducida como “novela de enigma”, como producto literario importado del modelo anglosajón de los primeros relatos de misterio. En el ensayo “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino”, Francisca Noguerol Jiménez define el *whodunit* como un molde narrativo que se plantea

desde su propia acepción como una pregunta sin resolver, y que posee una estructura bien definida: el detective, *amateur*, pero bastante más perspicaz que la policía, descubre las claves del misterio que investiga a distancia –a veces, en un espacio cerrado– gracias a su insólita capacidad deductiva. Asume el descubrimiento del criminal por el desafío que este hecho supone, sin que le importe el contexto social que ha motivado el delito o el castigo del mismo. [...] Al final el orden burgués se restablece con el triunfo de la verdad y la aplicación de la ley. (Noguerol 2006: 136)

En la novela bureliana, en efecto, se observa cómo:

a) el detective se sustituye a la policía (institución ineficaz e inactiva por indicaciones explícitas del dictador Terra, protector de Bonapelch), y es más perspicaz que sus miembros;

b) no está interesado en conocer en detalle el contexto social que ha motivado el acto delictivo, pues desde antes de llegar a Montevideo el lector sabe que Santini desconoce por completo la realidad socio-política y social del Uruguay y que no tiene una curiosidad espontánea por comprenderla;

c) el triunfo de la verdad y la aplicación de la ley se verifican, pero con notable retraso con respecto a los tiempos de la investigación del mismo Santini (en el plano de la historia real, la muerte de Bonapelch se verifica solo en 1955 y acontece catorce años después de su encarcelamiento en 1941, sin que el hombre dejara de proclamar su inocencia).

Donde *El caso Bonapelch* se aleja de los esquemas conceptuales que guían la redacción de una “novela de enigma” es en la relación que se establece entre el presunto asesino (o al menos, el autor intelectual del proyecto criminal) y

el detective: para comprobarlo hay que recordar cómo el esquema clásico del *whodunit* prevee que “el delincuente es admirado por su inteligencia –el asesino puede llegar a ser considerado, como ya señalara De Quincey, una de las ‘bellas artes’–, y se produce una identificación clara entre él y su perseguidor para que este último consiga desenmarañar la trama” (Noguerol 2006: 136). Ahora, el texto bureliano se mueve a partir de la creación deliberada y funcional al desarrollo novelesco de un detective inexperto: ya antes de emprender el viaje hacia el Sur del continente, este –en una de sus frecuentes reflexiones introspectivas– admite su escasa preparación para resolver el caso y confiesa su preocupación por el desplazamiento logístico que se ve obligado a enfrentar: “no tenía ni la formación ni la experiencia necesarias para actuar solo y alejado de toda ayuda. El hecho de hablar español y haber nacido en Montevideo no era motivo suficiente para encargarme un asunto que, por lo que el cable explicaba, podía ser difícil” (Burel 2014: 20). El hombre no sólo se muestra incapaz de desentrañar la trama delictiva (no hay que olvidar que el único testigo útil con quien logra ponerse en contacto se muere en circunstancias poco claras el día después del encuentro con el casi-inspector),³ sino que la identificación entre el delincuente y el detective no llega a producirse, debido a la escasa inteligencia, la falta de educación y la ausencia de sentido común de Bonapelch.

A medida que la historia avanza, el desarrollo de la trama no contribuye a consolidar la confianza en sí mismo de Santini, quien –una vez instalado en el Grand Hotel de la céntrica plaza Matriz de Montevideo– afirma acerca de su conducta: “no tengo una gran experiencia porque solo he seguido a bigamos u homosexuales con esposas e hijos. Trabajos menores en una gran ciudad llena de historias absurdas” (Burel 2014: 257). Las reiteradas admisiones del detective de sentirse inadecuado para la tarea que, por vez primera, se le ha encargado fuera de Nueva York abren la posibilidad de un diálogo con un cierto modelo de literatura policial que se afirma a partir de los años 40 del siglo xx –en particular, en el ámbito rioplatense– y que se concreta en esa obra literaria conjunta que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares asignan a la fantasía de Honorio Bustos Domecq.

Cuando los dos escritores publican, en 1942, la recopilación de cuentos *Seis problemas para don Isidro Parodi*, se proponen plantear en los varios relatos un panorama paródico del esquema tradicional anglosajón: por ello, dan vida a un investigador de intuiciones limitadas y escasa perspicacia⁴. El mismo apellido del detective remite al juego paródico con el que Borges y Bioy Casares se burlan de los inefables perseguidores británicos y estadounidenses, y con-

³ Utilizo aquí el término “casi-inspector” pues la posición laboral de Santini no justificaría el uso de la palabra “inspector” para su rol y tareas: en una conversación que mantuve con el mismo Hugo Burel el 12 de marzo de 2015, el autor insiste en esta distinción y subraya que “Guido Santini no es ‘inspector’, es apenas un detective novato”.

⁴ Además de su conocida y celebrada contribución a la narrativa policial, el nombre de Borges está ligado a la colección “Séptimo Círculo” que se apoyaba en la editorial Emecé (nacida en Buenos Aires en 1939) para difundir en el continente hispanoamericano las novelas más logradas del género policial. En los años 50 el “Séptimo Círculo” dio a conocer autores como María Angélica Bosco, con *La muerte baja en el ascensor* (1954) o Marco Denevi, con *Rosaura a las diez* (1955).

firma implícitamente las limitaciones del investigador; así lo subraya Noguero cuando señala cómo los *Seis problemas* "suponen una revisión paródica del modelo en todos sus componentes: frente a los inefables sabuesos anglosajones, Parodi es claramente argentino –bebe mate, juega baraja– y se muestra limitado en sus capacidades, pues no puede descubrir por qué fue encerrado en prisión" (2006: 138).

En el relato de Burel, el desarrollo del hilo argumental confirma cómo el nivel de desconfianza en sí mismo del detective va avanzando a medida que éste descubre la dificultad de desentrañar no solo la enredada trama del crimen de Salvo, sino también los códigos sociales y los discursos subterráneos que caracterizan la vida en la capital uruguaya. Santini, ante la pregunta del abogado Reyles (uno de los personajes clave de la historia y responsable del contacto inicial entre la familia Salvo y la agencia) acerca de la posibilidad de que el investigador renuncie al caso, contesta planteando la eventualidad de un abandono definitivo del trabajo: "me parece que me equivoqué demasiado como para seguir como si nada en esta profesión. En realidad, entré en este negocio de casualidad y necesitado de un trabajo mejor que el que tenía. Pero me falta vocación o eso que nos hace creer en lo que hacemos" (Burel 2014: 339).

A las motivaciones subjetivas, como la falta de vocación o la percepción de la propia ineptitud, se suman elementos objetivos que contribuyen a hacer más sombrío aún el panorama. Durante el viaje en barco que lleva al detective –primero– de Nueva York a La Habana y después de la capital cubana a Montevideo, se suma un segundo asunto que obliga a Santini a aceptar un ulterior encargo: proteger a Miranda, la hija de un rico hombre involucrado en negocios turbios, y entregarla a la exesposa del millonario, cuando el buque llegue al puerto de Río de Janeiro.

