

El relato policial y sus huellas en Ecuador

The detective story and their fingerprints in Equator

Guillermo Cordero Carpio

Universidad de Cuenca. Cuenca, Ecuador

E-mail: guimocordero@hotmail.com

Resumen

Este trabajo se propone realizar un acercamiento a la literatura policial en Ecuador, mostrando cómo dos de sus autores hacen uso de los elementos del género con fines específicos. De este modo, primero observaremos cómo Pablo Palacio, en su cuento “Un hombre muerto a puntapiés”, parodia los elementos del modelo policial clásico para desacreditar los principios del realismo social; luego veremos cómo Santiago Páez, en su novela *Condena Madre*, hace uso de los elementos de la novela negra para hacer una aproximación crítica a la realidad.

Palabras clave: novela policial ecuatoriana, parodia, Pablo Palacio, Santiago Páez.

Abstract

This work proposes an approach to detective literature in Ecuador showing how two of its authors make use of the elements of the genre with specific ends. In this way, first we will observe how Pablo Palacio, in his short story “Un hombre muerto a puntapiés”, parodies the elements of the “classic” detective model to discredit the principles of the socialist realism; then we will see how Santiago Páez, in his novel *Condena Madre*, makes use of the elements of the black novel to make a critical approach to the reality.

Key words: Ecuadorian detective novel, parody, Pablo Palacio, Santiago Páez.

I.

Si bien Edgar Allan Poe inaugura formalmente el relato policial en 1842 con la publicación de “Los crímenes de la calle Morgue”, la prehistoria del género se remonta a la Antigüedad. Desde sus inicios, la literatura nos provee, por un lado, de crímenes y criminales: bastaría citar el fratricidio de Caín o los crímenes de Macbeth; y, por otro, de procesos de investigación: el novelista y crítico Fereydoun Hoveyda da cuenta de un manuscrito anónimo chino en el que se detallan los procedimientos detectivescos de un personaje histórico del siglo VII: el juez Ti (11). Pero lo que diferencia y separa el cuento de Poe de sus antecedentes, convirtiéndolo en el primer relato policial moderno, es un aporte decisivo, la creación de una figura nueva dentro de la literatura que condensa la tradición investigativa anterior y que, según Borges, se convierte en la clave formal del género: el detective.

Auguste Dupin es el primer detective de la literatura y su primer caso (del cual tiene conocimiento a través de notas de prensa) es el misterioso y horrendo asesinato de una joven muchacha y su madre, ocurrido en un “cuarto cerrado”: su casa de la calle Morgue, en París. Los indicios con los que cuenta Dupin son vagos y escasos: una voz “extranjera” escuchada por los vecinos que, alarmados por los gritos de las víctimas, intentaron socorrerlas inútilmente; la insólita agilidad y la fuerza descomunal que debió tener quien perpetró el asesinato (para acceder al lugar y dejar los cuerpos donde fueron encontrados); y la sorprendente falta de motivo. Pese a todo esto, Dupin, haciendo gala de sus facultades analíticas y sus dotes de buen observador, logra resolver el misterio y atrapar al homicida: un orangután que logró escapar del sitio donde su dueño le tenía cautivo.

Como se puede ver, Poe pone el acento en la investigación y el ejercicio racional de Dupin, dejando de lado al criminal y sus motivaciones. En otras palabras, a su detective le interesa descubrir *quién* lo hizo y *cómo* se hizo, pero no *por qué*: los motivos que tenga un orangután para matar poco pueden importar. Nacido en cuna burguesa e imbuido por el positivismo científico de la época, el relato policial en su primera etapa se caracteriza por elaborar enigmas artificiales y complejos, distanciados de la realidad, cuyo objetivo primordial es poner a prueba la inteligencia del detective y, por lo tanto, la del lector.

