

Jorge Estrada Benítez

**Subgénero del crimen perfecto como
problema diferencial**

Una dinámica de disolución

*En: Anna-Lena Glesinski y Rebecca Kaewert (eds.):
Dinámicas de transferencia y transformación
cultural en las literaturas hispánicas, Hamburg
University Press (Hamburg), 2023, pp.59–74,
<https://doi.org/10.15460/hup.265.2073>.*

Hamburg University Press

Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg

Carl von Ossietzky

IMPRESSUM

Publiziert mit finanzieller Unterstützung der VolkswagenStiftung und der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen.



VolkswagenStiftung



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

Lizenz

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.de>). Ausgenommen von der oben genannten Lizenz sind Teile, Abbildungen und sonstiges Drittmaterial, wenn anders gekennzeichnet.



Online-Ausgabe

Die Online-Ausgabe dieses Werkes ist eine Open-Access-Publikation und ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar. Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Online-Ausgabe archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) verfügbar.

DOI <https://doi.org/10.15460/hup.265.2067>

Gedruckte Ausgabe

ISBN 978-3-943423-62-4

Layoutentwicklung

In Zusammenarbeit mit dem Verlag durch Sascha Fronczek, studio +fronczek, Karlsruhe (Deutschland), <https://saschafronczek.de>.

Cover und Satz

Hamburg University Press

Druck und Bindung

Books on Demand – Norderstedt (Deutschland)

Verlag

Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek
Hamburg Carl von Ossietzky, Hamburg (Deutschland), 2023
<https://hup.sub.uni-hamburg.de>

INHALT

Prólogo	7
<i>Anna-Lena Glesinski y Rebecca Kaewert</i>	
Introducción	9
Acceso interdisciplinario a las dinámicas de transferencia cultural y transformación en la literatura hispanohablante	
<i>Albrecht Buschmann, Susanne Greilich, Inke Gunia, Gilberto Rescher y Sabine Schlickers</i>	
La minificción hispanoamericana	27
Transferencias y transformaciones en la consolidación de un género	
<i>Ana María Orjuela-Acosta</i>	
Contrapalabra negra: la décima afroperuana como género discursivo heterogéneo	41
<i>Arturo Córdova Ramírez</i>	
Subgénero del crimen perfecto como problema diferencial	59
Una dinámica de disolución	
<i>Jorge Estrada Benítez</i>	
Negociando manga	75
Ivrea y la glocalización de la historieta japonesa en Argentina	
<i>Diego Labra</i>	

La violencia feminicida desde la literatura y el derecho internacional y penal	87
Transformaciones jurídicas, vacíos legales y transferencias interdisciplinarias	
<i>Elena von Ohlen</i>	
Transculturalidad en <i>Los diarios de Emilio Renzi</i> de Ricardo Piglia	101
<i>Felipe Salazar</i>	
El texto como polifonía	113
El reto de la continuidad y la metamorfosis de la palabra ajena en la traducción literaria	
<i>José Manuel Blanco Mayor</i>	
Hibridez e intermedialidad en la revista <i>UNI/vers(;</i>	127
<i>Gabriela López Dujisin</i>	
Colaboradoras y colaboradores	139

Subgénero del crimen perfecto como problema diferencial

Una dinámica de disolución

Jorge Estrada Benítez

Del género que se mantiene al subgénero que se desvanece

A pesar de la complejidad, la erudición, y el largo aliento que uno necesita para abordar un tema como los géneros literarios, uno puede aventurarse a decir, quizá simplificando, pero sin temor de caer en un craso error, que cuando hablamos de géneros literarios, hablamos de los rasgos que se mantienen y permiten identificar un texto como perteneciente a un conjunto. La reaparición, repetición o imitación de estilos, temas y formas de representar son centro de las aproximaciones teórico-literarias. Sin embargo, pensar los géneros literarios en términos de transferencia permite dejar por un momento de lado los rasgos que se mantienen y revelan elementos genéricos, para enfocarse en las dinámicas de cambio de una textualidad e incluso preguntar: ¿en qué momento se desvanece la afiliación genérica de un subgénero en circulación? ¿Qué tan alejados deben estar los elementos genéricos de un caso prototípico para que ya no puedan ser considerados como actualizaciones del género y, por ende, no delineen un problema común de fondo? ¿Cómo mediar entre un texto singular y la constelación de textos con los que puede dialogar?

Estas interrogantes se vuelven aún más interesantes e invitan a la reflexión teórica si uno toma como objeto de estudio las narrativas del crimen perfecto. Este subgénero pertenece –como veremos– a una tradición transnacional de textos ficcionales que tienen como tema principal un hecho atroz. Lo que distingue, no obstante, a estos relatos de otras literaturas sobre crímenes es el hecho de que el malhechor, por lo regular también narrador en primera persona, suele sentirse obligado a explicar su versión de los hechos, los móviles y circunstancias particulares que lo llevaron a actuar de cierta manera. Haciendo uso de un estilo que recuerda a la retórica forense, los perpetradores desean mostrar cómo lo que terminó siendo un crimen era originalmente un intento de realizar un acto de justicia, un intento que resulta fallido porque las circunstancias y el azar se interpusieron. Por eso y para revelar esas verdaderas intenciones, las narrativas del crimen perfecto comienzan a desplegar versiones y subversiones de un mismo hecho;

se internan en un juego de repeticiones que desemboca en la coexistencia de variantes contradictoras e incluso excluyentes. Esta estructura iterativa es el cauce representacional de este tipo de relatos y al combinarse con motivos como crimen, culpa, justicia, y recurrir a un estilo retórico justificante da vida a un subgénero.¹

