

---

# ***Fake News, Fake Noir, Fake Futures. El complot y la lógica cultural del futuro en *Museo animal* de Carlos Fonseca\****

*Fake News, Fake Noir, Fake Futures. Conspiracy and the Cultural Logic of the Future in *Museo animal* by Carlos Fonseca*

MAURICIO CHAVES FERNÁNDEZ

Universidad de Costa Rica, Costa Rica/Universidad de Osnabrück, Alemania  
mchaves@uni-osnabrueck.de

**Resumen:** Este trabajo propone un primer acercamiento a *Museo animal*, de Carlos Fonseca, a través de la vinculación de la teoría del complot de Ricardo Piglia y los estudios críticos del futuro. En un primer apartado, se problematizan las tensiones entre las literaturas centroamericanas/caribeñas y el modelo de la literatura mundial presente en la obra de Fonseca. Más adelante se estudia la construcción de la novela (su contextualización histórica, sus modelos de ficción, el tratamiento de los personajes y del archivo) en términos del complot a través de los elementos de la repetición, la amenaza, la especulación y el ocultamiento. Se argumenta que esta construcción cuestiona los límites del género policial a la vez que codifica y politiza la lógica cultural del futuro y de la modernidad representada en la novela por los medios de comunicación y los mercados financieros internacionales.

**Palabras clave:** novela de crimen, complot, futuro, *Museo animal*, Carlos Fonseca

**Abstract:** This paper proposes a first analysis of *Museo animal* (published in English as *Natural History*), by Carlos Fonseca, by linking Ricardo Piglia's "Teoría del complot" and the approach of critical future studies. In the first section, the tensions between Central American / Caribbean literatures and the model of World Literature present in Fonseca's work are problematized. Next, the construction of the novel (its historical context, its fictional models, the treatment of the characters and the archive) is studied in terms of Piglia's fictions of conspiracy by looking at the elements of repetition, threat, speculation and concealment. The paper argues that this construction questions the limits of the police genre while codifying and politicizing the cultural logic of the future and modernity as represented in the novel by the media and international financial markets.

**Keywords:** Crime Fiction, Conspiracy, Future, *Museo Animal*, Carlos Fonseca

**Recibido:** julio de 2020; **aceptado:** diciembre de 2020.

**Cómo citar:** Chaves Fernández, Mauricio. "*Fake News, Fake Noir, Fake Futures. El complot y la lógica cultural del futuro en Museo animal, de Carlos Fonseca*". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 41(2020): 94-114. Web.

---

\* Este artículo fue desarrollado con el apoyo de la Universidad de Costa Rica en el marco de una beca ALECOSTA (CONARE-DAAD). Un análisis preliminar de esta novela fue presentado el 13 de enero de 2021 en la serie de conferencias "Between the Americas/Entre las Américas" organizada por el Centro Costa Rica (CRZ) de la Universidad de Osnabrück, Alemania. Agradezco a Carlos Fonseca por su generosidad en el transcurso de esta investigación.

La novela de crimen es un género cada vez más popular alrededor del mundo. En Centroamérica, desde la publicación de *Castigo divino* de Sergio Ramírez en 1988, su producción ha ido en aumento hasta convertirse en uno de los géneros paradigmáticos de la –así llamada– posguerra, tanto por su manera de apelar a nuevos lectores como por su capacidad de transformar los diferentes modelos y temas narrativos que han dominado la reflexión de y sobre las literaturas centroamericanas en las últimas décadas. Entre estos modelos se cuenta, por ejemplo, el testimonio, que como género ha cedido ante las diferentes formas de la ficción –especialmente de crímenes– y ha abierto el paso para nuevas teorizaciones sobre la narrativa centroamericana contemporánea.<sup>1</sup> En este trabajo propongo un acercamiento a *Museo animal*, de Carlos Fonseca, desde la perspectiva del género negro y del complot de Ricardo Piglia, tomando en cuenta sus vínculos con los estudios críticos del futuro.<sup>2</sup>

## Al canon por asalto

La creciente globalización y concentración del mercado editorial, así como la internacionalización de la crítica especializada de/en la región han sido cruciales para la recepción de las literaturas centroamericanas fuera de sus fronteras geográficas. Asimismo, la popularidad del género negro en otras latitudes ha ayudado a posicionar a algunos de sus autores(as) centroamericanos(as) en el panorama literario latinoamericano, norteamericano y europeo,<sup>3</sup> como son por ejemplo los casos del propio Sergio Ramírez, Horacio Castellanos Moya, Dante Liano, Rodrigo Rey Rosa, Claudia Hernández, Carlos Cortés y, más recientemente, Carlos Fonseca, quien hizo su debut literario en 2014 con la novela *Coronel Lágrimas*, seguida en 2017 por *Museo animal*. Ambas novelas fueron publicadas bajo el sello editorial de Anagrama y traducidas al inglés por Megan McDowell, conocida por sus traducciones de Lina Meruane, Alejandro Zambra y Samantha Schweblin, entre otros.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, el rol de la ficción de crímenes en Craft; Cortez; Ortiz Wallner, “El arte de ficcionar”; Marchio; Mackenbach, “Más allá de la posguerra”.

<sup>2</sup> Para referirme a este reciente campo transdisciplinario utilizo aquí el término propuesto por Michael Godhe y Luke Goode, que también puede servir como traducción del término alemán “Zukunftswissenschaft” (ciencias del futuro).

<sup>3</sup> Sobre la recepción de la literatura centroamericana en Europa véase el dossier coordinado por Werner Mackenbach y Julie Marchio en *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (Mackenbach y Marchio).

<sup>4</sup> “Anagrama –este es mi argumento– desde 1997 en adelante va a ocupar la posición que Seix Barral había dejado vacante en el sistema y se va a convertir en el productor más prestigioso de literatura latinoamericana mundial. Este desempeño se va a fundar al menos en cuatro factores: 1. La utilización y actualización del repertorio de estrategias legado por Carlos Barral, 2. Un oportuno y eficiente reacomodo al nuevo diseño geopolítico, 3. Una capitalización sumamente efectiva del excedente simbólico con lo que se va a desmarcar de la competencia que representan los grupos Alfaguara/Santillana/Prisa, Random House/Penguin/Mondadori/Bertelsmann y Planeta y 4. El inesperado éxito internacional de Roberto Bolaño y el consecuente flujo de capital simbólico y económico que va a usufructuar Anagrama para reinvertirlo en posteriores apuestas como Alan Pauls, Martín Kohan, Pedro Juan Gutiérrez, Martín Caparrós y, más recientemente, Guadalupe Nettel o Juan Pablo Villalobos.” (Locane 111)

Por sus dinámicas de producción, recepción y consumo, puede afirmarse que estos autores pertenecen ya a un cierto canon de la literatura hispanoamericana y/o centroamericana. Sin embargo, como señala Dante Liano (véase 143), la inexistencia de un mercado centroamericano del libro, sumada a la dificultad de mercadear los contenidos de los proyectos estéticos centroamericanos continúan obstaculizando la profesionalización de la escritura (y en parte también del trabajo editorial) en Centroamérica, por lo cual son muy pocos los autores(as) centroamericanos(as) –mucho menos jóvenes– que durante su carrera acceden a espacios de legitimación académica o editorial.<sup>5</sup>

En este sentido, la figura de Ricardo Piglia ha sido determinante para la inserción de Carlos Fonseca en los mercados internacionales del libro, para lo cual basta con observar los aparatos paratextuales de sus novelas. Sin embargo, la influencia del escritor argentino en la escritura del costarricense-puertorriqueño va mucho más allá de una mera alusión mercadotécnica. En su libro *La lucidez del miope*, ganador en Costa Rica del Premio Nacional Aquileo J. Echeverría (2017) en la rama de ensayo, Fonseca incluye un capítulo con cuatro ensayos sobre Piglia titulado “Cuatro variaciones en torno a Ricardo Piglia”, en los que elabora un primer mapa de su relación intelectual y personal con Piglia. Así, en la obra de Fonseca se pueden observar, en distintos niveles, muchos de los temas e ideas que caracterizan la prosa del argentino, sin que esto signifique que sus textos se puedan reducir a este particular aspecto intertextual.

