

*Serie Estudios e Investigaciones*



---

**Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación**  
**Universidad Nacional de La Plata**

*Serie Estudios e Investigaciones*



**32**

**Literatura Policial en la Argentina**  
**Waleis, Borges, Saer**

---

**N. Ponce - S. Pastormerlo - D. Scavino**



# Literatura policial en la Argentina

Waleis, Borges, Saer

Nº32

Año 1997

## **COMITÉ EDITORIAL:**

### **TITULARES:**

**DRA. MARÍA ELENA INFESTA**  
**DRA. MARÍA JULIA BERTOMEU**  
**DRA. MARÍA MALBRÁN**  
**PROF. CAROLINA SANCHOLUZ**  
**SRTA. BARBARA ROSSI**

### **ALTERNOS:**

**DR. MIGUEL DALMARONI**  
**PROF. LUISA GRANATO**  
**PROF. GONZALO DE AMÉZOLA**  
**PROF. VERÓNICA DELGADO**  
**SRTA. NANCY DELLA ROSSA**

### **SECRETARIA DE EXTENSIÓN:**

**PROF. ADRIANA BOFFI**

### **DISEÑO DE TAPA:**

**ARQS. RUBÉN PUENTE / ADRIANA ROMERO**

### **PAGINACIÓN ELECTRÓNICA:**

**PROF. MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ**

**E-MAIL: MARTINEZ@ISIS.UNLP.EDU.AR**

### **DIAGRAMACIÓN:**

**JANE AVRIL COMUNICACIÓN EDITORIAL**

**530 NRO. 1160 "2", TEL. 225718, (1900) LA PLATA**

**E-MAIL: HF361@KANGA.INS.CWRU.EDU**

# Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano  
*Prof. José Luis de Diego*

Vicedecano  
*Prof. Luis Viguera*

Secretaria de Asuntos Académicos  
*Prof. Ana María Barletta*

Secretario de Investigación y Posgrado  
*Dr. Julio César Moran*

Secretaria de Extensión Universitaria  
*Prof. Adriana Boffi*

Area de Asuntos Estudiantiles  
*Prof. César Arrondo*

Area Capacitación Docente  
*Prof. María Elena Martínez*

## **Consejo Académico**

Claustro Docente  
*Prof. Telma Piacente*  
*Prof. Carlos Carballo*  
*Prof. María Celia Agudo de Córscico*  
*Dr. Fernando Enrique Barba*  
*Prof. Rosa Pisarello*  
*Prof. Alicia Alliaud*

Claustro de Graduados  
*Prof. Osvaldo Ron*  
*Prof. Claudio Suasnabar*

Claustro Estudiantil  
*Miguel Nahon*  
*Nancy Della Rosa*  
*Silvia Guardia*  
*Bernardo Raimondi*



---

## SERIE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

---

- nº 1 FRONTERA Y JUSTICIA COLONIALES  
nº 2 MERCADO DE TRABAJO Y PARO FORZOSO I  
nº 3 MERCADO DE TRABAJO Y PARO FORZOSO II  
nº 4 ESTUDIOS DE LÍRICA CONTEMPORÁNEA  
nº 5 XII CONGRESO INTERAMERICANO DE FILOSOFÍA  
nº 6 CUESTIONES AGRARIAS REGIONALES  
nº 7 LA PROBLEMÁTICA AGROALIMENTARIA EN LA ARGENTINA (1970-1988) T. I  
nº 8 ESTUDIOS DE HISTORIA RURAL I  
nº 9 ESTUDIOS SOBRE BORGES  
nº 10 TERRITORIO Y PRODUCCIÓN. CASOS EN LA REGIÓN METROPOLITANA EN BUENOS AIRES  
nº 11 ESTUDIOS HISTORIA RURAL II  
nº 12 MITOS, ALTARES Y FANTASMAS  
nº 13 ESTUDIOS DE HISTORIA COLONIAL  
nº 14 TRANSPORTE. ESPACIOS PERIURBANOS  
nº 15 ESTUDIOS DE HISTORIA RURAL III  
nº 16 TEMAS DE HISTORIA ARGENTINA I  
nº 17 EL NUDO CORONADO. ESTUDIO DE CUATRO CUARTETOS.  
nº 18 ESTUDIOS DE LÍRICA LATINA  
nº 19 HISTORIA Y HUMANIDADES  
nº 20 MERCADO DE TRABAJO Y CONSUMO ALIMENTICIO EN LA ARGENTINA AGROEXPORTADORA  
nº 21 HOMENAJE A MANUEL PUIG  
nº 22 IGLESIA, SOCIEDAD Y ECONOMÍA COLONIAL  
nº 23 PSICOLOGÍA: DOCENCIA E INVESTIGACIÓN  
nº 24 LITERATURA ARGENTINA Y NACIONALISMO  
nº 25 FRONTERA GANADERA Y GUERRA CON EL INDIO DURANTE EL SIGLO XVIII  
nº 26 HISTORIADORES DEL SIGLO XIX Y LA HISTORIA DE AMÉRICA  
nº 27 ESTUDIOS DE HISTORIA RURAL IV  
nº 28 ESTRUCTURA DISCURSIVA DE LA ENTREVISTA RADIAL  
nº 29 LA MÚSICA COMO DEVELADORA DEL SENTIDO DEL ARTE EN MARCEL PROUST  
nº 30 ROMANCES. POESÍA ORAL DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES  
nº 31 TEMAS DE HISTORIA ARGENTINA II. INSTITUTO DE HISTORIA ARGENTINA RICARDO LEVENE  
nº 32 LITERATURA POLICIAL EN LA ARGENTINA. WALEIS, BORGES, SAER.
- 

*Para correspondencia y canje dirigirse a: Comité Editorial*  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Calle 48 y 6 - (1900) La Plata - Buenos Aires - Argentina

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

*Literatura policial  
en la Argentina*

*Waleis, Borges, Saer*

---

Serie: Estudios/Investigaciones  
Año 1997

# Una poética pedagógica: Raúl Waleis, fundador de la novela policial en castellano

POR NÉSTOR PONCE (UNIVERSITÉ D'ANGERS)

Hasta fecha reciente, los especialistas consideraban que la primera novela policial en castellano, titulada *Una mancha de sangre*, había sido publicada en España, en 1915, por Joaquín Belda. En cambio, la paternidad de los primeros cuentos del género le correspondía al Río de la Plata, gracias a un francés de Toulouse radicado en la capital argentina y que escribía en español, Paul Groussac (1848-1929). Groussac había publicado en 1884 una primera versión de su cuento, titulado *El candado de oro*, en la revista *Sud América*, y una versión definitiva en *La Biblioteca* en 1897, con un nuevo título, *La pesquisa*. En lo que hace al primer volumen de cuentos en castellano, *Casos policiales*, fue publicado en 1912 en Argentina por el uruguayo Vicente Rossi, con el seudónimo de William Wilson<sup>1</sup>.

Los especialistas del Río de la Plata (Juan Jacobo Bajarlía, Fermín Fèvre, Jorge B. Rivera, Jorge Lafforgue<sup>2</sup>) citaban también los nombres de Raúl Waleis, Paul Groussac y Eduardo L. Holmberg (1852-1937) en quienes veían a "aislados exponentes del género". El primero, afirmaban los citados críticos, había publicado en 1878 *La huella del crimen* y Holmberg *La bolsa de huesos* en 1896. Sin embargo, nuestras investigaciones recientes nos permitieron comprobar que lejos de ser "un practicante aislado", Waleis/Varela es por el contrario el fundador de la novela policial en lengua española<sup>3</sup>.

## La formulación de un poética

En efecto, Raúl Waleis (anagrama<sup>4</sup> de Luis V. Varela, 1845-1911, nacido en el exilio montevideano de sus padres, Florencio Varela y Justa Cané) publicó en



*Imprentas y Librerías de Mayo* una primera novela de 319 páginas, *La huella del crimen*, 1877 (y no en 1878, como se decía hasta fecha reciente), seguido, ese mismo año, de una segunda novela de 350 páginas, *Clemencia*. Waleis anuncia igualmente que *Herencia fatal* iba a ser publicada en un futuro inmediato para completar la trilogía. Waleis había elaborado, pues, un plan de publicaciones meticuloso. Asimismo, *La huella del crimen* presenta toda una batería paratextual que prueba el alcance del proyecto poético de su autor: el subtítulo “novela jurídica original” (denominación que por otra parte retoma en *Clemencia*); una *Carta al editor* de Waleis en persona, en la que indica sus objetivos; dos prefacios bajo la forma de cartas al autor, firmadas por Juan Carlos Gómez (8 páginas) y Aditardo Heredia (8 páginas), quienes reflexionan acerca del proyecto de Waleis; el anuncio, al final de cada novela, de la continuación (al final de *La huella del crimen*: “La continuación de esta novela es la del mismo autor, titulada *Clemencia*”; al fin de esta última: “La continuación de esta novela es la del mismo autor, titulada *Herencia fatal*”), lo que se inscribe incontestablemente en el principio de serie típica del género.

En su *Carta...*, Waleis reconoce su deuda para con Emile Gaboriau y se considera su discípulo. Cita también a Balzac, Poe, Xavier de Montespín, de Boisgobey, prueba fidedigna de su conocimiento profundo del género policial en gestación. Fiel a la ideología de la generación de 1880 a la cual pertenece, Waleis esboza un proyecto propedéutico cuyo objetivo es el de educar y corregir sin olvidar el placer de la lectura, para lo cual retoma a su cuenta los principios de Cervantes, “instruir deleitando” y “corregir instruyendo”. El alcance pedagógico de su literatura es doble: por un lado, se propone “educar a la mujer”; por el otro, “popularizar el derecho” (Waleis se había doctorado en jurisprudencia en la Universidad de Córdoba). Los textos de Gómez y Heredia completan este panorama, ya que resumen la problemática del género policial ubicándolo en el contexto cultural local. Gómez, en efecto, se interroga sobre la posibilidad de su adaptación en Argentina, a lo que responde favorablemente, dado que el crimen es para él un “fenómeno social mundial”, y la literatura “popular” -que sitúa sin embargo un peldaño más abajo de la “gran literatura” de Shakespeare o Goethe- permitiría instruir a la sociedad, en particular a las “capas desheredadas”. Aditardo Heredia, mientras tanto, destaca la importancia de ambas obras de Waleis, porque vienen a llenar un vacío: la ausencia de novelas en la literatura nacional. Atribuye esta falta

al “pobre desarrollo de la sociedad argentina”, mientras que en otras disciplinas, tales como la historia, la crítica o la poesía, el país cuenta con exponentes de valía. La argumentación de Heredia no es inocente, porque precisamente en esta época Argentina conoce un formidable desarrollo económico que se traduce, en el plano urbano, en el crecimiento sin precedentes de Buenos Aires, bajo el impulso de la generación del 80 que ha tomado las riendas del poder. Esta evolución, comparable salvando las proporciones a la de las grandes ciudades europeas y norteamericanas, produjo un cierto número de circunstancias sociales favorables al nacimiento del género policial.

Heredia coincide con Waleis y Gómez acerca del carácter pedagógico de la novela jurídica, que considera como “el medio más poderoso de difundir ideas civilizadoras en el espíritu de las masas populares”, dado que “la literatura popular vive sólo en la novela”. Gómez anuncia la evolución del folletín, pero olvida la poesía (el *Martín Fierro* en particular), el teatro (que el propio Varela había practicado: *Amor filial*, drama en un acto y en verso, fue publicado en 1867, y *El ciego*, en tres actos, en 1871) y la canción en tanto que vectores de la cultura del pueblo. Procede luego a una clasificación de la novela en tres categorías: histórica (Walter Scott), de costumbres (el *Quijote* de Cervantes) y científica (Julio Verne), para situar el proyecto de Waleis en la encrucijada de las dos últimas. Reubica así esta poética frente a sus responsabilidades sociales y a su compromiso ideológico, porque la lectura de los problemas sociológicos y la respuesta que el Estado tiene que aportar dependen de un modelo de país que ha de ser construido.

## Mirar el modelo (las caras del espejo)

Como para Gaboriau, Leroux o Doyle, el punto de partida de las novelas de Waleis es el desarreglo de la armonía de la comunidad social, la ruptura de un equilibrio que los organismos encargados de la gestión social deben restablecer. La historia de las novelas jurídicas es pues la historia del restablecimiento de un orden alterado, mediante una operación que consiste en “comblar une absence”<sup>5</sup>, a partir de la reconstitución de un pasado que explica las causas del delito. Este desarreglo tiene que ser “ejemplar”, espectacular incluso, y despertar el mayor interés popular (“Es un caso que va a ser célebre...”, se lee en *La huella...*, donde

se descubre un cadáver en un bosque, misterio que los investigadores deben desentrañar. En cambio, en *Clemencia* el lector tendrá que alcanzar la segunda parte de la obra antes de verse confrontado a un asesinato, punto de partida de la investigación.

De hecho, esta diferencia en la construcción de la intriga es la consecuencia, por un lado, de la influencia del folletín, en el cual la estructura no sigue fielmente los progresos lineales de la investigación y bifurca hacia anécdotas en las que el amor y la pasión ocupan un sitio preponderante. Encontramos idéntico fenómeno en la obra de Leroux (*Le mystère de la chambre jaune*) o de Conan Doyle (*A Study in Scarlet*) antes de ser condenado claramente por los novelistas anglosajones. Por otra parte, el desarreglo social que los personajes de *Waleis* van a restablecer no es necesariamente de naturaleza criminal. Ya en su carta al autor Juan Carlos Gómez proponía que la novela jurídica ampliara su radio de acción “a todas las acciones civiles”, por ende a todas las acciones que podrían perjudicar a la sociedad. *Waleis*, en tanto, admitía este principio y en *Clemencia* iba a dedicarle una centena de páginas a lo que podríamos denominar una crítica a la institución del matrimonio tal como era concebido a finales del siglo XIX, por ser la fuente de infidelidades femeninas. Uno de sus personajes, Rafael Meris, habla de otros crímenes diferentes de los de sangre, de los delitos de amor “que no pueden encontrar solución en el marco de las leyes escritas por el hombre” (p. 66). Volvemos de este modo al alcance pedagógico de la literatura de Raúl *Waleis*, al proyecto de “educar a las masas” que es el hilo conductor. De hecho, todos los componentes de su poética van a estar subordinados a esta intención. Así, el agente del bien, el comisario L’Archiduc, sólo representa para el autor un “detalle”, aunque aparezca en las dos novelas.

La pertenencia de L’Archiduc al cuerpo policial merece un comentario, en la medida en que, desde el caballero Auguste Dupin, los primeros relatos policiales se caracterizaban por tener como protagonista a un aficionado que competía con policías inhábiles. Esta tendencia, que expresaba la desconfianza para con las instituciones creadas por el Estado para enfrentar la inseguridad, se invertiría en los años 50 en los Estados Unidos. La elección de *Waleis*, que lo diferencia de los escritores europeos, es sin embargo coherente con la adoptada por otros escritores argentinos más tarde. El protagonista del cuento “La pesquisa”, de Groussac, es un comisario que ejerce en Buenos Aires. ¿Cómo explicar esta tendencia original?



Quizá por razones históricas: hacia 1870 Argentina se afirma como Estado moderno luego de más de un siglo de anarquía social. La clase dirigente positivista había tomado en sus manos los destinos del país y se proponía integrarlo al mundo moderno, tomando como modelo a Europa y a Francia en particular. El reconocimiento de la figura política del policía podría interpretarse, entonces, como una “declaración de confianza” en el Estado y en sus instituciones.

Sin embargo, nada es perfecto y el Estado, la Justicia, pueden cometer innumerables errores jurídicos. En la vida real, en el alegato de defensa de un detenido, el abogado Luis V. Varela, después de realizar un profundo y minucioso análisis de las circunstancias del crimen, que le permiten probar la inocencia de su cliente, afirma:

La justicia humana ha buscado regir la sociedad, dañándola lo menos posible. Ella no mira, en nuestros tiempos, en la pena otra cosa que la expiación (sic) de un delito y la prevención de otros por medio del ejemplo<sup>6</sup>.

En la novela, el comisario creado por Waleis constituye el mejor ejemplo, puesto que, luego de un juicio injusto, pasó dos años en la cárcel. Su comportamiento ejemplar, su conocimiento del medio carcelario y de los delincuentes, su inteligencia preclara, sus amistades también, le permiten ingresar a la policía y subir todos los peldaños de la carrera. En la primera novela, *L'Archiduc* es un hombre que ya ha superado la cincuentena y que conoce todos los vericuetos de su profesión. En *Clemencia*, en cambio, asistimos en la segunda parte a una vuelta atrás de un cuarto de siglo, para descubrir la primera investigación del comisario, en 1853. Este curioso salto atrás, poco frecuente en el género, “humaniza” a su personaje al inscribirlo en una temporalidad a la manera de Maigret.

*L'Archiduc* encarna el modelo tipológico del héroe positivista. Para llevar adelante su investigación, muestra una metodología rigurosa y lógica, comparable a la de Dupin, Rouletabille o Holmes, y que se fundamenta en la observación y el análisis: cada delito es para él “un problema de álgebra”. Su actitud en el lugar del delito sorprende a jueces y policías: “ve” lo que otros pasan por alto y no vacila en acostarse en el suelo o arrodillarse (como Rouletabille o Holmes) para estudiar todos los detalles; no duda tampoco en disfrazarse de agente de policía o en usar ropa civil para mezclarse a la multitud y captar cualquier indiscreción<sup>7</sup>. Su lógica

es tan sorprendente que algunos cronistas lo comparan a Mefistófeles (“Señor L’Archiduc, es usted realmente el diablo?”, le pregunta un juez de instrucción asombrado. El comisario, claro está, cultiva esta imagen y no descuida el recurso a los efectos teatrales para impresionar al auditorio y al lector (desde un punto de vista técnico, el narrador recurre a la tradicional elipsis), y esto a pesar de la ausencia del confidente (Holmes/Watson, Poirot/Hastings), que servía para destacar la inteligencia del protagonista.