El núcleo iterativo de estas historias determina al subgénero y podríamos decir, en armonía con el planteamiento introductorio a este volumen de artículos, crea un “objeto de transferencia” (Buschmann et al.). Este objeto implica en este caso una dinámica que propicia la diferenciación no sólo dentro del texto, sino también en las diversas actualizaciones y transformaciones del subgénero. Las narrativas del crimen perfecto se encuentran en un estado constante de transformación y se definen por un problema de fondo: ¿Cómo darle una forma narrativa a la perfección? Esta perfección, que no se puede alcanzar con un solo acto, sino que se alude a ella por medio de contraposiciones, es el motor metanarrativo del género y lleva a ramificaciones que se alejan cada vez más del prototipo. Cada texto del género selecciona un tema y lo integra en un contexto histórico, intelectual y estético. De esta manera, el subgénero va perdiendo los rasgos más claros que permiten identificar una afiliación genérica y sólo mantienen un problema diferencial.

Lo diferencial de este cauce representacional iterativo reside, según la filosofía de la diferencia, en que cada actualización del género equivale a una solución en el sentido de una forma específica de hacer visible o determinable un problema subyacente e indiferenciado; cada versión que intente explicar lo perfecto o lo justo de un crimen es entonces un discurso que define variables y hace algo identificable mediante su uso; cada marco discursivo trae hacia el ámbito de la experiencia y hace visible algo que estaba fuera y, al hacerlo, cimienta sus bases mismas como pensamiento (cf. Deleuze 1968: 219). Esta circularidad, según la cual principios representativos e imagen son simultáneos, debe entenderse como un hiperformalismo que genera con sus iteraciones momentos de apariencia y que al intercambiar variables revela grados de variación más allá de una determinación originaria (cf. *ibid.*: 220) o, en este contexto, más allá de una representación realista que se asume como duplicación de la realidad o como copia de un modelo.

1 Independientemente de la terminología, por ejemplo, temas, modos de presentación, formas de escritura (cf. Genette 1979: 16ss.), o “macroestructuras”, “aspectos sintácticos argumentativos de la expresión” y “sustancia temática” (García Berrio 1992: 18), o condiciones del “acto comunicacional” que se diferencian en realizaciones semánticas y sintácticas (Schaeffer 2006: 74), estos tres elementos (forma, contenido y estilo) y las teorías sobre sus relaciones empíricas o nocionales son el centro de las discusiones de los géneros literarios.

Al negar cualquier fundamento previo esta dinámica representacional niega también cualquier jerarquía vertical y más bien se interna en un juego de determinaciones recíprocas con variables que van imbricándose y explicándose a distancia y en paralelo, extendiéndose horizontalmente (cf. *ibid.*: 225). Sin la legitimación de un original, las versiones y subversiones se vuelven series que ponen en contacto discursos e intertextos, que a su vez funcionan como formas diferenciadas de un problema de representación narrativa y así muestran una potencialidad afianzada en singularidades (cf. *ibid.*: 226ss.). Aquí se puede percibir cómo el subgénero mismo tiende con estas subversiones no sólo a crear diversos planos diegéticos, sino también a imbricarse en un plano intertextual e interdiscursivo, en el que cada artefacto literario –visto como singularidad– individualiza un problema que se mantiene independientemente de sus representaciones, un problema que subyace a las relaciones intertextuales y a la estructura iterativa, y que implica, según mi hipótesis, una definición del campo de la representación narrativa en términos de lo virtual.

Para dar una forma concreta a este esquema diferencial, mostrar cómo la estructura iterativa implica un problema diferencial e indagar en las consecuencias poetológicas que recaen sobre el architexto y la transtextualidad, discutiré en las siguientes páginas diferentes relatos sobre el crimen perfecto. Primero me enfocaré en “Emma Zunz” (1949) de Borges para plantear este relato como el caso prototípico alrededor del cual se puede desplegar una red intratextual que amplíe ese núcleo problemático en relación con estéticas pasadas y futuras. En un segundo momento dirigiré la mirada hacia algunos precursores del relato del crimen perfecto como Leo Perutz y Oscar Wilde, y más adelante, en un tercer paso, hacia las transformaciones posteriores de Julio Cortázar, Sergio Pitol, Rodrigo Rey Rosa y Roberto Bolaño.

Tensar la conexión entre rasgos estéticos implica una apuesta metodológica que se mueve entre la delgada línea de la tradición literaria a la que apela un texto a manera de recepción creadora y el potencial de conexión que la crítica puede identificar. Esa línea se vuelve un horizonte movable que no promete un límite trascendental en el sentido de una abstracción que englobe todos los aspectos y los subsuma como instancias de un todo monolítico; al contrario, el horizonte virtual es difuso y esconde sólo un potencial que no se agota, sólo se explora tentativamente al traer a la vista transformaciones relativamente caóticas. Esta apuesta metodológica se aferra entonces a un espacio intermedio que rebate tanto pronósticos combinatorios de futuros géneros como los orígenes de la representación narrativa en una poesía natural, *poiesis* primigenia o *Ur-Dichtung* que se desarrolla y mantiene (cf. Genette 1979: 58).