De esta manera, se fijan los elementos que caracterizan la primera etapa de la novela policial, mejor conocida como “novela problema”: un crimen que se plantea como un enigma y un reto; un detective aficionado, aristócrata y estático; un proceso de investigación que pone de manifiesto sobre todo el ejercicio de la razón; una víctima indefensa, y un escenario “cerrado”, preferentemente urbano: cabe recordar que el surgimiento del policial está relacionado con la etapa de industrialización y crecimiento de las grandes ciudades europeas del siglo XIX, donde la masa de individuos se convierte en asilo que protege al antisocial y en el laberinto donde el detective debe poner en práctica sus dotes de analista y observador (Benjamin, 1991: 61-62). En cuanto al criminal, cuando no es llevado al extremo como en el caso del cuento de Poe, se trata de un individuo que mata por algún motivo superfluo o un cerebro lúcido que simplemente busca desafiar a su contraparte en el juego: el detective.

Esta primera forma del policial tuvo un amplio desarrollo a fines del siglo XIX y principios del XX, especialmente en Inglaterra, Francia y Estados Unidos, con autores como Arthur Conan Doyle, G. K. Chesterton, Agatha Christie, Maurice Leblanc y Ellery Queen que dotaron a la novela problema de un alto grado de perfección formal. A estos les debemos la creación de personajes como Sherlock Holmes (1887), el Padre Brown, Hércules Poirot (1920), Arsenio Lupin (1905) y el mismo Ellery Queen (1928). Sin embargo, en las primeras décadas del siglo XX, entró en una etapa de decadencia debido, en parte, al surgimiento de la “industria policial” que se apropió del género convirtiéndolo en producto de consumo masivo; y en parte, al abuso del artificio en favor de complicar aún más el enigma como reto para el lector ávido de entrar en el juego intelectual; abuso que llevó a descuidar aspectos más literarios como la psicología de los personajes.

II.

“Me perseguía por todas partes la frase hilarante: ¡Un hombre muerto a puntapiés! Y todas las letras danzaban ante mis ojos tan alegremente que resolví al fin reconstruir la escena callejera o penetrar, por lo menos, en el misterio de *por qué* se mataba a un ciudadano de manera tan ridícula” (Palacio, 1998: 93). Cuando el narrador del cuento de Pablo Palacio, “Un

hombre muerto a puntapiés” (1926), después de leer la crónica roja aparecida en un diario capitalino, se decide a investigar el hecho, asistimos al primer caso policial de la literatura ecuatoriana.

A diferencia de las primeras obras que del género se producían ya para aquel entonces en Hispanoamérica, Argentina y México principalmente, cuyo carácter era eminentemente mimético con respecto al modelo detectivesco de la “novela problema”, el cuento de Palacio evidencia un tono paródico con respecto al mismo, que se adelanta en más de una década a la propuesta también paródica ensayada por Borges y Bioy Casares en 1942 con su genial colección de relatos *Seis problemas para don Isidro Parodi* (considerada años después por Rodolfo Walsh como el primer libro de cuentos policiales en castellano).

Dos vertientes se abren paso hacia finales de los años veinte en la narrativa ecuatoriana, la una social y profundamente realista y la otra experimental y de corte vanguardista. Palacio engrosa las filas de la segunda y a través de una práctica metaliteraria, la parodia en el caso del cuento que nos convoca, busca desarticular los preceptos de la primera atacando uno de sus principios más acreditados: la verosimilitud objetiva y racionalista mediante la cual se pretendía que el arte sea una copia fiel de la realidad y, más ambiciosamente, una expresión de la verdad.

El ejercicio paródico implica una sabiduría, una negación y el propósito de superación de un modelo establecido (Padura, 1999: 38). Se trata, en otras palabras, de desacreditar un estilo artístico a través de la elaboración de una obra que pretende seguir “fielmente” sus normas estéticas con el propósito de evidenciar sus falencias. Pablo Palacio rechaza, mediante el tratamiento paródico de los elementos y las convenciones de la “novela problema”, el realismo decimonónico que, fruto del racionalismo científico, continúa en vigencia en la literatura ecuatoriana de los años veinte; a la vez que construye una poética de escritura que propone, ya no la razón, sino la imaginación como vehículo para aprehender la realidad.