Por otro lado, su complejidad e intensidad formal, su carácter polifacético, su deslocalización y cosmopolitismo permitirían vincularla también al proyecto estético de la generación del *crack* (véase Liano 146-147) y a la obra de autores(as) latinoamericanos(as) como Roberto Bolaño, Alejandra Costamagna o Cristina Rivera Garza (véase Solórzano-Alfaro 292). Carlos Fonseca se integra entonces al conjunto de las literaturas centroamericana y caribeñas desde un lugar problemático representado por su relación con el canon latinoamericano y su industria editorial, un proceso que evoca las tensiones históricas de la literatura del istmo en el marco más amplio de la literatura latinoamericana y mundial (véase Locane).

No obstante, no puede pasarse por alto el avance de las literaturas centroamericanas y caribeñas hacia una mayor visibilización en ese canon mercantilizado, ahora con límites mucho más opacos y porosos, y del cual tampoco escapan de una u otra forma los autores locales, cuyos libros compiten diariamente por lectores(as) en los sitios web y en los estantes de las librerías. Para visualizar la continuidad de estas dinámicas me parece crucial superar la idea de la inexistencia de un mercado del libro en Centroamérica –a pesar de su persistente desarticulación– y considerar los mercados locales de libros como parte de ese mercado editorial global frente al cual se definen y operan en relaciones de

<sup>5</sup> Un espacio reciente que busca contrarrestar esta dinámica es *Centroamérica Cuenta*, vigente desde el año 2013. El festival surgió como iniciativa de los escritores nicaragüenses Sergio Ramírez y Ulises Juárez Polanco, y tiene como objetivos proyectar y difundir la literatura de la región desde una perspectiva de equidad y diversidad, así como crear lazos entre Centroamérica y otras regiones a través de la literatura.

desventaja y dependencia. En un contexto de asfixia presupuestaria de las instituciones culturales y educativas del estado, el mercado editorial internacional se ha convertido en una balsa de supervivencia para las librerías locales en el istmo.

Por otra parte, la más reciente visibilización de las literaturas centroamericanas y caribeñas puede atribuirse a una cierta centralidad de los márgenes visible en los mercados académicos y culturales globalizados, en los cuales marginalidad y violencia han desplazado a los discursos de identidad y exotismo como objetos de crítica y consumo. Ya aludió a ello Werner Mackenbach en un artículo reciente señalando la necesidad de salir del gueto impuesto y autoimpuesto de la marginalidad en los estudios centroamericanos.<sup>6</sup> Esto trae consigo la necesidad de estudiar los cambios que han venido ocurriendo en las culturas y literaturas del istmo sin dejar de lado expresiones que, sin adecuarse a nociones prefijadas, son producto de sus propios procesos histórico-culturales y literarios.

En el caso de Fonseca, marginalidad y violencia no son temas que jueguen un rol central en su literatura, cuya primera recepción más bien ha puesto énfasis en sus aspectos transnacionales.<sup>7</sup> Efectivamente, la escritura globalizada de Carlos Fonseca es un claro ejemplo de la profundización de los procesos de transnacionalización, transculturación y escritura entre mundos que han dado lugar a las literaturas centroamericanas y caribeñas desde las primeras etapas de globalización acelerada.<sup>8</sup> En uno de sus múltiples niveles, dicha globalización cultural implica también una creciente transculturación de los modelos literarios locales y regionales con sus contrapartes “continentales” que puede observarse en la producción literaria centroamericana de las últimas décadas, especialmente en la práctica de géneros como la novela negra o la ciencia ficción, fuertemente vinculados a la tradición norteamericana.<sup>9</sup> En este proceso, poco a poco

<sup>6</sup> Transcribo aquí la cita completa de Mackenbach: “Entre los estudiosos de las literaturas y culturas centroamericanas se ha convertido en un criterio generalizado hablar de la ‘marginalidad en la marginalidad’, ‘periferia de la periferia’ e ‘invisibilidad’ de la región, en relación a las literaturas y culturas latinoamericanas. [...] Con este juicio contrasta un crecimiento notable de estudios, proyectos de investigación, programas universitarios, congresos, publicaciones, etc. sobre las culturas y literaturas del Istmo, dentro y fuera de la región, particularmente en las dos décadas recién pasadas. [...] En el campo literario centroamericano mismo se han visto cambios significativos que han afectado a la literatura como institución, el papel del autor/la autora, la función de la literatura dentro de los procesos culturales y la literatura como géneros diversos, así como la creación textual. En especial, se ha notado un auge remarcable de la producción narrativa y el reconocimiento de algunos/as –aunque pocos/as– autores/as a nivel internacional (véase Liano, ‘Fuera’ 4-13; Mackenbach, ‘Entre política’ y ‘De la ira’). Ante esta situación, para los estudios literarios centroamericanos/centroamericanistas ya es tiempo de salir del gueto impuesto y auto-impuesto, es decir, dejar atrás los lamentos sobre la invisibilización, marginalización y exclusión de las literaturas centroamericanas y abrirse hacia nuevos retos.” (41-42)

<sup>7</sup> Véase, por ejemplo, la entrevista realizada al autor por Gustavo Solórzano-Alfaro, en la cual Fonseca observa los rasgos identitarios, locales y regionales como una exigencia para muchos escritores latinoamericanos en los Estados Unidos, y ante la cual habría respondido con una escritura distanciada de dichos patrones.

<sup>8</sup> Véanse al respecto los libros de Ottmar Ette, así como Chaves, Mackenbach y Pérez-Brignoli.

<sup>9</sup> Sobre dichos procesos de transformación y transculturación del policial, véase Adriaensen y Grinberg Pla.

va quedando atrás el tiempo de los grandes autores de las grandes ciudades latinoamericanas, entre los cuales emergen nuevas generaciones con características y proyectos sumamente heterogéneos.

### Fonseca y Piglia: la máquina de producir ficciones

La ya mencionada cercanía de Carlos Fonseca a la tradición de Piglia ofrece un modelo novedoso para las literaturas centroamericanas y caribeñas, habitualmente pensadas en torno al modelo policiaco de Borges/Bioy Casares, al modelo neopoliaco de Paco Ignacio Taibo II o al modelo de Leonardo Padura (véanse Quesada “Por qué estos crímenes” y “De Castigo Divino”). No ha sido sino hasta los últimos años que se han analizado algunas obras centroamericanas a través del modelo desarrollado por Piglia,<sup>10</sup> en el cual se incluye una reflexión que va más allá de las particularidades narratológicas del género para explorar sus relaciones más amplias con los conceptos de ficción, vanguardia, estado y economía, entre otros. En consecuencia, desde esta perspectiva, no se trata ya solamente de pensar el género negro en las coordenadas formales de los modelos clásicos, así como tampoco de permanecer atados a sus aspectos estéticos o temáticos (lo urbano, la violencia, la marginalidad, etc.), sino también de su capacidad para proveernos al mismo tiempo de un modelo de ficción y de sociedad.

Para ello, en su ensayo “Sobre el género policial”, Piglia propone leer las novelas negras desde un punto de vista brechtiano<sup>11</sup> como síntomas del capitalismo e introduce su noción de una cadena económica que legisla y motiva tanto la indagación como el crimen: “En última instancia [...] el único enigma que proponen – y nunca resuelven – las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas: el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única “razón” de estos relatos donde todo se paga” (62).<sup>12</sup>

Es importante subrayar el peso que Piglia le asigna al dinero por encima del crimen en el género negro o, más precisamente, la forma en que construye la imagen de un crimen previo al crimen material con el que a menudo inician las narraciones de crímenes, orientando la lectura hacia las causas estructurales del acto criminal, ubicadas ya no en la narración sino en el modelo de organiza-

<sup>10</sup> Véanse Pezzé “La ficción del dinero”, “La literatura policial centroamericana”, “El complot que se repite”.

<sup>11</sup> En particular, Piglia define esta mirada al género a partir de una famosa frase de Brecht: “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?” Con esta frase Piglia sintetiza su análisis del género vinculado a una crítica de la economía política basada en la ficción del dinero (véase “Roberto Arlt: la ficción del dinero”).

