

# Crímenes ilustrados

## PABLO DE SANTIS

Licenciado en Letras de la UBA. Es periodista, autor de guiones para historietas y director de colecciones de literatura infantil. Autor de numerosos libros: *Espacio puro de tormenta*; *El palacio de la noche*; *Desde el ojo del pez*; *La sombra del dinosaurio*; *Pesadilla para hackers*; *Historieta y política en los ochenta*; *Astronauta solo*; *Las*

*plantas carnívoras*; *Transilvania Express*; *Enciclopedia en la hoguera*; *Rompecabezas*, entre otros. Su obra recibió las distinciones de la *Revista Fierro*, 1984, como mejor guionista; Premio Asociación Literatura Infantil y Juvenil de la República Argentina, 1993, por el libro *El último espía*; Mención Premio Nacional de Literatura infantil por Lucas Lenz.

## Las portadas de las novelas policiales

¿Dónde empiezan los libros? No exactamente en la primera página, porque antes está el título y el dibujo de la portada y el texto de contratapa y el diseño de la colección. Todos estos elementos tienen la función de hacer una serie de promesas con respecto al texto que el lector va a leer. Quieren llamarle la atención, pero sobre algunos aspectos en particular. Estos rasgos exteriores señalan la pertenencia del libro a una hermandad de libros: la colección. «¿Para quién se escribe una novela? ¿Para quién se escribe una poesía? —se pregunta Italo Calvino en su colección de ensayos *Punto y aparte*— Para personas que han leído alguna otra novela, alguna otra poesía. Un libro se escribe para que pueda ser colocado junto a otros libros, para que entre a formar parte de una estantería hipotética, y al entrar en ella, de alguna manera la modifique, desplace de su lugar a otros volúmenes o los haga pasar a segunda fila, reclamando para otros la primera fila». Una colección

se parece también a una estantería hipotética, tal como la que menciona Calvino, y en su interior no siempre hay armonía, sino cambios y lucha.

Este modo en que los libros «empezan antes de empezar» es más acentuado en la literatura de género. Los géneros —la ciencia ficción, el policial, la literatura de terror, etc.— son máquinas de esperar. El lector siempre tiene expectativas sobre un libro, pero cuando se trata de literatura de género, esas expectativas están codificadas y organizadas. Si se trata de la literatura de horror, esperamos la irrupción de lo fantástico y lo terrible, aunque el texto comience con un amable almuerzo campesino. Si se trata de literatura policial, agudamos el crimen, la investigación, las revelaciones parciales y engañosas, la verdad final. El texto de contratapa, la ilustración y la índole de la colección nos anuncian cuál es el primer horizonte de lectura, cuál es la tradición a la que el autor ha de aportar, con mayor o menor talento o suerte, sus propias variantes.

## Páginas amarillas

Voy a repasar brevemente algunas famosas colecciones de policiales argentinos, y a tratar de ver, a través de sus portadas, cómo era su relación con los lectores y con el género. Empiezo con Tor, una editorial legendaria que hoy todos identificamos con la literatura popular, pero que no fue así en sus comienzos.<sup>1</sup>

En los años '70 las librerías de la calle Corrientes estaban llenas de libros de la editorial Tor, publicados en los años '40 y '50. Eran tan baratos que no se vendían de a dos o tres, como suele ocurrir con las ofertas, sino por decena. Había tantos libros que parecía que nunca se iban a acabar. El papel era amarillento, la tipografía se encimaba y las portadas, apenas más

gruesas que las páginas, mostraban dibujos hechos con apuro. Y aunque había clásicos de la literatura, los más numerosos eran los libros de la *Serie amarilla*. Ahí estaban Simenon, Edgar Wallace, Maurice Leblanc, Gastón Leroux. Una fuerte tendencia al policial francés, y a la zona donde la literatura de enigma se cruza con el folletín. Uno de los libros más vendidos era *El misterio del cuarto amarillo* de Gastón Leroux, todo un emblema del crimen en el cuarto cerrado.