En la “novela problema”, hija también del cientificismo, se llega a la verdad, o se restituye el orden alterado por el delito, a través de los procedimientos “lógicos” del detective. Existe un pacto entre razón y verdad que Pablo Palacio va a desmontar tomando lo esencial del modelo creado por Poe y deformándolo. Al igual que en el cuento “Los crímenes de la calle Morgue”, en “Un hombre muerto a puntapiés” el crimen se plantea a

través de la transcripción de una crónica roja, en este caso de un periódico capitalino: el *Diario de la Tarde*. En ella se da cuenta, apelando al testimonio de un celador, de la agresión que sufriera un individuo de apellido Ramírez por parte de unos individuos que no conocía, sólo por haberles pedido un cigarrillo, agresión que a la postre será la causa de su muerte. La crónica además consigna, como dato “accidental”, que el individuo era “vicioso”. Queda así planteado un primer elemento del policial: un misterio a resolver.

En la segunda parte del cuento se introduce otro elemento clave del género: el detective. Al igual que el Dupin de Poe, el de Palacio es un aficionado, pero a diferencia del primero, este no es un ocioso rico en busca de una ocupación digna de su capacidad intelectual, mucho menos un *gentleman*, es un individuo común que se asume, no sin ironía, del lado del orden establecido: “soy un hombre que se interesa por la justicia y nada más...” (Palacio, 95). Para acentuar la parodia, sin embargo, hace gala de las poses detectivescas clásicas: “entre miedoso y desalentado, encendí mi pipa. Esto es esencial, muy esencial” (93), y más adelante: “Hube de fruncir el ceño como todo hombre de estudio -¡una honda línea en el entrecejo es señal de inequívoca atención” (94).

Como Dupin, este personaje trabaja sobre informes de la prensa escrita. Es un lector a quien persigue “por todas partes la frase hilarante: ¡Un hombre muerto a puntapiés!” (93), y todas las letras danzan ante sus ojos tan alegremente que resuelve reconstruir la escena. La resolución del crimen depende, por lo tanto, de su destreza lectora. Leer más allá de lo legible parece ser el único camino para resolver el misterio. No es gratuito entonces que los caracteres del indicio a partir del cual se reconstruye la identidad de la víctima y la secuencia de los hechos se amplíe como si fuese leído a través de una lupa: “La frase última hizo brillar mis ojos [...] leí así: ERA VICIOSO, con letras prodigiosamente grandes” (95).

Cuando este lector/detective emprende su lectura/investigación surge un tercer elemento: el método. Entre la deducción y la inducción, se decide por la segunda que considera “formidable arma” para dar con la verdad. Pero debido al desconocimiento y “a la maldita ociosidad de los primeros años” (94) lo descarta. Sin desalentarse por este primer intento fallido, recurre a la intuición y, tras volver a reparar en la frase “el individuo ERA VICIOSO”, llega a la conclusión de que Ramírez es homosexual: “Intuiti-

vamente había descubierto qué era... No, no lo digo para no enemistar su memoria con las señoras” (95). En este punto Palacio comienza a menoscabar la confianza en la ciencia y la razón que caracterizaron a la novela policial de corte “clásico”.

Como se puede ver, el detective de Palacio no lee “objetivamente”, al contrario, distorsiona, lee lo que no está o lo que está entre líneas. En otras palabras, aplica y propone un nuevo método de lectura: para ir más allá de la superficie (y llegar a las causas últimas) es necesario leer “mal”, percibir confusamente, imaginar y trazar el significado con el texto (Piglia, 2005: 19). El siguiente paso de la investigación es el análisis (lectura) de las fotografías de la víctima. Después de mirarlas detenidamente el detective traza un dibujo en el que incluye un detalle complementario nuevamente motivado por la intuición: “Tomé de nuevo la pluma y completé el busto [...] Busto cuyo pecho tiene algo de mujer” (97). A partir de este nuevo indicio, que refuerza la hipótesis sobre la homosexualidad de Ramírez, confecciona unas conclusiones que, más que “lógicas”, resultan producto de la invención y el disparate:

El difunto Ramírez se llamaba Octavio Ramírez (un individuo con la nariz del difunto no podía llamarse de otra manera);
Octavio Ramírez tenía cuarenta y dos años;
Octavio Ramírez andaba escaso de dinero;
Octavio Ramiro iba mal vestido; y, por último, nuestro difunto era extranjero (97).