Su estatuto de policía le permite beneficiarse en el transcurso de sus investigaciones de todo el aparato legal. Así, la preciosa colaboración de los médicos, la minucia de las descripciones y de los diálogos conserva siempre un perfil pedagógico, ya que todo ello ilustra los progresos de la ciencia. Lo mismo ocurre con los procedimientos de la justicia y los mecanismos de su funcionamiento (informes, expedientes, interrogatorios; las confesiones de los culpables ocupan un espacio importante, aunque el misterio ya haya sido aclarado). El estatuto de investigador oficial que ostenta L’Archiduc lo expone a los riesgos propios del oficio, contrariamente a lo que ocurría con Dupin o Holmes. Es más, otro rasgo de su carácter lo acerca a los burócratas policías franceses y lo aleja de los modelos anglosajones: la capacidad de ir al encuentro del otro, de comprenderlo, de captar el mecanismo de su psicología, rasgos distintivos todos ellos que tendrán su mejor encarnación en el comisario Jules Maigret.

Frente al comisario L’Archiduc se yergue siempre el mal: el barón Campumil en *La huella...*, Enrique Latouret en la segunda novela, ambos autores de un crimen y personajes protagónicos de la intriga. Como tela de fondo, se halla el mal social que los ha conducido, para defender un honor maltratado por la infidelidad femenina (falsa en un caso, real en el otro), a cometer un asesinato. La misoginia del autor se ve apenas atenuada por el alcance de su mensaje: en el mundo occidental de finales del siglo XIX, la mujer es considerada como un ser inferior, no es dueña de su destino, y los matrimonios concertados por los padres son fuente de fracasos conyugales y la causa principal de las traiciones.

Frente a tales “delitos”, el hombre (el sexo masculino) no está protegido por la ley y no tiene otra solución que la de hacerse justicia por sí mismo (después de haber matado a su esposa, Latouret afirma: “Yo sabía que Elena me engañaba y que Comin era su amante... ¿Qué hacer? Sólo había una solución... Vengarme de los dos, salvar a mis hijos y no perderme... yo, que era víctima y que era inocente”).

Volvemos a encontrar este universo esquemático pintado por Waleis en otros relatos de la generación del 80, en los cuales a la misoginia se le agrega la discriminación, el racismo y la xenofobia (Eugenio Cambaceres, Julián Martel). Noé Jitrik escribe:

Hay, sin embargo, algo paradójico en el naturalismo argentino: sigue las pautas de los maestros franceses (Zola), que lo han constituido sobre una base biológico-social para combatir mediante la novela los excesos de la burguesía colonialista del maquinismo; en la adaptación argentina, el biologismo deriva hacia el ataque al inmigrante (*En la sangre*, de Cambaceres, *La bolsa*, de Julián Martel) y la defensa de los valores sustentados por la alta burguesía argentina, cuyo proyecto es ligarse a la burguesía del maquinismo. El final de la paradoja consiste en que Zola termina por definir el naturalismo como socialismo, actitud científica respecto de la novela y de la sociedad, mientras que Cambaceres (*En la sangre*) ataca al inmigrante que es el que trae el socialismo a la Argentina y ayuda a poner en evidencia el verdadero sentido clasista de la xenofobia<sup>8</sup>.

Varela, como buen hombre de la élite de su tiempo, comparte la visión de sus pares. Así, refiriéndose a la literatura francesa, exclama:

La literatura realista sólo se ocupa de descubrir y exhibir el mal (...) ¿Debe, por ventura, convertirse a la tierra en un inmenso hospital donde sólo se exhiban las llagas y las miserias humanas, sin ni siquiera recordar que ella es también inmenso templo, donde la humanidad virtuosa levanta himnos de alabanza al Creador?<sup>9</sup>

En su obra, mientras tanto, el conflicto entre el bien y el mal pasa, en la estructura de ambas novelas, por la habitual confrontación entre dos inteligencias: la del investigador y la del delincuente. Este último, por supuesto, ha escamoteado las pistas y tiene una buena coartada, lo que recarga la tarea del comisario en el deslinde de responsabilidades de los sospechosos. En *La huella...* prueba la inocencia de Juan Picot, noble caído en desgracia (recordemos que el amor y la riqueza eran dos temas indisociables del folletín); en *Clemencia*, la de Emilio



Comin, joven que había dado un mal paso luego de una desilusión amorosa (su novia Sofía fue casada a la fuerza por su familia con un hombre maduro). De hecho, la presencia de los sospechosos, de los que forma parte también Clemencia, personaje misterioso de la primera novela que reaparece en la segunda, es un pretexto para hacer bifurcar la intriga y tratar lo que Waleis llama “otros delitos”, como los del amor (Clemencia es el fruto de un incesto), como los sociales (los errores judiciales que sufrieron en carne propia Juan Picot y L’Archiduc). El relato toma así la forma de un mosaico de las perturbaciones sociales de las que los hombres son conscientes, pero que no pueden alterar a causa del peso de las convenciones, que los obligan a guardar un silencio hipócrita. La figura literaria de la máscara rige con todas sus fuerzas en ese mundo de apariencias: los personajes se disfrazan, ocultan su rostro para traicionar mejor.

Tal mundo es un teatro y los hombres son actores que desempeñan un papel del cual son prisioneros. El escenario elegido por Waleis subraya dicho carácter teatral: aunque su meta sea la de educar a las masas argentinas, no vacila en situar la mayor parte de la acción en París en lugar de Buenos Aires. La capital francesa representa el modelo de la sociedad:

La Francia es París, y París no es una ciudad. París es un mundo. En sus boulevares, en sus paseos, en sus teatros, en todas partes, en fin, se vé (sic) el universo entero, confundiendo sus hombres, sus costumbres, sus artes y sus lenguas. (*Clemencia*, p. 3).

Sin embargo, la elección de Waleis traduce también cierta impotencia en localizar sus relatos en su propio país (inclusive la presencia de Buenos Aires en tanto que espacio literario es extremadamente borrosa), consecuencia tal vez de lo que Heredia considera en su prefacio como “el pobre desarrollo de la sociedad argentina”, o, aun más, como una “falta de complejidad social”. París, en cambio, es una vitrina. Por otro lado, ¿Edgar Allan Poe no había situado la acción de su serie del caballero Dupin en París?

En el universo esquemático de Waleis, el conflicto entre el bien y el mal encuentra una solución, pero la misma nunca es ideal en la medida en que sufre la coerción de los límites impuestos por la ley, incapaz de responder a las dificultades que derivan de la evolución de un mundo en mutación. El objetivo de

Varela/Waleis, jurista destacado, sigue siendo esencialmente pedagógico, pero no por ello se deben ignorar sus intenciones de “profilaxis” social. En la construcción de sus ficciones, el escritor argentino tiene que contestar también al interrogante planteado por las dificultades en adaptar un género codificado. Sus respuestas no son originales, pero sí coherentes y sistemáticas. Waleis ha de ser considerado, por todo esto, como el padre indiscutible de la novela policial en lengua española.

## Notas

1. “Willian Wilson” es el título de un cuento de Poe, publicado en octubre de 1839 en *Burton’s Gentleman’s Magazine*.
2. Fèvre, Fermín, *Cuentos policiales argentinos*, Buenos Aires, Kapelusz, 1975; Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge B., *Asesinos de papel*, Buenos Aires, Calicanto, 1977; Bajaría, Juan Jacobo, *Cuentos de crimen y misterio*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1966; Braceras, Elena, Leytour, Cristina y Pitella, Susana, *El cuento policial argentino*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986. Ricardo Piglia escribe: “La historia de la literatura policial en la Argentina tendría que incluir necesariamente la historia de las traducciones: en 1884 se publicó en Buenos Aires la primera versión de los cuentos de Poe (traducidos por Carlos Olivera) y a esa entrada debemos, sin duda, los cuentos policiales de Holmberg y la prehistoria del género (in: *Las fieras*, selección y prólogo de Ricardo Piglia, Buenos Aires, Clarín/Aguilar, 1993; p. 8).
3. Vallès Calatrava estima que el primer cuento policial en España fue escrito por una mujer, Emilia Pardo Bazán en 1902 (“La perla”, seguido, ese mismo año, por “De un nido”). Después de los textos fundadores de Waleis, el uruguayo Horacio Quiroga (que vivía por otro lado en Argentina) escribió en 1903 un corto relato policial, “El triple robo de Bellamore”. El cuarto país hispánico que practicó ese tipo de literatura sería Chile, donde en 1914 Alberto Edwards publicó en *Pacífico Magazine* “La catástrofe de la Punta del Diablo”, primer capítulo de su serie “Román Calvo, el Sherlock Holmes chileno”.
4. Cf. *La huella del crimen*, p. 1.
5. Todorov, Tzvetan, “Typologie du récit policier” (in: *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1966).
6. *Defensa en tercera instancia del reo Pedro Luro, por el abogado Luis V. Varela*, Buenos Aires, La Tribuna, 1872.
7. En *La conde au cou* de Gaboriau se lee: “Que serait un policier qui ne saurait pas se travestir!”
8. Jitrik, Noé, *El mundo del ochenta*, Buenos Aires, CEDAL, p. 80.
9. Varela, Luis V., *Premio Rivadavia. Discurso. 9 de julio de 1892 en el Teatro Argentino*. La Plata, Imprenta el Mercurio, 1892; p. 16.

# Dos concepciones del género policial

## Una introducción a la narrativa policial borgeana<sup>1</sup>

POR SERGIO PASTORMERLO

1. Para nuestra ideología literaria, las distinciones genéricas han perdido interés, y los géneros sólo parecen haber sobrevivido para ser objetos del uso distante, la transgresión o la mezcla. Sin embargo, aun en ese contexto, el policial continuó siendo percibido por una parte de sus escritores, críticos y lectores como un género claramente definido, cuyos rasgos sería relativamente fácil identificar y describir, y cuyas fronteras podrían ser trazadas sin mayores vacilaciones<sup>2</sup>. Entre los representantes de esta concepción, Tzvetan Todorov ha sido probablemente uno de los más explícitos. En su conocido ensayo de 1966, "Typologie du roman policier", Todorov no sólo se ocupó, como lo anunciaba el título, de distinguir diferentes especies dentro del género policial; su clasificación era mucho más amplia: abarcaba, en realidad, toda la literatura, a la que dividía en dos campos: la "gran" literatura y la literatura de masas. El criterio usado por Todorov era la función que en cada uno de estos campos cumplen los géneros. En otras palabras, lo que Todorov distinguía eran dos tipos de relación entre obras y géneros: mientras uno de los campos, la "gran" literatura, se caracterizaba por la ruptura y la heterogeneidad, el otro, la literatura de masas, por la uniformidad y la obediencia a las normas genéricas. Con respecto al primer campo, Todorov señalaba:

La gran obra crea, en cierto modo, un nuevo género, y al mismo tiempo, transgrede las reglas del género válidas hasta entonces. El género de *La cartuja de Parma*, es decir, la norma a la que esta novela se refiere, no es la novela francesa de principios del siglo XX; es el género "novela stendhaliana" que fue creado precisamente por esta obra y por algunas otras. Podría decirse que todo



gran libro establece la existencia de dos géneros, la realidad de dos normas: la del género que transgrede, que dominaba la literatura precedente, y la del género que crea<sup>3</sup>.

Sobre el segundo campo, afirmaba:

La obra maestra de la literatura de masas es precisamente el libro que mejor se inscribe en su género. La novela policial tiene sus normas: hacer “mejor” de lo que ellas exigen es, al mismo tiempo, hacer “peor”: quien quiere “embellecer” la novela policial, hace “literatura”, no novela policial. La novela policial por excelencia no es la que transgrede las reglas del género, sino la que se conforma a ellas: *El secuestro de la señorita Blandish* es una encarnación del género, no una superación. Si se hubieran descrito bien los géneros de la literatura popular, ya no haría falta hablar de sus obras maestras: es la misma cosa<sup>4</sup>.

Los pasajes citados corresponden a la primera parte del ensayo, la cual puede ser leída como una simple introducción a la tipología prometida por el título. Era allí, sin embargo, donde Todorov decidía en sus líneas más generales su concepción del género policial. La verosimilitud de esta concepción no resulta difícil de comprender. Al defensor de esta posición le bastaría con echar mano de la historia del género para responder convincentemente cualquier objeción que se le formule. Le bastaría, por ejemplo, con señalar esa extraordinaria proliferación de textos que conocemos bajo el nombre de género policial, textos que han contado interminablemente, con mínimas variaciones, la misma historia. O le bastaría con recordar esa singular institución literaria inglesa que fue el *Detection Club* de Londres, o también, los innumerables *códigos* propuestos por autores y críticos del género como S.S. Van Dine, Ronald Knox, Chandler, John Dickson Carr, Narcejac o Borges.

2. Esta concepción del policial, sin embargo, no sólo es una concepción *incompleta* sino que además oculta uno de los aspectos más interesantes que ofrece el policial para la reflexión crítica: el doble funcionamiento del género en dos campos diferentes de la producción literaria.

En efecto, el género policial funciona, por un lado, bajo el régimen de la

literatura de masas, y exhibe, en esta zona, todas las características de este tipo de producción: la relación con el mercado es inmediata, la escritura se orienta hacia una demanda preexistente, el público es amplio y heterogéneo, la producción busca la uniformidad de sus productos y se organiza bajo la forma de producción *en serie* con el fin de incrementar la cantidad y la velocidad de la producción. La serie organiza no sólo la producción sino también el consumo: los escritores escriben "series" basadas en la continuidad de la figura del detective o en las repeticiones de los títulos (la reiteración de la palabra "mystery", por ejemplo, identificaba la serie de Ellery Queen), y las editoriales publican el policial bajo la forma de *colección*; al mismo tiempo aparece, con la figura del lector "adicto", la lectura en serie. Esta modalidad de producción y recepción del género ha quedado grabada en algunas de sus denominaciones, como la italiana de *giallo*, cuyo origen fue el color de las tapas de la colección policial de un editor de Milán, o la francesa de *série noire*, por la colección famosa creada en 1945 por Marcel Duhamel.<sup>5</sup>

En contradicción con este funcionamiento del género en el que se basan las concepciones *restrictas* del policial, es decir, las concepciones que sólo reconocen el género en sus manifestaciones más estereotipadas, existe otra tradición del policial que se escribe bajo el régimen de las literaturas "de autor". Todos los rasgos antes mencionados que definen la producción de una literatura de masas aparecen, en esta zona del policial, invertidos: esta literatura policial se aparta del estereotipo, porque en este espacio la norma consiste en transgredir o usar libremente los géneros, su público es más reducido y homogéneo, etc.

Si puede describirse una tendencia del policial que a través de la repetición lo constituye en un género cerrado, uniforme y estereotipado, también es posible describir una tendencia opuesta que por el camino de la parodia, de la mezcla y del uso de sus formas narrativas lleva al género más allá de sus formas ortodoxas. Ciertamente, en todo género se podría indicar un centro más homogéneo, donde los textos se parecen más entre sí, y zonas periféricas por las que el género gradualmente se esparce, cambia y se disuelve. Pero estas dos tendencias del policial son algo más que la inevitable distribución de cualquier género. Lo que distingue al género policial, lo que le otorga un carácter doble y contradictorio, es el hecho de que en él se manifiesten *ambas* tendencias de un modo extremo: si buscamos un género excepcionalmente definido y monótono, el policial es probablemente el mejor ejemplo posible; si buscamos un género excepcionalmen-

te difuso, transformable y capaz de dispersarse por la literatura, el policial es un ejemplo no menos oportuno.

3. Los modos heterodoxos del género policial son especialmente visibles en la literatura argentina porque prácticamente toda nuestra tradición en el género se ubica en esa tendencia. Jorge Rivera, en su introducción a *El relato policial en la Argentina*, escribe:

Son relativamente escasos los ejemplos de autores argentinos dedicados en forma exclusiva al género policial. Lo que abunda, en cambio, son escritores que lo cultivan esporádicamente, matizándolo con otras formas narrativas, e inclusive con otros géneros.<sup>6</sup>

Entre los nuevos autores predominarán el distanciamiento, la intelectualización, el “homenaje”, la alusión a claves pre-textuales e intertextuales, la parodia e inclusive la reescritura.<sup>7</sup>

Los nuevos narradores rebasarán el marco de los puros modelos policíacos, integrando otras flexiones e influencias literarias o culturales menos notoriamente emparentadas con el desarrollo del género, y en tal sentido no resulta ciertamente casual que algunos autores se muestren reticentes frente a la calificación de “policiales” que se otorga a sus novelas, a las que consideran como novelas “a secas”, armadas en todo caso sobre una trama que apela circunstancialmente a elementos policiales aislados o meramente adventicios.<sup>8</sup>

Uno de los modos en que la crítica literaria relativiza la apertura del género policial consiste en considerar esta apertura como una *etapa tardía* en la tradición del género. Según esta perspectiva, la historia del policial presenta una primera etapa ortodoxa, sin mezcla y sin parodia, y una segunda etapa convulsionada por textos que transforman el género, lo combinan y lo parodian. Rivera traslada esta ficción a la historia del policial en la Argentina. La apertura del género queda situada así, fundamentalmente, en la obra de los narradores que escriben el policial a partir de la década del 70, en contraposición a una etapa epigonal que iría desde 1940 a 1960 aproximadamente. Si consideramos que el género policial de 1940

en la Argentina está representado por los textos del padre Castellani, esa distribución es justa; pero si partimos de la premisa, corrientemente admitida, de que las historias literarias son antologías, el policial de los años 40 fue también, y sobre todo, el de Borges y el de Bioy Casares. El uso de las formas narrativas del género, la parodia y la mezcla corresponden, en ese caso, a la etapa fundacional del policial en la Argentina, la de los años 40. Los inconstantes “precursores” de fines del siglo XIX y principios del XX no establecieron, como es sabido, la continuidad de una tradición histórica.