Construyendo y reconstruyendo el crimen perfecto

“Emma Zunz” como caso prototípico o nodo metaficcional

El espacio siempre intermedio entre copia y novedad futura se vuelve en “Emma Zunz” un juego de espejos que niega la preeminencia de un modelo que la protagonista supuestamente emularía al actuar o le daría una causa para actuar. En el centro del relato sólo hay un evento, un asesinato, que se presenta de diversas maneras. De esta manera, el cuento de Borges combina la estructura iterativa con los motivos y un estilo que nos permiten tomarla como punto de inicio o caso prototípico a partir del cual se puede reconstruir la dinámica expansiva y transformativa de un subgénero transnacional. En este cuento nos enteramos de cómo Emma tras recibir noticia sobre la muerte de su padre se ve sobrepasada por un deseo de venganza, así que pasa toda una noche en vela y al llegar la primera luz del día siguiente “su plan estaba perfecto” y sólo tenía que ejecutarlo (Borges 2014: 264). Entre este plan aludido y su ejecución, se postula una diferencia, una fisura insalvable que separa realidades. Emma, como lo indica esa primera noche, actuará en un estado de sonambulismo y al final no logrará unir plan y realidad: “Las cosas no ocurrieron como había previsto Emma” (ibid.: 267). Ella disparó precipitadamente e “inició la acusación que tenía preparada [...], pero no la acabó, porque el señor Loewenthal ya había muerto. No supo nunca si alcanzó a comprender” (ibid.: 268). Sin la explicación sobre los *verdaderos* motivos de Emma y sin la comprensión que ratificaría su postura y deseo de venganza, no existe en este mundo ficcional una última versión que dé sentido a las acciones. El plan perfecto no puede considerarse como realizado. Esa última versión silenciada roba la legitimación diegética a los actos y los posiciona en el mismo nivel de ese plan que fue sólo aludido y que resultó imperfecto. El texto plantea así una ambigüedad fundamental en el mundo ficcional y ejemplifica la estructura iterativa que puede incluir más versiones que traen a colación intertextos, marcos discursivos, e incluso diferentes roles intercambiables como víctima, asesino, soplón, etc.² Cada serie trae consigo una carga semántica como el crimen, castigo, justicia, y también una carga estilística como las explicaciones del género detectivesco y la retórica persuasiva.

2 La relación entre intertextualidad, estructura iterativa y personaje la analizo a fondo en “The Becomings of a Mime: Dis/empowerment in Borges’ ‘Emma Zunz’”, artículo que aparecerá en el *Special Issue The Mimetic Turn* de la revista *MLN* en 2023.

Lo que define al subgénero, no obstante, es la estructura iterativa que gira en torno a un evento indeterminado o determinable de múltiples maneras. Ambos rasgos no sólo crean una textualidad densa, sino también propician el diálogo intertextual, revelan un potencial de cambio y hacen de la idea de un crimen perfecto una “ficción metatextual” (Schaeffer 2006: 122). Este “tipo textual ideal” puede explicarse genealógicamente, pero se define principalmente, dice Schaeffer, “como ‘estadística’, en el sentido de que sólo podría medirse la curva de desviaciones que las obras reales trazan respecto a ese patrón metatextual que es el ejemplar genérico ideal” (ibid.: 122). Sin embargo, como lo ideal en este caso es la pregunta sobre cómo narrar la perfección de un acto, su diferenciación proliferante hace de esta pregunta un problema diferencial, es decir, no se trata de una combinatoria de un conjunto de rasgos dados, sino que las actualizaciones de un texto “modulan” el género (ibid.: 114). Esto implica un fenómeno distinto a los previstos por Schaeffer. Mientras la “ilación hipertextual” se torna en búsqueda genealógica de transformaciones y “las similitudes causalmente indeterminadas” llevan a variaciones (ibid.: 122), las narrativas del crimen perfecto producen *variaciones transformativas*: tienen en parte una genealogía en común, pero son al mismo tiempo propensas a transformaciones que debilitan el vínculo hipertextual y nos dejan con similitudes escondidas tras variaciones, similitudes que giran en torno a un problema que adquiere diferentes formas y tiende a hacer el crimen perfecto irreconocible.

Una genealogía entre certidumbre, reverberaciones y resonancias

Proponer un cuento que Borges publicó en 1949 como parteaguas para entender las dinámicas de transferencia de un subgénero no sólo se debe al afortunado accidente histórico que pone al cuento a mediados de siglo, sino también a que este cuento y la obra de Borges se insertan estéticamente –podría decirse pecando de reduccionismo– entre los modernismos que a principios del siglo XX desarticulaban el lenguaje y certezas, y el postmodernismo de mundos heterogéneos. Dicha estética, unida a los trabajos de recepción del propio Borges y a la proyección internacional de su obra, son razones suficientes para tomar “Emma Zunz” como punto de partida en la exploración de este subgénero metafictional.

Por el lado de la recepción, encontramos dos relatos clave para la genealogía intertextual, a saber, “Lord Arthur Savile’s Crime” (1891) de Oscar Wilde, sobre quien Borges escribe en *Otras inquisiciones* (1952), y *El maestro del juicio final* (1923) de Leo Perutz, cuya novela apareció en la colección “El Séptimo círculo” editada por Borges y Bioy.