La nueva tarea que duplica su labor de investigador le obliga a disfrazarse detrás de una identidad ficticia de la que se sirve para ocultar tanto su verdadera profesión como los motivos de su viaje: el detective va a escenificar una "farsa" con el objetivo de crear una dualidad entre *ser* y *parecer*, que resulte funcional a la investigación. Si durante el viaje en el transatlántico Santini se apropia de la máscara de comerciante y se presenta como representante de una casa que produce pinturas industriales, una vez en Montevideo las mudadas exigencias de su investigación le impelen a recortarse para sí un nuevo disfraz; así lo subraya el mismo detective en uno de sus monólogos, ya instalado en Montevideo: "Ahora yo era un productor de cine que venía al sur a buscar estrellas para una producción internacional. La pintura había dejado de ser un buen negocio" (Burel 2014: 231).

El fingimiento de Santini, al ocultar su verdadera esencia (al menos en lo laboral), crea un "lenguaje de la máscara" que consolida la idea de farsa y permite establecer un primer diálogo comparativo con la obra de Juan Carlos Onetti: cuentos de la década del 40 como "Mascarada" o "Jacob y el otro" están contruidos precisamente sobre la base de la exigencia de los protagonistas (la joven que se estrena como prostituta en el parque Rodó o el presunto príncipe Orsini) de transformarse para desenvolverse en un medio al que no pertenecen.

Ximena Moreno Aliste, en su ensayo *Origen y sentido de la farsa en la obra de Juan Carlos Onetti* señala esta actitud común a ciertos antihéroes onettianos y observa cómo “apenas un personaje toma características que no pertenecían a su yo original [...] representa una farsa” (1973: 44).

Si bien en el texto de Burel el detective no llega al extremo de simular una mascarada teatral, su acceso a los dos nuevos “ámbitos de representación” (el transatlántico primero y la ciudad de Montevideo después) le impone tanto la simulación exterior de una vida distinta como el recurso al disfraz para justificarla. Llevar adelante la investigación utilizando las dos máscaras implica para el héroe implementar “nuevos lenguajes, formas de comportamiento, de trato, actitudes, movimiento corporal, indumentaria” (Lagarde 2005: 615). Cuando ya la máscara de comerciante de pinturas se vuelve inútil, el hecho de encargar unas tarjetas de visita (falsas) que explicitan su (falso) rol en una (falsa) casa de producción cinematográfica estadounidense refleja precisamente este juego farsesco.

Además del diálogo con la narrativa onettiana, la necesidad de Santini de adoptar distintos disfraces a lo largo de la investigación representa un enlace con un modelo cultural que echa sus raíces en la tradición medieval y renacentista de la mascarada como inversión temporaria de los roles: el uso del disfraz remite, en particular, a los estudios de Michail Bajtin sobre la subversión carnavalesca que un dado sistema social concede –durante un tiempo predefinido y limitado– a sus miembros. En ese tiempo se verifica una inversión de los roles (el siervo se hace rey por un día) y la “semiología del orden” se convierte temporáneamente en una “semiología de la transformación”, que se alimenta del discurso carnavalesco.

En *El caso Bonapelch*, la exigencia de invertir –aunque sea de forma momentánea– el funcionamiento del sistema nace a partir del momento en que Santini se da cuenta de que su investigación se ha estancado: Bonapelch, presunto responsable intelectual del delito, está protegido por el sistema político y por el mismísimo dictador Terra, al tiempo que Artigas Guichón, el hombre que atropelló a José Salvo en la calle, está desaparecido en el interior del país. El espacio de la realidad dibuja un panorama en que el detective ha quedado atrapado, y “se descubre como hermeneuta fallido: imagina una trama errónea en la que, paradójicamente, termina envuelto por su oponente. [...] De este modo, las leyes del policial se invierten: el detective fracasa [...] convirtiéndose en el cazador cazado” (Noguerol 2006: 141). Santini percibe que se está hundiendo y siente que una inversión de esta tendencia se hace ineludible: si el detective se pone el disfraz (o una serie de disfraces que van cambiando según varía el lugar de representación), el mundo puede comenzar a funcionar al revés y el “perseguidor incapaz” se puede convertir en un “rastreador perspicaz”, según el modelo de subversión que sugiere Bajtin cuando afirma que “pendant le carnaval, c’est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même” (1970: 16).

La estrategia del disfraz no se aplica solo a las exigencias de transformación y subversión de lo real, sino que es también una forma de ocultamiento que el detective adopta en el lugar de la investigación: en aplicación del manual

del perfecto detective, Santini recupera la enseñanza de su jefe O'Mara según la que recitar un rol en un guión inventado es parte del proceso de acercamiento a los indiciados; en el caso concreto, se trataría de "recitar" ante el supuesto mandatario del crimen, el mismísimo Bonaplech: "Por fin iba a poder armar mi pequeña comedia de productor de cine y entonces conocer al arribista del que todo Montevideo hablaba. Como suele decir O'Mara, «los hechos de un crimen siempre conducen a una persona o varias: algunos están muertos y otros vivos, pero todos dicen lo suyo»" (Burel 2014: 280-281).

La trama se detiene en poner de manifiesto en varias ocasiones la dependencia del detective novato de aquellas *guidelines* que puedan indicarle el camino; para subrayar la fragilidad de estas líneas teóricas aprendidas de memoria, Burel aclara que no son el resultado de una previa formación académica de Santini, sino de la rememoración de consejos prácticos que su jefe O'Mara –un estadounidense de origen escocés– le había ido transmitiendo a lo largo de los años; de ahí la duda de Santini cerca del porcentaje de éxito de sus pesquisas: "Según O'Mara, cuando uno tiene unos pocos datos valiosos sobre un sospechoso es posible completar su retrato infiriendo lo demás. A veces se logra, a veces no, pero ese ejercicio mental siempre es mejor que permanecer de brazos cruzados y no avanzar" (Burel 2014: 117).

Al comienzo del presente apartado se había comentado cómo en *El caso Bonaplech* Burel propone una revisión de la novela policial adoptando claves temáticas y estilísticas muy variadas: la huella del *neopolicial* (es decir, el desarrollo del género de la novela negra que se afirma en América Latina a partir de mediados de los años 70) en la novela resulta evidente en la relegación del enigma detectivesco a un segundo plano, según un modelo que privilegia centrarse en reflejar el contexto social, dejando en un lugar secundario de la trama el misterio por resolver. El mexicano Paco Ignacio Taibo II –gran cultor del *neopolicial* hispanoamericano– insiste en la prioridad del contexto y observa cómo este género consiste en "una novela de crímenes muy jodidos, pero lo importante no son los crímenes, sino [...] el contexto. Aquí pocas veces se va a preguntar uno quién los mató, porque el que mata no es el que quiere la muerte. Hay distancia entre ejecutor y ordenador. Por lo tanto, lo importante suele ser el porqué" (1988: 144).⁵ El contexto en el que se mueve Santini es el de un país sometido a una anómala "dictadura blanda", cuya faceta más oscura se manifiesta en la protección que el sistema político ofrece a Bonaplech y a sus compinches.