4. En la historia del policial, sin embargo, tampoco los usos heterodoxos o las parodias de Borges y Bioy Casares implicaban una novedad. La crítica frecuentemente ha tratado, como transgresiones al género, sus costumbres más regulares. La parodia es un ejemplo. Aunque imitación y parodia se nos presentan en principio como procedimientos de signo opuesto, la parodia es una forma de imitación, y la imitación epigonal suele ser una condición y un anuncio de la parodia. No es sorprendente que un género como el policial, que se constituyó a través de imitaciones numerosas y detalladas, haya sido también objeto de parodia desde sus comienzos. En cierto modo, el policial es un género no parodiable, un género “que linda con su propia caricatura”, capaz de asimilar cualquier experimento paródico. ¿Cómo parodiar un género que desde sus inicios ha sido parodiado y en el que la parodia es ya una tradición? Escribir en 1970 una parodia del género policial era prácticamente equivalente a escribir una parodia de las novelas de caballería.

Entre las tradiciones narrativas que anticipan el género inventado por Poe, la que más se aproxima al policial es el género del “misterio racionalizado”, en cuyos textos, que parodiaban las numerosas historias de apariciones y fantasmas de la literatura del siglo XVIII, el misterio y el terror se desvanecían a la luz de una explicación racional. Los vínculos que unen a la novela gótica con el género policial han sido muchas veces señalados. El “misterio racionalizado” aparece como una forma intermedia entre esos dos géneros, y puede verse así, en la desviación paródica de la novela de terror, la forma precursora más directamente relacionada con el género policial<sup>9</sup>. Poe, que en 1838 escribe una parodia a los artículos del *Blackwood Magazine*<sup>10</sup>, publicación que ninguna historia del género olvida mencionar ya que en sus páginas se publicaron, entre 1820 y 1840, relatos de crimen y misterio muy próximos al género policial, parodia también, en “La carta

robada", las *Memorias de Vidocq*<sup>11</sup>. Fundado en la parodia, la historia del género sería, en parte, una historia de parodias: la de Mark Twain (*A double barrelled detective story*), la de T. B. Aldrich (*The stillwater tragedy*, 1880), la de A. Bierce (*Can such things be?*), las numerosas parodias que siguieron a las narraciones de Conan Doyle (como *The adventure of two collaborators*, 1892, de James Barrie), las de Maurice Leblanc (813, donde Lupin ocupa el puesto de jefe de policía e investiga sus propios crímenes, o *Arséne Lupin contra Sherlock Holmes*, 1908, otra de las parodias al policial de Conan Doyle), las de A. A. Milne (*The mystery of the red house*; "The rape of Sherlock"), etc. En la literatura argentina puede encontrarse una temprana parodia al género en el relato de H. Quiroga "El triple robo de Bellamore" (1908). Los ejemplos son deliberadamente lejanos: una lista de las parodias escritas durante este siglo llevaría a pensar que las versiones paródicas del policial constituyen uno de los géneros más numerosos de la literatura del siglo XX. Ciertas exageraciones o inversiones (un detective encarcelado, un detective que resulta ser el asesino<sup>12</sup>, etc.) son, en realidad, elementos habituales en la historia del género. El policial no fue un género primero *respetado* y luego parodiado. La parodia no es aquí un síntoma de agotamiento o cambio de función, sino una de las constantes del género.

Lo mismo puede afirmarse de la combinación del policial con otros géneros. Ricardo Piglia, en una entrevista de 1991, se refería a la situación actual del género diciendo:

Esta tercera etapa se caracteriza, en lo estrictamente formal, por una considerable mezcla de géneros: el escritor utiliza el género policial junto con la ciencia ficción, con el relato esotérico, de terror, fantástico, sin preocuparse demasiado por las fronteras. Esta transformación se puede ver con mayor claridad en el cine. ¿Qué es *Blade Runner* sino un policial de ciencia ficción? Otro ejemplo: en *Corazón satánico*, lo policial está mezclado con el relato de terror, con el relato fantástico. Y *Testigo en peligro* es un policial donde el tema de la secta religiosa es fundamental para la trama.<sup>13</sup>

Sin embargo, tampoco la combinación caracteriza la escritura actual del género en oposición a un período anterior durante el cual el policial se habría practicado sin mezclas<sup>14</sup> (aunque se puede afirmar lo inverso: actualmente las formas puras del

policial de enigma o de la novela negra resultan anacrónicas). En la concepción del género policial que practicaron Borges y Bioy Casares no figuraba precisamente la preocupación de no mezclar el género: la piratería policial de Stevenson en *The Wrecker* (1892) o el policial teológico de Chesterton en *The Man who was Thursday* (1908) eran lecciones suficientes. Cuando a principios de la década del 30 Borges se inicia en la narrativa y se introduce en el género policial (estos dos comienzos son, en realidad, uno solo), recurre a la figura tutelar de Chesterton justamente por la mezcla de policial y fantástico que proponían sus relatos<sup>15</sup>. Borges y Bioy Casares prefirieron atender a las similitudes entre estos géneros y olvidarse de las diferencias; esta fecunda confusión de géneros (el policial y el fantástico, el policial y la ciencia ficción) es la que define la narrativa del 40 de Bioy Casares: *La invención de Morel*, *Plan de evasión*, “El perjurio de la nieve”, “El otro laberinto”, etc.

5. La uniformidad que caracteriza a una parte del género policial resulta tan evidente e indiscutida que parece superfluo insistir al respecto. Sin embargo, es este aspecto el que permite comprender el origen de los desacuerdos que enfrentan a estas dos concepciones del género. En un género tan homogéneo como el policial, y justamente en razón de esa homogeneidad, las heterodoxias dan lugar a juicios dispares. Para quienes midan las desviaciones usando como criterio la uniformidad de ese conjunto de textos prácticamente idénticos que constituyen el núcleo del género, resultará evidente que esas desviaciones exceden los límites del policial. Pero si se evalúan esas mismas desviaciones usando como criterio las *diferencias admitidas en otros géneros*, resultará no menos evidente lo contrario. Los relatos de Poe, en especial “Los crímenes de la calle Morgue”, fueron copiados tan detalladamente que más tarde los críticos del género no se cansarían de advertir que “todo está en Poe”<sup>16</sup>. Esa fidelidad fue, por cierto, extraordinaria. Si los géneros se constituyen históricamente a través de la imitación, habría que decir que el género policial se constituyó a través del plagio. En Francia, los cuentos de Poe comenzaron a conocerse a partir de la traducción, en 1845, de “El escarabajo de oro”. *La Quotidienne*, a mediados de 1846, publicó un texto titulado “Un meurtre sans exemple dans les fastes de la Justice”. Tres meses después, *Le Commerce* publicó un relato firmado por E. D. Forgues con el título “Une sanglante énigme”. Las similitudes entre este texto y el de *La Quotidienne* eran excesivas. Cuando se acusó



al "autor" de "Un sanglante enigma" de haber plagiado a *La Quotidienne*, Forgues se disculpó alegando que *La Quotidienne* había plagiado, a su vez, a Poe<sup>17</sup>. Para comprobar que esta anécdota de plagios en cadena no es puramente anecdótica basta confrontar la narrativa policial de A. Conan Doyle con la de E. A. Poe. Conan Doyle no sólo imita los relatos policiales de Poe en sus aspectos más generales (investigación de un crimen), no sólo reproduce también ciertos esquemas más específicos (la pareja *Dupin-narrador* se convierte en la pareja *Holmes-narrador*), no sólo copia situaciones (el detective es capaz de seguir los pensamientos de su amigo), sino que incluso copia frases. En "los crímenes de la calle Morgue", por ejemplo, dice Dupin:

Tengo la impresión de que se considera insoluble este misterio por las mismas razones que deberían inducir a considerarlo fácilmente solucionable; me refiero a lo excesivo, lo *outré* de sus características.

En *El sabueso de los Baskerville*, dice Holmes:

Cuanto más *outré* y grotesco sea un incidente, tanto más cuidadosamente merece ser examinado, y el mismo detalle que parece complicar un caso es el que más probabilidades tiene de elucidarlos.

Holmes plagia a Dupin hasta para despreciarlo. La conversación entre Watson y Holmes sobre Dupin y otros detectives que figura en las páginas iniciales de *Estudio en escarlata* ("Dupin fue un individuo de muy inferior calidad. El truco de irrumpir en los pensamientos de sus amigos con una observación pertinente después de un silencio de un cuarto de hora es realmente aparatoso y superficial"), repite una conversación análoga de "Los crímenes de la calle Morgue" entre Dupin y su amigo sobre Vidocq. (El truco al que alude despectivamente Holmes sería también copiado en "La caja de cartón" y en "El paciente interno").

Sin embargo, la extraordinaria fidelidad con que fueron copiados algunos cuentos de Poe implicaba también una reducción del policial que quedó disimulada, precisamente, por la fidelidad con que esa reducción fue llevada a cabo. En Poe, el género policial fue, lo mismo que en Borges (el Borges de las décadas del 30 y del 40), una poética de la narración. En sus textos, en su historia, el policial

se convertiría en un género estricto y monótono. Pero en sus posibilidades (como Poe<sup>18</sup>, Borges era un lector atento a las posibilidades de los géneros), el policial proponía un camino diferente. La idea según la cual el policial de Poe está representado por un grupo de cinco textos, los relatos comúnmente reconocidos como relatos policiales de Poe, es una idea que corresponde a una concepción restricta y parcial del género policial. Esta concepción no lee el género en Poe: lee lo que sucede con el género policial *después de Poe*. Más tarde, cada vez que un narrador regresó al género policial para trabajar sobre sus posibilidades, esta mínima originalidad (se trataba, al fin y al cabo, de un retorno a Poe) fue considerada como un uso distanciado del género. Como esta situación se repetía demasiado frecuentemente, la crítica debió acuñar una frase *ad hoc*: “Un texto policial que trasciende lo meramente policial”. El policial se convirtió así en un género irremediable: por un lado se lamentaba o se despreciaba su producción estereotipada; por el otro, se negaba o se relativizaba la presencia del género en los textos policiales que se apartaban del estereotipo. El razonamiento de Todorov (Los textos policiales no son originales porque si lo fueran no serían textos policiales) resume el argumento central de una concepción restricta del policial.

6. ¿Cuáles son las razones de una concepción que prefiere incluir en el policial únicamente sus modalidades más ortodoxas y descartar los textos que renuevan la tradición del género? En la base de una concepción restricta del policial figura siempre un argumento sobre la originalidad. En general, este argumento se presupone<sup>19</sup>. En Todorov, aparece de un modo explícito. Escribe:

Quien quiere ‘embellecer’ la novela policial, hace literatura, no novela policial.

Lo que está en juego en esta afirmación no es exactamente el valor estético del género policial sino algo que para Todorov, o para nuestra ideología romántica de la literatura, es *condición* de ese valor: la originalidad. Su afirmación, por lo tanto, podría reformularse así:

Quien escribe novela policial de un modo original, hace literatura, no novela policial.

En otro lugar repite menos ambiguamente el argumento:

El buen novelista policial no procura ser “original” (*de serlo, ya no merecería su nombre*), sino, precisamente, aplicar bien la receta<sup>20</sup>.

Para rechazar la afirmación de Todorov es inútil contradecirla mediante ejemplos que prueben lo contrario. El hallazgo de una novela policial original, por ejemplo, no refutaría a Todorov: simplemente significaría que no se trataba, en realidad, de una verdadera novela policial (“no merecería su nombre”). Su argumento puede reconstruirse así: Todorov parte de la comprobación de esa notable relación de fidelidad entre textos y género característica del policial. Luego emplea esa propiedad del género policial como un criterio de demarcación para establecer qué textos pertenecen y no pertenecen al género: si un texto no posee esa propiedad (si un texto es original), entonces no forma parte del género policial.

La debilidad del argumento no reside en su carácter circular (esta circularidad es propia de la “lógica” de los géneros) sino en la ambigüedad de uno de sus términos. Cuando hablamos de las propiedades (características, rasgos, etc.) de un género, podemos estar refiriéndonos a dos categorías diferentes. Por un lado, un conjunto de propiedades atribuibles a los *miembros* de la clase, y por otro, un conjunto de propiedades atribuibles a la *clase* como tal. Si me preguntan cómo es el género policial (cuáles son sus propiedades), puedo responder indicando la presencia de crímenes e investigaciones, pero puedo responder también con la observación de que el género policial es numeroso. Evidentemente no es válido aplicar a la clase las propiedades atribuibles a los miembros de la clase, o viceversa, no es válido afirmar, por ejemplo, que un *texto* policial es numeroso. En esta confusión se basa el argumento. La uniformidad de un género es una propiedad de la clase, no de sus miembros. Los defensores de una concepción restricta del policial consideran el alto grado de uniformidad que atribuyen al género como una propiedad de sus textos. Suponen que, *por las mismas razones* que podría excluirse del género policial un texto sin investigación, puede excluirse también un texto original. Para comprobar la mala lógica de este argumento basta con aplicarlo a un género imaginario caracterizado por un *bajo* grado de uniformidad: todo nuevo texto *demasiado fiel* debería ser excluido.

7. La palabra “género” puede ser empleada en un sentido concreto. En este caso, “género policial” significa todos los miembros de una clase -la clase de las narraciones policiales. Pero “género” puede significar también, y éste es quizá el

uso más frecuente, una entidad abstracta, una representación mental que forma parte de la competencia de los lectores, un texto ideal que no es ninguno de los realmente existentes pero que, de algún modo, los contiene. Esta distinción adquiere una significación especial en el caso del género policial. En un artículo de 1942, Bioy Casares escribía:

Tal vez el género policial no haya producido un libro. Pero ha producido un ideal: un ideal de invención, de rigor, de elegancia (en el sentido que se da a la palabra en las matemáticas) para los argumentos.<sup>21</sup>

La misma distinción aparece en una entrevista de hace unos años en la que recordaba sus primeras lecturas policiales:

Leía a Edgar Wallace y no me gustaba, leía a Sexton Blake y tampoco me gustaba... Me agradaba la literatura policial más allá de cada uno de sus libros.<sup>22</sup>

Un género no es sólo su historia (sus textos): es también sus posibilidades. Una concepción restricta del género policial se interesa especialmente por la historia del género, por sus textos, y cualquier detalle concreto puede resultarle importante siempre que en los textos del género se haya repetido un número suficiente de veces. Es por eso que en los *códigos* del policial, que constituyen la expresión más acabada de esa concepción, es posible encontrar instrucciones sorprendentemente específicas e involuntariamente humorísticas como la del padre Knox que recomendaba la ausencia de chinos en las narraciones policiales. Una concepción amplia, en cambio, se interesa por el género como abstracción, como matriz de posibilidades. El hecho de que una tradición literaria sufra la desventura histórica de pasar por determinadas condiciones de producción no es un argumento concluyente contra ese género. "Claro que se puede decir", comentaba Borges en una entrevista, "que hay pésimos textos policiales, de igual modo que hay pésimas epopeyas, pésimas novelas históricas; en fin, cualquier género que citemos ha dado también frutos maléficos. Además, yo recuerdo una vez en que le pregunté con cierta imprudencia a Pedro Henríquez Ureña si le gustaban las fábulas; entonces él me contestó -me dio una lección de sensatez-: 'No soy enemigo de los géneros'".<sup>23</sup> La lección de Henríquez Ureña no era sino la distinción entre texto y género. Uno de los ensayos de Edmund Wilson contra las novelas policiales se

titulaba “¿A quién le importa quién mató a Roger Ackroyd?”. Podría responderse que a una parte de los lectores del género policial en realidad no les importaba, y que este tipo de lector es un lector que en los textos, por así decirlo, lee el género<sup>24</sup>. No es sorprendente que muchos escritores figuren entre los mejores lectores de este tipo, ya que este modo de lectura es una lectura de escritor: leer el género como abstracción es leer sus posibilidades, es decir, sus posibles usos.

8. Una de las ventajas de una concepción amplia del género policial es que resulta más económica. Una concepción restricta no necesita negar definitivamente la presencia del género más allá de los límites que ella establece: le basta con afirmar que ese género policial enrarecido no es, *exactamente*, género policial. En este sentido, el desacuerdo entre ambas concepciones parece basarse en una diferencia insignificante. Sin embargo, esta concepción es sumamente incómoda: obliga a hablar de textos policiales, por un lado, y de “textos que trascienden lo meramente policial”, por otro. O bien, a publicar antologías de textos policiales y antologías paralelas de policiales excéntricos como *Poetic Justice* (New York, 1967), *Los policiales involuntarios* (La Habana, 1981) o *Las fieras* (Buenos Aires, 1993). Estas duplicaciones, que una concepción restricta puede usar a modo de compensación para remediar sus propias limitaciones, resultan particularmente evidentes en el caso de la narrativa borgeana de las décadas del 30 y del 40.