De esta manera, el detective de Palacio, saboteando los métodos del investigador racionalista, instaura lo imaginario como una nueva “lógica” explicativa a partir de la cual construye los elementos que completan la trama policial: la víctima y el victimario.

Octavio Ramírez, la víctima que propone Palacio, no es inocente, sobre él recae la sospecha, es el “otro” social, extranjero y homosexual, un pícaro que debe ser castigado. Un monstruo de voz “extranjera” como el orangután de Poe, cuya muerte, de no ser por la investigación que emprende un ciudadano que se “interesa por la justicia”, pronto habría caído en el olvido. El criminal, por su parte, pertenece a la mayoría, su condición de obrero y padre de familia lo instalan dentro del sistema, pero su nombre, Epaminondas (tomado de un general tebanos conocido por su sentido de

la justicia pero también por su homosexualidad), revela su doble moral, acentuada por la fruición que siente al propinarle puntapiés al acosador de su hijo.

La verdad a la que llega el detective de Palacio no apunta solamente a la reconstrucción del hecho y a la detección del criminal sino a las causas que motivaron el crimen, lo dice desde un principio:

Yo hubiera querido hacer un estudio experimental; pero he visto en los libros que tales estudios tratan sólo de investigar el *cómo* de las cosas; y entre mi primera idea, que era ésta, de reconstrucción, y la que averigua por las razones que movieron a unos individuos a atacar a otro a puntapiés, más original y beneficiosa para la especie humana me parecía la segunda (93).

Tales motivaciones habría que buscarlas justamente en la doble moral de una sociedad que no tolera la diferencia, que se siente amenazada por lo “otro”, por lo incomprensible, por lo que no se puede leer a simple vista. Pablo Palacio desacredita la novela policial clásica porque ésta, al poner el acento en la investigación y el método racionalista, se queda solamente en el crimen y su detección, es decir, en el *quién* y en el *cómo*; desplazando al criminal y a sus motivaciones, al *porqué*, al que solo puede llegarse, según el detective, mediante una lectura más profunda que involucre la intuición y la imaginación. En este sentido, podemos decir que Palacio, al poner en evidencia el carácter artificial de la novela problema, da un paso fundamental dentro del género, superando, por un lado, el mero juego intelectual y anticipando, por el otro, el caso psicológico y la crítica social que pocos años después desarrollarían, con indudable maestría, Georges Simenon y Dashiell Hammett, respectivamente.

Al parodiar los elementos y las convenciones del policial, Palacio reivindica el papel de la imaginación, característica del relato ficcional, en la aprehensión de la realidad, a la vez que pone en tela de juicio el método racionalista. Este descrédito, tal vez el objetivo central de su proyecto escritural, se hace extensivo al realismo naturalista y su afán de verosimilitud que, para Palacio, no es más que un engaño. Por otro lado, y no se sabe hasta qué punto estaba consciente de esto, mediante la parodia, Palacio soluciona un conflicto que en otros países hispanoamericanos requirió más de un intento: dar carta de naturalización a un género que por ser extranjero

e hijo de una sociedad y un contexto diferentes se resistía, sobre todo en esa época, a ser abordado de otra forma que no sea el calco mimético. Es de lamentar que en el país, hasta mucho tiempo después, nadie haya entrado por esta puerta tempranamente abierta.

III.

Como ya se dijo, a principios del siglo XX la “novela problema” había extremado sus mecanismos para seguir atrayendo al lector y seguir vendiendo en un mercado cada vez más competitivo. El resultado: crímenes artificiales y complejos enigmas alejados de la realidad, que lo único que lograron fue acelerar su agotamiento.