Cuando tomamos en las manos uno de estos libros, lo primero que notamos es su levedad a causa de la baja calidad del papel. También las ilustraciones de tapas nos hablan de una producción económica: son dibujos rápidos realizados por ilustradores anónimos. Hay siempre una relación directa entre el título y el dibujo: queda claro que el anónimo ilustrador no conoce nada de la trama, y sólo puede guiarse por las tres o cuatro palabras del nombre. Los libros no tienen texto de contratapa, sino sólo una lista con los títulos publicados. En la colección de Tor había una relación muy cercana con el lector que seguía la colección y que conocía a los autores —que eran siempre los mismos— y buscaba el último Wallace o el último Simenon. Autores sólidos a cambio de monedas: ese era el pacto. Eran libros para leer en el subte, el tren o el tranvía, no para la biblioteca.

La colección de Tor se llamaba *Serie Amarilla*; notemos que sólo la novela rosa y el policial fueron zonas de la literatura popular definidas por colores. Los colores del policial han sido tradicionalmente dos: el negro y el amarillo. En Italia se identifica a los policiales con este último, hasta el punto que la palabra para novela policial es «giallo». En Francia, el negro, a causa de la famosa *Série Noir* de la editorial Gallimard. Tor eligió para sus tapas el amarillo; *El séptimo círculo* evitó la defini-

<sup>1</sup> En sus *Memorias*, Bioy Casares recuerda que su padre le recomendó esa editorial para que publicara su primer libro. Bioy, que tenía 19 años, visitó a Manuel Torrendel, el dueño, y le contó con entusiasmo el tema de su libro. Al editor le bastó ese relato para comprometerse a publicar la obra en una nueva colección. El joven Bioy se maravilló de lo sencillo que era editar. La literatura era un mundo sin demoras ni conflictos, donde bastaban un par de frases para conseguir el reconocimiento. Años más tarde, al evocar el episodio, se dio cuenta de que su padre había pagado la edición sin decirle nada, y que toda la escena había sido una representación destinada a que confiara en sí mismo.

ción por color, que aludía a una literatura más barata. La editorial Hachette agregó un nuevo color al espectro del policial: creó en los años '50 la *Serie naranja*.

Otra de las colecciones que lideró el mercado durante los años '40 y '50 fue *Rastros*, dedicada a publicar la novela dura norteamericana. Allí estaba, por ejemplo, *Cosecha roja*, de Dashiell Hammet, considerada la primera novela negra. *Rastros* era una colección económica que repetía los procedimientos de las *pulp fiction* norteamericanas. No había ningún intento de darle prestigio al género y las portadas testimoniaban ese desinterés. En *Rastros* se elegían en general escenas de la trama, con especial atención al asesinato y a las mujeres. Sexo, crimen y dinero, tres elementos claves del policial. El dinero nunca puede ser adecuadamente representado, pero el crimen y el sexo, en cambio, sí. A diferencia de los libros de Tor, aquí el ilustrador, si bien probablemente no había leído el libro, al menos tenía una idea de la trama, y podía dibujar una escena de la novela sin que estuviera aludida por el título.

## Un caballo de ajedrez

El gran intento por revalorizar el género se da en 1945, cuando Borges y Bioy Casares lanzan *El séptimo círculo*. Aquí tenemos varios elementos que permiten conectar el policial con la alta cultura: el prestigio de los directores de colección, las notas introductorias sobre los autores, la inclusión de Chejov en uno de los primeros títulos y la referencia a Dante en el nombre elegido. Otra de las novedades que trajo *El Séptimo Círculo* fue la importancia que se le dio al diseño, que estuvo a cargo de José Bonomi, pintor y escenógrafo. En oposición al realismo de las otras colecciones, Bonomi construía escenas casi abstractas. El logotipo de la colección es un caballo de ajedrez, lo que

subraya la intención de buscar textos cerebrales; las ilustraciones recuerdan a un rompecabezas, otra analogía clásica para representar la investigación del policial inglés. Mientras *Rastros* mostraba en su portada un elemento anecdótico, *El séptimo círculo* ponía en escena las abstractas reglas del juego.