Si bien la importancia de la narrativa de Borges en la historia del género en la Argentina nunca ha sido discutida, la inversión de esta tesis (la importancia del género en la narrativa de Borges) resulta menos indudable. “Si Borges”, escribe Jorge Rivera, “no puede ser nominado razonablemente como el precursor absoluto de la narrativa policial argentina, se puede afirmar, en cambio, que su incursión relativamente fugaz por la misma (incursión que algunos se niegan a admitir) marca límites y características que tienen valor a la vez retrospectivo y proyectivo”.<sup>25</sup> El estilo indeciso de esta frase es ya un indicio del carácter problemático que presenta este punto para la crítica. Rivera pasa desde la negación de una idea extrema (Borges como “*precursor absoluto* de la narrativa policial argentina”) a la afirmación de una idea opuesta y también desmesurada (esa “incursión relativamente fugaz que algunos se niegan a admitir”). Por un lado, sostiene que la gran figura de Borges se hace sentir sobre toda la historia del género en la Argentina, y que su presencia es tan poderosa que tiene incluso efectos retrospectivos. Al mismo

tiempo, emplea el término “precursor” que, cuando hablamos del género policial en el marco de la literatura argentina, remite inmediatamente a escritores del siglo XIX y primeros años del siglo XX que practicaron “fugazmente” el género, cuyas “incursiones” no tuvieron continuidad y no llegaron a constituir una tradición.

Es probable que Jorge Rivera, al referirse a esa “incursión relativamente fugaz” (que duró unos veinte años), no incluyera la crítica de Borges o sus actividades editoriales. En este sentido podría comprenderse la tesis no reversible antes mencionada: basta pensar en las antologías y en “El séptimo círculo” para valorar las contribuciones de Borges en la historia argentina del género; la presencia del policial en su narrativa sería, en cambio, menos relevante. Esta tesis, sin embargo, tiene la desventaja de requerir dos Borges divergentes: por un lado, un Borges que lee constantemente ficciones policiales, que durante los primeros catorce años de la revista es el único colaborador de *Sur* que se ocupa del género, que escribe más de treinta textos críticos sobre el policial, que polemiza sobre el género<sup>26</sup>, que compila dos antologías, que durante diez años dirige una colección de novelas policiales y, por otro lado, un Borges que escribe unos pocos relatos policiales, o incluso, unos pocos relatos policiales “que trascienden lo meramente policial”. Deberíamos suponer que Borges poseía dos personalidades, una como lector y otra como escritor, lo cual es especialmente insostenible en su caso ya que, como sabemos, Borges escribía lo que leía. Borges solía afirmar que todo lo que él había escrito ya figuraba en escritores como Poe, Chesterton, Stevenson y algunos otros. Cuando hablaba sobre el género policial, nombraba a estos mismos escritores. La crítica ha señalado muchas veces que los textos críticos borgeanos, la colección “El séptimo círculo”, las antologías de relatos policiales y la *Antología de la literatura fantástica* fueron operaciones a través de las cuales Borges formó un nuevo público apropiado para su literatura. Pero si en su literatura el género fue una “incursión relativamente fugaz”, deberíamos suponer que durante veinte años Borges siguió una estrategia inútil. En este sentido, Borges puede ser tomado como una especie de *experimento crucial* para evaluar los resultados que producen una concepción restricta y una concepción amplia del género policial. Lo que para la primera es problemático, para la segunda no lo es: mientras una concepción restricta debe suponer que Borges llevó, inverosímilmente, una especie de doble vida literaria, una concepción amplia del género policial sólo ve, en la relación entre Borges y el género, una historia simple y coherente.



9. Los alcances de estas dos concepciones no son meramente clasificatorios, y sus desacuerdos no conciernen solamente a la extensión del género. Uno de los desacuerdos posibles entre una concepción amplia y una concepción restricta del género policial gira alrededor de un aspecto de su lectura, más precisamente, la relectura. En realidad, podría afirmarse que prácticamente todos los críticos del policial han negado la relectura en el género. "Ocurre que estas novelas", dice Piglia, "tienen la particularidad de no poder ser releídas, sencillamente porque la verdad ya ha sido develada".<sup>27</sup> En su *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov lo planteaba en términos similares:

Puesto que hay una verdad por descubrir, el autor nos pondrá frente a una cadena rigurosa de la cual no es posible desplazar ningún eslabón; por este motivo, y no a causa de una deficiencia en su escritura, las novelas policiales no se releen.<sup>28</sup>

Uno de los libros de T. Narcejac sobre el género, *Una máquina de leer: la novela policial*, no es mucho más que una interminable paráfrasis de aquellas afirmaciones.

Pero la tesis que niega la relectura en el policial corresponde al sistema de ideas propio de una concepción restricta del género. Dentro de esta concepción se vincula, por un lado, con la noción del policial como *literatura de consumo*: un texto que lo sacrifica todo al descubrimiento progresivo de una verdad final es, una vez alcanzado ese final, un texto exhausto, consumido, que no puede ser, por lo tanto, releído. A partir de esta tesis pudo derivarse, a su vez, la idea del policial como un género "*no literario*"<sup>29</sup>. Esta derivación, frecuente en las posiciones que defienden una concepción restricta del policial, se funda en una creencia sobre la indefinida perdurabilidad supuestamente característica de las obras artísticas. "Reconocemos la obra de arte", escribía Valéry, "por el hecho de que ninguna idea que suscita en nosotros, ningún acto que nos sugiera puede agotarla o darle fin. Podemos aspirar tanto como queramos una flor agradable al olfato: no llegaremos nunca a agotar su perfume. Tal es el fin que persigue quien quiere crear una obra de arte". No es sorprendente que una concepción restricta del policial, cuya mirada privilegia las zonas del género escritas bajo el régimen de la producción en serie, piense de manera análoga su recepción. A la oposición entre una concepción

restringida y una concepción amplia del policial le corresponde una oposición entre *lectura en serie* y *relectura*.

Una concepción restringida del policial pregunta, retóricamente: si los textos policiales se agotan en su final, ¿cómo es posible la relectura? Una concepción amplia podría responder con otra pregunta, también retórica: si todos los textos policiales son iguales, ¿cómo es posible la lectura en serie? Como escribía Jacques Barzun: "Among the objections [contra el género policial] is that of sameness read one and you have read them all".<sup>30</sup> Mi propósito no es mostrar que el género se opone tanto a la relectura como a la lectura en serie, sino sugerir que ambas prácticas sólo parecen imposibles, o indeseables, para diferentes tipos de lectores. Para cierto tipo de lector, que en los textos del género lee, por así decirlo, el género, y no los textos, la lectura en serie resultará *indiferente*. Nuevamente surge en este punto la fuerte distinción que aparece en el policial entre el género (como abstracción) y sus textos. Contra la monotonía de los textos iguales y la lectura en serie, una concepción amplia del policial se orienta hacia el género y la relectura. Es importante notar hasta qué punto relectura y lectura en serie se oponen: releemos precisamente para no leer en serie. El mismo género policial nos ha advertido, como advertía Barthes, que "los que olvidan releer se obligan a leer en todas partes la misma historia".<sup>31</sup>

En uno de los más citados pasajes de "Examen de la obra de Herbert Quain", en el que se resume una de sus novelas, *The God of the Labyrinth*, Borges escribió:

Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro entre los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esta frase deja entender que la solución era errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre *otra* solución, que es la verdadera.

Quizá, como lo sugiere la novela de Herbert Quain, el final de una narración policial envíe siempre a su lector hacia las páginas anteriores. Una observación similar aparece desarrollada por Pierre Macherey en "Borges y el relato ficticio". Macherey escribe allí que "todo cuento es la revelación de una reanudación contradictoria de sí mismo". Luego cita aquel pasaje de "Examen de la obra de Herbert Quain" y concluye:

El cuento, a partir de cierto momento, se pone a vivir al revés de sí mismo: todo cuento digno de ese nombre contiene, aun si lo tiene escondido, aparte, un punto tal de retorno que abre todo un itinerario insospechado a la voluntad de explicar.<sup>32</sup>

Por alguna oscura razón Macherey atribuye sus observaciones al cuento (y no al género policial) a pesar de que su ejemplo es una imaginaria novela policial (y no un cuento). Estas observaciones, de todos modos, ya habían sido formuladas antes con respecto al género policial: "The surprise with which a detective novel concludes", escribía Ross Macdonald en un ensayo de 1964, "should set up tragic vibrations which run backward the entire structure".<sup>33</sup>

La literatura policial ha sido comparada muchas veces con la adivinanza; al menos desde el clásico estudio de André Jolles de 1930, *Formes simples*, se han extraído inferencias interesantes de esta analogía. Donna Bennett observa que una vez que se ha entregado al destinatario de una adivinanza la respuesta, esta solución le permite descubrir la verdadera naturaleza de la pregunta.<sup>34</sup> Poe, en 1841, lo expresa con términos muy similares en una de sus reseñas a *Barnaby Rudge*: "Basta para ello releer *Barnaby Rudge*; con la pre-comprensión del misterio, los puntos de que hablamos [Poe se refiere a las principales articulaciones de la construcción de la novela] surgen en todas direcciones como estrellas, arrojando un cuádruple resplandor sobre el relato".<sup>35</sup>

La relectura de un texto policial descubre al lector una gran cantidad de información nueva y esa información es de carácter técnico: lo que el policial exhibe ante sus relectores son los mecanismos de su construcción. El final de un relato policial ofrece así dos tipos de revelaciones (la revelación de un crimen y la revelación de los procedimientos del género), y estas dos revelaciones interesan de un modo diferente a diferentes tipos de lectores. Quizá ningún otro tipo de texto se transforme tanto, en la relectura, como un texto policial. En el caso del género policial, quienes niegan la relectura tienen al menos razón al sostener que *una forma* de leer se agota enteramente al terminar la primera lectura. Inversamente, lo que se lee en la relectura no puede ser leído sin el conocimiento del final del texto. En la relectura, un texto policial es *otro* texto -y se comprende entonces que para muchos lectores la relectura resulte "imposible", es decir, completamente indeseable: estos segundos textos son tan diferentes que, de algún modo, no pertenecen

al género que esos lectores han elegido. Acabado un texto policial se le ofrecen al lector dos posibilidades: o bien leer otro texto policial (es decir, leer otra vez “lo mismo”), o bien leer otra vez lo mismo (es decir, leer “otro” texto policial).

La actividad de releer puede prescindir de la operación material de volver las páginas. Si dejamos de lado la poco interesante distinción entre revisar un texto por medio de nuestros sentidos y revisarlo en nuestra memoria, puede afirmarse que el género policial no sólo *propone* siempre la relectura sino también que *obliga* al lector a releer forzosamente. Las últimas páginas de una narración policial invitan siempre a releer del modo en que lo hacen las adivinanzas: la solución final no es el lugar en que se extingue la producción de significados del texto sino, por el contrario, el punto en que se inicia un impulso nuevo y a la vez definitivo que recorre retrospectivamente la narración y la transforma. Un texto policial, podría decirse, no termina nunca con un movimiento de lectura sino de relectura.

Pero el género propone también la relectura *durante el desarrollo* de sus textos porque requiere un tipo de lector que efectúe un trabajo de conexión más intenso que en otras modalidades narrativas para relacionar los numerosos datos aportados por la investigación. Si el lector de textos policiales debe actuar detectivescamente en la tarea de reconstruir, a partir de fragmentos, una historia, cada nueva información que se agrega pide una confrontación con todas las informaciones obtenidas hasta ese momento. Para asegurar aun más la relectura, el género elige un ordenamiento de la información que supone un gran número de interpretaciones y reinterpretaciones retrospectivas. Por ejemplo, dadas tres informaciones A, B y C, tales que C sólo puede ser comprendida con el conocimiento de B, y B con el conocimiento de A, el género las dispone en el orden C, B, A.<sup>36</sup>

Pero, en general, *no es posible* leer un texto policial, especialmente una novela, sin al mismo tiempo releerlo. El final de un texto policial no sólo invita a la relectura sino que habitualmente la impone: la típica escena final de las narraciones policiales clásicas en la que el detective, oportunamente rodeado por todos los personajes, revela la solución después de un largo discurso en el que recuerda, desde el principio, todas los misterios y los lentos avances de su investigación, es un ejercicio de relectura y reinterpretación (“Recordarán ustedes...” es la apertura característica de estos discursos). El detective interroga a diferentes testigos sobre un episodio que ya conocemos, el detective resume en una libreta (un grabador en el cine) los datos recogidos, el detective reflexiona y discute con su ayudante sobre

las dificultades del caso: estos lugares comunes del policial no son sino la manifestación más superficial y explícita de la orientación hacia la relectura que caracteriza al género.

10. Una concepción amplia y una concepción restricta del policial discrepan también con respecto a la figura del detective. Las relaciones entre el narrador, el criminal, el detective y el lector han interesado desde siempre a los críticos del género. La crítica ha señalado tres analogías: la primera vincula al narrador con el criminal; la segunda, al detective con el lector; la tercera analogía vincula entre sí a las dos primeras. Este juego de relaciones se ha expresado así: el narrador es al criminal lo que el lector es al detective. O también: el narrador es al lector lo que el criminal es al detective. Cualquiera sea su formulación, este sistema de correspondencias implica un paralelismo entre la relación narrador-lector y el conflicto criminal-detective. El criminal sería una personificación de la escritura, o más exactamente, de ciertas estrategias narrativas, y el detective representaría, por su parte, una personificación de la lectura. Si se continúa esta línea de argumentación no es difícil llegar a la conclusión de que tanto el criminal como el detective, ya que sólo enmascaran funciones narrativas y de lectura, pueden ser reemplazados u omitidos sin mayores consecuencias en la construcción de una ficción policial.

¿El detective es un personaje redundante y por lo tanto eliminable? Ante esta pregunta, una concepción restricta y una concepción amplia del policial vuelven a exponer sus diferencias. Una concepción restricta proviene de considerar el género en el nivel de sus textos. Observará entonces que su género está compuesto por un gran número de ficciones en las que casi siempre, o siempre, según el recorte que realice, figura un detective como protagonista. Considerará también el rango de mito adquirido por algunos de estos personajes (Dupin, Sherlock Holmes, Sam Spade, Marlowe, Poirot, Maigret)<sup>37</sup>. A partir de estos datos concluirá que sobran razones para conceder al detective el título de "rasgo esencial" del género. Una concepción amplia estará de acuerdo en todo salvo en la conclusión. Esta concepción proviene fundamentalmente de considerar el género en el nivel de sus posibilidades. Le interesará menos la fama y la omnipresencia de los detectives en los textos del género que la singular relación que establece el policial desde Poe entre detective y lector (investigación y lectura). Considerando que esta relación

implica una repetición en cierto modo redundante, deducirá la posibilidad de textos policiales que prescindan de detectives. Lo anterior no significa que una concepción amplia esté ansiosa por eliminar a este personaje: simplemente le interesa distinguir, por ejemplo, entre la posibilidad de una literatura policial sin detectives y la imposibilidad de una literatura gauchesca sin gauchos. En la medida en que una concepción restricta no distingue entre estos dos casos, deja anclado al género policial atribuyéndole la necesidad de ciertos elementos temáticos e impide de esta manera considerar la expansión del género en la literatura que se realiza principalmente a través de sus rasgos formales. Contra esto, los críticos y escritores que sostienen una concepción amplia han coincidido siempre en relativizar o negar la importancia del detective en el funcionamiento del policial. Así, Bioy Casares se refiere a "El jardín de senderos que se bifurcan" como "una historia policial sin detectives, ni Watson, ni otros inconvenientes del género"<sup>38</sup>; Jacques Barzun afirma que "it is not enough that one of the characters in the story should be called a detective -nor is it necessary"<sup>39</sup>; Piglia señala: "Con Whittington y Thompson -aun con Goodis- el investigador deja de ser el centro que unifica el relato. A partir de *Santuario* (y de su copia: *Nada de orquídeas para Miss Blandish* de Chase) los usos más renovadores del género se han fundado en la pretensión de escribir una novela policial sin detectives"<sup>40</sup>; Borges escribe: "Una novela policial sin problema es inimaginable, no así una novela policial sin un *detective*, una novela (o cuento) impersonal que planteara un problema y luego declarara la solución"<sup>41</sup>. Dado que no sólo se interesa por los textos sino también por el género como abstracción, una concepción amplia del policial puede conformarse con meras posibilidades, pero lo cierto es que en un género tan practicado como el policial estas posibilidades no dejan de realizarse. La novela proyectada por Borges y finalmente atribuida a Herbert Quain, *The God of the Labyrinth*, donde una investigación fracasada es desplazada por una lectura exitosa, es un ejemplo en el que se exhibe la identidad de los roles de detective y lector y la posibilidad de que el segundo sustituya al primero. La eliminación del detective puede comprobarse no sólo en zonas de la literatura policial que una concepción restricta del género consideraría no policiales (o "que trascienden lo meramente policial") sino también dentro de la tradición más reconocida del género como en la narrativa de Boileau y Narcejac. A mediados de la década del 30 se produce en el policial un experimento que todos los historiadores del género registran: la publicación del



primer *file*, una “novela” policial que no era sino una colección de testimonios, indicios y otros documentos relacionados con un crimen enigmático que el lector, convertido en único detective, debía resolver. El primer título publicado fue *Murder off Miami*, de Dennis Wheatley y J. C. Links. Borges le dedica inmediatamente una reseña en las páginas de *El Hogar*: “Sepa el asombrado lector que no se trata de un libro sino de un expediente que incluye un telegrama facsimilar de la Western Union, varios informes periciales, dos o tres cartas manuscritas, un plano, declaraciones firmadas de testigos, fotografías de testigos, un jirón de cortina ensangrentado y un par de sobres; sepa también el asombrado lector que en uno de los sobres hay un fósforo de madera y en el otro cabello humano”.<sup>42</sup> La idea era tan asombrosa como banal, pero es significativa como forma extrema de una posibilidad a la que el género invitaba desde sus inicios<sup>43</sup>.