<sup>12</sup> Por esta razón, Piglia sostiene: “El dinero –podría decir Arlt– es el mejor novelista del mundo: legisla una economía de las pasiones y organiza, en el misterio de su origen, el interés de una historia donde la arbitrariedad de los canjes, las deudas, las transferencias es el único enigma a descifrar. En este sentido, para Arlt el dinero es una máquina de producir ficciones, o mejor, es la ficción misma porque siempre desrealiza el mundo: primero porque para poder tenerlo hay que inventar, falsificar, estafar, “hacer ficción” y a la vez porque enriquecerse es siempre la ilusión (basta pensar en los sueños de Erdosain, en las búsquedas de Astier) que se construye a partir de todo lo que se podrá tener *en* el dinero.” (“Roberto Arlt: la ficción del dinero” 25)

ción social. Más allá del dinero como metáfora, fetiche e instrumento legal del capital –según la visión marxista seguida por Piglia–, en Centroamérica, una región con sistemas monetarios tardíamente modernizados, estas relaciones se han expresado históricamente a través de las dinámicas del trabajo y de la distribución de la tierra. Sin embargo, el dinero y sus representaciones han jugado también un rol importante desde las etapas fundacionales de la literatura centroamericana. Con esto en mente, el final de la cita de Piglia puede entenderse en la dirección contraria: no todo se paga en el sentido de la justicia, pero todo se compra y se vende por encima de la ley. Esta lógica mercantil abre el paso al silencio y la impunidad, y con ello amplía las deudas del pasado con el presente y el futuro. En Centroamérica, como señalan diversos autores, la impunidad ha contribuido visiblemente al modelo narrativo del género negro.<sup>13</sup>

Estas observaciones, sin embargo, lejos de invalidar refuerzan la propuesta de Piglia pues, como sabemos, toda cadena económica es en el fondo una cadena política a través de la cual el poder se conserva, se transmite, se reafirma y se transforma. El género negro centroamericano se escribe en el vórtice de la desigualdad y la acumulación de capital del periodo neoliberal,<sup>14</sup> en el cual –entre otros– el ascenso del poder mediático y la desregulación de los mercados financieros contribuyen diariamente al debilitamiento de la democracia y han hecho de la especulación –política, mediática, financiera– una práctica determinante de la lógica económica y social de la región. Es precisamente en este sentido que *Museo animal*, sin adaptarse a ninguna de las categorías tradicionales (novela policiaca, novela de enigma, *noir*, neopoliciaco, etc.), juega con sus límites formales y estéticos para explorar la lógica cultural del futuro por medio de los efectos de realidad del arte, los medios de comunicación masiva y los mercados financieros. Estos elementos permiten integrar la problemática global de los “oráculos modernos” –según los términos utilizados por Fonseca– y las estructuras narrativas del complot

<sup>13</sup> Véanse, por ejemplo, el artículo de Claudia García o el texto de Javier Rodríguez Marcos para *El País*.

<sup>14</sup> Kokotovic ha abordado el *noir* centroamericano en relación con este período; sin embargo, no existe todavía un consenso amplio en los estudios culturales y literarios centroamericanos acerca de los aspectos que lo definen. Así lo define Héctor Pérez-Brignoli en *Historia global de América Latina*: “En las economías latinoamericanas, el cambio de rumbo se fue estructurando a partir de la crisis de la deuda en 1982, los planes de ajuste heterodoxos a mediados de los ochenta, los programas de estabilización y ajuste estructural a finales de la década, y ‘la apertura al comercio internacional, el proceso de privatización y liberalización y las reformas de la seguridad social’. En el conjunto, se trataba de encontrar un nuevo modelo de desarrollo, abandonando –o más bien, modificando– lo que habían sido los patrones básicos imperantes entre 1945 y 1980. La apertura al comercio internacional implicó, en diversos grados, un proceso de desindustrialización, el desarrollo de nuevos sectores de exportación y una importante disminución del papel del Estado. La privatización de empresas públicas –en un ambiente de corrupción, ineficiencia y creación de nuevos monopolios– fue uno de los aspectos más notables de los cambios ocurridos en la década de 1990. En la década del 2000, el entusiasmo por la utopía neoliberal disminuyó considerablemente, y fue cada vez más claro que en la economía no existen recetas mágicas ni promesas de un futuro dorado. El efecto más significativo del libre mercado ha ocurrido en términos de la circulación de la información y la globalización de las redes de comunicación. Millones de latinoamericanos están ahora conectados, a un clic de distancia, en el ciberespacio.” (215-216)

a la tradición de los géneros de crimen en las literaturas centroamericanas y caribeñas contemporáneas.

### La novela centroamericana y la lógica cultural del futuro

La época post-conflictos armados en Centroamérica debe entenderse en el marco de las causas y consecuencias de dos procesos paralelos que le dieron forma desde la década de los ochenta: la transición a la democracia y la ofensiva neoliberal que, en palabras de Edelberto Torres-Rivas, “identificó y reunió los momentos de la liberalización con el de la democratización, sin que se perciba alguna prisa para llegar al de la consolidación democrática” (173). Igualmente, en el campo literario, el final de los ochenta y la década de los noventa supuso el surgimiento de narrativas que se enfrentaron con las causas y consecuencias de los ciclos de violencia y a la transición política, económica y social de finales de los ochenta. Por un lado, se hizo evidente la necesidad de una reconstrucción de la memoria histórica, como consta en la escritura de informes de la verdad, en la narrativa histórica y la novela de la memoria.<sup>15</sup> Por otro lado, significó también la pérdida de un imaginario utópico ligado a los proyectos político-ideológicos de la izquierda y la apertura de vacíos de poder que dieron lugar a nuevas prácticas políticas en la región.

Este redireccionamiento político trajo también consigo otra forma de acercarse y narrar la historia de la región, ya no fijada solamente en el pasado sino mirando ese pasado como un espejo capaz de iluminar diferentes aspectos del presente y el futuro. Es así como, en medio del auge de las narrativas de la memoria, surge una serie de novelas bajo la noción de “memoriales del futuro”, así como una cada vez más nutrida narrativa de ciencia ficción centroamericana. En términos generales, estas novelas utilizan estrategias de múltiples géneros desde la ciencia ficción hasta el testimonio con el fin de interrogar los horizontes futuros en un escenario donde si bien “Centroamérica ganó la paz y disminuyeron los conflictos políticos, abriendo paso a un juego democrático sostenido que antes era desconocido, la violencia sobre los pobres y marginados, en cambio, no cesó” (Pérez Brignoli 544). Una de las estrategias privilegiadas desde estas narrativas es el motivo del libro y del archivo<sup>16</sup> como accesos tanto de la

<sup>15</sup> Véase Mackenbach “Narrativas de la memoria”.

<sup>16</sup> Sigo aquí la conceptualización del archivo de Foucault y las observaciones sobre el archivo biográfico expuestas por Fonseca, ambas definidas en el marco de un sistema de condiciones de posibilidad: “El archivo no es lo que salvaguarda, a pesar de su huida inmediata, el acontecimiento del enunciado y conserva, para las memorias futuras, su estado civil de evadido; es lo que en la raíz misma del enunciado-acontecimiento y en el cuerpo en que se da, define desde el comienzo el *sistema de su enunciabilidad*. El archivo no es tampoco lo que recoge el polvo de los enunciados que han vuelto a ser inertes y permite el milagro eventual de su resurrección; es lo que define el modo de actualidad del enunciado-cosa; es el *sistema de su funcionamiento*. Lejos de ser lo que unifica todo cuanto ha sido dicho en ese gran murmullo confuso de un discurso, lejos de ser solamente lo que nos asegura existir en medio del discurso mantenido, es lo que diferencia los discursos en su existencia múltiple y los especifica en su duración propia.” (220) En “El archivo biográfico”, ensayo contenido en *La lucidez del miope*, Fonseca apunta al nudo político que une esta forma particular del archivo con la reescritura de la historia a partir de la catástrofe: “Y es que, si hoy la novela de archivo parece principalmente resurgir como novela política, en medio de

memoria como del futuro. Algunos ejemplos en la novela son *Waslala*, de Gioconda Belli, *Cantos de las guerras preventivas* de Fernando Contreras y *Tikal Futura*, de Franz Galich.<sup>17</sup> Más recientemente, novelas como *Fábula asiática* de Rodrigo Rey Rosa o la propia *Museo animal* retoman esta función especulativa de la memoria desde una óptica global con referencias a Centroamérica y el Caribe, así como a otros espacios del Sur global –Grecia, Marruecos, Estambul, entre otros–.