Para fines de los años veinte, el auge de la radio y del cine impuso nuevas urgencias, más acordes al siglo XX y desligadas del XIX, entre ellas, el relato de acción, duro y realista. Después de la Primera Guerra Mundial y de algunos procesos revolucionarios, surge en los Estados Unidos, vinculado a la literatura del Far West, el género negro, también conocido como *hard boiled*, que guarda, a su vez, relación con la serie de novelas que se publicaron en Francia a principios de los años treinta bajo el nombre de “serie negra” (Giardinelli, 1996: 57).

Una obra fundacional es *Cosecha roja* (1929), escrita por Dashiell Hammett, iniciador de este renovado tipo de novela policial. Sobre su escritura, Raymond Chandler (1950), otro de los exponentes del género, sostiene: “Hammett le devolvió el crimen al tipo de individuos que lo cometen por alguna razón, no sólo para proveer un cadáver... Él los puso en el papel tal como eran, y los hizo hablar y pensar en el lenguaje que ellos acostumbraban hacerlo para estos propósitos” (190). En la novela negra los criminales no son artistas ni aristócratas, son individuos que matan por codicia, miedo, resentimiento o ambición; o simplemente segundones de alguna organización dedicada total o parcialmente al crimen.

Durante la transición de la novela problema a la novela negra se produce un desplazamiento en relación a los elementos que privilegian una y otra: mientras la primera acentuaba el proceso investigativo (el relato seguía el orden del descubrimiento); la segunda hace énfasis y profundiza en las motivaciones del crimen y en el drama psicológico del criminal. Incluso aparecen novelas contadas desde el punto de vista del asesino que

prescinden del personaje detectivesco, *El cartero siempre llama dos veces* (1934) de James Cain, es tal vez el mejor ejemplo.

Con Hammett y compañía surge un tipo de literatura policial en el que la deducción y el razonamiento dan paso a la violencia y la vitalidad. El detective deja de encarnar la razón pura, deja de ser el cerebro aristócrata que se involucra en la pesquisa sólo por goce intelectual, y pasa a ser un asalariado más, un profesional, alguien que hace un trabajo y recibe un sueldo. Para resolver un crimen ya no se basa en su capacidad analítica, sino en su fuerza, prefiere lanzarse ciegamente al encuentro con los hechos; aunque esto sólo traiga como consecuencia nuevos crímenes.

Se trata de una gesta violenta que pretende devolver o restituir el orden perdido, pero tal restitución es solamente pasajera. El detective sabe que a los peces gordos jamás podrán atraparlos y malvive con la sensación de que su trabajo, a fin de cuentas, no arregla nada. El conflicto no termina con el descubrimiento del criminal, ya que las causas del crimen se encuentran, la mayoría de las veces, en la base misma del sistema social. La sociedad se resiste a una transformación y el detective, consciente de esta imposibilidad, se deja ver como un hombre lúcido, pero desencantado.

En la novela negra el rol que juegan los personajes femeninos también va a sufrir un desplazamiento con respecto a la novela problema. Sin generalizar, obviamente, las mujeres van a pasar de víctimas, como sucede en “Los crímenes de la calle Morgue”, a victimarias, como es el caso de la bella Brigid O’Shaughnessy quien, haciendo uso de su poder de seducción, utiliza a los hombres, llegando incluso a matar por conveniencia al inocente compañero del detective Sam Spade en la novela *El halcón maltés* de Dashiell Hammett. Reflejo de los miedos masculinos hacia los movimientos de liberación femenina tras la II Guerra Mundial, el personaje de la mujer fatal (*femme fatal*) es ampliamente desarrollado en la novela negra. Bella, promiscua, desesperada, predadora, amoral, utiliza sus encantos y su poder de seducción para atrapar a sus víctimas, convirtiéndose en la asesina perfecta y en la antagonista por excelencia del detective misógino y solitario.

IV.

