



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Historia del género policial argentino

Autor:

Scavino, Dardo Fabián

Tutor:

Panesi, Jorge

1993

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SECRETARIA DE INVESTIGACION Y
POSGRADO

13 NOV 1993

Tesis: "Historia del género policial argentino"

Doctorando: Lic. Dardo Fabián Scavino

Director: Lic. Jorge Panesi

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN, 7

CAPÍTULO PRIMERO: EL ASESINATO DE FLORENCIO VARELA Y LA FUNDACIÓN ARGENTINA DEL GÉNERO, 35

CAPÍTULO SEGUNDO: LA BOLSA DE HUESOS DE HOLMBERG O LA TENSIÓN ENTRE EL ORDEN MÉDICO Y EL JURÍDICO, 46

CAPÍTULO TERCERO: EL POLICIAL FOLLETINESCO O LA TENSIÓN ENTRE EL ORDEN DOMÉSTICO Y EL PÚBLICO, 59

CAPÍTULO CUARTO: EL POLICIAL BORGEANO O LA TENSIÓN ENTRE LA LEGALIDAD LITERARIA Y LA ESTATAL, 68

CAPÍTULO QUINTO: OPERACIÓN MASACRE DE RODOLFO WALSH O LA TENSIÓN ENTRE EL ORDEN POLÍTICO Y EL ORDEN JURÍDICO, 83

CAPÍTULO SEXTO: EL POLICIAL NEGRO O EL ESTADO COMO ASOCIACIÓN ILÍCITA, 91

CAPÍTULO SÉPTIMO: LOS TIGRES DE LA MEMORIA DE MARTELLI Y LA CLAUSURA NARRATIVA DEL GÉNERO, 102

CONCLUSIONES, 107

NOTAS, 117

CORPUS BIBLIOGRÁFICO, 136

INTRODUCCIÓN

Lo que pasó después, es como si no hubiera pasado.

Ricardo Piglia

I

El detective de cualquier relato policial tiene, por lo general, una tarea propia que lo distingue de los otros personajes: se le ha encomendado reconstruir un hecho, esto es: relatar lo que pasó, narrar, si se quiere, un acontecimiento. Más específicamente: un crimen. De modo que el relato policial es la historia de un relato, y más que eso: la génesis de ese relato. Se trataba, al principio, cuando el relato policial todavía seguía las huellas de Poe, de explicar algo inexplicable, de hallarle una lógica a un hecho, en apariencia, extraordinario. La irracionalidad social del crimen se duplica en su aparente imposibilidad física y se resuelve en el relato verosímil del detective.

El caso paradigmático, en este sentido, fue siempre el de los asesinatos en cuartos cerrados, en donde el asesino no ~~pudo~~^{podía} entrar o salir. A propósito de un caso semejante, en El enigma de la calle Arcos, Stulli Los tal habla de la "explicación de lo inexplicable", de la resolución de un hecho aparentemente "maravilloso", "en el terreno de lo posible, lógico y real"⁽¹⁾. Por otro lado, uno de los primeros policiales argentinos, La casa endiablada de Eduardo Ladislao Holmberg, finaliza con la explicación racional de un acontecimiento aparentemente sobrenatural.

Por supuesto, la mayoría de las veces el detective no vio el crimen que le toca narrar. Debe contar algo que no estuvo presente "ante sus ojos". Ahora bien, esto supone que el acontecimiento estuvo ante los ojos de alguien, que alguien, efectivamente, pudo verlo o presenciarlo. En prin

clipo esto parece factible. ¿No se dice que existen testigos "presenciales" de un hecho? Ciertamente que en el género raramente un testigo presencia lo ocurrido y le cuenta, ya que su relato invalidaría la función del detective. Aún así, están el criminal y la víctima: el primero, claro, no quiere contar nada; el segundo, generalmente, no puede. Sin embargo, bien visto, el criminal puede confesar, como en "las actas del juicio" de Ricardo Piglia; y la víctima puede hablar: Operación Masacre de Rodolfo Walsh comienza con una aparente imposibilidad: hay un "fusilado que vive" o un "muerto que habla", Livraga, y otro, llamado Giunta, que puede enunciar esta paradoja: "Así me fusilaron"⁽²⁾.