La relación con el relato de Wilde es evidente, pues éste construyó una estructura potencialmente iterativa sobre un asesinato: Tras oír de boca de un quiromante que estaba *predestinado* a cometer un asesinato, Arthur, el protagonista, acepta su destino y se da a la tarea de sacar el mejor partido. Planea e intenta perpetrar un crimen que le permita tanto seguir con su vida como llenar de sentido esa “absoluta inutilidad, y su grotesca necesidad de significado” (Wilde 1994: 177, mi trad.).³ Cada intento fallido, por ejemplo, envenenar a una tía de la que heredaría algo (cf. *ibid.*: 181) o darle una bomba a un tío religioso como si se tratara de un atentado anarquista (cf. *ibid.*: 189), son muestra del “sentido común” (*ibid.*: 181) y pragmatismo de Arthur, y de cómo una palabra como “asesinato” carece de sentido sin circunstancias, es un evento violento indeterminado que se puede llenar de significado y al que se le puede dar un referente apelando a un imaginario. Sin embargo, a pesar de los posibles asesinatos delineados, esta estructura no multiplica los planos diegéticos ni los motivos por los cuales asesinar, como sucede en “Emma Zunz”; simplemente muestra –de acuerdo con un gesto probablemente metanarrativo del final– un fundamental “sinsentido” (*ibid.*: 199) por el que se tiene que pasar para darle sentido a una palabra con una historia.

Antes de enfocarnos en la novela de Perutz, vale la pena mencionar dos textos que modulan por sus similitudes no causales la relación entre los relatos de Wilde y Borges, es decir, la novela de Rodolfo Usigli *Ensayo de un Crimen* (1944), que fue adaptada por Luis Buñuel como *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1995), y el cuento “El crimen perfecto” (1940) de Carlos Onetti. La historia de Usigli da un giro cómico a la idea subyacente del crimen perfecto y muestra a un personaje que falla en sus intentos de asesinar a alguien escogido aleatoriamente porque el azar siempre se interpone. La perfección es en sentido estricto inalcanzable y por eso tiene siempre tonos paródicos o incluso, como en “Emma Zunz”, tonos irónicos que crean una realidad ambigua o ambivalente. Por otro lado, los esfuerzos por realizar el crimen perfecto lidian con la contingencia y lo que al realizarse se vuelve necesario. Tal como el protagonista de Wilde, que cumple con su destino azarosamente al encontrarse en un puente con el quiromante que le dio tan ardua tarea y lo tira por el borde, Carlos Onetti desarrolla el tema del azar en su cuento “El crimen perfecto”, en el cual el protagonista mata a un acreedor que lo encontró por casualidad en la calle y a quien convenció de ir por su dinero a una casa de campo con un estanque donde esconde el cadáver. Todos los hechos parecen estar

3 Todas las citas de textos que no fueron originalmente escritos en español son mis traducciones y se omitirá la aclaración en cada cita para ayudar a la fluidez del texto.

ligados de manera tan arbitraria que nadie podría encontrar una pista. Sin embargo, él no razonó ni preparó nada, a diferencia de los “criminales corrientes” y “brutos” que “preparaban largamente sus crímenes, medían las posibilidades, trataban de preverlo todo... ¿Resultado? Permitían que fuera encontrado el cadáver y terminaban en la guillotina” (Onetti 2016: 47). Los planes y preparaciones sólo conjuran la necesidad e introducen todos los hechos en las cadenas causales que la literatura detectivesca ha sabido tematizar y convertir en soluciones de un crimen. Por eso, este criminal se inclina por el azar. Para su mala fortuna, a la mañana siguiente el asesino descubre que cada tres años limpiaban el estanque y decide ir a entregarse a la policía. El cuento de Onetti muestra claramente cómo traer a la luz una versión que se vuelva un hecho necesario y se inserte en el entramado causal del mundo es el horizonte que los perpetradores de estas historias nunca alcanzan. Nunca logran afectar de manera definitiva el mundo y hacer su versión de los hechos imponerse como la realidad.

Estas reconstrucciones causales detectivescas que se revelan por medio de una estructura iterativa están presentes en la novela de Perutz. Además, en esta novela también se desarrolla un fenómeno comparable al sonambulismo hipertextual de Emma y al régimen mimético con variedad de planos diegéticos. Esta novela detectivesca gira en torno a una serie de asesinatos a puerta cerrada o, con más exactitud, una serie de “suicidios totalmente inmotivados” (Perutz 2003: 26). Las víctimas no tenían problemas de amores, de dinero, o de salud, así que la policía, apelando a imaginarios impuestos por un sentido común que nos recuerda al protagonista de Wilde, sólo logra explicar las muertes como una “confusión momentánea de los sentidos” (ibid.: 26). Presas de un temor inesperado, las víctimas acaban con sus vidas. Sin embargo, la repetición de las mismas circunstancias y encima “la falta de una razón para actuar discernible” (ibid.: 76), obliga a pensar en coerción y en “suicidios forzados” (ibid.: 140). Al final, la solución del enigma aparece en un libro que, si bien no está envenenado como en *El nombre de la rosa* (1980) de Umberto Eco, sí contiene la receta para un humo alucinógeno que prometía a los artistas potencializar su imaginación, pero también advertía que esta inspiración estaba ligada al juicio final y los horrores del fin del mundo (cf. ibid.: 75). La droga le muestra a cada individuo sus peores pesadillas, que se vuelven insoportables y motivan el suicidio. En este juicio que no es externo y trascendental, sino viene de la misma mente entrelazada con un entorno desfigurado por una droga, es donde se puede percibir la estructura iterativa con una variedad de planos diegéticos. Para descubrir las causas *alucinadas* de muerte, los personajes deben reconstruir la evidencia tomando como punto de partida la perspectiva de una mente fuera de juicio. De esta manera la causalidad de

un sistema cerrado se abre a múltiples sistemas, cada uno con sus reglas de composición o marco interpretativo. Este trabajo de reconstrucción de realidades paralelas cae, además, en manos de un narrador paranoico, quien se siente culpable por una muerte. Él fue la causa alucinada que llevó a otro a la muerte y por esa razón, el paranoico escribe su relato para persuadir que su crimen no existe, o quizá de manera irónica, para poner en tela de juicio su inocencia y mostrar formas indirectas de afectar a otros.