11. Hablar del género policial y hablar de los textos del género policial es hablar de dos objetos diferentes que pueden recibir predicados completamente opuestos. Si hablamos de sus textos podemos afirmar, sin vacilaciones, que la mayoría de ellos carece de originalidad. La originalidad del género como tal, sin embargo, es una cuestión distinta. A 150 años de “Los crímenes de la calle Morgue”, probablemente resulta hoy difícil percibir todo lo que el género presentaba de diferente. Todavía en 1941 Roger Caillois podía sorprenderse de “la situación excepcional de la novela policial en la literatura novelesca”, de “su extrema originalidad”<sup>44</sup>. Hoy necesitaríamos sorprendernos de memoria. El policial surgió como una forma de literatura tan excéntrica que fue mirado como un género que se apartaba, simplemente, de la literatura. La calificación de género “no-literario” que frecuentemente recibió el policial no siempre fue una sanción negativa. Expresaba también una diferencia, y en algunos casos fue formulada en el contexto de un elogio al género. “La literatura policial”, escribía en 1929 Marjorie Nicholson, “constituye claramente una literatura de evasión, no de la vida, sino de la literatura. Nosotros nos hemos rebelado ante una literatura subjetiva y damos la bienvenida a una literatura objetiva; nos evadimos de la emoción para escuchar el llamado de la inteligencia; queremos evadirnos de una literatura que muestra sin cesar hombres y mujeres víctimas de sus glándulas, para ir hacia una literatura que sugiere que los hombres y la mujeres pueden urdir sus planes concientemente. Queremos evadirnos de ‘la corriente de conciencia’ que amenaza con engullirnos en su

monotonía; queremos evadirnos de lo informe para volvernos hacia la forma, todo lo cual se encuentra en la novela policial. No somos los únicos en nuestra rebelión contra la "novela psicológica"<sup>45</sup>. Narcejac, de quien he tomado la cita, señala vagamente que estas observaciones expresaban una opinión muy difundida en los medios universitarios estadounidenses durante esos años. En cualquier caso, lo significativo es el tono de manifiesto vanguardista que asume su discurso y las sorprendentes coincidencias con la poética que Borges comenzaba a desarrollar por esos mismos años y con la que el *Nouveau Roman* propondría unos 25 o 30 años después. Cuarenta años más tarde, en un ensayo sobre la presencia del género policial en la "narrativa del posmodernismo" (representada aquí por las figuras de Robbe Grillet, Borges y Nabokov), Michael Holquist repetiría a Marjorie Nicholson:

Detective stories had always been recognized as escape literature. But escape from what? Among other things, escape from *literature itself*. Thus, when after World War II Robbe Grillet was searching for ways to overcome the literary tradition of the novel he so naturally turned to the detective novel.<sup>46</sup>

12. Hablar de géneros es simplificar y falsear la literatura. Se trata de un error que conviene no olvidar, pero también es conveniente recordar que es un error deliberado cuya compensación es permitirnos manipular de algún modo la literatura. Si definir un género implica señalar sus límites y establecer criterios para decidir qué es lo que pertenece al género y qué es lo que no pertenece<sup>47</sup>, las esperanzas de encontrar una definición para el género policial son infundadas. No importa cómo sea el centro de un género ni cuánto se hayan repetido allí sus rasgos y fijado sus normas: no por eso sus bordes serán distintos a los de otros géneros. Un género siempre termina diluyéndose y mezclándose con el resto de la literatura de la misma manera: de una manera perfectamente gradual.

Definir un género es tan fácil como arbitrario. Los problemas comienzan cuando intentamos *justificar* nuestra definición. Aunque un discurso sobre géneros no necesita ser un discurso puramente arbitrario, lo cierto es que en muchos de sus puntos se enfrenta a cuestiones de decisión, y no de verdad.

Quizá la única manera de ofrecer una justificación (mínima) consista en abordar los géneros desde una perspectiva pragmática, tomando este término con el sentido que posee en la filosofía de W. James.<sup>48</sup> Adoptar esta perspectiva implica reconocer

la arbitrariedad implícita en la operación de definir un género y evaluar cada definición tomando como criterio las posibilidades y los resultados que esa definición permite. En otras palabras, las arbitrariedades se asumen y sólo se justifican *a posteriori*. Un paso puede ser arbitrario pero los pasos siguientes, es decir, sus resultados (y no una supuesta verdad que quedó “atrás”), pueden justificarlo.

William James observaba que cuando un filósofo pragmático explica lo que la gente entiende por “verdad”, esa misma gente reacciona como si se hallara ante una propuesta nueva y peligrosa. El pragmatismo, ya se sabe, es sólo un nuevo nombre para un viejo modo de pensar, una filosofía que puede ser al mismo tiempo obvia y alarmante. Es indudable que todo discurso sobre la literatura elige ciertas categorías teóricas, realiza un determinado recorte de su objeto, subordina ciertos aspectos a otros, etc., y que en general estas operaciones se llevan a cabo tomando en cuenta los resultados que pueden obtenerse. Un enfoque pragmático aplicado a los géneros literarios puede ser objetable, pero siempre tendrá al menos a su favor (y en su contra) la circunstancia de no ser mucho más que un reconocimiento de lo que los críticos siempre hicieron.

Una concepción amplia del policial no es más ni menos arbitraria que una concepción restricta, pero puede ser algo más interesante. No *refleja* con mayor o menor fidelidad el género, pero puede captar mejor sus aspectos más valorados. Lo que importa considerar es qué líneas de pensamiento nos permitimos y nos prohibimos a medida que desarrollamos nuestra concepción de un género: la metáfora del jardín de senderos que se bifurcan también es aplicable al ensayo crítico. Concebir el género policial como un género estricto compuesto solamente por sus textos más ortodoxos no es más que un modo de concebirlo. No se trata de una concepción errónea, pero requiere lectores y críticos ascéticos dispuestos a infligirse las mismas limitaciones que le atribuyen al género.

## Notas

1. Este texto corresponde al primer capítulo de un libro en preparación sobre el género policial y la narrativa borgeana de las décadas del 30 y del 40.
2. "In a century in which distinctions between literary genres have receded in importance, the detective novel has emerged as, in the words of Joseph Wood Krutch, 'the only clearly defined modern genre of prose fiction impeccably classic in form'". (Donna Bennet, "The Detective Novel: Towards a Definition of Genre"; p. 233).
3. T. Todorov, "Typologie du roman policier"; p. 56.
4. *Ibid.*
5. La relación con el mercado ha quedado grabada en otras denominaciones del policial y géneros narrativos populares cercanos basadas en el precio de venta de los textos (*dime novel*) o en la calidad del papel de las publicaciones (*pulp literature, pulp magazines, horror-pulps, etc.*).
6. Rivera, Jorge, *El relato policial en la Argentina*; p. 22.
7. *Ibid.*; p. 20.
8. *Ibid.*; p. 21. Véase también pp. 25, 26, 28, 29, 32-36.
9. El vínculo entre estos dos géneros ha sido tratado por Del Monte en su *Breve historia de la novela policíaca* (pp. 38-39) donde resume la evolución del género del "misterio racionalizado", señalando su carácter paródico, desde principios del siglo XVIII hasta comienzos del XIX.
10. Poe, E. A., "Cómo escribir un artículo a la manera del *Blackwood*", en *Obras en prosa*; t. I, pp. 823-844.
11. Las *Memorias* de Vidocq fueron imitadas y parodiadas tempranamente. Del Monte (op. cit.; p. 46) cita como ejemplo una novela de E. Lytton Bulwer, *Night and Morning*. Esa novela fue reseñada por Poe en abril de 1841, la misma fecha de "Los crímenes de la calle Morgue". (E. A. Poe, *Essays and Reviews*; pp. 146-160).
12. La primera novela en la que el asesino resulta ser el detective fue *Michael Dred detective* (1899), de Robert y Marie Connor Leighton. El primer cuento, "Tú eres el hombre", de Poe.
13. Ricardo Piglia, "Cuando el crimen paga", entrevista de Mariana Rapoport; p. 8. En "La ficción paranoica" (p. 4) sostiene la misma hipótesis: "...el género ha encontrado, ahora, un momento de transformación. Los géneros tienden a combinarse".
14. La crítica siempre ha vinculado al género policial con el relato de terror, la ciencia ficción, el género fantástico. No es casual que todos estos géneros próximos al policial fueran también practicados por Poe. Las mezclas no sólo se producen muy tempranamente en el género (por ejemplo, el relato de terror y el policial en *El sabueso de los Baskerville*, de Conan Doyle) sino que, en realidad, parecen intervenir en su conformación misma, como si esos géneros convergieran y se fusionaran en el policial de Poe. Donna Bennett ("The Detective Story: Towards a Definition of Genre"; pp. 261-264) ha analizado las similitudes y las diferencias entre el policial de enigma y algunos géneros cercanos. Richard Alewyn ("The Origin of the Detective Novel") ha situado el origen del género policial en la narrativa del romanticismo alemán (Tieck, Novalis, Brentano, Eichendorff) y señalado como antecedente más importante de los relatos policiales de Poe algunas narraciones de Hoffmann, especialmente "La señorita de Escuderi", de 1818. Todorov ha dedicado algunas páginas de su *Introducción a la literatura fantástica* (pp. 42-44) a la relación entre género fantástico y policial. Su distinción entre lo maravilloso, lo extraño y lo fantástico puede hallarse en un ensayo anterior sobre el género policial de Frank D. Mc Sherry Jr., "The Janus Resolution", de 1968:  
When an author puzzles a reader by asking if the mysterious or criminal events that make up the plot are caused by natural forces or by supernatural, there are two obvious ways in which he can resolve the question. The crimes may be the work of supernatural forces, in which case the story falls into the occult or fantasy classification; or the crimes may not be supernaturally caused at all, chance or the villain having made them seem so. However, the author

has a third option: he may deliberately leave the question open. He may skillfully and cleverly plot his story in such a way that a natural explanation and a supernatural one account equally well for all the facts. (...) Let us call this device of leaving the plot open-ended and facing both ways the Janus Resolution. (pp. 263-264)

Mc Sherry estudia esta forma ambigua del policial en algunos textos publicados entre las décadas del 30 y del 60. Las relaciones entre género policial y ciencia ficción han sido tema de otros ensayos de F. Mc Sherry: "The Shape of Crimes to Come" y "Under Two Flags: the Detective Story in Science Fiction". Un trabajo más reciente y extenso sobre los cruces entre el policial y la ciencia ficción es el libro de Hazel Beasley Pierce, de 1983, *A Literary Symbiosis. Science Fiction/Fantasy Mystery*. (En relación al género policial importan especialmente las pp. 45-160).

15. Cfr. "El arte narrativo y la magia", en *Sur*, n° 5, Buenos Aires, mayo 1932, pp. 172-179; "Los laberintos policiales y Chesterton", en *Sur*, n° 10, Buenos Aires, julio 1935, pp. 92-94; "Modos de Chesterton", en *Sur*, n° 22, Buenos Aires, julio 1936, pp. 47-53; "Nota sobre Chesterton", en *Los anales de Buenos Aires*, n° 20-22, Buenos Aires, octubre-diciembre 1947, pp. 49-52 (Recogido en *Otras inquisiciones* con el título "Sobre Chesterton").
16. Algunos críticos del género han consagrado su tiempo a la tarea de enumerar aquellos rasgos de los relatos de Poe que fueron retomados por otros autores del género. Robert Lowndes, en "The Contributions of Edgar Allan Poe", propone una lista de 32 rasgos; J. R. Christopher, en "Poe and the Tradition of the Detective Story", suma 25.
17. "Une meurtre sans exemple dans les fastes de la Justice" era una adaptación de "Los crímenes de la calle Morgue".
18. Para conseguir un resurgimiento del drama, Poe propone dos medidas: la primera es "quemar o enterrar los modelos antiguos y olvidar lo más rápidamente posible que antes de hoy fue escrita alguna obra teatral"; la segunda, "considerar *de novo* cuáles son las posibilidades del drama". ("El teatro dramático norteamericano", en *Obras en prosa*; t. II, p. 456).
19. "Esta novela excede los límites de ese uniforme género", escribe Borges refiriéndose a *La rata*, de José Bianco. Esta novela no es policial *porque* el género es uniforme: así habla el argumento. Aunque Borges sostuvo en general una concepción amplia del policial, no fue siempre consecuente con esta posición. Si bien a mediados de los 30 celebraba la cruce de policial teológico y literatura fantástica que representaba Chesterton, si bien entró al género escribiendo un texto tan poco ortodoxo como "El acercamiento a Almotásim", al mismo tiempo expulsaba del género a la novela negra o redactaba "códigos" a la manera de S. S. Van Dine (cfr. "Los laberintos policiales y Chesterton" y "*Half-Way House*, de Ellery Queen").
20. T. Todorov, "Géneros literarios", en O. Ducrot y T. Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*; p. 180.
21. A. Bioy Casares, "Jorge Luis Borges: *El jardín de senderos que se bifurcan*"; p. 61.
22. A. Bioy Casares, "Adolfo Bioy Casares y el misterio como género", entrevista de Inés Pardal; p. 29.
23. J. L. Borges y O. Ferrari, "Diálogo sobre el cuento policial"; p. 120.
24. Una concepción restricta y una concepción amplia del género policial pueden discutir acerca de la homogeneidad del género; la heterogeneidad de sus lectores, y por consiguiente, de las lecturas que recibe el género, en cambio, no se discute. Como escribía Raymond Chandler: "Desde los tempranos días de las novelas de tres tomos, no ha existido otro tipo de ficción leído por tantas clases diferentes de personas. Los semianalfabetos no leen a Flaubert, y los intelectuales, por regla general, no leen la bazofia de moda. Pero todo el mundo -o casi todo- lee novelas policiales". (Chandler, R., *Chandler por sí mismo*; p. 60).
25. Jorge Rivera, *op. cit.*; p. 30.
26. En la historia de las relaciones borgeanas con el policial es importante incluir su polémica con Roger Caillois, ya que Borges sólo polemizaba o intervenía en debates cuando estaba en juego alguna cuestión significativa para su literatura.
27. Ricardo Piglia, "Los mayordomos siempre son sospechosos".

28. T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*; p. 72.
29. Como es sabido, las calificaciones de "infraliteratura", "género no literario", "género extraliterario", etc. fueron frecuentes en la crítica sobre el policial y estuvieron ligadas a una concepción restricta del género. Todorov, por ejemplo, opone género policial y "gran literatura". En otro lugar escribe: "Quien quiere 'embellecer' la novela policial, hace literatura, no novela policial".
30. Jacques Barzun, "Detection and the Literary Art"; p. 254.
31. Roland Barthes, *S/Z*; p. 11.
32. Pierre Macherey, "Borges y el relato ficticio"; pp. 46-47.
33. Ross Macdonald, "The Writer as Detective Hero"; p. 303.
34. Donna Bennett, "The Detective Novel: Towards a Definition of Genre"; p. 237.
35. E. A. Poe, *Obras en prosa*; t. II, p. 497. El subrayado de la palabra "releer" pertenece a Poe, quien en realidad emplea allí el verbo "to re-peruse": releer minuciosamente.
36. Los relatos de Borges emplean constantemente este procedimiento que Gérard Genette llamaba "significación diferida": "...ce principe de la signification différée ou suspendue joue évidemment à plein dans la mécanique de l'énigme, analysée par Barthes dans *S/Z*..." (*Figures III*; p. 97).
37. En la bibliografía sobre el género abundan los libros dedicados especialmente a sus detectives como *De la novela policíaca a la novela negra. Los mitos de la novela criminal*, de Salvador Vázquez de Parga, o *El libro de los detectives*, de Janet Pate.
38. A. Bioy Casares, "Jorge Luis Borges: *El jardín de senderos que se bifurcan*"; p. 60.
39. Jacques Barzun, "Detection and the Literary Art"; p. 249.
40. Ricardo Piglia, Prólogo a Arlt y otros, *Las fieras*; pp. 10-11.
41. J. L. Borges, "Howard Haycraft: *Murder for pleasure*", en *Sur*, nº 107; p. 67.
42. J. L. Borges, "*Murder off Miami*", de Dennis Wheatley"; pp. 45-46.
43. Algunos cuentos de Poe han sido leídos como narraciones policiales sin detective a la manera de *Le Voyeur* de Robbe Grillet. J. R. Christopher analiza una lectura de "Cuento de las montañas escabrosas" en la que este relato es concebido como "a detective story with only the reader as detective". "Cuento de las montañas escabrosas" explica la muerte de un hombre llamado Bedloe de una manera aproximadamente científica (mesmerismo) mientras sugiere, como es habitual en Poe, el tema del doble ("Bedloe", "Oldeb", "double"). Según la lectura comentada por Christopher, el relato oculta la historia secreta de un asesinato premeditado en la que el médico, Templeton, es el criminal y el autor de la historia visible. Christopher menciona otras narraciones policiales sin detective como "The Hands of Mr. Ottermolle", de Thomas Burke, o "His Brother's Keeper", de Dashiell Hammett. (J. R. Christopher, "Poe and the Tradition of the Detective Story"; pp. 27 y 31). El mismo tipo de lectura ha recibido "Ligeia". Poe buscaba lectores que desconfiaran del narrador y sospecharan historias secretas. Eran lectores detectivescos los que pedía para su narración cuando en el comienzo de "Eleonora" escribía: "Confíen en lo que contaré del primer período y concedan tan sólo el crédito que merezca a lo que pueda relatar del último; o duden resueltamente, y si no pueden dudar, hagan lo que hizo Edipo ante el enigma".
44. Roger Caillois, *Sociología de la novela*; pp. 60-62.
45. Citado por T. Narcejac, *Una máquina de leer: la novela policial*; pp. 85, 242-243.
46. Michael Holquist, "Whodunit and other Questions: Metaphysical Detective Stories in Postwar Fiction"; p. 165.
47. "Desde un punto de vista general la definición equivale a la delimitación (*determinatio, de-finitio*), esto es, a la indicación de los fines o límites (conceptuales) de un ente con respecto a los demás." (José Ferrater Mora, "Definición", en *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza, 1984; t. I, p. 730).
48. Una exposición más completa de este enfoque puede leerse en Adena Rosmarin, *The Power of Genre*; pp. 3-51.