En *Representing the Future. Zur kulturellen Logik der Zukunft*, Andreas Hartmann y Olivia Murawaska se refieren –de una forma muy congruente con la novela de Fonseca– al carácter camaleónico del futuro y a la necesidad de categorías críticas capaces de dar cuenta de la imaginación histórica y cultural acerca de esta dimensión del tiempo:

El futuro es un camaleón del tiempo. Difícil de percibir, se mantiene al acecho, espera y se adapta a cada uno de sus entornos. Así permanece siempre como un camaleón del tiempo. ¿Cómo se puede llamar al depósito de información acerca del campo de la imaginación humana que se ocupa de lo que sucederá en el futuro? Carecemos de una palabra para referirnos a la totalidad del conocimiento y los contenidos de la conciencia de los cuales dispone una persona o un grupo en relación con el futuro.<sup>18</sup> (7)

De esta manera, Hartmann y Murawaska establecen el mimetismo como una de las características fundamentales de la lógica del futuro y apuntan a la necesidad de encontrar un término que permita nombrar, organizar y estudiar las representaciones del futuro que se producen y acumulan en los diversos campos de la imaginación humana. Para ello proponen un neologismo alemán provisional: “Erdächtnis”, por oposición a “Gedächtnis” (“memoria”), y que aquí traduciremos también de forma provisional como prognosia. Al igual que la memoria, la prognosia es un reservorio de la conciencia, tanto individual como colectiva, cuya naturaleza discursiva (re)produce diferentes dinámicas que a su vez acarrearán importantes consecuencias sociales.

Las consecuencias de esta lógica cultural y científica del futuro son visibles

---

una sociedad caracterizada primordialmente por sus excesos informáticos, resurge precisamente ya no como mito de origen, ni mucho menos como unas de las ficciones totales del Boom, sino precisamente como el archivo ruinoso desde el cual comenzar a repensar una historia más allá del fin: una historia que apenas recomienza luego de las catástrofes políticas que nuestra región ha sufrido desde los setenta y aún sufre hoy día. Si para González Echevarría el archivo estaba en el origen, como la etimología de la palabra bien dicta, la paradoja de nuestros tiempos tal vez recaerá en el imperativo de pensar el archivo, ya no como figura de origen, sino como una figura ubicada después del fin: un archivo catastrófico desde la [sic] cual el novelista rinde testimonio.” (165-166) La escritura encontraría, desde esta perspectiva, un lugar de enunciación paradójico de rememoración profética de la catástrofe, tal como se observa en otros ejemplos de la narrativa prospectiva contemporánea.

<sup>17</sup> *Waslala*, en su edición de Seix Barral, incluye la categoría de “memorial del futuro” como subtítulo, mientras que *Tikal Futura* lo hace con el lema “Memorias para un futuro incierto”, con lo cual se observa ya una voluntad consciente de establecer la relación entre memoria y futuro. Estas narrativas han sido indagadas desde diferentes puntos de vista que incluyen la dimensión de la memoria tanto como la de la distopía y la catástrofe. Véanse Mackenbach, “Los textos como campos de batalla” y “Más allá de la posguerra”, Boyer y Ortiz Wallner, “Imaginar un futuro”.

<sup>18</sup> Traducción propia (M.C.F.).

en campos sumamente variados que van desde la meteorología hasta la economía –como consta en *Museo animal*–, en los cuales constantemente actuamos con base en proyecciones y previsiones que a menudo prueban ser incorrectas. De la misma manera, individualmente y como sociedad evitamos tomar acción a pesar de los pronósticos –muchas veces confirmados en el tiempo– que nos indican que avanzamos en una dirección equivocada. Además de señalar la distancia entre los pronósticos, los hechos y las acciones, todo esto evidencia que a pesar de que en la construcción de futuros medien estrategias de validez y precisión científica, estas juegan un rol secundario frente a los factores culturales, políticos e ideológicos que las sustentan. Desde este punto de vista, la imaginación del futuro o futuros, antes que una construcción científica, es siempre una imaginación y una herramienta cultural, política e ideológica.

En cuanto a la brecha entre pronósticos y acontecimientos, memoria y prognosia difieren necesariamente de los acontecimientos como tales, tanto si estos ocurren en el pasado como en el futuro. Hartmann y Murawaska definen esta condición previa como “*Geschehensgewissheit*”, o certidumbre de los acontecimientos (8). Fonseca, por su parte, ubica esta reflexión en la lógica mediática refiriéndose para ello a la brecha entre información y experiencia señalada por Walter Benjamin:

Necesitamos un arte capaz de iluminar el paso mediante el cual las verdades colectivas son construidas a partir de mera información, en un mundo en el que –tal y como Walter Benjamin ya había profetizado– la brecha entre la experiencia y la información parece crecer exponencialmente.<sup>19</sup> (“*Oráculos Modernos*” 43)

En otras palabras, tanto memoria como prognosia implican la (re)construcción narrativa y la negociación de una verdad relativa a los hechos en un contexto en el cual los pronósticos construyen, regulan y se mimetizan constantemente con los hechos mismos.<sup>20</sup> No obstante, la observación de estos procesos y del espacio que separa a los hechos de sus representaciones permiten comprender también las motivaciones y estrategias que los conforman.

Para ello, sin embargo, debe reconocerse una diferencia radical en la naturaleza misma de los acontecimientos: la memoria encuentra su objeto en hechos irrecuperables, pero ocurridos y muchas veces documentados, mientras que la

<sup>19</sup> La relación entre información y experiencia atraviesa diferentes etapas en la obra de Benjamin, quien pensó la experiencia como núcleo de lo narrativo. Para Benjamin, el valor del arte de narrar está en su capacidad de transmitir experiencias, como señala en “*Experience and Poverty*” (731) y reafirma más adelante en “*The Storyteller*” (143). El deterioro progresivo del arte de narrar y su desplazamiento hacia la lógica de la información constituiría entonces uno de los factores productivos de la historia moderna estudiados por Benjamin.

<sup>20</sup> La función regulatoria del futuro con respecto al presente es mencionada y analizada por Bühler y Willer “El futuro confiere a las acciones un horizonte que, como en el cristianismo medieval, puede tender a cerrarse o, como en la Ilustración, a abrirse enfáticamente; orienta, permite planificar, organiza expectativas, da esperanza o crea miedos, depresión y resignación; actúa como una ficción regulativa sobre el presente y permite la revisión retrospectiva de una acción futura en el ‘futuro perfecto’. Aunque el futuro sólo puede aparecer bajo la reserva de lo imaginario, es, sin embargo, una condición para la construcción de las realidades sociales” (9; traducción propia, M.C.F.).

prognosis lo hace en hechos conjeturales, posibles o imaginables. Paradójicamente, esta diferencia los vuelve conceptos interdependientes en su estructura y sus funciones, pues la memoria se reconstruye con la mirada puesta sobre el futuro, mientras que el futuro es la mirada misma que se va elaborando en el proceso de reconstrucción de la memoria. Como escribe Mackenbach, “El futuro es impensable —e inimaginable— sin la memoria, y la memoria es imposible sin el futuro” (“Los textos como campos de batalla” 12).

### **Futurologías y modalidades del complot en *Museo animal***

En *Museo animal*, memoria y prognosis circulan alrededor de una intriga que, más que criminal, podríamos analizar como un complot artístico que involucra, a través de la figura del archivo, una cadena de representaciones definida por su relación con el futuro. Estas representaciones concuerdan con lo que Benjamin Bühler y Stephan Willer denominan “futurologías”: formas retóricas, figuras, mecanismos de lenguaje que ponen el futuro en juego en entramados discursivos más complejos en los que participan también otras dimensiones temporales. Estas futurologías pueden ser, siguiendo el orden propuesto por Bühler y Willer, actos de habla y figuras de pensamiento, técnicas culturales, prácticas sociales, figuras de autoridad, narrativas y géneros, así como formas de pensamiento. En otras palabras, mecanismos pertenecientes a ámbitos heterogéneos que movilizan contenidos de diversa índole (políticos, económicos, históricos, ecológicos, científicos, religiosos, expectativas, proyectos, traumas, etc.) y que abarcan algo más que una comprensión general del tiempo futuro, del pasado y del presente: funcionan como un conjunto de datos e interpretaciones formando un paisaje en el que, paso a paso, se dibujan horizontes proyectados desde la información, la documentación y la experiencia, y que al mismo tiempo las trabajan, las enfrentan, las reconstruyen y las exceden.