En este sentido, el relato de Burel se demuestra no solo un texto narrativo comprometido con la realidad histórica del país en los años 30, sino también un ejemplo del corte que la narrativa policial latinoamericana ha dado con respecto al modelo del *whodunit*; a partir de los años 70 la progresiva adscripción de la

⁵ La centralidad de la producción novelesca de Taibo II en el ámbito del género policial y de su desarrollo es tan marcada que se suele considerar el año 1976 como la fecha de partida del *neopolicial*, en coincidencia con la publicación de dos novelas emblemáticas de la nueva línea del género: se trata de *Días de combate*, del mismo Taibo II, en que aparece por primera vez la figura del detective Héctor Belascoarán Shayne, y de *En el lugar de los hechos*, del también mexicano Rafael Ramírez Heredia.

novela negra hispanoamericana a los esquemas del *hard boiled* norteamericano inventa la figura del detective que se mueve en los espacios marginales de una sociedad urbana degradada y plantea un nuevo rol para la figura del perseguidor: éste intenta desentrañar las tramas gracias a sus frecuentaciones de las miserias humanas y se coloca al margen también de los códigos de los agentes de la ley. La novela de Burel, al describir la complicidad conspiradora entre el presunto asesino y el poder (el dictador), reivindica su adscripción al *neopolicial* hispanoamericano precisamente en cuanto género en que “se acentúa la desconfianza en la ley que ya se adivinaba en el *hard boiled* estadounidense. Frecuentemente recurre a temas de la actualidad para denunciar la corrupción de un sistema irremediablemente podrido, en el que jueces y políticos actúan en connivencia con los criminales” (Noguerol 2006: 146).

Desentrañar maquinaciones vinculadas con la actualidad del contexto sociohistórico de la época es justamente lo que la novela sugiere, mediante una acción rápida y diálogos ágiles que dan al texto una plasticidad casi escénica, al tiempo que dibujan un panorama de connivencia entre el contexto político nacional y la pequeña criminalidad local. La inmersión de Burel en el contexto histórico de los años 30 y su análisis de la connivencia entre poder, delincuencia y ausencia de castigo remiten a uno de los cambios que acontece en el género de la novela negra precisamente en esa época: el género dejó de ser “simplemente policiaco (y simplemente, por tanto, un asunto de meras investigaciones sobre delitos) cuando decidió exponer su rechazo a la sociedad imperante a través de frescos críticos y de ordenamientos mundanos más basados en la violencia o en el caos que el racionalismo decimonónico” (Martín Escribà & Sánchez Zapatero 2007: 49). En el texto de Burel, el fresco crítico alude sí al caos sociopolítico debido al golpe de estado de Terra, pero se refiere sobre todo a la complicidad entre los que detentan el poder político y la criminalidad vinculada con asuntos de la economía nacional.

2. LA INCLUSIÓN DE LA HISTORIA NACIONAL EN EL RELATO

Desde el punto de vista cronológico, la estructura de “historia novelada” que Burel elabora para *El caso Bonapelch* se coloca en una etapa histórica que coincide con una fase de tránsito socioplítico de un Uruguay que estaba empezando a perder su rol modélico en el Continente. Cuando Santini desembarca en la bahía de la capital uruguaya, en el país se acababa de inaugurar la etapa definida del *terrismo*, el régimen instaurado por el abogado Terra, como consecuencia del ya mencionado golpe de Estado del 31 de marzo de 1933. Si bien la trama golpista contra las instituciones democráticas había sido ampliamente anunciada, pues los rumores golpistas se venían denunciando de forma reiterada en diarios como *El País* y *El Día*, además de los órganos de información de la izquierda, los últimos dos días de marzo no se caracterizaron por episodios de sangre:⁶

⁶ El único episodio sangriento de la jornada del 31 de marzo (episodio al que *El caso Bonapelch* hace alusión) fue el que protagonizó uno de los miembros del Consejo Nacional de Administra-

Terra había preparado el terreno para un golpe incruento ya en noviembre del año anterior, cuando se habían organizado elecciones para la renovación de un tercio de los integrantes del Consejo Nacional de Administración (elecciones en que tanto el riverismo como el herrerismo habían proclamado su abstención). Entre noviembre de 1932 y marzo de 1933 el grupo conservador iba ultimando los detalles de los entendimientos inter-parlamentarios y sobre todo el apoyo o la neutralidad de las Fuerzas armadas. En la noche entre el 30 y el 31 de marzo el presidente Terra –desde el interior del Cuartel de Bomberos– decreta la disolución del Consejo Nacional de Administración y del Parlamento, contando con el apoyo de bomberos y policías y con el consentimiento de los militares.

Si bien la dictadura “pretendió legitimarse con la sanción de una nueva Constitución (1934), mientras la oposición buscaba diversos caminos para poner fin al gobierno *de facto*” (Ruiz 2007: 85), el enfrentamiento ideológico entre los dos sectores no desembocó en un estallido de violencia. Así, pasando de la historia a la ficción, en junio de 1933 (solo tres meses después del golpe), las reflexiones que el detective de Burel hace acerca de las condiciones sociopolíticas en que se encuentra la ciudad reflejan de manera fidedigna el estado de relativa tranquilidad social posterior a la “Revolución de Marzo”:

No parecía que esa ciudad estuviese soportando una dictadura o que en algún momento el estado de sitio la hubiera amenazado. No se veían soldados patrullando y el único uniforme lo llevaba el policía que dirigía el tránsito en la esquina del hotel. La vida parecía discurrir al ritmo cansino con el que caminaban los peatones, que en nada se comparaba al frenético ir y venir de Broadway o de la 5ª Avenida. (Burel 2014: 117)

A medida que la investigación va desarrollándose, el texto ofrece la oportunidad de incursionar no solo en los acontecimientos histórico-políticos del Uruguay de la época, sino también en su historia económica y social. En la descripción de la zona periférica y rural de La Tablada –donde se crió Bonapelch– es posible vislumbrar una doble “voluntad cultural” por parte de Burel; el pretexto para ahondar en las dinámicas productivas y de interacción social del área consiste en el largo relato que –en la sección final del libro– el abogado Reyles hace a Santini para recapitular hechos salientes de la vida de Bonapelch. Muchos años después de la época de la investigación en Montevideo, bien entrada la década del 50, Reyles viaja a Nueva York y allí, de pura casualidad, se vuelve a cruzar con el detective, al que relata lo siguiente sobre Bonapelch:

Era un holgazán que faltaba a clase porque prefería escaparse a la vecina zona de La Tablada, cruce de caminos adonde llegaban las tropas de ganado del interior del país para que luego su carne fuese faenada y entregada al abasto

ción, Baltasar Brum: éste, después de haberse resistido al arresto, permaneció casi un día entero en la puerta de su casa, rodeado de sus compañeros y familiares, armado de una pistola. Si bien Terra, enterado de la reacción de Brum, hubiese advertido a la policía que no interviniera y esperara, el consejero –después de excluir la posibilidad de pedir asilo en la embajada de España– se suicidó.

de la capital. Ese era y es un mundo de troperos, peones, comisionistas y funcionarios de los frigoríficos en el que se concentra el movimiento de nuestra principal riqueza. Durante décadas, el lugar fue un hormigueo incesante de gente y animales que forma parte de un enclave cuyos ejes eran la llamada Ruta 1 Vieja y el Camino de las Tropas. (Burel, 2014: 348)

En una primera lectura, la especificación de las características del lugar puede leerse como una simple forma de representación literaria tanto de las actividades productivas típicas de la región rioplatense (la actividad ganadera y la industria frigorífica), como de sus tipos humanos (los troperos, los peones, los comisionistas y los funcionarios de los mismos frigoríficos). Sin embargo, la prosecución de la lectura añade el elemento de agresividad y violencia ínsito en esos espacios, y el lector se entera de que Bonapelch "sin duda escuchó disputas de payadores y hasta debió presenciar más de una pelea entre troperos que, animados por la caña, se enfrentaron con facones para dirimir una diferencia" (Burel 2014: 349).