Pero veamos: así haya un testigo, alguien que presenció realmente el crimen. ¿Qué es lo que vio? ¿Se puede ver o presenciar un acontecimiento? Tomemos un ejemplo de José Pablo Feinmann en su novela paródica titulada El cadáver imposible. En una escena inicial, con reminiscencias freudianas, la pequeña Ana se levanta de la cama a media noche al escuchar unos extraños quejidos. Sobre la mesa de la cocina su madre y un hombre desconocido "fornicaban", dice el narrador. Pero no es lo que Ana entiende: "Allí, acostada sobre una sólida y rústica mesa de madera, está su madre, su dulce y amada madre, con las piernas muy abiertas, las ropas en abominable desorden, los largos cabellos sueltos, torrenciales, los ojos extraviados y la boca jadeante y quebrada por una mueca incomprensible. Gime —continúa Feinmann—, parece sufrir. Al menos, para la pequeña Ana, esto es inmediatamente claro: su madre sufre. Sobre ella, sobre su madre, se agita un hombre. Un hombre a medio vestir. Un monstruo agresivo, despiadado, que se obstina en herir a su madre entre las piernas. Allí, de donde parece surgir todo el dolor del mundo"⁽³⁾. Ana ve a los actores, sus gestos, sus movimientos, pero no puede ver lo que pasa: ella lo entiende, y lo hace a su manera: "Esto, Ana, lo ve —dirá más adelante Feinmann—. Pero es muy poco lo que entiende"⁽⁴⁾. "La madre fornicaba para el narrador y sufre una agresión para Ana. El acontecimiento no está "ahí", de mane-

ra que pueda ser designado, mostrado: no existe como dato, falta, por decirlo de algún modo, en su lugar.

Así lo entendía ya Lewis Carroll. En Alicia en el país de las maravillas una rata cuenta que, cuando los caballeros fueron a ofrecer la corona a Guillermo el Conquistador, "el archiduque encontró esto razonable". Pero el pato le pregunta: "¿Encontró qué?" "Encontró esto —le responde la rata muy enojada— usted sabe muy bien lo que esto quiere decir". "Sé bien lo que esto quiere decir cuando encuentro algo —replica el pato— ¿Qué es lo que encontró el archiduque?" El humor carrolliano nos pone ante el mismo serio problema que la parodia de Feinmann: las cosas son presentables, visibles, "encontrables": la madre y el extraño, en un caso; los caballeros y Guillermo, en el otro. Pero los acontecimientos, el "fernicar" o el "agredir", incluso el "ofrecer", son, de jure, impresentables, invisibles o, para decirlo como el pato, "inencontrables". Más aún, si lo decimos en términos lógicos, el suceso no es "algo" que pueda ser designado como estando "ahí", en alguna parte o en algún momento, y del cual podamos dar testimonio: el acontecimiento, por supuesto, "ocurre" en el espacio y el tiempo, ya que sus efectos se dejan ver, pero no "está" ahí. Falta siempre de entre lo visible. Por eso la muerte es el acontecimiento por excelencia —como lo señalaba Blanchot—, esa muerte en torno de la cual gira en su mayor parte el policial. Ella nunca se presenta, porque "morir" sucede en un tiempo más fino que cualquier presente: es siempre lo que ya pasó o lo que va a pasar, es recuerdo o inminencia, jamás actualidad. El acontecimiento, en fin, no es un referente discursivo: no está sometido al orden de la mostración sino al de la demostración.

Así, por dar un ejemplo, en "Asesinato a distancia" de Walsh hay muchos testigos presenciales, pero nadie ve, en realidad, lo ocurrido: cada uno tiene su versión, una interpretación de los hechos; cada uno se le narra a Daniel Hernández según su saber y entender. Y es en este sentido que "Asesinato a distancia" preanuncia los procedimientos de Opera-

ción Masacre: antes del relato de los acontecimientos, Walsh realiza los reportajes a los sobrevivientes. El acontecimiento sobrevive como memoria, no existe fuera de sus interpretaciones.

Los relatos, pues, completan aquello que lo visible no da. Y es que el sentido de lo ocurrido no está allí, en los cuerpos que actúan y padecen, aun cuando sean visibles, aun cuando sean sorprendidos en el momento preciso del acto: el acontecimiento es lo que sucede "entre" los actores del drama, aquella parte invisible que lo visible lleva consigo al verse. Por eso sólo un relato repone esa relación, siempre conjetural, que complica a los protagonistas. Se pueden ver los términos, nunca las relaciones. "Esta es la inspiración que el policial recoge del empirismo inglés. "ay que apelar necesariamente a la leyenda, porque lo que pasa no cesa de pasar sin hacerse nunca presente: es ya pasado al tiempo que actualidad, es a la vez percepción y evocación. Percepción de los cuerpos y evocación del acontecimiento. El acontecimiento no despierta de^{su} neutralidad impasible hasta que una narración no lo va a rescatar. De modo que el acontecimiento tiene al criminal como "causa", pero al detective como "cuasi-causa"⁽⁵⁾. Y es que el hecho no lleva consigo su sentido. El sentido pertenece a otro orden, depende del relato que lo evoca: más allá del enfrentamiento polar entre un agente y un paciente, del criminal y la víctima, hace falta un "tercero" que interprete el episodio que los envuelve. Como diría Nietzsche, no existen hechos, sólo interpretaciones⁽⁶⁾.