Algunas de las futurologías presentes en *Museo animal* son las figuras del profeta, el revolucionario y el creador de proyectos; las metáforas de la ecología y la meteorología; la retórica de la conjetura, el suspenso, la catástrofe o incluso del manifiesto. El estudio de estas figuras en la novela requeriría de un espacio aparte. Baste con mencionar aquí que todas ellas funcionan como expansiones de la trama que reflexionan sobre su particular manera de comprender las complejas relaciones del archivo con el pasado y el futuro. Por el momento, nos limitaremos a abordar estas relaciones a través del concepto del complot, el cual cabría agregar al catálogo de futurologías.

En “Teoría del complot”, Piglia define el complot como una conjura, un pacto secreto y clandestino que utiliza la infiltración y la invisibilidad como método de acción (99). Piglia analiza este concepto a partir de tres relaciones básicas: 1. la relación entre novela y complot, es decir, la percepción literaria de los nudos sociales que lo componen; 2. la relación entre vanguardia y complot: la ruptura del consenso social a través de la práctica artística; y, por último, 3. las relaciones entre economía y complot, “entre el lenguaje técnico y el flujo secreto del dinero, la alegoría materialista de las cuentas suizas con sus claves y

números bloqueados” (101). Estos tres niveles, que dan como resultado diferentes formas de narrar el complot, se encuentran también entrelazados en *Museo animal*.

Consideremos el nivel narrativo. En la novela policial, como señaló Todorov citando a Michel Butor (véase 11), se encuentran siempre dos historias superpuestas: la historia del crimen y la historia de la narración del crimen. En *Museo animal*, el lector se enfrenta a estas dos modalidades del complot: el enigma de la historia y el enigma del relato –trayendo a colación los conceptos de Genette–, el uno extendiendo la indagación hacia el pasado a través del cuerpo, la memoria y el archivo, mientras que el otro impulsa la narración especulativamente hacia el futuro de la diégesis.<sup>21</sup> La expansión temporal de la cadena significativa hacia el pasado y el futuro construye el presente como una temporalidad histórica en la que tanto el sujeto/lector/personaje como la obra artística quedan implicados en lo social.

Para Piglia, el complot es una forma de escribir la historia del presente en la medida en que capta las permanentes tensiones de la política sin necesidad de referirse a ningún hecho relevante de su historia en particular. A esta ausencia de referencias históricas la define como una desmaterialización de la relación política que ve el complot como la lógica de funcionamiento de lo social y como el modo que posee el sujeto aislado de pensar en lo político (102). Así se sustituye la noción trágica del destino –o incluso de un cierto determinismo histórico– por una en la que el mundo se rige por fuerzas sociales que instrumentalizan al sujeto, ya sea desde el estado o desde otras instancias (102), y ante las cuales el sujeto puede responder también colectivamente, asociándose y creando “un complot contra el complot”, como enuncia el primer subtítulo del ensayo. Siguiendo tanto a Arlt como a Borges y Macedonio Fernández, representantes de la vanguardia artística argentina, Piglia nos muestra cómo el complot se puede tramar desde dentro o fuera del estado, pero, una vez en movimiento, es capaz de invadir la realidad a tal punto de confundirse con ella.

*Museo animal*, sin embargo, es una novela que no oculta su dimensión política ni sus referencias históricas, visibles desde su división en cinco partes temporalmente delimitadas que van alternando la perspectiva de los personajes descubiertos por el narrador dentro del archivo de Giovanna. Aunque en este registro se documentan hechos anteriores, la historia de Virginia McCallister iniciaría con su desaparición en 1977 y culminaría parcialmente treinta y un años después, con su hallazgo en el año 2008. Se ubicaría así entre dos grandes crisis económicas: la crisis del petróleo de 1979 y la crisis financiera internacional de

<sup>21</sup> En “Story and Discourse in the Analysis of Narrative”, el crítico norteamericano Jonathan Culler presenta la siguiente síntesis: “In Russian Formalism this is the distinction between *fabula* and *sjuzhet*: the story as a series of events and the story as reported in the narrative. Other theorists propose different formulations, whose terms are often confusing: *recit*, for example, is sometimes *fabula*, as in Bremond, and sometimes *sjuzhet*, as in Barthes. But there is always a basic distinction between a sequence of events and a discourse that orders and presents events. Genette, for instance, distinguishes the sequence of events, *histoire*, from the presentation of events in discourse, *recit*, and also from a third level, *narration*, which is the enunciation of narrative; but from the way in which Genette uses his categories Mieke Bal argues, rightly I believe, that ‘in the end Genette distinguishes only two levels, those of Russian Formalism.’ (117-118)

2007-2008, ambas coyunturas determinantes para las dinámicas globales del capital y para la implementación de la estrategia neoliberal alrededor del mundo. A su vez, la historia del narrador se enmarca entre 1999 y 2006, entre el período de cambio de milenio que llegó a conocerse como Y2K y la desaparición del personaje de Giovanna. El cambio de milenio, justamente, cobró importancia por la narrativa de colapso tecnológico y económico propagada por los medios de comunicación masiva:

Justo se venía el cambio de milenio y todos hablaban de un colapso total, de un error en la información debido a la forma en que los programadores habían almacenado las fechas. Pensé en el extraño nombre que tenían los estadounidenses para ese error de software: le llamaban un *bug* como si se tratase de un insecto. (45)

Aunque efectivamente ocurrieron episodios de funcionamiento defectuoso de diversos equipos tecnológicos, esta narrativa resultó ser una farsa mediática basada en el desconocimiento de estos sistemas. Fue esta farsa la que acabó cerrando simbólicamente la historia del siglo XX y abriendo la del siglo XXI, en cuyas primeras dos décadas se han mostrado ampliamente las transformaciones y los excesos antidemocráticos de la cultura global de los medios de información. Ejemplo de ello ha sido la migración digital de las campañas electorales, en las cuales se denuncia un alto nivel de manipulación predictiva de datos y el uso político de noticias, datos y perfiles falsos dirigidos a segmentos específicos de los padrones de votación.<sup>22</sup>

Por lo tanto, podemos hablar de *Museo animal* como una novela que materializa la dimensión política del complot a través de su interpretación de las dinámicas globales y su relectura de los acontecimientos en los que se enmarca la ficción. La naturaleza del complot, la deslocalización de los personajes y su travesía por diferentes espacios físicos (Nueva York, Toledo, San Juan, San José) le permiten distanciarse del horizonte de expectativas de la novela contemporánea de crímenes, en la que el crimen o la serie de crímenes vincula directamente las historias con un espacio geográfico o cultural particular que funciona como la “escena del crimen” que justifica la movilidad posterior de los personajes. En *Museo animal* el complot es tramado no desde lo local sino desde el espacio global de movilidad de información, dinero, productos y personas. Con el juicio de Virginia McCallister, *Museo animal* invierte la perspectiva localista del género para construir la imagen de una sociedad global que es capaz de disciplinar a los individuos particulares, pero incapaz de transformar sus propias dinámicas.

## El complot: especulación, amenaza y ocultamiento

Si bien *Museo animal* parte de la indagación subjetiva del narrador ante la –aparente– muerte de la diseñadora de modas Giovanna Luxemburgo, el cami-

<sup>22</sup> Algunos casos importantes han sido las elecciones a la presidencia de los Estados Unidos y el referéndum sobre el Brexit en 2016 (véase Gelfert 85), así como las elecciones en Brasil en el 2018. En Centroamérica, los últimos procesos electorales han dado muestra de un rol cada vez más protagónico de las redes sociales y de un uso consciente de la desinformación masiva con fines políticos por parte de los partidos.

no de la pesquisa supone el descubrimiento paulatino de la intrincada trama de manipulación mediática llevada a cabo por Virginia McCallister:

La actriz había sido descubierta por las autoridades, que la acusaban de ser responsable de más de quinientos crímenes relacionados con intrusiones en la bolsa de valores, crímenes que según las autoridades la exmodelo había perpetrado desde principios de los años ochenta hasta que fuera descubierta a principios de mes. En esos treinta años de supuesta desaparición [...] McCallister se había dedicado a producir más de tres mil eventos falsos cuyas repercusiones en los medios de comunicación habían llevado a la bolsa de valores a perder millones de dólares. (167-168)

Es evidente que McCallister ocupa el lugar de un chivo expiatorio, y que de encontrarse culpable solo lo sería en la misma medida que los medios de comunicación que durante treinta años publicaron sus noticias falsas. No obstante, la lógica bajo la cual opera McCallister no es sino la misma lógica especulativa de estos medios y de los mercados financieros que actúan con base en sus ficciones. En otras palabras, el proyecto de McCallister sigue paso a paso la lógica social y el precepto brechtiano mencionado ya a propósito de Piglia. Sin embargo, lo hace desde la clandestinidad y como denuncia velada del poder mediático y financiero, por lo cual acaba siendo condenada. Esta dinámica social se confunde con fácilmente con el crimen.