El examen de los dos fragmentos permite identificar una segunda voluntad, que no enlaza solo con el proyecto de exhibir en forma literaria las dinámicas socio-económicas de la época, sino que plantea un diálogo intertextual con obras literarias del pasado, según un esquema que modifica en parte las líneas del *neopolicial* hispanoamericano; a partir de los años 70, en el ámbito rioplatense se desarrolla una tendencia por la cual la parodia del modelo policial se apoya en juegos intertextuales notorios, "como lo demuestran los títulos *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975), publicado en forma de folletín por el uruguayo Mario Levrero; [...] o *La pesquisa* (1994), revisión del cuento homónimo de Groussac a cargo del argentino Juan José Saer" (Noguerol 2006: 148). La revisión que hace Burel del esquema paródico de esa línea del *neopolicial* reside en que el diálogo intertextual que el escritor establece con la obra de escritores rioplatenses del pasado excluye –precisamente– la parodia: esta elección se pone de manifiesto, *in primis*, comparando el fragmento bureliano con la cruda descripción del universo de los abastos y mataderos urbanos que propone Esteban Echeverría en *El matadero* (1871) y –paralelamente– poniéndolo en relación con el mundo de las disputas entre gauchos que José Hernández y Jorge Luis Borges describen respectivamente, en *El gaucho Martín Fierro* (1872) y en el relato "El fin" (1944).

El anti-héroe bureliano se propone como el reflejo en negativo del héroe de Echeverría: si el unitario que accede al matadero porteño de la Convalecencia "tiene los perfiles de un esquema del héroe civil [...] y los contornos abstractos del patriota" (Verdugo 1994: xxxii), Bonapelch encarna la negación de toda virtud, según un esquema descriptivo que no apunta a delinear la realidad política y social desde la postura ideológica de su creador. La descripción de los contornos sórdidos y algo truculentos del micro-mundo de La Tablada apunta a constituirse en un fresco realista de las faenas vinculadas con el comercio de la carne: la violencia que allí se manifiesta aparece solo cuando el cuadro costumbrista ha sido ya trazado; en cambio, la cruda representación del matadero que hace Echeverría apunta a una identificación del lugar como símbolo del despotismo

degenerado de Manuel de Rosas. En su inventario epocal, el autor argentino se propone mostrar un ambiente humano degradado en el que los carniceros y frecuentadores del lugar representan el emblema de esa base social en que se apoya la tiranía del dictador:

En torno de cada res resaltaba un grupo de figuras humanas de tez y raza distinta. La figura más prominente de cada grupo era el carnicero con el cuchillo en la mano, brazo y pecho desnudos, cabello largo y revuelto, camisa y chiripá y rostro embadurnado de sangre. A sus espaldas se rebullían, caracoleando y siguiendo los movimientos, una comparsa de muchachos, de negros y mulatas achuradoras, cuya fealdad trasuntaba las arpias de las fábulas. (Echeverría 1994: 75)

El facón que menciona Burel en su descripción de los troperos y payadores de La Tablada remite al cuchillo que los federales del Restaurador utilizan para descuartizar reses y torturar a seres humanos. Si bien el realismo de Echeverría resulta parcial y sesgado pues "mutila en parte la realidad y en parte la deforma, porque se pone al servicio de un propósito de persuadir y convencer con el punto de vista del autor" (Verdugo 1994: xxxii), ambas descripciones guardan un elemento en común: los dos cuadros de costumbres –aun cuando es innegable que reflejan con exactitud la sordidez y violencia de las dos realidades– llevan la sobrecarga selectiva de la intención ideológica. Los dos espacios –el argentino y el montevideano– reúnen todos los vicios que se trasladan a sus frecuentadores según el esquema dicotómico típico del contraste entre bien y mal.⁷

3. ATISBOS DE RECONSTRUCCIÓN SOCIO-CULTURAL: ¿REMEMORACIÓN O DESCUBRIMIENTO?

El proceso de descubrimiento paulatino de los lugares representativos de la ciudad por parte Santini, además de los monólogos introspectivos que éste hace acerca del efecto de su misma observación, permiten a Burel recrear no solo el ambiente histórico local sino también el clima social y cultural de la ciudad. Las primeras décadas del siglo xx representan una etapa de la historia nacional en la cual la psicología del uruguayo –magistralmente interpretada por

⁷ Recordemos cómo en el relato "El fin", la reconstrucción que hace Borges del mundo de los gauchos pasa por el regreso de Martín Fierro a la pulpería donde había llevado a cabo la payada con el moreno: este es vencido en la payada y decide –sin embargo– continuar en la pulpería, como si se mantuviera a la espera de "alguien". Y ese "alguien", no puede ser sino Martín Fierro, quien siete años antes se había hecho responsable de la muerte del hermano del negro (Hernández narra el episodio en el Canto vii del poema gauchesco). En el relato de Borges, la violencia ejercida mediante el facón se desencadena ante los ojos del pulpero Recabarren, quien –años antes– había sido testigo del primer enfrentamiento entre el negro y el forastero. En el relato borgeano, el anciano Recabarren asiste, desde su cama y semi-paralizado, al segundo contrapunto, cuyo desenlace es trágico: "Desde su catre, Recabarren vio el fin. Una embestida y el negro reculó, perdió pie, amagó un hachazo a la cara y se tendió en una puñalada profunda, que penetró en el vientre. Después vino otra que el pulpero no alcanzó a precisar y Fierro no se levantó. Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa. Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás. Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie" (Borges 2013: 200).

José Batlle y Ordóñez— logra dar “un portentoso salto que va desde la realidad aterradora del siglo XIX hasta la imagen de un país idílico, visto en su esencia (no en su coyuntura) como un oasis de paz y civilización” (Schinca 1992: 93). En el imaginario colectivo se crea un clima apropiado para la plasmación *ex-novo* de un urgente anhelo común: un deseo, sentido entonces como inaplazable, de negación y olvido del cruento pasado reciente, una esperanza que enlaza con la necesidad de colocar al país en un plan antinómico con su violenta historia y en un plan antitético con “la convulsionada y —según se pensaba— barbarizada América Latina” (Schinca 1992: 92).

La impresión que recoge un visitante extranjero como Santini es la de una nación que ya desde los primeros años del siglo vive bajo la incoercible compulsión de agarrarse a un conjunto de imágenes, creencias, convicciones que sea tranquilizador, defendiendo a toda costa este conjunto de valores de “diversidad privilegiada” contra cualquier evidencia sacudidora. En este sentido, la realización de la estatua del prócer José Artigas y su colocación en la céntrica Plaza Independencia enlaza —en una perspectiva alegórica— con esa necesidad del pueblo de sentirse protegido por su héroe máximo: firme en su dominio de la plaza, Artigas parece estar transmitiendo a su pueblo la seguridad de que “el mito de la Suiza se mantendría impertérrito, muy firmemente abulonado a su pedestal” (Schinca 1992: 92). Burel aprovecha la existencia de este elemento psicológico-cultural y hace que el primer contacto de su detective con Montevideo acontezca precisamente en la plaza Independencia: el objetivo es siempre el mismo, es decir, forjar una estructura novelesca que —dentro de su arquitectura de ficción policial— dé cuenta de la historia social del país, *in primis* mediante una reconstrucción de los mapas urbanos de la época. Al llegar a la plaza, superado el monumento ecuestre al prócer Artigas, Santini se enfrenta a la visión del Palacio Salvo, que ocupa un ángulo del perímetro de la plaza; así reflexiona ante la estética inusual del edificio el joven investigador:

Desde donde estaba, me pareció de una arquitectura insólita. Su silueta tenía algo tétrico y a la vez blando, y en el conjunto se destacaba una torre que culminaba en una cúpula redondeada como una bala. Mostraba unos elementos esféricos en balcones y salientes, relieves rebuscados, cornisas sinuosas, y había algo de repostería en la fachada recargada y con detalles curvilíneos que en Nueva York hubieran parecido insólitos porque allí se ama la línea recta [...]. Iluminado por el sol invernal, lucía como la piel de un animal prehistórico. Su torre, que dominaba la esquina, parecía un gigante que vigilaba la ciudad y amedrentaba al jinete que atravesaba la plaza. Era un edificio imponente y extraño, con algo de pesadilla. (Burel 2014: 117-118)

Se vislumbra, en este pasaje, un guiño explícito a toda esa tradición literaria nacional volcada a la celebración de la modernidad del Salvo y, en particular, a esa rama de la poesía vanguardista uruguaya de las primeras décadas del siglo XX que alaba la verticalidad del Palacio. Pocos años antes del golpe de estado de Terra, el poeta Alfredo María Ferreiro (1899-1959) había dado a la imprenta —en el año 1927— el manuscrito de *El hombre que se comió un autobús*, recopilación

de poemas en que el poeta “mezcla el humorismo con un alegre entusiasmo futurista por la novedad y los cambios. No permanece indiferente frente al rascacielos del Salvo, al que dedica un divertido poema” (Aínsa 2008: 40). En el texto de Burel, la alusión a las formas zoomórficas del edificio y la referencia explícita a sus dimensiones imponentes enlazan con la visión de Ferreiro –en cuya fantástica imaginación, embebida de la idolatría por el progreso– el Palacio se convierte en “Una jirafa un poco aburrída/ Porque no han brotado palmeras de 100 metros/ Una jirafa empantanada en Andes y 18/ incapaz de cruzar la calle,/ por miedo de que los autos/ se le metan entre las patas y le hagan caer” (1998: 20).

Las reflexiones acerca de la dimensión, la altura y el rol simbólico del Salvo que salpican la narración bureliana representan un homenaje no solo al texto de Ferreiro, sino a toda la tradición literaria nacional y, en particular, a la epopeya modernólatra que caracteriza los años de construcción de la ‘jirafa de cemento armado’. Además del tono lúdico y de la voluntad desacralizadora de la obra poética de Ferreiro, el rascacielos que atrae tanto a Santini (y que cobija gran parte de los secretos del “caso Bonapelch”) había sido celebrado por autores como Enrique Ricardo Garet (1900-1979) y Juvenal Ortiz Saralegui (1907-1959). Garet, Ortiz Saralegui y Ferreiro inauguran la fugaz temporada de recepción de la vanguardias internacionales en la Banda Oriental justo en el 1927, cuando en Montevideo ven la luz contemporáneamente tres poemarios: el ya citado *El hombre que se comió un autobús*, de Ferreiro, *Palacio Salvo*, de Ortiz Saralegui y *Paracaídas*, de Garet. Puesto que detenernos en los contenidos de los tres poemarios sería una tarea que supera el alcance de nuestra investigación, es suficiente observar aquí cómo los tres autores logran establecer ‘a partir de la celebración de un monumento simbólico de la modernidad’ un vínculo coherente tanto con la producción intelectual argentina de la época (sobre todo el Oliverio Girondo de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, o el Jorge Luis Borges de *El tamaño de mi esperanza*) como con la obra de los líderes conceptuales del movimiento surrealista, André Breton, Paul Éluard y Philippe Soupault.

Además de las reflexiones sobre las formas extrañas del único rascacielos urbano, a lo largo de *El caso Bonapelch* Burel se dedica a dejar otros indicios, variados y muy concretos, de su proyecto de diálogo intertextual con obras capitales de la literatura nacional; en esta línea, el guiño a *El astillero* onettiano (1961) se pone de relieve cuando el investigador Santini escucha el siguiente relato de parte del doctor Reyles, principal interesado en que el caso se resuelva: al referirse al palacio Salvo, el abogado aclara al detective cómo “ese edificio fue el nexo entre Bonapelch y la hija de Salvo, su esposa. Un tío suyo era capataz en la obra y facilitó el noviazgo. Además, debo aclarárselo, fue una presa fácil: parece que la chica tiene algún déficit intelectual” (Burel 2014: 117-118). El diálogo a la distancia con la novela onettiana se hace manifiesto, en primer lugar, en el rasgo común de mujeres idiotizadas que comparten la Angélica Inés onettiana –hija de Jeremía Petrus, el empleador de Larsen en *El astillero*– y la María Elisa bureliana, hija del “occiso” José Salvo. El arribismo de Bonapelch remite a la codicia de Larsen, incapaz de comprender a Angélica Inés y a la vez entregado a lograr con ella una relación interesada, que no deja de ser algo repulsiva: “Es posible que Larsen alargara su prudencia y esperara el momento inevitable en que descubriría en

qué tipo de mujer encajaba la hija de Petrus, con qué olvidada María o Gladys coincidía, qué técnica de seducción podía usarse sin provocar el espanto, la histeria, el final prematuro” (Onetti, 2002: 29). La alusión directa que hace Onetti a una expresión como “técnica de seducción” o el hecho de que su héroe asocie la figura de Angélica Inés al recuerdo borroso de otras mujeres del pasado, no dejan lugar a dudas acerca de las finalidades de Larsen, quien confía en la necesidad de la joven, del mismo modo que Bonapelch confía en la aquiescencia casi inconsciente de su pareja para gozar de las riquezas de la familia Salvo.

La clave, en ambas novelas reside en la muda obediencia y en el asentimiento tácito que las dos mujeres demuestran hacia las actitudes de sus sendas parejas; Onetti subraya este rasgo esencial de sumisión, describiendo el acatamiento y la docilidad de Angélica Inés: “Ella volvió a mirarlo, ahora en los ojos pequeños, plácidos, que sostenían sin esfuerzo el decoro y la obediencia” (2002: 14). En la representación de esta obediencia sumisa reside la angustia de un escritor como Onetti que padeció todo el dolor que puede sentir un individuo compasivo ante los sufrimientos de la especie humana, desventurada, aterrada y sanguinaria, y merecedora de misericordia e indignación.

La compasión onettiana está deliberadamente ausente en el texto bureliano, donde el único objetivo de Bonapelch –hombre inculto y de orígenes familiares oscuros– consiste en trepar las jerarquías sociales, económicas y políticas de la capital. De nuevo, la asociación que propone Burel es la que se plantea entre el poder (social, político y económico) y el crimen, según el modelo que había propuesto Osvaldo Soriano y que le da a la novela policial hispanoamericana una función de denuncia; en esta línea se coloca el escritor chileno Ramón Díaz Eterovic, creador del solitario y retraído detective Heredia, cuando afirma que la literatura neopolicial ha servido para revelar la realidad de los países hispanoamericanos en que “crimen y política han sido una ecuación trágicamente perfecta” (Díaz Eterovic 2000).