Así lo expresa también Walsh a raíz de los fusilamientos de José León Sudrez en el '56: "Es cosa de reírse, a doce años de distancia, porque se pueden revisar las colecciones de los diarios, y esta historia no existió ni existe"⁽⁷⁾. Un hecho se hace o se padece, pero sólo "existe" cuando se lo narra. Ya en "Variaciones en rojo" Walsh plateaba al crimen como un cuadro que no se ve sino que se lee: "Peruzzi se refería, si no me equivoco, a un cuadro ideal, que existiría sin ser pintado, pero que no todos podrían ver. El asesinato de Carla de Velde es como ese cuadro, y

pocos pueden imaginarlo" (8).

Pero al mismo tiempo, y por las mismas razones, el acontecimiento *elude* la categoría de lo posible, en tanto la posibilidad quedó tradicionalmente unida a la idea de re-presentación: lo posible es visto como aquello que, sin ser real, resulta sin embargo representable. Esto significaba someter lo que puede ser a lo que se puede saber. El acontecimiento no se presenta jamás y sin embargo ocurre o pasa: excede así toda re-presentación, todo saber. ¿Debemos suponer, por lo mismo, que el acontecimiento es del orden de lo imposible puesto que cae fuera de lo meramente posible?

Como vimos, "la imposibilidad lógica de lo ocurrido" es lo que ligaba al policial, desde Poe, con lo extraordinario. Persiste aún en Operación Masacre de Walsh, cuando éste se enfrenta a esa imposibilidad lógica que es "un muerto que habla". Su caso parece acercarse más al del señor Valdemar que a los de Dupin. Pero también es el problema de los cuartos cerrados: El crimen de la calle Arcos de Sauli Lostal, o "Variaciones en rojo" del mismo Walsh. El misterio, el enigma, es, en principio, un acontecimiento imposible.

Así las cosas, el acontecimiento resulta ser un verdadero "objeto paradójico", tal como lo definió Gilles Deleuze: de un lado, no existe más que para una narración que lo rescata de su invisibilidad o de su impresentabilidad esencial; del otro, no cesa de sustraerse a cualquier narración ya que es impresentable y, en consecuencia, cae fuera del orden de las re-presentaciones posibles. Invisible, en un aspecto, ya que "falta en su lugar"; innombrable, en el otro, ya que excede cualquier representación. El acontecimiento, dirá Deleuze, es lugar sin ocupante y ocupante sin lugar, casilla vacía y objeto supernumerario, significante flotante y significado flotado, palabra-x y cosa-x. El acontecimiento reúne, a su manera, las dos paradojas que persiguieron a la lógica desde Russell.

Como se sabe, estas dos paradojas fueron la del conjunto anormal y la

del elemento rebelde: el conjunto de todos los conjuntos y el barbero del regimiento. En manos de Gödel esto vino a significar: si un sistema simbólico es completo, resultará, por lo mismo, inconsistente; y si pretende ser consistente, deberá renunciar, en consecuencia, a ser completo (9). Con esto, las dos dimensiones de la lógica clásica, la intensión y la extensión, se ven afectadas por estas paradojas. Por un lado, todo signo del sistema debe ser definido por otro de un orden o "tipo" superior, y éste, a su vez, por otro: debería haber un signo que se definiera a sí mismo o, dicho de otro modo, que se diera su propia significación. Por otro lado, como sucede con el célebre barbero del regimiento (10), la pertenencia de este elemento al conjunto A o al conjunto noA será indecidible: no habrá signo que lo designe.