A pesar de ser el nudo de las acciones, el complot de McCallister no se encuentra aislado dentro de la novela. Todo lo contrario. Alrededor de este núcleo narrativo, la ficción comienza a urdirse como un complot narrativo basado en tres mecanismos: la especulación, la amenaza de la repetición y el ocultamiento de las pistas que conducen a las posibles lecturas de la novela

Siguiendo el modelo especulativo de los mercados financieros y los mercados de la información, un modelo algorítmico que cabría estudiar como modelo fractal,<sup>23</sup> *Museo animal* propone un modelo de lectura y escritura que pone al lector en un primer plano para cuestionar no solamente la forma en que este recibe, archiva o utiliza los datos proporcionados por el texto, sino también la lógica especulativa que rige los mercados de la información en la actualidad. Todo ello se articula como crítica de una modernidad hipertrofiada en la cual la racionalidad que otrora fuera personificada y glorificada en la figura del investigador del policial clásico se encuentra ahora parodiada y envuelta en un complot contra sí misma.

Así, la novela utiliza la especulación narrativa como estrategia de crítica y ficción: “Escucho las anécdotas del viejo y me digo que contar historias, como jugar al ajedrez, es proponer falsos futuros” (154). Esta dinámica, como señala el narrador, busca la creación de futuros como efectos de realidad, a la manera de la máquina mediática de *La ciudad ausente* de Piglia, citada por Fonseca en

<sup>23</sup> La noción del fractal recorre tanto la literatura latinoamericana de los últimos 30 años (especialmente la obra de Roberto Bolaño) como las teorías más recientes acerca de la literatura caribeña y mundial (véase Ette, “WeltFraktale”). En este constructo teórico matemático, la repetición juega un papel central bajo la noción matemática de iteración (véase Mandelbrot). Este aspecto, también presente en *Coronel Lágrimas*, posee resonancias autobiográficas en la obra de Fonseca. En *Museo animal* está presente a través de la figura del quinceño.

“Oráculos Modernos”, ensayo posterior que podría leerse como un prólogo a su novela:

[L]a máquina mediática de Piglia profetizaba un futuro en el que las noticias no serían ya la representación fiel de una previa realidad fenoménica, sino más bien las instigadoras de las ficciones colectivas bajo las cuales tales efectos de realidad serían contruidos. Ese futuro parece finalmente haber finalmente llegado. En la sociedad mediática de hoy día, la profecía se ha convertido en el preferido modo de historicidad de una sociedad incapaz de distinguir entre experiencia e información, realidad y ficción. (41-42)

En la novela, la voz narrativa opera como un flujo constante de información apenas interrumpido por las voces de otros personajes que ayudan a codificarla y decodificarla en el proceso de lectura. Este flujo de información contiene tanto las experiencias del narrador como los datos recopilados en el archivo de Giovanna, entre los cuales el lector debe ir separando, ordenando y clasificando su lectura, pero que con el transcurso de los eventos se va tornando más complicado. El lector, centrado en la expectativa creada por el narrador, va pasando de largo las pistas del falso crimen. Algunas de ellas están, por ejemplo, en el personaje arquetípico de Tancredo,<sup>24</sup> que funciona como pivote dialógico para el narrador, a la manera del Dr. Watson para Sherlock Holmes o Lord Dixon para el inspector Dolores Morales en *El cielo llora por mí*. Tancredo alude constantemente a la posibilidad de la farsa dentro de la historia:

Como dice Tancredo, todo perro tendrá su hora.

Tancredo tiene sus teorías. Dice, por ejemplo, que todo fue un complot, bebe cerveza negra y sonríe. Desde hace años se limita a criticar una por una mis decisiones, a desha- cerlas a base de humor y cervezas. Tancredo es mi pequeña máquina del desconcierto, mi artefacto de la refutación, por no decir mi amigo. (15)

El narrador compara la figura de Tancredo con el personaje de Sancho Panza, en quien Cervantes cifrara “todas las gracias escuderiles que en la caterva de los libros vanos de caballerías están esparcidas”. Esta comparación valdría para juzgar a los medios de comunicación y los mercados financieros como los propagadores de las peores novelas de caballerías del mundo contemporáneo, las ficciones del dinero cuyas trágicas consecuencias observamos y experimentamos diariamente. La política, aferrada o enfrentada a estas ficciones colectivas, ha sido rebajada a una actividad bufonesca. Frente a esto, Tancredo es la

<sup>24</sup> El nombre de Tancredo remite a la tradición taurina y bufonesca española, especialmente al torero valenciano Tancredo López (1862-1923), de quien toma el nombre la práctica del “Don Tancredo”, que consiste en engañar al toro quedándose quieto, habitualmente con vestimenta cómica o de época de color blanco. Se especula que Tancredo López, albañil de oficio, descubrió esta práctica en Cuba durante una parodia taurina de Don Juan, aunque también existen registros de ella en México, donde fuera realizada por José María Vásquez, alias “el esqueleto taurino”. El “Don Tancredo” se extendió como una forma de ganar dinero fácil hasta que fue finalmente prohibido por las autoridades. Algunas de sus representaciones más conocidas aparecen en *La busca* (1904), novela de Pío Baroja; *El Inquilino*, película española de 1958 y *La Tauromaquia o el arte de torear*, manual taurino de Pepe Illo (1796) ilustrado con aguafuertes de Pablo Picasso en 1957 (publicado en 1959).

voz de la cordura en medio de la obsesión del narrador y, como tal, el personaje regulador de la verosimilitud del texto. El lector, guiado por la fijación de la voz narrativa, tiende a dejar pasar sus comentarios, hasta que al final de la novela el narrador comprende –sin hacerlo explícito ante el lector– su rol en el complot y descubre también a Tancredo como agente de la ficción.

Entonces, a través de sus tres niveles interdependientes (el nivel narrativo, el nivel de las relaciones estético-culturales y el nivel de las relaciones de producción del capital), el complot cuestiona los límites tradicionales de la novela de crimen al sustituir la acción individual por la colectiva, instalando la amenaza y la clandestinidad como piedras angulares de la lógica narrativa y de la lógica social:

En principio, el complot supone una conjura y es ilegal porque es secreto; su amenaza implícita no debe atribuirse a la simple peligrosidad de sus métodos sino al carácter clandestino de su organización. Como política, postula la secta, la infiltración, la invisibilidad. A menudo, el relato mismo de un complot forma parte de un complot y tenemos así una relación concreta entre narración y amenaza. (Piglia, “Teoría del complot” 99)

La intriga grupal (¿capital, dinero, literatura?) se lleva a cabo, al igual que las intrigas de McCallister y Luxemburgo, desde el mimetismo, el camuflaje y la invisibilidad. Al ponerse en circulación, conllevan efectos de realidad y postulan un modelo de ficción; al igual que el complot, “al decirnos cómo se construye un complot, nos cuenta[n] cómo se construye una ficción” (Piglia, “Teoría del complot” 101). Por esta razón, la novela se plantea desde sus primeras páginas como una puesta en abismo y como copia de la copia, evocando a un viejo pintor de paisajes de la televisión:

Segundos más tarde, cursi pero eficaz, llegaba la moraleja: la mejor forma de evitar un comienzo era imitar otro anterior [...]. Mientras el viejo se ponía a esbozar otro cuadro, repleto de arbolitos y montañas, yo me dedicaba a copiar algún comienzo que le robaba al recuerdo [...] El viejo se ponía a pintar otro paisaje idéntico y yo seguía con mi vida, repitiéndola hacia adelante. (13)

La repetición evita, para el narrador, la ansiedad de lo nuevo (véase 13) y, en este proceso, se convierte ella misma en amenaza. El futuro, en la ficción, se abre entonces no como un nuevo devenir sino como temporalidad de/para la repetición, que es siempre repetición de los procedimientos ficcionales o repetición de la amenaza del complot. Al recibir las carpetas que guían el desenvolvimiento de la trama, el narrador deja entrever esta amenaza:

Lo raro, me he dicho entonces, es eso: que en el comienzo no haya corte brusco, catástrofe ni colapso, sino una leve sensación de réplica, un paquete que llega justo a las diez, cuando ya nadie lo esperaba pero cuando todavía se está despierto, como si se tratase no de una verdadera urgencia sino de una mera tardanza. (14)

Pasado y futuro; repetición y diferencia; mimesis y camuflaje; naturaleza y cultura quedan atrapados en el archivo bajo el patrón geométrico del quincunce, figura recuperada por el escritor alemán W.G. Sebald de la obra del británico

Thomas Browne. El quincunce, presente en todos los entes de la naturaleza “como demostración de un diseño divino” (20), recuerda nuevamente el patrón fractal y funciona como una especie de significante vacío que arrastra al narrador a continuar con su pesquisa, a leer entre líneas para descifrar los hilos de la historia.