En el texto de Burel, para comprender los términos de esta ecuación, el detective –en la primera fase de su investigación– se propone conocer el espacio social, demográfico y geocultural de Montevideo. De manera funcional a la pesquisa de Santini, cuando Burel plantea esa peculiar reedificación de la historia social, lo hace mediante una verdadera reconstrucción de los mapas urbanos de la época: el proceso de descubrimiento paulatino del paisaje capitalino que el detective cumple se realiza a través de una narración en primera persona que convierte, ante los ojos del mismo narrador homodiegético, la exploración en una continua revelación de elementos de la historia social y urbana de la ciudad. Después de emprender en taxi el camino que transita por la Avenida Agraciada, Santini describe así su primer contacto con la mole del Palacio Legislativo:

Al final de la avenida accedimos a una amplia rotonda, en cuyo centro se destacaba un voluminoso edificio de mármol con escalinatas y columnas que Fernández mencionó como el Palacio Legislativo. Parecía que en la ciudad cada edificio importante era nombrado como Palacio. [...] El chófer aclaró que se trataba del Parlamento de la República y se había terminado de construir unos años antes. (Burel 2014: 241)

La breve alusión al edificio y la sumaria descripción del área en que se ubica –la zona de la Aguada– permite a Burel recuperar nuevamente un espacio geográfico simbólico tanto en su vida como en su producción literaria anterior. En la novela *Tijeras de plata* (2003) el *omphalos* de la narración se ubica en la calle Yatay, breve eje de tránsito local del barrio de la Aguada donde se encuentra la antigua peluquería del homónimo personaje que protagoniza la novela. Tanto la breve calle Yatay –en el centro geográfico del barrio, justo detrás del Palacio Legislativo– como la Avenida Agraciada y el mismo Palacio reflejan –en una lectura hecha deliberadamente desde una perspectiva actual– el declive socioeconómico de partes del entramado social montevideano.

A comienzos del siglo xx y hasta bien entrados los años 50, la Avenida Agraciada representaba uno de los ejes centrales de la nueva concepción urbana que los planificadores locales habían importado de Europa, fundada en el propósito de crear grandes bulevares dentro de la ciudad, según el modelo del París imperial imaginado por el barón Haussmann. Paralelamente al desarrollo de las vías de comunicación intraurbanas, la construcción del Palacio Legislativo –cuyo proyecto se debe al arquitecto italiano Víctor Meano, en 1906– se fecha en una etapa de gran dinamismo cultural: son los años de las reuniones en la “Torre de los Panormas” que Julio Herrera y Reissig organiza con el grupo de intelectuales que integran la llamada Generación del 900, los años del florecimiento urbano según los modelos del primer *Art Nouveau* y de la remodelación estética de la ciudad influida por las operaciones de eliminación de lo antiguo y reedificación según los cánones estéticos de la modernidad.⁸

En la actualidad, muchos años después del descubrimiento de la zona por parte de Santini, la avenida y el barrio que la rodea representan no solo uno de los contextos que más han padecido el proceso de deterioro que ha marcado la cronología histórico-social de la ciudad en las últimas cinco décadas, sino que refleja las palabras de admonición de la mayoría de los miembros de la Generación del 45 uruguayo acerca del declive del país. En este sentido, las advertencias acerca de la agonía del sistema en el tránsito de los 50 a los 60 que Carlos Maggi expuso en su ensayo *El Uruguay y su gente* (1963) parecen simbólicas de una visión propia de esa “generación crítica”; así se expresa Maggi: “hay que vivir sabiendo dos cosas y hay que enseñárselas a nuestros hijos: seremos cada vez más pobres y por consiguiente asistiremos al dolor y a las conmociones de un gran cambio. Esto no lo dice el horóscopo, es la realidad que está gritando” (1968: 30).

En la novela, que se ubica en una etapa en que la crisis es solo un peligro latente, el proceso de reconstrucción de las dinámicas de evolución geo-social y urbanística de Montevideo se verifica siempre a partir de los relatos que San-

⁸ La remodelación de la estructura urbana de Montevideo a comienzos del siglo xx está ligada, naturalmente, al rápido crecimiento demográfico que la ciudad experimentó a lo largo de menos de un siglo: en 1830 los habitantes de la joven capital de la nueva República eran 15.000; en 1884 eran 164.000 (de los que 73.000 eran inmigrantes), en 1889 se había llegado a 215.000 (100.000 inmigrantes), hasta alcanzar en 1907 –en el mismo año en que se emprendió la construcción del Palacio Legislativo– el número de 300.000.

tini escucha de sus variados interlocutores, a medida que la pesquisa avanza. El primer gran informador del detective es el abogado Reyles, quien va reconstruyendo la historia poblacional de la capital uruguaya en múltiples ocasiones. La reconstrucción geo-social que hace Burel enlaza con otro rasgo que la novela policial en lengua española adquiere a partir de los años 80 del siglo xx: el policial se convierte en un tipo de narración más realista, más periodística y sobre todo más atenta en mostrar la estructura social del lugar en que es ubicada. En este sentido, es emblemática la figura del detective Pepe Carvalho en la que Manuel Vázquez Montalbán ha sido capaz de

mezclar de manera magistral la novela policiaca española con los acontecimientos políticos que iban sucediéndose durante la transición democrática y los cambios que esto comportó. La creación de un personaje desencantado y pintoresco como Carvalho permitió trazar un largo itinerario [...] donde el autor barcelonés trazó un recorrido de la crónica social de un país desde las consecuencias de una dictadura de casi cuarenta años hasta una verdadera revolución post-industrial. (Martín Escribà & Sánchez Zapatero 2007: 52)

En *El caso Bonapelch*, el hecho de que los testimonios acerca de los modestos avances de la investigación estén a cargo de un personaje distinto del detective convierte la trama en una serie de descubrimientos sorpresivos a los que el lector accede de forma repentina e inesperada (quien lee no sigue paso a paso la pesquisa de Santini sino que recibe la información gracias a los relatos de los variados interlocutores del detective). Esta estructura remite a una de las tendencias dominantes del policial del siglo xxi, que funda su éxito en la capacidad del autor para sorprender al público: confirma esta necesidad el escritor mexicano y cultor del género Élmer Mendoza, quien –en una entrevista concedida en Montevideo al diario *El País*– afirma que escribir neopolicial “es un reto en sí mismo. Hay que seguir, más o menos, las mismas reglas siempre, porque tenemos un lector que no perdona. Porque el lector no te perdona si no lo sorprende. Él sabe que le estás contando lo mismo, que son las mismas reglas, pero no te lo perdona” (Erdélyi 2015: 2).

Después del breve paréntesis sobre la centralidad del factor sorpresa en el género, cabría recuperar el proceso de reconstrucción de la historia poblacional de Montevideo a través de los relatos de los interlocutores de Santini; el extenso fragmento que sigue describe –en palabras de Reyles– las etapas de crecimiento del barrio de El Paso del Molino, una de las áreas frecuentadas por Bonapelch en sus años de juventud:

El Paso del Molino tenía, claro, una historia previa que probablemente Bonapelch conociera. Era un lugar más aparente que La Teja y tenía un origen patricio cuyo auge había empezado al promediar el siglo anterior. Permítame una pequeña digresión: la epidemia de fiebre amarilla que se abatió sobre Montevideo en 1857 había obligado a muchas familias pudientes a huir del contagio de la ciudad e instalarse en sus quintas cercanas del Paso del Molino y con ello se promovió un acelerado desarrollo del lugar. [...]. El nombre de Paso del Molino se originó a partir de un molino de agua construido por la congre-

gación de los Jesuitas en los márgenes del arroyo Miguelete, que atraviesa la zona. (Burel 2014: 351-352)