Después del jugoso fruto inicial de Palacio, hay que esperar más de dos décadas para que la literatura ecuatoriana nos vuelva a ofrecer obras

narrativas con características y elementos del género policial. En 1951 Arturo Montesinos Malo escribe *Arcilla Indócil*, una novela corta en la cual el policial se tiñe de color local para adaptarse a la “comidilla” en torno a la frustrada relación de un cuarentón de pueblo y su empleada doméstica; en 1953 Pedro Jorge Vera publica *El destino*, novela corta también, en la cual se fusiona con gran oficio una trama policial con un tema propio de la literatura hispanoamericana: la naturaleza devoradora capaz de engendrar un hijo sanguinario y, en este caso, antropófago. En adelante y hasta casi finalizar el siglo, con la única excepción que supondría la novela *Háblanos, Bolívar* (1983) de Eliécer Cárdenas, que también presenta elementos del género, la narrativa policial en el país simplemente no se cultiva.

Sin embargo, a partir de 1997, año en el cual se publica *La Reina Mora* de Santiago Paéz, el árbol, yermo y a punto de secarse, comienza espontáneamente a cargar. Hasta el punto en que hoy podemos contar un significativo número de novelas policiales, con propuestas y estilos diferentes. Me refiero a *Anillos de serpiente* (1998) de Juan Valdano, *Los archivos de Hilarión* (1998) y *Condena madre* (2000) de Santiago Paéz, *La muerte de Tyrone Power en el monumental del Barcelona* (2001) de Miguel Donoso Pareja, *El cholo Cepeda, investigador privado* (2001) de Fernando Itúrburu, *El caso de los muertos de risa* (2001) de Leonardo Wild, *Sara y el dragón* (2003) y *El cadáver prometido* (2006) de Rocío Madriñan, y *El último caso del guatón Ramírez* (2007) de Leonardo Escobar.

V.

“Triste esto de vivir de la mierda ajena,
pero es más triste vivir en la mierda y no sacarle provecho”.

STALIN FALCÓN

Con la publicación de la novela de Santiago Paéz, *Codena Madre*, en el año 2000, hace su aparición el primer detective privado de nuestra literatura. Stalin Falcón, ex militante maoísta, termina convirtiéndose en detective por necesidad: “no tenía trabajo, no tenía nada en realidad. Y abrieron un curso para universitarios graduados que quisieran trabajar en la Policía Técnica Judicial que se iba a crear. Llegué a sargento en la PTJ, después me independicé” (56). Es un hombre que ha pasado de los ideales

al descreimiento, del sueño de un mundo más justo a vivir de “la mierda ajena”. Melancólico y desencantado, se acompaña de una botella de pisco y gusta de contemplar una reproducción de *La primavera* de Boticelli que cuelga de una de las paredes de su departamento de solitario. Sus amigos más cercanos son el Cobra Beltrán, excomando y boxeador, y Malena, un travestido que, a diferencia de la mayoría de personajes de la novela, resulta honesto y leal.

Lejos estamos ya de la novela problema, cuyos mecanismos y convenciones desacreditara Palacio con su acostumbrada dosis de lucidez. Y es que al fin del milenio resulta anacrónico y absurdo hacer novela policial clásica, sobre todo si la intención del autor es jugar con los elementos del género para acercarse a la realidad, para desnudarla desde la ficción.

Por eso la obra de Paéz, en cambio, se alimenta del legado de la novela negra, pues este le permite escudriñar en su entorno, levantando una a una las capas que conforman el entramado social para encontrar “esos tibios y mínimos infortunios, esos conflictos que no llegan al desgarramiento ni al sacrificio, esas maldades que no se atreven a ser sórdidas” (Páez, 39), pero que, al final de cuentas, manejan las vidas de quienes las sufren.

La historia está construida como un relato de suspenso, es decir, un relato en el cual el crimen está por cometerse y la posible víctima contrata al detective con el afán de prevenirlo. Cecil Solano Mckey, un individuo de mediana edad y clase alta, ha sufrido un atentado y busca los servicios de Stalin Falcón para que lo proteja y encuentre a quien quiere atentar contra su vida.