Al poco tiempo, sin embargo, se convierte en una obsesión paranoica que confirma el carácter amenazante de la repetición: “A la semana empecé a sentirlo como una maldición, como un peso que amenazaba con hundir el flotador sobre el cual se movía mi cotidianidad” (24). En su ensayo, Piglia afirma que “la paranoia, antes de volverse clínica, es una salida a la crisis del sentido” (“Teoría del complot” 99).<sup>25</sup> Por tanto, a través de la amenaza, que no es otra cosa que la amenaza del sentido o de la razón, el quincunce también apunta hacia una poética de lectura propia del complot: una poética del secreto y del encadenamiento. En un primer nivel, el quincunce reúne las diferentes dimensiones de la novela: el impulso obsesivo del narrador hacia el futuro de su propia historia se conjuga con la historia de futuros fictivos de Giovanna y su madre. Más adelante, en una especie de cinta de Moebius, la economía de las pasiones del narrador/lector se conectan con la economía mediática y financiera atacada por McCallister.

En síntesis, el archivo, el dinero (la deuda),<sup>26</sup> el complot y la amenaza comparten su naturaleza mimética y apuntan a un entrecruzamiento de los polos narrativos (realidad-ficción), estético-culturales (tradición-vanguardia) e histórico-temporales (pasado-presente-futuro) en una reimaginación conspirativa de la novela de crímenes. Este último entrecruzamiento, en el que se juega mucho más claramente la (des)materialización de la relación política mencionada por Piglia, me parece fundamental para comprender dos características del género que podrían ser vistas como contradictorias: su éxito comercial y su innegable capacidad para renovar las tradiciones literarias contemporáneas.

<sup>25</sup> La paranoia ha sido también estudiada como un rasgo de la escritura neopoliciaca centroamericana (véase Jastrzebska).

<sup>26</sup> Aunque no es introducida directamente por Piglia al señalar el carácter ficcional del dinero (véase “Roberto Arlt: La ficción del dinero”), la historia común del dinero y la escritura fue señalada ya por antropólogos y lingüistas a mediados del siglo XX (por ejemplo Benveniste y Barthes), quienes aportaron evidencia clave para el cuestionamiento del origen mítico del dinero a partir del trueque, uno de los fundamentos de la teoría de la autorregulación de los mercados. Partiendo de esta base, la equivalencia entre dinero y deuda como unidades de contabilidad abstracta –ya no como mercancías ni objetos materiales finitos– ha sido uno de los pilares de la investigación reciente en los campos de la antropología económica y la teoría del dinero, y su desarrollo actual ha sido considerado un cambio de paradigma en las ciencias económicas que ofrece una visión crítica de las teorías clásicas –incluyendo elementos clave de la teoría marxista–, neoclásicas, keynesianas y postkeynesianas. Véanse, por ejemplo, Graeber o Wray. Este enfoque transdisciplinario establece también nuevas relaciones entre las ciencias sociales y las ciencias humanas. Ferguson ofrece una primera aproximación en el campo de las producciones culturales y estéticas.

## Observaciones finales

Como se mencionó al inicio, *Museo animal* es una novela multifacética, deslocalizada y estructuralmente compleja con elementos que la vinculan tanto con las tradiciones latinoamericanas como centroamericanas y caribeñas. Desde el punto de vista de su producción, recepción y consumo, así como por su estructura y contenido, se trata de una novela que concuerda también con las nuevas conceptualizaciones de la literatura mundial. Por lo tanto, este artículo es solamente una primera aproximación desde la perspectiva del complot y los estudios críticos del futuro que no pretende ser exhaustiva con respecto a las múltiples dimensiones de la novela, sino más bien introducir algunas de sus posibilidades de lectura.

En primer lugar, se puede concluir que la novela ejerce una función articuladora de la cadena económica y política que empuja las dinámicas globales, regionales y locales. Este encadenamiento se construye desde un punto de vista global, especialmente a partir de la problematización de la cultura mediática y los mercados financieros internacionales, representantes de un modelo de sociedad impulsado por el auge del neoliberalismo observado desde los años ochenta hasta la actualidad. En el caso centroamericano, este auge coincide con los complejos procesos de democratización, en gran medida afectados por décadas de violencia mediada por intereses imperialistas que encontraron en el dominio político-económico una vía susceptible de legitimación y alejada del conflicto armado.

La contextualización histórica de los acontecimientos narrados en la novela invierte la desmaterialización política observada por Piglia en las narrativas del complot y acentúan el carácter político de la aproximación de *Museo animal* a los géneros de crimen. Esta politización del contexto histórico global contribuye a la elaboración de una particular noción de historicidad que cuestiona la estructuración tradicional pasado-presente-futuro en su concepción lineal y racional del tiempo.

En el plano narrativo, la cadena económica del complot corresponde a la estructura fractal o de puesta en abismo de la novela a través del archivo, así como a la manipulación de diferentes modelos literarios y a la economía libidinal de los personajes. Frente al modelo del policial clásico centrado en el “fetiche de la inteligencia pura” (Piglia, “Sobre el género policial” 60), el complot se construye a través de la semantización de los recursos narrativos en términos de repetición, especulación, amenaza y ocultamiento.

En estos términos, el archivo codifica la lógica social y define los límites de la narratividad poniendo en escena la oposición entre información y experiencia en la construcción y negociación permanente de la verdad sobre pasados y futuros. Así, guiando la voz narrativa por el laberinto del archivo y su lógica de repetición fractal, *Museo animal* se enfrenta con las convenciones de la ficción

de crímenes —especialmente en su variante “neopolicíaca” latino y centroamericana— y se aproxima a la lógica cultural del futuro buscando atravesar el fantasma de la modernidad.