En la amplia descripción de las causas del florecimiento del barrio y en la explicación de su toponomástica se puede evidenciar no solo el habitual enlace con eventos de la historia nacional (Burel hace alusión a la epidemia que había azotado la ciudad en 1857), sino también la voluntad de establecer un diálogo más amplio con la historia poblacional de la entera zona del Plata: la vecina Buenos Aires había vivido, siempre en la segunda mitad del siglo XIX, dos momentos parecidos (las dos epidemias de 1871 y de 1877), siendo esos eventos la causa del abandono por parte de la oligarquía porteña de las áreas céntricas (sobre todo San Telmo y Montserrat), con la consiguiente ocupación de las áreas de la ciudad colonial por parte de los inmigrantes.⁹

4. LA RECUPERACIÓN EVOCATIVA Y EL EXTRAÑAMIENTO ANTE LA AUSENCIA DEL RECUERDO

La estructura de la trama traza deliberadamente una línea que juega con la sutil distinción entre los conceptos aristotélicos de *mnēme* y *anamnēsis*, entendidos respectivamente como la simple presencia del recuerdo y el acto de rememoración: es este margen de distinción lo que da lugar, en el esfuerzo de rememoración, a la presencia de lo ausente, que el sujeto intenta recuperar. Cuando Aristóteles acuñó el término *anamnēsis*, ofreció –en palabras de Paul Ricoeur– “la primera descripción razonada del fenómeno mnemónico de la rememoración, el cual hace frente a la simple evocación de un recuerdo que viene a la mente” (2010: 39). En el texto de Burel, el recuerdo –si bien evocado en varias ocasiones– no se asoma a la mente del protagonista, tal como Santini admite durante una frustrante visita en taxi al barrio de su juventud, merodeando la calle Isla de Flores: “Me bajé del automóvil y miré en torno: casas bajas, veredas grises, árboles cada pocos metros. Me esforcé en recuperar algo más que un aroma. Yo nunca había estado allí. No había nada que pudiera reconocer” (Burel 2014: 226). Esta imposibilidad de rememorar conllevaría la posibilidad de abordar los fenómenos mnemónicos que se describen en la novela desde el punto de vista de sus deficiencias o disfunciones.¹⁰

⁹ Una de las estrategias que Burel adopta para su doble objetivo (lograr que Santini avance en su balbuciente investigación y, al mismo tiempo, plantear una reconstrucción literaria de la estructura social, de los hábitos y de las tradiciones culturales de Montevideo) consiste en describir aquellas informaciones que el detective va recolectando en los diálogos que establece con sus contactos montevideanos; estos, ya se ha comentado, les van proporcionando datos sobre el pasado de Bonaplech y a la vez sus narraciones reconstruyen el ambiente del Montevideo de antaño. A título de ejemplo de esta modalidad descriptiva, el fragmento que sigue ofrece la oportunidad a Burel de regresar con rápidas pinceladas apenas esbozadas hacia una época anterior al estallido del “caso”, es decir, hacia los años 20: “En el despunte de los años veinte, el ascenso social se representaba también en la ropa y en los gustos, y provocó que los sueños de grandeza de algunos se disparasen en una sociedad que progresivamente ha ido dejando atrás el tiempo de la barbarie” (2014: 353).

¹⁰ El fracaso del proyecto de Santini de desarrollar un verdadero *anamnēsis* –como acto de re-

Sin embargo, optando por una inversión lógica de las “obligaciones” de la memoria, nos parece más adecuado enfocar el fenómeno desde la perspectiva de las capacidades del sujeto observador: esta modalidad de lectura prevé el abandono de la pretensión de que la memoria tenga que ser del todo fiel al pasado. La escasa fiabilidad de los procesos mnemónicos no tiene que leerse como una patología sino, simplemente, como un mecanismo que crea en el ser humano un espacio algo más sombrío donde reside esa parte de lo acontecido en el pasado antes de que el sujeto intente significar el carácter de esos mismos hechos. Esta tolerancia hacia las debilidades no patológicas de la memoria se apoya en la postura de Ricoeur quien observa cómo “las deficiencias propias del olvido [...] no deben tratarse de entrada como formas patológicas, como disfunciones, sino como el reverso de sombra de la región ilustrada de la memoria, que nos une a lo que ocurrió antes de que hiciésemos memoria de ello” (2010: 41).

Los motivos del regreso del héroe a la ciudad de la infancia y el intento de recuperación evocativa del pasado en la ciudad donde debería ocurrir el reencuentro con una época pretérita no representan solo otro eje en torno al que se construye la narración, sino también una modalidad que Burel utiliza para llevar adelante su proyecto de diálogo intertextual. Las alusiones que Santini hace a la forma arquitectónica del Palacio Salvo, el rol social que el edificio ejerce en el panorama urbano montevideano y el papel de “cofre de secretos” que éste desempeña en la intriga delictiva, plantean una dialéctica entre la rememoración y el descubrimiento: el detective bureliano ha nacido en Montevideo y se empeña en recorrer aquellos rincones urbanos a los que atribuye un vínculo con su vida infantil, y sin embargo el Salvo lo abrumba por su forma inquietante, que el hombre no puede asociar a sus primeros años de vida a orillas del Plata (Santini había nacido, claramente, antes del comienzo de la construcción del Palacio).

El motivo del retorno, en que la observación del panorama urbano –y del Salvo en particular– enlaza con una cierta reflexión nostálgica, caracteriza tanto la narrativa anterior del mismo Burel como la producción literaria de otros narradores orientales de la misma promoción. Por un lado estarían relatos como el cuento “El hombre mosca”, que Juan Carlos Mondragón incluyó en su recopilación *Mariposas bajo anestesia* publicada en 1993. El protagonista del cuento –después de años de ausencia de Montevideo– emprende un paseo que, de la mano del anciano padre, lleva a los dos hombres a recorrer aquellas calles, plazas, confiterías, cinematógrafos y comercios que habían sido el escenario de su infancia; en este recorrido, el hecho de que el Palacio Salvo ejerce el rol de imán principal queda patente pues es “a este Palacio emblemático [que] regresa –años después– un uruguayo viviendo en Francia, asaetado por recurrentes recuerdos de la infancia que hilvana con una cierta patina de nostalgia” (Aínsa 2008: 41). En la década siguiente a la publicación de *Mariposas bajo anestesia*, la

memoración deliberado y consciente– es un elemento recurrente en el texto; Burel insiste en subrayar no solo la imposibilidad de la recuperación de los recuerdos de la infancia sino también la ausencia de todo pasado. Así lo admite el detective: “Ni siquiera la original expectativa de reencontrarme con mis orígenes podía ahora motivarme. El pasado allí no existía y en la calle San Salvador no quedaban rastros de mi infancia” (Burel 2014: 300).

novela de Burel *Tijeras de Plata* se propone como un documento narrativo en que confluyen el momento de la rememoración nostálgica del pasado y el de la observación desencantada del presente: el co-protagonista, el peluquero Aristides Galán –acostumbrado desde su nacimiento a vivir en el ya mencionado barrio semi-periférico de la Aguada– rememora su primera visita al centro de la ciudad, llevado de la mano del padre. Al llegar al centro urbano y al acercarse a la plaza Independencia, el peluquero –entonces solo un niño de barrio, asombrado por la presencia monumental de altos edificios– queda maravillado por la dimensión y la estructura arquitectónica del Palacio Salvo, que en ese momento era todavía el rascacielos más alto de Sudamérica.