## Bibliografía citada

- Alewyn, Richard, "The Origin of the Detective Novel", en Most, Glenn y Stowe, W., *op. cit.*
- Barthes, Roland, *S/Z*, México, Siglo XXI, 1980.
- Barzun, Jacques, "Detection and the Literary Art", en Nevins, F., *op. cit.*
- Bennett, D., "The Detective Novel: Towards a Definition of Genre", en *PTL. Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, n° 4, 1979.
- Bioy Casares, A., "Jorge Luis Borges: *El jardín de senderos que se bifurcan*", en *Sur*, n° 92, mayo de 1942.
- , "Adolfo Bioy Casares y el misterio como género", entrevista de Inés Pardal, en *El gato negro. Revista de narrativa policial y misterio*, n° 1, octubre 1990.
- Borges, Jorge Luis, "El arte narrativo y la magia", en *Sur*, n° 5, Buenos Aires, mayo 1932.
- , "Modos de Chesterton", en *Sur*, n° 22, Buenos Aires, julio 1936.
- , "Los laberintos policiales y Chesterton", en *Sur*, n° 10, Buenos Aires, julio 1935.
- , "Half-Way House, de Ellery Queen", en *El Hogar*, 30 septiembre 1936. (Recogido en *Textos cautivos*, Buenos Aires, Tusquets, 1986).
- , "Murder off Miami, por Dennis Wheatley, J. G. Links, etc", en *El Hogar*, 13 noviembre 1936. (Recogido en *Textos Cautivos*, Buenos Aires, Tusquets, 1986).
- , "Howard Haycraft. *Murder for pleasure*", en *Sur*, n° 107, Buenos Aires, septiembre 1943.
- , "José Bianco: *Las ratas*", en *Sur*, n° 111, Buenos Aires, enero 1944.
- , "Nota sobre Chesterton", en *Los Anales de Buenos Aires*, n° 20-22, octubre-diciembre de 1947. (Recogido con el título "Sobre Chesterton" en *Otras inquisiciones*).
- Borges, Jorge Luis y Ferrari, Osvaldo, "Diálogo sobre el cuento policial", en *Libro de diálogos*. Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
- Caillois, Roger, "La novela policial", en *Sociología de la novela*, Buenos Aires, Sur, 1942.
- Chandler, R., *Chandler por sí mismo*, Madrid, Debate, 1990.
- Christopher, J. R., "Poe and the Tradition of the Detective Story", en Nevins, F., *op. cit.*
- Del Monte, Alberto, *Breve historia de la novela policíaca*, Madrid, Taurus, 1962.
- Ducrot, O. y Todorov, T., *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Du Seuil, 1972.
- Holquist, Michael, "Whodunit and other Questions: Metaphysical Detective Stories in Postwar Fiction", en Most, G., y Stowe, W., *op. cit.*
- Jolles, André, "La devinette", en *Formas simples*, Paris, Du Seuil, 1982.
- Lowndes, Robert, "The Contributions of Edgar Allan Poe", en Nevins, F., *op. cit.*
- Macdonald, Ross, "The Writer as Detective Hero", en Nevins, F., *op. cit.*
- Mc Sherry Jr., Frank D., "The Janus Resolution", en Nevins, F., *op. cit.*
- Most, G. y Stowe, W., *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
- Narcejac, T., *Una máquina de leer: la novela policial*, México, F.C.E., 1986.
- Nevins, Francis, *The mystery writer's art*, Bowling Green University Press, 1970.
- Pate, Janet, *El libro de los detectives*, Buenos Aires, Crea, 1981.
- Piglia, Ricardo, "Los mayordomos siempre son sospechosos" entrevista de Sánchez, Matilde, en *Revista Clarín*, 30 de septiembre de 1990.
- , "Cuando el crimen paga", entrevista de Mariana Rapoport, en *Revista Clarín*, 23 de junio de 1991; pp. 8-9.
- , "La ficción paranoica", en *Clarín*, "Cultura y Nación", 10 de octubre de 1991; pp. 4-5.
- , Prólogo a Arlt y otros, *Las fieras*, Buenos Aires, Clarín-Aguilar, 1993.
- Poe, Edgar Allan, *Obras en prosa*, San Juan, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1956.
- , *Essays and Reviews*, New York, Literary Classics of the United States, 1984.
- Rivera, Jorge, Introducción a *El relato policial en la Argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1986.
- Rosmarin, Adena, *The Power of Genre*,



Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.

Todorov, T., "Typologie du roman policier", en *Poétique de la prose*, Paris, Du Seuil, 1966.  
-, *Introducción a la literatura fantástica*,

México, Premia, 1980.

Vásquez de Parga, Salvador, *De la novela policíaca a la novela negra. Los mitos de la novela criminal*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986.

# La pesquisa de Saer o la deconstrucción de los hechos

POR DARDO SCAVINO

*Las historias sólo existen en las historias,  
mientras que en la vida...*

*Wim Wenders*

Presentar *La Pesquisa* como “la gran novela policial de Juan José Saer”<sup>1</sup>, es una afirmación válida pero al mismo tiempo problemática. De un lado, es cierto, responde perfectamente a las condiciones mínimas exigidas por el género: un crimen enigmático, una indagación y, por último, el relato de la misteriosa morfología del crimen donde se descubre al asesino. Existen incluso precursores de esta novela en la literatura argentina: “La pesquisa” había ya sido el título de un cuento policial de Paul Groussac; una monomaniaca era la asesina serial de *La Bolsa de huesos* de Eduardo Ladislao Holmberg; el asesino era, de algún modo, el detective en *El crimen de la calle Arcos* de Lostal Sauli pero también en *El Perjurio de la nieve* de Adolfo Bioy Casares.

Sin embargo, que un detective monomaniaco ignore que él mismo es el asesino, que él es “el galgo y la presa”<sup>2</sup>, no resulta simplemente una variante ingeniosa dentro de las combinaciones posibles del policial: a través de esta variante ancestral (se trata de la historia de *Edipo* de Sófocles, tragedia reconocida por muchos críticos como uno de los precursores del drama policial) Saer disloca los presupuestos narrativos del género, y esto, desde su interior. Porque si un relato policial es, como dijo alguna vez Todorov<sup>3</sup>, la conjunción de dos series, la de la indagatoria y la del crimen, el relevo de los datos visibles y la reconstrucción del acontecimiento, *La Pesquisa* anuncia su disyunción sin sutura posible: jamás a partir de lo dado, de la

experiencia, podrá extraerse el relato de lo que pasó, incluso de lo que pasa ante nuestros ojos; para que haya reconstrucción verídica de un hecho, debe agregarse, he ahí el problema, una cuota de fabulación y, en el límite, de mentira. Así, la intriga imaginada por Saer se convierte, si se nos permite el oxímoron, en la posibilidad imposible de una historia policial, ya que deconstruye, desde su propio corazón, las condiciones narrativas para que el relato policial en general sea posible. Porque si el relato policial se concibe como una *re-construcción* de un hecho criminal, *La Pesquisa* en particular y la narrativa de Saer en general se presentan en cambio como prodigiosas *des-construcciones* de los hechos.

## El ojo y el oído

En cierto modo, la segunda historia de esta novela, la de ese enigmático manuscrito hallado en la casa del poeta Washington Noriega, es una oblicua reflexión sobre la primera y el problema narrativo que ésta plantea. En efecto, en aquella casa de Rincón Norte donde transcurriera el controvertido "Episodio" de *Glosa*, el cumpleaños de Washington, su hija halla el original de *En las tiendas griegas*, novela cuyo título se inspiraría en el poema homónimo de César Vallejo incluido en *Los Heraldos negros*. Es la historia de dos hombres, el Soldado Viejo y el Soldado Joven que en la llanura de Escamandro, frente a la ciudad de Troya, dialogan acerca de ese Episodio narrado *más tarde* por Homero. Si bien hace ya diez años que está allí, y cuenta con el privilegio de la experiencia, el Soldado Viejo muy poco puede decir sobre la guerra, "él no ha visto más que una nube de polvo en un punto lejano de la llanura"<sup>4</sup>, algunas "figuras diminutas", hombres heridos que llegaban al campamento y la escasez de pan y aceite, signo de tiempos difíciles. Aunque acababa de llegar de Esparta hacía unos días, el Soldado Joven sabía de la guerra mucho más que el Viejo, "estaba al tanto de todos los acontecimientos" y podía contárselos a su compañero con minuciosa precisión. Cosa que sorprende al Soldado Viejo ya que él nunca vio "eso" que el Joven le refiere, de modo que decide, cuando termine la guerra y vuelva a su patria, pasar el resto de sus días en informarse acerca de todos esos Episodios, conocidos por los habitantes de Grecia e ignorados por él.

Aunque el Soldado Viejo *presenció* la guerra, él sabe menos sobre ella que el

Joven, quien en todos aquellos días se dedicó a oír los relatos, los mitos que circulaban de boca en boca, seguramente glosados y transformados, por toda la Hélade. Ya el entonado, en efecto, había debido adaptar su historia a la versión dominante en Europa para no decepcionar a su público, para que éste encontrara efectivamente lo que desde siempre esperaba: “De mis versos -escribía-, toda verdad estaba excluida y si, por descuido, alguna parcela se filtraba en ellos, el viejo, menos interesado por la exactitud de mi experiencia que por el gusto de su público, que él conocía de antemano, me lo hacía tachar (...) el verdadero sentido de nuestra simulación chabacana *debía estar previsto, desde siempre*, en algún argumento que nos abarcara...”<sup>5</sup>.

El entonado y el viejo director de la *troupe* son, de algún modo, como el Soldado Viejo y el Joven respectivamente: el primero “posee la verdad de la experiencia”, afirma Pichón, y el segundo, “la verdad de la ficción”. “Nunca son idénticas -agrega- pero, aunque de orden diferente, a veces pueden no ser contradictorias”<sup>6</sup>. Y si bien la primera, exiliada del sentido, pretende ser más verdadera que la segunda, como le señala Soldi a Pichón, ¿por qué, le contesta este último, a la segunda “le gusta tanto venderse en las casas públicas”<sup>7</sup>?

Es cierto que se adivina aquí una crítica embozada a cierta literatura latinoamericana condescendiente con las previsiones, o acaso los prejuicios, del público europeo acerca de esta parte del mundo. En *Lo Imborrable* Walter Bueno será el paradigma de esta narrativa mercantil y, por esta misma razón, él se volverá además el escritor oficial del régimen militar. Lo que bajo una dictadura se llama “censura”, se convierte, bajo los dictados del mercado, en una suerte de previsibilidad de los acontecimientos narrados, “acontecimientos supuestamente verídicos pero a decir verdad enteramente prefabricados...”<sup>8</sup>. De ahí que en uno de sus ensayos Saer pueda escribir: “La mayoría de los autores -a sabiendas o no- caen en la trampa de esta sobredeterminación, actuando o escribiendo conforme a las expectativas del público (por no decir, más crudamente, del mercado)”<sup>9</sup>.

Sin embargo, como unos años atrás en *Glosa*, lo que Saer no cesa de problematizar es qué significa “haber estado” o “haber presenciado” un Episodio. Ya que, por decirlo de algún modo, resulta difícil decir dónde estuvo el Episodio, cómo se presentó eso que dio en llamarse “la fiesta” o, ahora, “la guerra”; porque no puede decirse que estos acontecimientos hayan estado allí, ni señalárselos, ni mostrárselos como una prueba empírica e irrefutable de su existencia. Se ven, eso

sí, sus participantes: los “presentes” en el cumpleaños de Washington, los guerreros de Troya, toda esa multiplicidad hormigueante que puede ser “atrapada por los sentidos”. Pero el Episodio, esa “capa transparente”, como la llama Saer, que los envolvió a todos como un relente, eso es lo que no cesa de sustraerse a la experiencia, aun de quienes, como se dice, “estuvieron”. El Episodio no es dato ni referente, elude cualquier verificación, esquivo sigilosamente los deícticos, no tiene, dice Saer, “origen empírico”. Es propiamente un problema: “queda el residuo del acontecimiento, el armazón, el límite óseo o pétreo contra el que se choca, el problema”<sup>10</sup>. Un problema que nadie puede -retengamos este verbo- “desentrañar”.

Ya en *El Entenado*, a propósito de la muerte de Solís y sus marinos por las flechas de los colastinés, el protagonista escribía desde España: “El acontecimiento que sería tan comentado en todo el reino, en toda Europa quizás, acababa de producirse en mi presencia, sin que yo pudiese lograr, no ya estremecerme por su significación terrorífica, sino más modestamente tener conciencia de que estaba sucediendo o de que acababa de suceder”<sup>11</sup>. Así pues, no sólo los “ausentes” -el Matemático en *Glosa* y el Soldado Joven en *La Pesquisa*- deben valerse del relato de otro, de una “experiencia imaginaria” o un “recuerdo falso” para reconstruir un acontecimiento; también los “presentes” -Botón, Tomatis y Pichón en la primer novela y el Soldado Viejo en la segunda- deben soñar, inventar o glosar ese Episodio del cual participaron pero cuya existencia y sentido se les escapa como si hubieran sido ajenos a él.

## Una reconstrucción fabulosa

El relato, pues, carece de referencia o se auto-refiere desde el momento en que toma por objeto un fantasma que él mismo construye a falta de algo externo, visible, a lo cual remitirse; a menos que, como en una glosa, se refiera a otro relato, “lo que crea un sistema intertextual para ciertos temas, y aun para ciertos hechos que, de otra manera, se hubiesen perdido en la pulverización incesante del acontecer”<sup>12</sup>. Pero, en uno u otro caso, lo ocurrido, el Episodio, no está menos retirado del orden de la experiencia, y sus narradores, ausentes o presentes, no son menos fabuladores de leyendas: “Desde el día anterior, muchas de esas imágenes recubiertas habían

desaparecido gracias, no a sus propios recuerdos -Saer se refiere al matemático-, sino a los de Pichón -Pichón ¿no?-, que a pesar de los privilegios de la experiencia, no está menos perdido en la incertidumbre engañosa que él, que en todos aquellos días se había despreciado un poco por haber estado en Francfort, privándose de ese modo de atrapar, en un punto preciso de lo que es, la sucesión rugosa del acontecer con la red de sus cinco sentidos”<sup>13</sup>.

Porque, a fin de cuentas, ¿qué privilegio podía tener Pichón sobre el Matemático si para ambos, presentes o no, el Episodio era igualmente imperceptible, invisible, propiamente nada? “...después de tantos años, los hechos eran tan ajenos e inaccesibles a los que habían participado en ellos como a los que únicamente los conocían de oídas”<sup>14</sup>. Ningún privilegio del Soldado Viejo sobre el Joven; ninguno, tampoco, del entonado sobre las historias que, acerca de su propia experiencia, circulaban por Europa, hasta el punto de que él, protagonista de los hechos, debe adaptar su versión a la de los otros.

Corolario previsto ya por *Nadie nada nunca*: si nos atenemos a lo visible, a la experiencia inmediata, “no hay, al principio, nada”<sup>15</sup>: “pase lo que pase, si es que todavía pasa algo, en lo que antes se llamaba vida real, basta saber lo que se debe decir en el plano artificial de las representaciones para que todos queden más o menos satisfechos y con la sensación de haber participado en las deliberaciones que cambiarán el curso de los acontecimientos”<sup>16</sup>. Por eso, como en el caso del entonado, el Episodio no es, en el presente, lo que “ocurre” sino lo que “habrá ocurrido”, retroactivamente, para un relato que lo evoque, aun cuando ese relato sea contemporáneo, como en las transmisiones de fútbol, del “evento”: “quiero hacerles notar -dice Pichón- que lo que estamos percibiendo en este momento es tan fragmentario como lo que yo sé de lo que les estoy refiriendo, pero que cuando mañana se lo contemos a alguien que haya estado ausente o meramente lo recordemos, en forma organizada y lineal, o ni siquiera sin esperar hasta mañana, si simplemente nos pusiéramos a hablar de lo que estamos percibiendo, en este momento o en cualquier otro, el corolario verbal también daría la impresión de estar siendo organizado, mientras es proferido, por una consciencia móvil, ubicua, múltiple y omnipresente”<sup>17</sup>.