Que la estructura iterativa invite a reflexionar narrativamente sobre un lenguaje y la justicia que implica se puede apreciar en textos posteriores, por ejemplo, *Justiz* (1985) de Friedrich Dürrenmatt, o incluso en *Una historia sencilla* (1989) de Leonardo Sciascia, donde se muestran dos finales posibles, expuestos en la primera plana de un periódico, pero que no resuelven un crimen rodeado de corrupción. La mención de este par de ejemplos sólo busca apuntalar cómo la estructura iterativa reverbera en la literatura sobre el crimen y liga al mismo problema de fondo diversos textos gracias a uno o dos rasgos. Estas ramificaciones, no obstante, muestran las fronteras donde el subgénero comienza a desaparecer.

De este corto acercamiento genealógico se puede deducir que la idea del crimen perfecto perseguida por medio de una estructura iterativa da forma a un subgénero inherentemente elusivo. Sus variaciones no sólo crean una tensión interna dentro de la estructura del texto, sino también permiten crear un entramado intertextual e interdiscursivo, y conectar diversos mundos dentro de la ficción, incluso diversas estéticas. Esto propicia la circulación del género, que se adapta y se inserta fácilmente en diversos contextos. Sin embargo, estos precursores también muestran que el estilo persuasivo y sus motivos principales pueden estar presentes sin que un texto plantee abiertamente que se trata de un crimen perfecto. El subgénero parece surgir en retrospectiva, tras seleccionar un nodo casi arbitrariamente. Lo cual debilita los lazos genealógicos, pero a su vez revela una forma alternativa de ver la autoridad de un texto modelo, incluso de un architexto.

Debido a que en este subgénero lo que se mantiene es un problema diferenciable, no podemos encontrar aquí el archigénero que Genette (1979) planteó como abstracción jerárquica que subsume y contiene futuras realizaciones (cf. *ibid.*: 69). En la propuesta teórica de Genette los géneros literarios deben abordarse con la mirada en las constantes “tranhistóricas” (*ibid.*: 83) y siempre dándole primacía a un empirismo para no caer en el esquema romántico idealista que tiende a la totalidad (cf. *ibid.*: 75). Para el programa estructuralista de Genette resultaba además primordial fijar la atención en constantes “trascendentes” para así oponerse a la aproximación “inmanente” de los estudios estilísticos de Leo Spitzer (cf. *ibid.*: 89). Sin embargo, este enfoque mantiene implícitamente

el esquema teleológico orgánico romántico, pues el empirismo lo único que logra es deshacerse de un horizonte final, pero continúa con el mismo esquema trascendental. La capacidad de reconocer una identidad constante y no el cambio es lo que define esta aproximación a un género literario y, de esta manera, regresa el idealismo por la puerta trasera. Reconocer una identidad o una constante implica principios o un fundamento desde el que pensar lo que acaeció en el mundo, lo cual nos lleva al progreso idealista, al esquema que Peter Szondi descubre en las discusiones poéticas que Schlegel planteó y Hegel culminó con la idea de mediación: entre la deducción y la inducción, entre lo que se volvió necesario al ser realizado como texto y convertirse en género empírico y los marcos conceptuales que permiten ver lo necesario hay una conexión que revela lo *trascendental* para el idealismo (cf. Szondi 2020: 65). Tras las constantes transhistóricas y su identidad, incluso cuando la mirada intente ser sincrónica, se cuele un esencialismo romántico que, podemos decir con Schaeffer, se fija en la génesis de los textos y postula una esencia como principio, causa y fundamento, y así termina por hacer de los géneros algo “coextensivo a la literatura concebida en adelante como la totalidad orgánica de las obras” (Schaeffer 2006: 24). Esta totalidad monolítica como legado del pensamiento romántico es justamente lo que invita y persuade a ver los géneros literarios en términos de una diferenciación que, a pesar de sus variaciones internas y de cruzar por una “virtualidad genérica” (Genette 1979: 83, mi trad.), se entiende como identidad a la que subyace el campo de la representación narrativa como totalidad monolítica.

Una alternativa a este acercamiento es justamente la dinámica que subyace al subgénero de las narrativas del crimen perfecto debido a su núcleo metatextual. Sin embargo, más que refutar un esquema trascendental, lo que ejemplificaré en el siguiente subapartado con variaciones transformativas y similitudes sin relación directa de recepción es una aproximación alternativa. Desde esta nueva perspectiva es posible utilizar un subgénero para acercarse al campo de la representación narrativa por medio de contraposiciones y contrastes que niegan la identidad y ponen en entredicho los rasgos que se mantienen. Al reconstruir estas transformaciones, uno puede entrelazar textos, reordenar un canon, postular relaciones intertextuales complejas y ver cómo un problema se diferencia hasta volverse irreconocible, hasta diluirse en ese amplio campo de la representación narrativa.

Variaciones transformativas del crimen perfecto

En los siguientes textos se irá difuminando la estructura iterativa junto con el crimen y ese horizonte inmanente de contraposiciones al que se alude con lo *perfecto*. Por esta razón, las variaciones transformativas no se pueden pensar en relaciones directas como si se tratara de un elemento A que se transforma en B o A' para después dar lugar a un cambio de A' a A'', sino que uno puede postular relaciones entrecruzadas y cambios que ya no se pueden entender totalmente como disyunciones, o apropiaciones encadenadas, sino como un juego de potencialidades. Esta dinámica hipertextual permite pasar por alto un texto de la genealogía y llevar a nuevas relaciones siempre indirectas. Esto quiere decir que el hipertexto que Genette explica como parte de la transtextualidad del architexto (cf. Genette 1982: 7, 13) quizá no implica un segundo grado homogéneo, es decir, ese campo abstracto y total de la representación literaria, sino se puede pensar como campo virtual heterogéneo y propenso a mutaciones y relaciones imprevistas o improbables, un ruido blanco que es impredecible, sin principio ni fin.