## Obras citadas

- Adriaensen, Brigitte, y Valeria Grinberg Pla, Valeria, eds. *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*. Berlín: Lit Verlag, 2012. Impreso.
- Belli, Gioconda. *Waslala. Memorial del futuro*. Barcelona: Seix Barral, 2006. Impreso.
- Benjamin, Walter. “Experience and Poverty”. *Selected Writings, vol. 2, part 2, 1931-1934*. Eds. Michael W. Jennings, Howard Eiland y Gary Smith. Cambridge, M.A. y Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. 731-736. Impreso.
- Benjamin, Walter. “The Storyteller. Observations on the Works of Nikolai Leskov”. *Selected Writings, vol. 3, 1935-1938*. Eds. Michael W. Jennings, Howard Eiland y Gary Smith. Cambridge, M.A. y Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002. 143-166. Impreso.
- Boyer, Emilie. “Una mirada hacia el futuro. Utopías y distopías de Centroamérica”. *América: il racconto di un continente*. Eds. Susanna Regazonni y Fabiola Cecere. Venecia: Edizioni Ca’Foscari, 2019. 627-641. Web.
- Bühler, Benjamin, y Stephan Willer, eds. *Futurologien. Ordnungen des Zukunftswissens*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016. Impreso.
- Chaves, Mauricio, Werner Mackenbach y Héctor Pérez Brignoli, eds. *Convergencias transculturales en el Caribe y Centroamérica*. San José: Vicerrectoría de Investigación, Centro de Investigaciones Históricas de América Central, Universidad de Costa Rica, 2018. Impreso.
- Contreras, Fernando. *Cantos de las guerras preventivas*. San José: Grupo Editorial Norma, 2006. Impreso.
- Cortez, Beatriz. *Estética del cinismo*. Guatemala: F&G Editores, 2010. Impreso.
- Craft, Linda. (2018). Voces (no) inocentes: del testimonio a la novela noir en América Central. *Literatura y compromiso político. Prácticas político-culturales y estéticas de la revolución. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – IV*. Eds. Héctor M. Leyva, Werner Mackenbach y Claudia Ferman. Guatemala: F&G Editores, 2018. 207-231. Impreso.
- Culler, Jonathan. “Story and Discourse in the Analysis of Narrative”. *Narrative Theory. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. London y New York: Routledge, 2007. 117-131. Impreso.
- Ette, Ottmar. *Del macrocosmos al microrrelato*. Guatemala: F&G Editores, 2009. Impreso.
- Ette, Ottmar. *Writing-between-worlds. TransArea Studies and the Literatures-without-a-fixed-Abode*. Berlín y Boston: De Gruyter, 2016. Impreso.
- Ette, Ottmar. *TransArea. A Literary History of Globalization*. Berlin y Boston: De Gruyter, 2016. Impreso.
- Ette, Ottmar. *Weltfraktale. Wege durch die Literaturen der Welt*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2017. Impreso.
- Ferguson, Scott. *Declarations of Dependence: Money, Aesthetics and the Politics of Care*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2018. Impreso.

- Flores, Gabriel. "Sergio Ramírez. 'La novela negra es un espejo de la sociedad latinoamericana'". *El comercio* 5 de marzo 2018: s.p. Web.
- Fonseca, Carlos. *Coronel Lágrimas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2014. Impreso.
- Fonseca, Carlos. *Museo animal*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2017. Impreso.
- Fonseca, Carlos. "Oráculos Modernos. Hacia un nuevo arte de los medios". *Revista Nacional de Cultura* 72 (2018): 41-45. Impreso.
- Fonseca, Carlos. *La lucidez del miope*. San José: Encino Ediciones, 2019. Impreso.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores, 1979. Impreso.
- Galich, Franz. *Tikal Futura. Memorias para un futuro incierto (novelita futurista)*. Guatemala, F&G Editores, 2012. Impreso.
- García, Claudia. "Delito e impunidad en la Guatemala de posguerra: *El cojo bueno y Noche de piedras*, de Rodrigo Rey Rosa". *Journal of the Office of Latino/Latin American Studies* 4.2 (2012): 59-78. Web.
- Gelfert, Axel. "Fake News: A Definition". *Informal Logic. Reason and Rhetoric in the Time of Alternative Facts* 31.1 (2018): 84-117. Web.
- Godhe, Michael, y Luke Goode. "Critical Future Studies – A Thematic Introduction". *Culture Unbound* 10.2 (2018): 151-162. Web.
- Graeber, David. *Debt. The First 5000 Years*. New York: Melville House Publishing, 2014. Impreso.
- Hartmann, Andreas, y Olivia Murawaska. "Das Erdächtnis. Zur kulturellen Logik der Zukunft". *Representing the Future. Zur kulturellen Logik der Zukunft*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2015. 7-15. Impreso.
- Jastrzebska, Adriana Sara. "De historia a paranoia. Dos novelas negras centroamericanas". *Centroamericana* 22.1/2 (2012): 337-350. Web.
- Kokotovic, Misha. "Neoliberalismo y novela negra en la posguerra centroamericana". *(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – III*. Eds. Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ríos Quesada. Guatemala, F&G Editores, 2012. 185-209. Impreso.
- Liano, Dante. "El canon hispanoamericano actual". *(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – III*. Eds. Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ríos Quesada. Guatemala: F&G Editores, 2012. 141-162. Impreso.
- Locane, Jorge J. "El caso Anagrama". *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores. [Latin American Literatures in the World (III)]*. Ed. Gesine Müller. Berlin y Boston: De Gruyter, 2019. 97-153. Web.
- Mackebach, Werner. "Narrativas de la memoria en Centroamérica: entre política, historia y ficción". *(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – III*. Eds. Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ríos Quesada. Guatemala: F&G Editores, 2012. 231-257. Impreso.
- Mackebach, Werner. "Los textos como campos de batalla: memoria, escritura y futuro en novelas de América Latina, el Caribe y España". *MERIDIONAL. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 2 (2014): 11-37. Web.

- Mackenbach, Werner. "Más allá de la posguerra: nuevas tendencias en/los estudios sobre/las literaturas centroamericanas. Anotaciones para el debate". *Más allá del estrecho dudoso. Intercambios y miradas sobre Centroamérica*. Eds. Dunia Gras y Tania Pleitez Vela. Granada: Valparaíso Ediciones, 2018. 41-71. Impreso.
- Mackenbach, Werner, y Julie Marchio, coords. "Dossier: Traducción, difusión y recepción de las literaturas centroamericanas en Europa". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 32 (2016): s.p. Web.
- Mackenbach, Werner, y Alexandra Ortiz Wallner. "(De)formaciones de la violencia en América Central". *Iberoamericana* VIII.32 (2008): 81-97. Web.
- Marchio, Julie. "De l'esthétique de la trace: Mémoire, Histoire, Récit dans l'oeuvre de six romancières centraméricaines actuelles (1990-2007)". Tesis doctoral. Aix-Marseille Université, 2014. Impreso.
- Ortiz Wallner, Alexandra. *El arte de ficcionar. La novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2012. Impreso.
- Ortiz Wallner, Alexandra. "Imaginar un futuro después de la extinción. Cantos de las guerras preventivas de Fernando Contreras Castro". *Amerika. Mémoires, identités, territoires* 20 (2020): s.p. Web.
- Pérez Brignoli, Héctor. *Historia global de América Latina. Del siglo XXI a la Independencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2018. Impreso.
- Pezzè, Andrea. "Un complot que se repite. La Centroamérica de Horacio Castellanos Moya y Rodrigo Rey Rosa". *Polifonía Scholarly Journal* 1.1 (2011): 13-25. Web.
- Pezzè, Andrea. "La ficción del dinero en *Managua Salsa City (¡Devórame otra vez!*) de Franz Galich". *Krypton* 4.1 (2014): 45-51. Web.
- Pezzè, Andrea. "La literatura policial centroamericana entre investigación y testimonio". *Reescrituras del imaginario policiaco en la narrativa hispánica contemporánea*. Ed. Felipe Aparicio Nevado. Université de Haute Alsace: ILLE, 2016. 245-257. Impreso.
- Piglia, Ricardo. "Roberto Arlt: la ficción del dinero". *Hispanérica* 3.7 (1974): 25-28. Web.
- Piglia, Ricardo. "Sobre el género policial". *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001. 59-62. Impreso.
- Piglia, Ricardo. "Teoría del complot". *Antología personal*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2015. 99-118. Impreso.
- Quesada, Uriel. "¿Por qué estos crímenes? Literatura policiaca en Centroamérica". *(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – III*. Eds. Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ríos Quesada. Guatemala, F&G Editores, 2012. 165-184. Impreso.
- Quesada, Uriel. "De *Castigo divino* a *El cielo llora por mí*: 20 años del neopoliciaco centroamericano". *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*. Eds. Brigitte Adriaensen y Valeria Grinberg Pla. Berlín: Lit Verlag, 2012. 59-74. Impreso.
- Ramírez, Sergio. *Castigo divino*. Madrid: Mondadori, 1988. Impreso.
- Rey Rosa, Rodrigo. *Fábula asiática*. Madrid: Alfaguara, 2016. Impreso.
- Rodríguez Marcos, Javier. "La novela negra de la impunidad". *El País* 3 de abril 2018: s.p. Web.

- Solórzano-Alfaro, Gustavo. “La escritura trashumante. Una conversación con el escritor Carlos Fonseca”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 38 (2019): 285-294. Web.
- Todorov, Tzvetan. “Typologie du Roman Policier”. *Poétique de la prose*. Eure: Éditions du Seuil, 1978. 9-19. Impreso.
- Wray, Randall. *Credit and State Theories of Money. The Contributions of A. Mitchell Innes*. Cheltenham, U.K.: Edward Elgar Publishing, 2004. Impreso.