Bonomi era un pintor reconocido, que estaba en las antipodas del anonimato de los ilustradores de Tor o *Rastros*. Nacido en Mantua, llegó de niño a la Argentina, a principios de siglo. Fue amigo de pintores como Pettoruti, Spilimbergo y Xul Solar, y de los escritores de la generación martinfierrista. En su libro *Asesinos de papel*, imprescindible manual sobre del desarrollo del policial en la Argentina, los críticos Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera publican extractos de una entrevista realizada al artista en 1977. Bonomi definía así su trabajo: «Al realizar las tapas de esta colección nunca he intentado una explicación de la obra; no me he dejado atrapar por la mera anécdota, sino que he buscado una composición de los personajes, acaso una simbolización, o he partido de algún elemento significativo para estilizarlo». «Simbolización», «estilización»: el arte de la portada consiste para Bonomi en una traducción; nunca mostrar lo que está tal como está sino llevarlo a otro plano de significación, donde los elementos particulares —aquellos tan presentes en las portadas de Tor o de *Rastros*— se disuelven.

Borges y Bioy se ocuparon de los primeros 100 ó 120 números, el resto quedó en manos del editor Carlos Frías. Con el tiempo se perdieron las tapas de Bonomi para caer en unas portadas sin gracia, muy cercanas al *bestseller*, con fotos de armas de fuego, de helicópteros y de señores con anteojos negros. En 2003, como veremos más adelante, hubo un relanzamiento de la antigua colección, que rescató la obra de Bonomi.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Al comienzo, los editores de Emecé desconfiaban de los planes de Borges y Bioy Casares: creían que una colección de policiales desprestigaría la editorial. Por eso se pensó dejar fuera de las portadas el nombre de la editorial, cosa que finalmente no se hizo. *El séptimo círculo* quedó convertida, sin embargo, en una colección absolutamente ligada a la identidad de la casa editora. Hasta la compra de la editorial por parte del grupo Planeta, podían verse, en el hall de la editorial, algunos originales que Bonomi había hecho para la colección.

## Género negro

Hacia fines de los '60 aparece la colección *Serie Negra* de la editorial Tiempo Contemporáneo, que representa la despedida definitiva del lector ingenuo. En los prólogos aparecen citados los formalistas rusos, las ilustraciones son poco realistas, y el diseño avanza sobre la ilustración, como ocurre siempre que un proyecto editorial aspira a un lector sofisticado. Los dibujos de la portada—de Carlos Boccardo, también diseñador de la colección— no buscan representar ante el lector el mundo de la novela: son dibujos a pluma, veloces, casi bocetos, que buscan quebrar toda ilusión de realismo. Diseño e ilustración ya son todo uno, y esa presentación no nos habla del texto de esa novela en particular, sino de la estética que la colección representa y el aire de modernidad desde el cual ese libro es rescatado. No en vano la editorial se llama Tiempo contemporáneo. La novela policial es rescatada no como un objeto aislado, sino en relación con otros objetos de los géneros populares y de los *mass media*: el periodismo, la historieta, el folletín, la canción popular. Tiempo contemporáneo, dirigida por el escritor Ricardo Piglia, aspiraba a un lector enterado, de formación universitaria. Los autores que antes eran publicados por *Rastros*, sin ninguna mención de su real importancia, ahora eran incorporados al canon de la novela policial y de la literatura en general.

El género policial nunca pudo recuperar la popularidad perdida en los años '60 (aunque se extendió por todos los rincones de la literatura, hasta representar mejor que nadie, dentro de la novela contemporánea, la idea de forma). Pero de vez en cuando, en Argentina continuaron saliendo colecciones dedicadas al género. Las dos últimas fueron *La muerte y la brújula* (1992) y la resucitada *El séptimo círculo* (2003). *La muerte y la brújula*, de la editorial Clarín-Aguilar, estuvo dirigida por Jorge Lafforgue, uno de los mayores especia-