El primer caso en el que se observan estas variaciones transformativas es “Las babas del diablo” (1959) de Cortázar. La historia trata de un fotógrafo que tras revelar algunas de las fotos que hizo en la ciudad se da cuenta de que evitó un crimen, pero al mismo tiempo lo eternizó y lo guardó potencialmente en esa imagen. Sacar esta potencialidad a la luz es la función de la estructura iterativa, la cual se plantea como progresión repetitiva que involucra una maquinaria compleja que idealmente debería narrar esta historia:

Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. Y no es un modo de decir. La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Contax I. I.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina [...] (Cortázar 1959: 295).

La interacción entre aparatos perceptuales y maquinarias codificadoras, entre imagen y escritura, hace del narrador un agente mediador que no planea un crimen, sino que llega a descubrir uno que antes no estaba ahí, porque, él afirma, a pesar de lo “difícil [que] va a ser encontrar la manera de contarlo, [...] no tengo miedo de repetirme” (ibid.: 296). Las repeticiones parten de los detalles de la foto que permiten, a la manera de un detective, reconstruir un mundo e incluso varios mundos. “Imaginé los finales posibles”, explica el narrador (ibid.: 302) y así revela el potencial no actualizado de la foto, revela ese

crimen y ese acto de insospechada valentía que salvó a un joven: “Mi fuerza había sido una fotografía, ésa, ahí, donde se vengaban de mí mostrándome sin disimulo lo que iba a suceder” (ibid.: 307). La foto como testimonio se vuelve paradójica: aleja y denuncia los males, pero los repite con un método de contraposiciones que persiguen la perfección. De esta manera, Cortázar invierte la idea del crimen perfecto, pues las repeticiones no construyen el crimen, sino revelan el crimen en lo aparentemente cotidiano.

Una inversión similar se puede apreciar en “Nocturno a Bujara” (1981) de Sergio Pitol. La perfección se esconde en este cuento tras una mirada exotizante de experiencias inenarrables: “Era necesario ver aquellas turbas de azabache para que los números dejaran de contar y se abriera paso una informe pero perceptible noción de infinito” (Pitol 1998: 311). Esta imagen de la ciudad de Samarcanda, asediada en la tarde por parvadas negras, inicia el relato y sirve para introducir el motivo de vivencias que mezclan la belleza o placeres con el horror y dolor. Este motivo se repetirá en diversas historias. Primero dos amigos cuentan la historia de un joven pianista llamado Feri que viaja a esa ciudad del Asia Central. Ahí tuvo una experiencia misteriosa que le dejó heridas en todo el cuerpo, pero Feri sólo “hablaba de elíxires, de placeres que nosotros nunca comprenderíamos” (ibid.: 323). La historia de Feri y su tono abiertamente exotizante se debe a que los narradores mezclaron en su historia datos que le dieran “*verosimilitud*” con temas sacados de “Las mil y una noches” para así convencer a Issa, una pintora italiana, de emprender un viaje al Asia (ibid.: 313). Lo logran e Issa repite la misma historia imaginaria y misteriosa, y es “posible que haya contraído ahí la enfermedad que le arrebató la razón” (ibid.: 315). Después de esta misteriosa frase, encontramos una tercera versión del viaje. Ahora el protagonista es el narrador muchos años después, quien viaja sin que suceda algo fuera de lo normal. El narrador hace turismo regular y sólo contempla una boda, describe la intensidad de participación de los espectadores en un espectáculo (cf. ibid.: 326) y recordó el pasado y a Issa. Por ese recuerdo súbitamente afirma: “No tuvimos ninguna culpa; nada puede hacerme sentir responsable” (ibid.: 329). Junto con el pasado también recuerda un cuarto relato que quería escribir. Esta cuarta versión trata de Issa y su relación tóxica con un hombre soez y vulgar que la mantenía en sumisión y se mofaba de sus intereses intelectuales. Esa pareja, piensa el narrador ficticio dentro de este cuento que nunca se escribió, lo asombra por su “disimilitud moral y mental” y por “el perfecto equilibrio que al parecer logran establecer” (ibid.: 331). Aquí la experiencia misteriosa de Feri se convierte en una relación violenta que el narrador ficticio resume así: “Un crimen ha tenido lugar. Nunca lograría conocer las causas” (ibid.: 331). Esta complicada estructura muestra que lo que inició como cuento exotizante termina

como violencia de género. Las repeticiones y la contraposición de versiones modulan desde lo imaginario hasta lo real y perfilan un intento de los imaginarios de reformular lo cotidiano. La perfección nuevamente es método para revelar un crimen y su estilo empieza como persuasión casi fantástica.