Pero si el Episodio no existe fuera de un relato que lo rescata de su invisibilidad esencial, si él no es referente, dato, si jamás pudo ser visto por nadie y esquivo al presente, ¿cómo distinguir entre lo ficticio y lo verídico? O, para decirlo con Bioy

Casares, ¿cómo evitar que este relato se tome por “la tortuosa invención de una fantasía desacreditada”<sup>18</sup>?

Ya para el entonado el recuerdo de un hecho no era prueba suficiente de su acaecer verdadero, ya que se trataba de historias sin “origen empírico”. Por eso, estos recuerdos “no son, en el fondo, recuerdos de nada, de nada en particular, y de los que no podría decirse, ni siquiera, que son verdaderamente... recuerdos”<sup>19</sup>. Así las cosas, ¿cómo sabría Morvan si él había cometido o no esos asesinatos? “...aunque no le quedara en la memoria ningún residuo empírico de sus actos, nunca podría estar seguro de no haberlos cometido, así como inversamente de muchos otros de los que tenía recuerdos en apariencia verídicos, una vez que se habían diluido en el mar del acontecer, nadie, y mucho menos él, podría estar seguro de que habían efectivamente sucedido”<sup>20</sup>.

De donde la profunda disparidad, la disyunción, entre lo visible y el relato: quien hace la leyenda siempre cuenta algo de más, algo que los espectadores, incluso los protagonistas, no tomaron en cuenta, ese costado invisible de las cosas que sobrevuela los cuerpos en el momento en que actúan y padecen. Si el Episodio jamás pudo ser visto, lo que se recuerde de él -de la fiesta, de la guerra, del crimen- será siempre un relato, una narración retroactiva: “Así que de “ese” sábado tengo -decía Tomatis en *Lo imborrable*-, no un recuerdo sino un relato, compuesto hasta en sus detalles más mínimos, organizado según una sucesión lógica, y tan separado de mi experiencia como podría serlo una película en colores-imágenes discontinuas pegadas una después de la otra y a las que una intriga de esencia diferente a las imágenes mismas, y agregada con posterioridad, les suministra, artificial, un sentido”<sup>21</sup>.

De un lado hay, pues, una multiplicidad de “imágenes discontinuas”, fragmentarias, de cosas, personas, gestos, posturas, como una serie, anota Saer, de “diapositivas”; del otro, una pluralidad de versiones, de relatos, modos de relacionar esas imágenes de una manera coherente, aceptable, verosímil (“...por el sólo hecho de existir todo relato es verídico”<sup>22</sup>), en torno a esa “nada” que es el Episodio.

De modo que existe una relación problemática entre las dos series: la descripción -las imágenes o las cosas visibles- y el relato -la palabra- que invoca, sobre el fondo del acontecer invisible, un sentido, una relación (*relatum*) posible entre esos fragmentos materiales insignificantes. Por eso en la literatura de Saer la disyunción

no es narrar o describir: la narración es este encuentro, o más bien esta superposición desapareja, problemática, de las series disjuntas de la descripción y el relato, lo sensible insensato y lo sensato insensible.

## Hechos y des-hechos

Si *Glosa* había sido la novela de lo sensato insensible, del acontecimiento sin “origen empírico”, *Nadie nada nunca* fue, por sobre todas, la de lo sensible insensato, la de la “pulverización incesante del acontecer”. En la novelística de Saer las cosas tienden a perder su realidad de signos, de indicios, su funcionalidad en una lógica coherente del relato. Como decía Robbe-Grillet<sup>23</sup>, la silla vacía ya no remite a una ausencia o una espera, comienza a verse, simplemente; los barrotes de la ventana ya no significan la imposibilidad de salir o de entrar, se tornan una forma que puede ser descripta por sí misma independientemente de su función narrativa, del rol que les toque jugar en el desarrollo de una historia.

Por eso Robbe-Grillet encontraba en el drama policial un precursor taimado del *Nouveau Roman*: los indicios, las pruebas presentadas durante la indagación o la pesquisa -objeto abandonado en el lugar del crimen, movimiento fijado en una fotografía, frase oída por un testigo- hallan una significación solo más tarde en el relato del detective, en “una intriga de esencia diferente a las imágenes mismas, y agregada con posterioridad”, como dirá Tomatis.

Pero nada impide que el detective se equivoque, que los testigos se contradigan, que ese hombre en la foto no esté introduciendo el puñal en la espalda de la víctima sino que intente extraerlo. Los relatos, así, se multiplican y la significación de las pruebas se torna cada vez menos evidente: los objetos se burlan de los relatos, el Episodio se pulveriza y el sentido vacila. Entonces sí, como decía ya Fiore, asesino de su mujer en *Cicatrices*, “los pedazos. No se pueden juntar”<sup>24</sup>.

Por el contrario, el detective Morvan -como el espiritista Bianco en *La Ocasión* y Walter Bueno en *Lo Imborrable*-, poseído, como afirma Saer, por una “pulsión de verdad”, creía poder conocer “con minucia y exhaustividad, hasta el detalle más insignificante de los hechos, para elaborar un diseño coherente y extraer, de ese diseño, un sentido”<sup>25</sup>. Morvan se emparenta así con Angel Leto quien, en un relato de 1965, enunciaba de esta manera su proyecto literario “humanista”: “Dada la



imposibilidad de reinar sobre los hechos, la narración debe superar las cosas englobándolas en una síntesis significativa guiada por el amor al conocimiento del hombre y propender a la sabiduría”<sup>26</sup>.

Proyectos que, de algún modo, son la estricta contracara del materialismo de Saer: no por relevante un detalle es menos “insignificante” que otro, ya que ambos se resisten a todo diseño coherente o a todo relato que quiera ser una síntesis significativa. Materialismo, en efecto, significa que existe algo -lo sensible en este caso- que no puede ser reducido a la idea, el sentido o la conciencia. Materialismo anti-positivista, podríamos agregar, ya que no puede decirse que los *hechos* existan fuera de su interpretación. Lo que existe fuera, precisamente, es lo *des-hecho*, la multiplicidad del ser.

## El detective esquizo

No es casual entonces que Saer reencuentre, pasados los años, la novela policial, y mucho menos que el detective, ese narrador dentro de la narración, sea aparentemente un esquizofrénico. Esta “esquizia” es menos clínica que narrativa: si la descripción y el relato, lo visible y lo narrable, la pesquisa y la reconstrucción, son dos series divergentes, desplazadas una en relación con la otra, entonces quien ve y quien cuenta no son nunca el mismo “yo” aun cuando estos dos “yos” habiten un solo personaje escindido.

De algún modo, Morvan es el Soldado Viejo y el Joven al mismo tiempo, el que participa del Episodio pero no de su sentido y el que lo relata o lo fabula sin haber participado, sin haber “estado”, como se dice en *Glosa*, en el lugar de los hechos. El Morvan asesino es un “otro” para el Morvan detective o narrador. Por eso poco importa si el asesino es Morvan o su ayudante Lautret (*L'autre*, “el otro”, como lo llama Tomatis<sup>27</sup>): “seguimos siendo desconocidos, no únicamente uno respecto del otro, sino cada uno respecto de sí mismo”<sup>28</sup>; la significación de nuestros actos no sólo se le escapa a los otros sino también a nuestra conciencia, nuestra “zona clara”.

Por lo mismo, no es la conciencia quien gobierna nuestros actos, ni un yo quien decide la historia del otro; no es “el jinete sino el caballo el que lo dirige”<sup>29</sup>. Morvan se ensaña con las ancianas de un barrio de París del mismo modo que Ajax, en la tragedia homónima de Sófocles -cegado en Troya por Palas Atenea, diosa de la “sabiduría”- lo había hecho con los corderos al confundirlos con las huestes de

Ulises. Justamente, la última víctima de Morvan se llama Mme. Mouton, es decir, señora Cordero. Como se sabe, esta historia ya había sido retomada en un célebre episodio del *Quijote*, cuando el héroe ataca un rebaño al confundirlo con un ejército, y en la menos célebre novela de Thomas Harris, *The silent of lamps* (conocida en cambio por su versión cinematográfica). Pero ya a propósito del asesinato "serial" de caballos en *Nadie nada nunca*, "Tomatis habla de Ajax y los Atridas"<sup>30</sup> y de los ritos del chivo emisario.

Sin embargo, esta pulsión repetitiva, destructiva, no se distingue de aquella pulsión de verdad, porque ambas forman parte, paradójicamente, de una manía constructiva y ordenadora de la realidad. En efecto, "aunque es verdad que, desde cierto punto de vista, todo lo que se refiere a los actos humanos es locura, sería prudente reservar esa palabra para designar algo específico y que es, no extraño a la razón, sino el resultado de una razón propia que ordena el mundo según un sistema de significaciones sin fisuras, y por eso mismo impenetrable desde el exterior. Morvan sabía que la puesta en escena que se desplegaba en la habitación tenía un sentido para el que la había organizado, pero ese sentido nunca se haría evidente a nadie que no fuese su propio organizador"<sup>31</sup>. ¿Y a quién se le hace evidente el sentido de esa puesta en escena?. A Morvan, el detective, el asesino.

La locura, pues, no es lo contrario de la razón: la locura es querer ordenar lo sensible insensato a partir de lo sensato insensible. La locura humana es ordenar todo lo que existe a partir de la lógica de sus propios mitos y pretender así "reinar sobre los hechos". Locura son, por ejemplo, los jardines del racionalismo francés. Locura es la civilización sarmientina, esa violencia bárbara que se ejerce sobre las cosas y los hombres para modelarlos, disponerlos o disciplinarlos según los parámetros de los discursos humanos, como si fueran las cosas mismas quienes exigieran secretamente esa violencia, esa disposición o esa disciplina. Por eso es en más de un sentido que la narrativa policial es "policial".

Por otro lado, cuando mutilaba y "desentrañaba" a sus víctimas, Morvan no hacía otra cosa que buscar en esa materia estólida y viscosa el misterio de su sentido, como cuando "desentrañaba", en su rol de detective, el sentido de un crimen misterioso: "Las torturas por ejemplo no eran practicadas por puro sadismo -agrega Saer-, sino con el fin de verificar si ese cuerpo exterior al suyo, del cual él había sido expulsado, era sensible al dolor igual que su propio cuerpo, y las diferentes mutilaciones, decapitación, descuartizamiento, aberturas torácicas o

abdominales, así como también la costumbre de hurgar, separar las vísceras, los ojos, la lengua, las orejas, etc., un intento por desentrañar -ignoro si la palabra fue elegida a propósito por los que redactaron el informe- el supuesto misterio del cuerpo materno..."<sup>32</sup>. Después de todo, la vagina de estas ancianas, ¿no era la "hendidura legendaria que, literalmente, expelle no solamente al hombre sino también al mundo"<sup>33</sup>?

Si el sentido no está allí, entre los datos materiales de la realidad, si debió ser alucinado o soñado, entonces ni los hechos ni el mundo mismo existen fuera de esa especie de mónada sin puertas ni ventanas que es el hombre. Afuera hay sólo una "mancha Rorschach"<sup>34</sup>, una multiplicidad abigarrada de trazos sin sentido o de fragmentos sin unidad, una sopa caótica de objetos parciales sobre los cuales las mónadas proyectan sus fantasmas. En fin, la multiplicidad misma de los *des-hechos* (¿Haría falta insistir aquí acerca de cómo toda una tradición cristiana pensó lo sensible, lo que se resiste al control omnisciente del Logos, como lo "inmundo"?). De modo que si esas mónadas son los hechos y el mundo, las hendiduras que los expelieron guardan el divino secreto de la creación.

La "pulsión de verdad", el deseo de que las dos series dispares armonicen finalmente, no es algo distinto de un rechazo radical de la escisión fatídica del "yo", de la fisura o de la grieta, de la *fêlure*, como la llamaba Zola, para defender la unidad imaginaria del individuo y la armonía entre lo "exterior" y lo "interior", entre lo visible y la narración. La pulsión de verdad es el rechazo del deseo y del sin-sentido profundo, del "fondo oscuro", de donde brota todo sentido.

Seguro de su individualidad, de su no-divisibilidad, de su coincidencia consigo mismo, "dando por sentado que la zona clara de la existencia es el escenario principal hacia el que debe convergir, lo quiera o no, la dispersión caótica del mundo"<sup>35</sup>, como esos franceses que Saer describe haciendo compras en las vísperas de Navidad, Morvan no se distingue de los colastinés de *El entenado*. Desde esta perspectiva, en efecto, no habría mucha diferencia entre el acto de "desentrañar" o destripar las ancianas y el de comerse a los otros: "si actuaban de esa manera -reflexionaba el entenado- era porque habían experimentado, en algún momento, antes de sentirse distintos al mundo, el peso de la nada"<sup>36</sup>.

## La fatalidad de la ficción

En este aspecto, tampoco es casual que Saer se volcara hacia el género policial. Y es que la aparición de la figura del "detective" resulta aquí esencial: él será el héroe-narrador, un héroe cuyo hacer es contar. De modo que este nuevo personaje comenzará a tener una relación muy diferente con el mundo. Como una especie de duplicación del narrador, él ya no formará parte del mundo narrado, al menos hasta la aparición del policial negro. Se encargará más bien de contemplarlo e interpretarlo, de ordenarlo. Él será el *sujeto* de una narración antes de ser su *objeto*. La narración alcanzará así el status de "saber"; la progresión dramática, como lo sostenían Boileau y Narcejac, será también lógica.

Pero es aquí donde Borges ya había introducido, con "La muerte y la brújula" y "El tema del traidor y del héroe", una ruptura esencial en el género policial argentino. En efecto, si, como afirma Saer, el hecho sólo existe *para* un relato que lo construye -y en el límite, lo alucina o lo sueña-, entonces este relato precede lógicamente ese acontecimiento, aun cuando, aparentemente, no lo preceda cronológicamente. Se trata justamente de la tesis que Borges esbozaba en "El tema del traidor y del héroe": la literatura precede la historia. Lo que pasa, en el orden sucesivo y lineal de la historia, ya *pasó* en el orden coextensivo y cíclico del mito. Estos acontecimientos, pues, no forman parte "de la percepción misma, sino de la memoria; igual que si estuviesen transcurriendo, no más en la actualidad del acontecer, que en un pasado simultáneo y parasitario del presente"<sup>37</sup>. (Justamente, la paradoja aparente de un pasado "simultáneo y parasitario del presente", contemporáneo de lo visible, explica ese fenómeno de "paramnesia" -o *déjà vu*- que le da título a una narración saeriana de 1966<sup>38</sup>). Incluso el detective "glosa" un relato que sabe "de oídas".

Así las cosas, tanto quien protagoniza como quien narra un Episodio, actúan o cuentan, sin saberlo, un libreto ya escrito por un tercero. Es el corolario que inspira casi toda la narrativa borgeana: los personajes están predestinados porque, en sus actos y sus palabras, repiten los de algún personaje de ficción. Por eso los personajes borgeanos eran lectores antes de ser actores; el mundo, para ellos, era, antes que un espacio de acción, una vastísima biblioteca.

Pero del *Quijote* a *Mme. Bovary*, ¿no era ésta la cualidad de los personajes novelescos? ¿Un personaje novelesco no se caracterizaba, en primer lugar, por su

deseo de convertirse en un personaje de novela? De donde la dificultad para situar los orígenes de la novela moderna desde el momento en que su héroe tuvo que haber leído alguna vez una "novela"... Aquí también hay dos "yos" o, por decirlo con una frase de Rimbaud, "yo es un otro". En "Historia de Rosendo Juárez", el protagonista dirá: "Durante años me hice el Moreira, que se habrá hecho en su tiempo algún otro gaucho de circo", ya que "antes de los Podestá y de Gutiérrez casi no hubo duelos criollos"<sup>39</sup>. Emma Zunz, antes de consumir su venganza, "ya era la que sería"<sup>40</sup>. Fergus Kilpatrick, el irlandés de "El tema del traidor y del héroe", se convierte, como su biógrafo Ryan, en un personaje de una obra teatral escrita por Nolan e inspirada en *Macbeth* y *Julio César* de Shakespeare<sup>41</sup>.

En "Magias parciales del Quijote" Borges exponía este problema con toda claridad: "En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben"<sup>42</sup>. Ser un personaje de ficción, encarnar un rol en una pieza ya escrita en otro lado, eso significa estar movido "por una absurda pulsión repetitiva", tal como lo plantea Pichón. O si se prefiere una versión más clásica: eso significa tener un destino. Incluso el destino de Lönnrot, en "La muerte y la brújula", está previsto por Red Scarlach, de modo que el detective deja de ser el sujeto de un relato para pasar a estar sujeto a un otro relato.

Como en el caso de Edipo y el oráculo, también la historia de Morvan ya estaba escrita. ¿Dónde? Justamente en "el viejo libro ilustrado de mitología, que conservaba desde la infancia, y que su padre le había traído de uno de sus viajes"<sup>43</sup>. Lo que Morvan buscaba del lado del cuerpo materno, de la materia, de lo sensible, estaba en realidad del lado de la palabra paterna, de los mitos ancestrales. Como sus contemporáneos, él había creído ser un individuo porque había olvidado que se trataba de un personaje de ficción: él era Edipo, Ajax, incluso don Quijote. El mismo Morvan "había visto tal vez demasiadas películas policiales, calcando su comportamiento sobre modelos demasiado arquetípicos"<sup>44</sup>.