listas del género. Vendidos también en los quioscos—como los viejos libros de *Rastros* o *Tor*— la colección no tenía, sin embargo, un perfil popular: los textos estaban complementados por exhaustivos ensayos sobre las obras y la relación de los autores con el género. A la vez que esta colección buscaba lo policial en la literatura argentina, intentaba leer la literatura argentina desde el policial. Así aparecían, entre novelas de autores que ya habían frecuentado el policial, como José Pablo Feinmann, Juan Sasturain, Sergio Sinay, Jorge Manzur y Juan Martini, un libro que rastreaba cuentos policiales de Roberto Arlt, y la antología *Las fieras*, un volumen que preparó Ricardo Piglia donde reunió cuentos que, sin ser policiales, admitían una lectura que los relacionaba con el género (por ejemplo, *Ena Zunz*, de Borges o *Las fieras*, de Roberto Arlt). Ya no hay ilustraciones, es el diseño—de Oscar Díaz, figura legendaria del diseño argentino— el que define gráficamente las intenciones de la colección: el color negro de las tapas es el encargado de anunciar la tradición a la que los relatos pertenecen y a su vez la tipografía grande contagia una sensación de urgencia.

*La muerte y la brújula* tuvo una vida muy corta; tal vez porque el policial está tan integrado a la literatura argentina que es difícil sostener una colección específica. Si estudiamos otras literaturas, notamos que tienen a los géneros en los márgenes (colecciones, revistas y premios específicos, pero ausencia de reconocimiento fuera de estos canales). En la literatura argentina, en cambio, los géneros (el policial, la literatura fantástica, el terror) han estado siempre en el centro de nuestra narrativa.

El título de la colección de Lafforgue homenajea, por supuesto, a Borges, y esta intención de homenaje también está presente en el relanzamiento de *El Séptimo Círculo* en 2003. Han aparecido una docena de títulos, seleccionados entre los primeros 100 de la colección original. En esta nueva etapa las ilustraciones ya no se re-

fieren sino indirectamente a las reglas del género del policial; el diseño actual, de Eduardo Ruiz, trabaja sobre el diseño anterior de José Bonomi, de tal manera que hay un cierto efecto *cuadro dentro del cuadro*. Se trata de una elegante colección-homenaje, que mira absolutamente hacia el pasado, no hacia el presente. En el centro del libro ya no está el género mismo, sino el concepto que del género mismo tenían Borges y Bioy. Si ya en el diseño de ilustración de Bonomi había algo de vitral, aquí la portada aparece con más claridad como una ventana a la que nos asomamos; esta vez, al pasado.

### Señaladotes

Las colecciones han tenido un peso muy fuerte en nuestra tradición de lectura. Las colecciones ponen un libro junto a otro y nos indican por donde seguir leyendo. Cuando Borges y Bioy quisieron hacer una colección, primero pensaron en una serie que titularían *Summa*, con gruesos volúmenes destinados a popularizar a los clásicos. Luego se decidieron por el otro lado de la literatura, el policial, y en lugar de bajar la alta cultura al alcance de todos, levantaron lo que estaba abajo, un género desprestigiado. Pero encararon la colección con aspiraciones de totalidad: muchos títulos, muchos autores, búsqueda constante en publicaciones extranjeras, como si no hubieran abandonado del todo la idea de *summa*...

Hay dos modos básicos de encarar una colección: como *summa*, como totalidad, en un diálogo intenso con el presente y como gesto melancólico de diálogo con el pasado. El pasado siempre permite ser más selectivo que el presente y es menos riesgoso. Los peligros ya están señalados en los mapas. Lo nuevo, en cambio, siempre está amenazado por el fracaso y la decepción. Estas dos formas colaboran por

igual en la tarea de fundar una tradición de lectura, ya que ésta exige tanto el tráfico con el presente como la rememoración incesante y selectiva del pasado.

Detrás de portadas negras o amarillas no sólo se esconde el recuerdo de la historia que representaban, sino también las circunstancias de su lectura. Así, al ilustrar una imagen ajena, una trama que tal vez olvidamos, terminan convertidas en el dibujo indirecto de algo vivido: viajes en tren, una estadía en cama, vacaciones lejanas, siestas aburridas. Las portadas, pensadas en un principio para prometer, para hablar de una lectura futura, se transforman en señaladores perdidos entre las ajadas e incontables páginas de la memoria. ■