Las inversiones y forma tan elusiva de retomar temas y estilo en los relatos de Cortázar y Pitol son el pretexto para tensar aún más estos rasgos y ver sus transformaciones en textos que resultan marginales para el prototipo. Por ejemplo, en “Ningún lugar Sagrado” (1998) de Rodrigo Rey Rosa encontramos una estructura iterativa impulsada por un narrador y protagonista paranoico como el de Perutz. El protagonista de Rey Rosa trata de escapar de la violencia que asola a Guatemala y por eso se mudó a Nueva York para vivir en un entorno relativamente más seguro y encontrar paz. Él busca “un espacio donde todo cabe, donde todo se convierte en bueno” (Rey Rosa 1998: 270), pero sus pensamientos lo asedian, así que se da cuenta de que trae consigo el espacio que dejó atrás. Por eso va con una psicoanalista para tratarse y le explica su problema: “Desde que escribo guiones me entró la paranoia” (ibid.: 279). Siente que lo persiguen, que la violencia lo alcanzará, y su trabajo imaginativo sólo empeora las cosas porque, como guionista paranoico, se ve en la tarea de mediar entre ficciones y realidades, entre varios lugares y sistemas de saberes, entre dos culturas y dos experiencias distintas de lo cotidiano. Lo perfecto para este cuento sería el lugar sagrado donde no hay ambigüedades ni peligros acechando y a punto de realizarse, un lugar que no existe. El personaje enfrentará, sino un crimen, sí a la violencia que se presenta como una decisión similar a la del fotógrafo de Cortázar. Esta decisión por una realidad en potencia se produce después de que su hermana se mudó a Nueva York con él, porque había sido amenazada por su activismo alrededor del asesinato del obispo Juan Gerardi. En Nueva York, los hermanos creen que los siguen y en una noche cuando alguien, quizá un agente del gobierno guatemalteco o quizá un simple ladrón, entró a su departamento, el paranoico deja de dudar entre marcos interpretativos y, como cuenta a su psicoanalista: “Le pegué con el martillo en la cabeza. No había otro lugar. En la frente. Sonó muy feo” (ibid.: 287). Si se trata de un agente o no, es algo que no resuelve el cuento. La ambigüedad que sirve de motor al paranoico se mantiene y así invierte de nuevo las funciones de las narrativas del crimen perfecto. En lugar de persuadir que un acto criminal era realmente un acto de justicia o viceversa, Rey Rosa contrapone, por medio de las realidades desdobladas del paranoico, la *perfecta* claridad de un acto a la pura violencia casi indeterminada.

En el centro de los desdoblamientos y de las variaciones siempre hay un evento indeterminado, una virtualidad a diferenciar. En este evento se agolpan la justicia, el crimen y

la violencia como componentes semánticos que son puestos en relación y contrastados por medio de la narración. Este tipo de evento nos lleva al último ejemplo que pertenece a Roberto Bolaño y que sirve para pensar los límites de un problema diferencial. En “El ojo Silva” Bolaño presenta a un fotógrafo exiliado chileno que “siempre intentó escapar de la violencia”, pero, afirma el narrador, “de la verdadera violencia no se puede escapar, al menos no [...] los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende” (Bolaño 2013: 215). Si en el cuento de Onetti el azar desbarató el crimen perfecto, en este caso se trata de un destino o simplemente de una estrategia narrativa que crea tensión, alimenta las expectativas paranoicas de los lectores, y anuncia que algo va a pasar. Al ojo Silva lo esperaba una fotografía y decisión en “una ciudad de la India cuyo nombre no conoceré nunca” (ibid.: 221) y que, como lo indica esta fórmula cervantina, es producto de imaginarios, “una mezcla de Marguerite Duras y Herman Hesse” (ibid.: 220). Esta mirada exotizante, que nos recuerda a Pitol y le da una dimensión claramente metanarrativa al texto, se combina con las alusiones que anclan al personaje a sucesos históricos y así muestran dos series que explican la violencia. Por un lado, la historia de la violencia en el sur global, por el otro, los imaginarios que la rodean. Esas variaciones alrededor de la violencia son, no obstante, demasiado sutiles como para poder hablar de una estructura iterativa. La repetición es más bien un motivo oculto que culmina en una fotografía que el ojo hizo en un burdel con niños porque estaba haciendo un trabajo de fotorreportaje. Al tomar la foto, “sabía que estaba condenándome para toda la eternidad pero lo hice” (ibid.: 224). Acto seguido el ojo se ve sobrepasado por esa foto que, aunque dé un testimonio de la violencia y permita condenarla, repite un acto cruento al infinito. Ante ese horror y a pesar de que “la violencia no era cosa suya” (ibid.: 217), el ojo actúa sin pensar como lo hizo Emma Zunz y su sonambulismo. Decidió salvar a un par de niños, lo cual no lo convierte en un héroe porque el cuento tiene un final anticlimático. No hay antagonismo y los niños mueren por otra causa. En este cuento los componentes del género están tan diluidos que la filiación se vuelve casi imperceptible y una conexión directa con el caso prototípico de Borges resultaría imposible. Sólo por medio de las transformaciones y variaciones de los temas podemos conectar a este fotógrafo afectado por discursos históricos y por imaginarios con el fotógrafo de Cortázar que se decide por el mundo en el que evitó un crimen, o con el protagonista de Perutz que implícitamente piensa en la responsabilidad que uno tiene por las representaciones y el mundo que uno crea para otros.

Un subgénero se vuelve indiscernible

Los textos que reuní alrededor del caso prototípico de relato de crimen perfecto de Borges crean una constelación siguiendo una lógica doble. Primero, una filiación genealógica motivada y, en segundo lugar, variaciones transformativas con una similitud que revela las ramificaciones posibles para el problema de cómo narrar el crimen perfecto. En ambos casos, no obstante, es necesario reconstruir el plano de la literatura en segundo grado o *en potencia*, donde las modificaciones y modulaciones se desarrollan. Estas reconstrucciones no se apegan a una lógica lineal y arbórea de un texto primero o A hacia un texto B, sino que giran en torno a un problema diferenciable y por ello las relaciones entre textos están conectadas por esa virtualidad, mejor dicho, por ese evento singular que en todos los casos es violento y que se perfila como una silueta indeterminable por medio de la contraposición de versiones que no pueden ser exitosamente mediadas.