El proceso de reconstrucción de lo intangible que sugiere Burel en *Tijeras de Plata* se realiza a través del recuerdo no ya de la mole del Palacio, sino de la rememoración de las sensaciones experimentadas en ese lejano acontecimiento; en cambio, en *El caso Bonapelch*, la estructura del relato se centra en la aplicación del *ars memoriae*, es decir, en esa forma de ejercicio de la memoria que funciona como una *tabula rasa* en la que grabar informaciones y contenidos novedosos. En ausencia de los recuerdos buscados, Santini ejerce este *ars memoriae* en el que “la operación de memorización prevalece sobre la rememoración de acontecimientos singulares del pasado” (Ricoeur 2010: 38).

Al final de la novela la narración se ubica cronológicamente en la Nueva York del año 1956, cuando el intento de rememoración por parte de Santini de los años de la juventud montevideana ya pertenece a una época lejana de ilusiones fracasadas; es en ese momento cuando en el ex detective se manifiesta un nuevo proceso de recuperación de un pasado más cercano: Santini se vuelve escritor *amateur* y se plantea –según una modalidad metaliteraria– la posibilidad de escribir una novela titulada precisamente *El caso Bonapelch*. La lenta reconstrucción de los hechos de aquella lejana temporada montevideana se completa gracias al encuentro –en el hotel neoyoquino donde Santini trabaja– con el mismísimo abogado Reyles quien se encarga de relatar los eventos que llevaron a la condena y al fallecimiento de Bonapelch y sus cómplices.¹¹ La exigencia de la escritura surge, de nuevo, como parte de esas prácticas que atribuyen un significado al pasado: recuperar la memoria de aquellos eventos significa darle una consistencia matérica, pues “no tenemos nada mejor que la memoria para significar que algo tuvo lugar, sucedió, ocurrió antes de que declaremos que nos acordamos de ello” (Ricoeur 2010: 41).

El procedimiento crítico de reescritura de Santini se apoya en los testimonios fiables del abogado, en los recuerdos del detective y en el relato del testigo Reyles: este bagaje de informaciones constituye –en su conjunto– la estructura fundamental que marca la transición entre la historia y esa “memoria deficiente”

¹¹ El encuentro sorpresivo e inesperado con Reyles marca, veintitrés años más tarde, el cierre de una etapa vital para Santini: solo la aprehensión del final del “caso Bonapelch” le permite volver a la escritura y llenar páginas que habían quedado en blanco cuando el detective había emprendido el camino de convertir en ficción los informes que redactaba para su jefe; al despedirse de Reyles, así reflexiona Santini: “En los días siguientes iba a desempolvar la novela empezada años antes, para revisarla y agregarle el final de la historia, que se iniciaba en el momento en el que me había encontrado con el doctor Fernando Reyles en el lobby del Hotel Roosevelt” (Burel 2014: 430).

capaz, sin embargo, de esbozar una fenomenología fragmentada de conclusiones razonablemente certeras.

En este final que atribuye a los hechos un grado de coherencia mínima, la imagen de cierre propone una lectura metafórica: la escena pone en relación el edificio símbolo de Montevideo con el comienzo del fin de la época áurea del país. Cuando Santini retoma el proceso de escritura, el Palacio Salvo ya ha dejado de ser el rascacielos más alto de Sudamérica y el Uruguay ha entrado definitivamente en la fase de recesión económica y política. El recuerdo del momento de la despedida de la ciudad, en aquel lejano 1933 cuando el transatlántico empieza su viaje de regreso a Nueva York, vuelve a la mente del detective en coincidencia con el completamiento de la información acerca del “caso Bonapelch”:

Mientras caminaba, las luces de Montevideo se me representaron nítidas otra vez en mi memoria. Unas luces difusas que se alejaban sin remedio, porque la niebla y la distancia las iban debilitando a medida que el barco que recordaba navegaba dejando atrás el estuario. Acodado en la baranda de cubierta, las miraba extinguirse junto con la silueta del edificio más alto de la ciudad. Su perfil iba esfumándose en la lejanía y la ciudad baja que se extendía a sus pies iba desapareciendo en el horizonte. Esa imagen de su único rascacielos era la que prevalecía sobre las demás y se imponía como un símbolo de aquellos días. (Burel 2014: 431)

Ante la imposibilidad de ejercer el proceso de *anamnēsis* aristotélico sobre los eventos de la primera juventud, Santini ha ido practicando inconscientemente ese ejercicio de *ars memoriae* al que alude Ricoeur, aplicándolo a la época de su investigación fallida: es el Montevideo de aquellos años –con su chata figura y su medianía arquitectónica– lo que la memoria rescata. Y en el medio de esta medianía destaca la silueta del Palacio Salvo, que en aquel día de despedida del puerto seguía siendo el rascacielos más alto del subcontinente, y que en 1956 –en coincidencia con el comienzo de la crisis nacional y según una traslación metafórica patente– deja de serlo.

OBRAS CITADAS

- Ainsa, Fernando (2008): *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo, Trilce.
- Bajtín, Mijail (1970): *L'ouvre de Francois Rabelais et la culture populaire au Moyan Age et sous la Renaissance*. París, Gallimard.
- Borges, Jorge Luis (2013): *Ficciones*. Barcelona, Mondadori – De Bolsillo.
- Burel, Hugo (2003): *Tijeras de plata*. Madrid, Lengua de Trapo.
- (2014): *El caso Bonapelch*. Montevideo, Alfaguara.
- Díaz Eterovic, Ramón (2000): “Una mirada desde la narrativa policial”, *Cormorán*, n.º 2. Disponible en <<http://letras.s5.com/eterovicramon.htm>> [última visita: 28.10.2015].
- Echeverría, Esteban (1994): *El matadero / La cautiva*. Buenos Aires, Kapelusz Editora.
- Erdélyi, László (2015): “Los seres humanos, en situaciones extremas, son entes inesperados. Entrevista con el escritor Élmer Mendoza”, *El País cultural*, 30 de enero, pp. 2-3.

- Ferreiro, Alfredo María (1998): *El hombre que se comió un autobús (poemas con olor a nafta)*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela (2005): *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Maggi Carlos (1968): *El Uruguay y su gente*. Montevideo, Alfa.
- Martín Escribà, Àlex, y Sánchez Zapatero, Javier (2007): "Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, pp. 49-58.
- Moreno Aliste, Ximena (1973): *Origen y sentido de la farsa en la obra de Juan Carlos Onetti*. Poitiers, Université de Poitiers.
- Noguerol Jiménez, Francisca (2006): "Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino". En: Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (eds.): *Manuscrito criminal*. Salamanca, Cervantes, pp. 136-152.
- Onetti, Juan Carlos, (2002): *El astillero*. Montevideo, Arca.
- Ricoeur, Paul (2010): *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, Trotta.
- Ruiz, Esther (2007): "Del viraje conservador al realineamiento internacional. 1933-1945". En Ana Frega, Ana María Rodríguez Aycaguer, Esther Ruiz, et al.: *Historia del Uruguay en el siglo XX. 1890-2005*. Montevideo, Banda Oriental, p. 85-121.
- Schinca, Milton (1992): *Boulevard Sarandí. Memoria anecdótica de Montevideo. (Tomo 4: desde el novecientos hasta el presente)*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- Verdugo, Íber H. (1994): "Estudio preliminar". En Esteban Echeverría: *El matadero / La cautiva*. Buenos Aires, Kapelusz Editora, pp. xi-xxxiv.