A sabiendas que el sujeto que ordena un crimen, la mayoría de las veces, es alguien cercano a la víctima, el plan de acciones que propone el detective resulta lógico: visitar a las personas que conforman el círculo íntimo de su cliente (el amigo, la ex esposa, la madre y la hija), medir sus reacciones y leer sus gestos. El método del detective de Páez toma distancia con el modelo clásico y se acerca al de los detectives de la novela negra. Falcón, más que explicar, busca comprender, no le interesa descubrir el plan del asesino, le interesa vivir la crisis psicológica que provocó el drama, por eso, más que las huellas, cuentan para él las actitudes, las palabras, los silencios: “Yo no busco pistas con una lupa, señor Solano. Yo pregunto y escucho” (51).

Pero, como avanza la historia, el detective comprende que su cliente le oculta algo: tiene un amante, Adrián De Montero, quien desde un

comienzo fue también blanco de los atentados. Al igual que la víctima que construyó Palacio en “Un hombre muerto a puntapiés”, la víctima que propone Páez es también homosexual. La tentación de establecer una conexión entre estos dos personajes no es gratuita si se repara en la continuidad intertextual que Páez, en cuanto al tema de la homosexualidad, busca establecer, en el epígrafe de su novela, con cuento de Javier Vásconez, “Angelote, amor mío”, cuyo narrador (en un extenso monólogo dirigido a su amante asesinado) alude, a su vez, al cuento de Palacio: “Has sido la Diabla en los abismos de La Alameda en esas noches donde aparece un hombre muerto a puntapiés, en el infierno de esta ciudad conventual” (Vásconez, 1998: 123).

Sin embargo, a diferencia del personaje de Palacio, el de Páez no es extranjero, tampoco es pobre, ni es “castigado” por un desconocido que quiere vengar el acoso que sufrió su hijo. El personaje de Páez es todo lo contrario, pertenece a una familia de la alta sociedad, es rico, y si es castigado, es por quienes le conocen de cerca: su madre, Grace McKey, y su exesposa, Regina de la Cueva: las autoras intelectuales de los atentados. La primera, autoritaria y onnipotente, busca preservar el orden establecido y el poder de la familia (su otro hijo está terciando para vicepresidente y un escándalo podría afectar su candidatura); la segunda, decadente y llena de rencor, busca consumir una venganza alimentada por años de abandono y olvido. Pero más allá de las motivaciones de estas dos mujeres (que no dejan de ser fatales), las diferencias entre el personaje de Palacio y el personaje de Páez ponen en evidencia lo que comparten, una verdad planteada tanto en la obra que inaugura el género en el país como en la que lo cierra al finalizar el siglo XX: el desprecio de una sociedad que excluye aquello que no comprende, que le resulta extraño y amenazante; una sociedad que en silencio y “justificadamente” perpetra día a día el crimen perfecto.

Bibliografía

Allan Poe, Edgar. “Los crímenes de la calle Morgue”, en *Obras selectas de Edgar Allan Poe*. Vol. 4, Ediciones Orbis, 1984.

Chandler, Raymond. *The simple art of murder*. Pocket Books, New York, 1950.

Benjamin, Walter. “El Flâneur”, en *Poesía y capitalismo*. Madrid, Taurus Ediciones, 1991.

Giardinelli, Mempo. *El género negro, Ensayos sobre literatura policial*. México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, Colección Molinos de Viento, 1996.

Lafforgue, Jorge. “Narrativa policial en la Argentina”, en *Lectura crítica de la literatura americana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997.

Hoveyda, Fereydoun. *Historia de la novela policiaca*. Madrid, Alianza Editorial, 1967.

Montesinos Malo, Arturo. *Arcilla indócil y otros cuentos*. Quito, Libresa, 2008.

Narcejac, Thomas. *La novela policial*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1977.

Padura Fuentes, Leonardo. “Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica”, en *Hispanamérica*. Año XXVIII, No. 84, 1999.

Páez, Santiago. *Condena Madre*. Quito, Libresa, 2000.

Palacio, Pablo. “Un hombre muerto a puntapiés”, en *Pablo Palacio. Obras Completas*, Quito. Libresa, 1998.

Piglia, Ricardo. *El último lector*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2005.

Vásconez, Javier. *Un extraño en el puerto*. Quito, Alfaguara, 1998.

Vera, Pedro Jorge. *El destino*. Quito, Eskeletra Editorial, 2007.