La estructura iterativa y el evento que despliegan permiten afirmar que este subgénero tiene la dinámica de un sitio “‘metaestable’, provisto de una energía potencial donde se distribuyen las diferencias entre series” (Deleuze 1969: 125, mi trad.). Esta distribución determina tanto la estructura interior del texto, es decir, esa dinámica de circulación propensa a las variaciones transformativas. Por esta razón, la constelación de textos no conforma una figura geométrica que requiera la unión de todos sus puntos para ser reconocible y coherente, sino que puede prescindir de uno u otro elemento. Las relaciones nunca se asumen como directas y encadenadas, sino dependen de la proliferación de un problema metaestable que, como tal, es “capaz de una diferenciación múltiple” (Bogue 2010: 22). Esta diferenciación da forma a textos individualizados y durante este proceso de individuación en un sistema metaestable tanto el medio, es decir, el campo de representación narrativa, como la obra u objeto individualizado se codeterminan y niegan cualquier idea de finalidad o mediación (cf. *ibid.*: 22). Esta forma de reordenar textos en siempre nuevas constelaciones resulta un tanto arbitraria, pero muestra al mismo tiempo que, independientemente de los rasgos genéricos que se mantienen, también hay modulaciones y sistemas metaestables que exigen otro acercamiento metodológico basado en la variación del tipo de relación entre rasgos. De esta manera cada actualización del género representa una serie que amplía la problemática y al mismo tiempo muestra cómo esa actualización siempre estuvo virtualmente presente en el problema (cf. *ibid.*: 24). Este problema implica razones para actuar, una capacidad de planear, una voluntad en el sentido de capacidad para actuar, y mundos contenidos en una imagen, cuyas consecuencias éticas son reveladas por la paranoia. Dado que el

problema del crimen perfecto se adhiere a subtemas de forma expansiva, el esquema idealista que media entre los textos y los conceptos postulando una abstracción que hace a los primeros necesarios y a los segundos el origen o causa conceptual, se ve minado. Más bien, el subgénero se inserta en contextos históricos y estéticos más amplios que juegan igualmente un papel crucial, propician la transformación y, en último término, la disolución de lo reconocible.

La disolución del género es el precio a pagar por reflexiones dirigidas hacia los cambios y transformaciones que replantean un problema y que, al reordenar un grupo de textos sin supeditarse a un marco previo, permiten surgir lo nuevo y revelan un puro movimiento en la dinámica de circulación de estos textos. El movimiento, explican Deleuze y Guattari, es por naturaleza imperceptible, pues cuando perseguimos lo reconocible –en este caso dentro de un sistema de géneros– no vemos más allá de los umbrales máximos y mínimos perceptibles y conceptuales, y así perdemos en cierta medida lo que el movimiento y cambio trae consigo; si partimos, por otro lado, de los principios de composición que se despliegan en el texto mismo mientras este se está dando a los lectores, entonces descubrimos ritmos y velocidades interiores a ese movimiento o, en otras palabras, descubrimos desde una perspectiva finita un segmento de ese campo de representación narrativa; lo imperceptible se vuelve perceptible, lo nuevo y su medio se codeterminan de manera retroactiva (cf. 1980: 344ss.) Este constructivismo aparentemente arbitrario es, sin embargo, el reto que debe enfrentar una metodología que se reconforma continuamente alrededor de problemas y del potencial de cambio en las estrategias de representación narrativa.

Referencias

- Bogue, R. (2010). *Deleuzean Fabulation and the Scars of History*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Bolaño, R. ([2001] 2013). *El Ojo Silva*. En: *Cuentos* (pp. 215–228). Barcelona: Anagrama.
- Borges, J. L. (2014). *Emma Zunz*. En: *Cuentos completos* (pp. 263–268). México: Debolsillo.
- Cortázar, J. ([1959] 2003). *Las babas del diablo*. En: S. Yurkievich (Ed.), *Cuentos. Obras completas 1* (pp. 295–308). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. París: PUF.
- Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. París: Minuit.

- Deleuze, G. / Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*. París: Minuit.
- García Berrio, A. (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- Genette, G. (1979). *Introduction à l'architexte*. París: Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. París: Seuil.
- Onetti, J. C. ([1940] 2016). *Crimen Perfecto*. En: *Cuentos completos* (pp. 45–49). México: Debolsillo.
- Perutz, L. ([1923] 2003). *Der Meister des Jüngsten Tages*. Múnich: DTV.
- Pitol, S. ([1981] 1998). *Nocturno de Bujara*. En: *Todos los cuentos* (pp. 311–332). México: Alfaguara.
- Rey Rosa, R. ([1998] 2014). *Ningún lugar sagrado*. En: *Cuentos completos* (pp. 267–292). España: Alfaguara.
- Schaeffer, J.-M. ([1989] 2006). *¿Qué es un género literario?* J. B. Castillo y N. Campos Plaza (Trads.). Madrid: Akal.
- Szondi, P. ([1970] 2020). *Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten*. En: P. Keckeis / W. Michler (Eds.), *Gattungstheorie* (pp. 49–74). Berlín: Suhrkamp.
- Wilde, O. ([1891] 1994). *Lord Arthur Savile's Crime*. En: *Complete Short Fiction* (pp. 165–199). Londres: Penguin.