No era durante la vigilia o en su "zona clara" sino en sus sueños que Morvan descubría este mecanismo secreto: él veía cómo esos dioses "dirigían a distancia y en secreto los pensamientos y los actos de sus fieles"<sup>45</sup>. Se trata, como decía Tomatis en *Lo Imborrable*, de esa "legión de reptiles que únicamente piensa en persistir indefinidamente en el estado más placentero posible, móradas o amebas flotando en la armonía preestablecida de las esferas audiovisuales del mejor de los

programas posibles”<sup>46</sup>. Todavía Pichón en *La Pesquisa* se referirá a esos individuos “previstos rigurosamente de antemano por cuatro o cinco instituciones que se complementan mutuamente -la Banca, la Escuela, la Religión, la Justicia, la Televisión- como un autómeta por el perfeccionismo obsesivo de su constructor, el más insignificante de sus actos y el más recóndito de sus pensamientos, a través de los cuales están convencidos de expresar su individualismo orgulloso, se repiten también, idénticos y previsibles, en cada uno de los desconocidos que se cruzan por la calle...”<sup>47</sup>.

## El Gran Complot

Saer vuelve así sobre la idea borgeana del Gran Complot, de ese dios que juega al ajedrez con los individuos, que prevé cada uno de sus actos pero también de sus palabras. Si, como lo sugería Borges, cada uno de nosotros es sólo el personaje de un sueño o una narración de algún dios misterioso y omnipresente, entonces ¿no podría decirse que ya estamos muertos? De algún modo, es el corolario de Bioy Casares en *La invención de Morel*: estamos muertos porque somos simulacros proyectados por una Gran Máquina. Alguien controla nuestras palabras y nuestros actos.

El mundo como gigantesca obra teatral o como ingente conspiración. Calderón y Kafka como “precursores” de Borges. O como escribía Saer a propósito de Angel Leto: “...las frases que Isabel y Lopecito proferían relativas a su persona -a la del padre, digo, ¿no?- coincidían tan poco con la realidad empírica de Leto, que Leto las oía como expresiones convencionales aprendidas de memoria en el marco de una conspiración (...) ¿era simulado? ¿o eran el tonito desesperado de las noches y el lloriqueo en la cama lo que simulaba? ¿o todo era simulado? ¿o nada?”<sup>48</sup>.

Como vimos, la novela policial intentó conjurar aquella muerte al convertir al héroe en un sujeto narrador y no ya en un objeto narrado. Fue su manera secreta de combatir el Gran Complot. Porque narrar la historia de un hombre significa hacerlo desde la perspectiva de su conclusión, es decir, de su muerte. Por eso toda biografía es una *thanatografía*. Tener un destino implica estar muerto desde el nacimiento, estar sujeto a lo que Otro, el dios del oráculo, escribe acerca nuestro. Y era de algún modo el detective quien narraba la historia del criminal: si éste

ejecutaba realmente a la víctima, aquél ejecutaba al asesino simbólicamente.

Por eso en Borges, y en el relato policial en general, no existe contradicción entre la premeditación y la fatalidad. Sucede simplemente que ambas se despliegan en dos planos diferentes: en el del *hacer*, la primera; en el del *ser*, la segunda. Un hombre puede deliberadamente asesinar a otro, él elige *hacer* algo. Pero desde el momento en que participa del acontecimiento y encarna allí un rol, él *deviene* un asesino desde el punto de vista de los hechos. De ahí que en los personajes de Borges, pero también en los de Arlt, hubiera siempre una vocación de *ser* más que de *hacer*. Como decía Sartre a propósito de Jean Genet, lo que él *hacía*, robar, no lo hacía tanto por necesidad o para obtener un beneficio personal sino para *ser* un ladrón, el ladrón que los otros decían que él era. Cuando Masotta incluso retome esta idea de Sartre para leer a Roberto Arlt, dirá que la traición de Astier, ese acto canallesco y repulsivo, estaba hecho con “la estofa misma de la libertad”<sup>49</sup>, puesto que, al traicionar al Rengo, él rompía finalmente con lo que *era*, con lo que habían hecho de él desde afuera. Lo mismo podría decirse de Rosendo Juárez en su “Historia” y de Jacobo Fischbein en “El indigno”.

Desde *Asesinato de Florencio Varela* de Mármol, el primer relato policial escrito en Argentina, el detective busca primero los motivos para dar con el asesino: “Por medio del razonamiento -escribía Mármol- buscaremos primero al más interesado y más caracterizado para ese crimen”<sup>50</sup>. Desde esta perspectiva, se supone que el asesino obró libremente porque asesinar a Varela estaba de acuerdo con sus intereses. Correspondía al detective, en consecuencia, determinar quién había encarnado en este drama el rol del asesino. Y éste sería, por supuesto, el “más caracterizado”, porque los motivos no valen para todos por igual. Si el motivo fue el dinero, la venganza o los celos, hay que pensar antes que el asesino es celoso, vengativo o ambicioso. O aun llevando las cosas al límite, si asesinó, se debe a que él es un asesino. Por eso pareciera como si ya en este relato Oribe hubiera mandado a asesinar a Varela para *ser* el asesino que Mármol veía en él, para encarnar el rol que éste le asignaría (ya Mármol calificaría a Oribe de “monomaniaco”).

Medio siglo más tarde, Holmberg dirá en *La bolsa de huesos* que Clara no podía ser juzgada, justamente porque ella no extraía ningún beneficio con el asesinato de esos estudiantes. Ella había sido impulsada a matar por lo que ella *era*: no había allí voluntad -agregará Holmberg- sino fatalidad (unos años antes Raúl Waleis diría lo mismo acerca de la ladrona monomaniaca de *Clemencia*). De algún modo, lo

que Holmberg descubre es que ella ya estaba muerta, es decir, poseída por una enfermedad incurable (la monomanía): ella no era el *sujeto* de sus actos sino el *objeto* de la ciencia. Porque una patología era en cierto sentido esto: la muerte apoderándose de un cuerpo vivo hasta el punto de que, como en el caso de Clara, según Holmberg, la muerte real y efectiva podía obrar como un “remedio”.

Con los años, el policial se inclinará a considerar que los fines o los motivos del crimen son puramente imaginarios y que lo verdaderamente importante resulta el *ser* del criminal o su voluntad de perseverar en un modo de ser, el oscuro deseo de encarnar un rol en una historia, como el escorpión de *Mr. Arkadin*, o incluso como Lönnrot y Morvan. Porque si el detective-narrador se define por “una entonación, una voz, una sintaxis peculiar”<sup>51</sup>, él tiene también un “destino”, actúa un rol en una historia ya escrita.

El principio del “hombre-cosa” fue el supuesto a partir del cual se construyó la novela negra. Como escribían Boileau y Narcejac, “*Scarface* es, en imágenes, el equivalente de Daschiell Hammett. La emoción se manifiesta en forma de crisis sucesivas. Es la historia de un destino, o sea que la vida está dominada por la fatalidad y los hombres son cosas, a pesar de su aparente libertad. Esta idea del hombre-cosa -considerada de lo cotidiano, de lo accidental, para poder apreciarla más claramente- aparece tan cargada de tragedia latente que hasta podría suprimir tranquilamente la pintura de la brutalidad física, que tan bien hacía Hammett, y conservar sólo la violencia moral de una acción regida interiormente por una oscura necesidad de destrucción”<sup>52</sup>.

De ahí que en Argentina la novela negra no sólo se haya inspirado en los autores norteamericanos sino también en Arlt y Borges. Ambos concibieron sus personajes como autómatas, “hombres-cosa” u hombres-simulacro. Por eso tiene razón Piglia cuando ve en Jacobo Fischbein una reencarnación de Silvio Astier: “Todos nos parecemos a la imagen que tienen de nosotros. Yo sentía el desprecio de la gente y yo me despreciaba también”<sup>53</sup>. El “homenaje” de Borges a Arlt no es azaroso, responde a condiciones bien precisas, a maneras de concebir el héroe literario y su destino.

Ya en *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Oscar Masotta daba una explicación del personaje de Astier que podría valer igualmente para Jacobo Fischbein: “Astier -escribía- se encuentra como apresado por lo que el otro piensa de él y no puede no aprehender, a través de la creencia del Rengo, su interioridad como ya



cualificada: él no es más que aquello que en su niñez se había decidido que fuera, un triste y melancólico ladrón en potencia. Pero ¿qué es entonces eso que él es ahora? Nada más que un trozo de hombre reducido a ese lado de la personalidad en la que todo lo que se es ha sido conformado desde afuera. Su personalidad es una personalidad sin autonomía, el individuo que él es no es más que eso que los otros han decidido y deciden que sea. Pero por lo mismo: Astier es entonces un puro *para-los-otros* que carece de *para-sí*, él no es nada *para-sí*, excepto un inquietante vacío interior, un silencio, una nada”<sup>54</sup>.

La mirada del otro, por supuesto, no es sólo la mirada de éste o aquél personaje sino la evaluación que la “moral dominante” hace de cada uno de los individuos, el rol que ellos encarnan en esa pieza escrita por el Otro, el dios oracular o el Gran Complot, ya que incluso cada uno de estos individuos no puede dejar de juzgarse a sí mismo a partir de estos valores. “Arlt nos muestra cómo funcionan esas comunidades de humillados y culpables -continuaba Masotta-; tal es el tema del cuento *Las fieras*. Aquí se nos describe desde adentro ese tipo de comunidad donde la comunidad es imposible, y se nos lleva desde el silencio interior de cada humillado, a la visión de un conjunto de silenciosos. En esta comunidad cada silencio interior se agrupa junto al otro; cada uno, interiormente vacío, no es más que una “cáscara” exterior, un desecho, una basura y cada uno se rodea de los demás en tanto que interiormente se vive a sí mismo como siendo él también un desecho”<sup>55</sup>.

Esta falsa comunidad, esta sociedad “serializada”, como la llamaba Sartre, es el medio donde se desarrolla la novela negra. Esas “cáscaras exteriores” son los simulacros proyectados por la Gran Máquina de Bioy Casares. Será también la “legión de reptiles” de Saer, esa comunidad de “mónadas o amebas flotando en la armonía preestablecida de las esferas audiovisuales del mejor de los programas posibles”. En síntesis, la sociedad controlada por un déspota inconsciente, Hitler como el gran vampiro telepático.

Sin embargo, todavía la novela negra norteamericana creía en el héroe justiciero capaz de combatir y destruir la conspiración de la Mafia Organizada. Su modelo aún era épico. Con respecto al cine, por ejemplo, Gilles Deleuze determinó con mucha precisión el giro en la concepción del complot: “¿Cómo no creer en una poderosa organización concertada, en un grande y poderoso complot que ha encontrado la manera de hacer circular los tópicos, de afuera hacia adentro

y de adentro hacia afuera? El complot criminal, como organización de Poder, cobrará en el mundo moderno un nuevo giro que el cine se esforzará en seguir y mostrar. No es en absoluto, como en el cine negro del realismo americano, una organización que remitiría a un medio distinto, a acciones asignables por las que los criminales se individualizarían (...) El poder oculto se confunde con sus efectos, con sus soportes, sus medios de comunicación de masas, sus radios, sus televisiones, sus micrófonos..."<sup>56</sup>.

En el policial argentino, sin embargo, este giro ya había sido introducido, en cierto modo, por *Los tigres de la memoria* de Juan Carlos Martelli. Allí también el "detective", Cralos, era un asesino y sólo "resolviendo" su caso podría conjurar ese destino de violencia. Pero resolverlo no significaba ya reconstruir un crimen sino liberarse, justamente, de los "tigres de la memoria", de ese déspota inconsciente encarnado en la figura de un coronel. "Sin él no existís -le dice el Gordo a Cralos- y si él quiere, no habrás existido nunca"<sup>57</sup>. Por eso Martelli va a evocar el mito de los vampiros: el coronel es un Drácula telepático y todos los demás son sus súbditos, sin voluntad propia, obedeciendo como autómatas a la sola voluntad de su señor. Y si ellos no podían dejar de matar era porque no podían dejar de morir.

Pero tal vez ya era así en la lucha de Marlowe contra la maquinaria de Hollywood en *Triste, solitario y final* de Soriano y también en "La loca y el relato del crimen" de Piglia, donde el joven lingüista se bate contra el complot conjunto de la policía y la prensa. ¿Y el caballero Dupin no había prefigurado ya este conflicto, en los inicios mismos del género, cuando en *El misterio de Marie Roget* se bate mediante un razonamiento sutil contra el relato de la prensa y la policía? En este sentido, más allá de quien fuera el asesino, el género es y fue siempre político en la medida en que se escribió en tensión y a contrapelo de las políticas de ficción dominantes, contra los medios de comunicación o contra la policía, contra Walter Bueno y contra Morvan.

Para Saer, finalmente, esta tarea se llevaría a cabo menos contando lo que pasó que *descontando* la historia glosada por los medios de comunicación. No se trataría entonces de reconstruir los hechos sino más bien de *deconstruirlos*, hasta alcanzar por la escritura esa dimensión de los *des-hechos* anterior a todo relato, a todos los tópicos. La escritura, tal vez, como una singular y frágil arma política contra el Gran Complot de los tópicos y los mitos oraculares del poder.

## Notas

1. Juan José Saer, *La pesquisa*, Buenos Aires, Saix Barral, 1994. La afirmación citada figura en la presentación de la contratapa.
2. *ibid.*, p. 108.
3. Tzvetan Todorov, "Typologie du roman policier" in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
4. *La Pesquisa*, p. 123.
5. Juan José Saer, *El Entenado*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1991, p. 108.
6. *La Pesquisa*, p. 125.
7. *ibid.*, p. 125.
8. Juan José Saer, *Lo Imborrable*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1993, p. 226.
9. Juan José Saer, *Una Literatura sin atributos*, Santa Fe, Universidad del Litoral, 1988, p. 19.
10. Juan José Saer, *Glosa*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1986.
11. *El Entenado*, p. 27.
12. Juan José Saer, *El Río sin orillas*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1991, p. 137.
13. *Glosa*, p. 165.
14. *ibid.*, p. 162.
15. Juan José Saer, *Nadie nada nunca*, México, Siglo XXI, 1980, pp. 9 y 15.
16. *La Pesquisa*, p. 33.
17. *ibid.*, p. 22.
18. Adolfo Bioy Casares, *El Perjurio de la nieve*, Buenos Aires, Emecé, 1944, p. 8.
19. Juan José Saer, *La Mayor*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 36.
20. *La Pesquisa*, p. 153.
21. *Lo Imborrable*, p. 71.
22. *La Pesquisa*, p. 22.
23. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961, p. 21.
24. Juan José Saer, *Cicatrices*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, p. 80.
25. *La Pesquisa*, p. 21.
26. Juan José Saer, *Narraciones/1*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, p. 80.
27. *La Pesquisa*, p. 165.
28. *Lo Imborrable*, p. 50.
29. *La Pesquisa*, p. 14.
30. *Nadie nada nunca*, p. 192.
31. *La Pesquisa*, p. 98.
32. *ibid.*, p. 158.
33. *ibid.*, p. 12.
34. *Nadie nada nunca*, p. 10.
35. *La Pesquisa*, p. 24.
36. *El Entenado*, p. 129.
37. *ibid.*, p. 86.
38. Juan José Saer, "Paramnesia" in *Narraciones/1*, pp. 31-50.
39. Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 1036 y 1042.
40. *ibid.*, pp. 564-568.
41. *ibid.*, pp. 496-498.
42. *ibid.*, p. 669.
43. *La Pesquisa*, p. 160.
44. *ibid.*, p. 33.
45. *ibid.*, p. 27.
46. *Lo Imborrable*, p. 21.
47. *La Pesquisa*, p. 137.
48. *Glosa*, p. 59.
49. Oscar Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 49.
50. José Mármol, *Asesinato de Florencio Varela*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1972, p. 48.
51. Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 181.
52. Boileau y Narcejac, *La Novela policial*, Buenos Aires, Paidós, 1968, p. 92.
53. Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 1030.
54. Oscar Masotta, *op. cit.*, p. 42.
55. *ibid.*, p. 24.
56. Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 291.
57. Juan Carlos Martelli, *Los tigres de la memoria*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1984, p. 80.

## Referencias

**EE:** *El entenado*, Buenos Aires, Alianza, 1992. **G:** *Glosa*, Buenos Aires, Alianza, 1986. **LI:** *Lo imborrable*, Buenos Aires, Alianza, 1993. **LM:** *La mayor*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982. **LP:** *La pesquisa*, Buenos Aires, Saix Barral, 1994. **N/1:** *Narraciones/1*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983. **RSO:** *El río sin orillas*, Buenos Aires, Alianza, 1991.

# Indice

Una poética pedagógica: Raúl Waleis, fundador de la novela policial en castellano .....	7
NÉSTOR PONCE	
Dos concepciones del género policial Una introducción a la narrativa policial borgeana .....	17
SERGIO PASTORMERLO	
<i>La pesquisa</i> de Saer o la deconstrucción de los hechos .....	45
DARDO SCAVINO	

Este libro se terminó de imprimir en el  
Departamento de Medios Audiovisuales de la  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
de la Universidad Nacional de La Plata,  
en el mes de febrero de 1997.