En el género, esto nos enfrenta a problemas de dos órdenes. Por un lado, el caso en que el detective es el asesino. Es lo que sucede en El enigma de la calle Arcos: el policía, como meta-narrador, da la interpretación de los hechos pero no se incluye a sí mismo como asesino, es decir, no se cuenta en el orden de las cosas. Y no es casual que, en esta novela, se trate de un crimen de cuarto cerrado: en estos casos el lugar del asesino es indecidible. No puede estar afuera, porque no podría haber asesinado a la víctima; ni puede estar adentro, porque sería hallado al abrir el cuarto. Sauli Lostal resuelve el problema de dos maneras: de un lado, introduce un, podríamos decir, meta-meta-narrador, un periodista que descubre al policía; del otro, le da al asesino un cómplice que queda encerrado en el cuarto: un perro amaestrado.

Pero también, como veremos, estos problemas tienen una lectura política (que de algún modo ya estaba implícita en la novela de Sauli Lostal): nos encontramos aquí con un límite político del género. En efecto, en los relatos de Márrol, Echeverría y Walsh que analizaremos luego, la cuestión es que el Estado mismo es el criminal, criminal que no puede, ni quiere, investigarse y castigarse a sí mismo. "a indagación, entonces, estará

políticamente prohibida y el castigo implicará, en consecuencia, una revolución política que destruya ese Estado.

II

¿Cómo dar testimonio de lo que "allí" ocurrió si el acontecimiento no está allí donde se lo pueda ver, allí donde se lo va a buscar, si falta, como diría Lacan, en su lugar? Desde sus inicios, pues, el género nos pone ante el problema de la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, de la vigilia y el sueño, de la razón y la locura: un fantasma se coloca allí donde no hay un dato visible, verificable, del acontecimiento. Y es como si el género no cesara de conjurar, con la "verdad" del detective, la cuestión que él mismo nos propuso.

Ya Mírmol, en El asesinato de Florencio Varela, proyecta sobre los otros esta versión irracional de los acontecimientos: "Es entonces que él hacía la historia de esta guerra, y desnudas y palpables presentaba la injusticia, las pretensiones y la conveniencia personal en ella (...) y en un cuadro de verdades y de documentos, las figuras del tirano y de su vasallo, quedaban aisladas y cubiertas de sangre, a la contemplación y el odio de estos pueblos a quienes pretendía extraviar, y al examen y al desprecio del mundo a quien pretendían alucinar". Esto es así, al menos, hasta Los tigres de la memoria de Juan Carlos Martelli, donde el protagonista ya no distingue entre lo real y lo imaginario.

Un hecho, en efecto, pudo haber ocurrido realmente; no obstante, por no ser visible, precisa de un relato que no tendrá, así, correlato. El relato, necesariamente, evocará el acontecimiento sobre un fondo de ausencia: "Tampoco nos asombrará —escribe Bioy Casares— que la historia transcrita más adelante, aunque hace quince años sobrecogió al país, hoy se reciba como la tortuosa invención de una fantasía desacreditada" (11).

Los "indicios", de esta suerte, sólo se convierten en "pruebas" cuan-

do el detective, por medio de su relato, los pone en relación: "Pero ~~me~~ ~~cáere~~, faltaba algo —escribe Feinmann en Últimos días de la víctima—. Justamente la ligazón, lo que subyacía a todos estos hechos, la sustancia secreta que les daba orden y sentido", aquello que Borges, en "La muerte y la brújula", llamaría "la secreta morfología de la ~~línea~~ malvada serie"⁽¹²⁾. Los indicios se convierten en signos cuando una narración los compromete, los designa: parafraseando a Peirce, podría decirse que los indicios son lo que significa algo (el acontecimiento) para alguien (la narración del detective-interpretante).

Como dice Todorov, "el detective se apoyará, en su discurso final, en una lógica que relacionará los elementos hasta ese momento dispersos"⁽¹³⁾. Lo que simplemente se veía ahora comenzará a ser significante. O, para decirlo en términos de los formalistas, lo que hace el detective es "motivar" o darle una "función" narrativa a elementos que hasta ese momento no la tenían o a los cuales se les otorgaba otra, más adecuada al verosímil de la novela realista del siglo XIX. Siguiendo a los formalistas y a Todorov, Piglia hace un comentario al respecto: "La clave de la narrativa policial es por supuesto la causalidad: el género trabaja el orden de las causas en un sentido a la vez literario y moral. Convierte los desvíos de la causalidad narrativa en un problema ético. O si se prefiere una versión menos neutra: el género convierte la incertidumbre de la motivación en un procedimiento"⁽¹⁴⁾. Precisamente, lo que hace el joven estudiante de lingüística de "La loca y el relato del crimen" es darle una significación a palabras aparentemente incoherentes, inarticuladas, insignificantes, locas.

Se supone, entonces, que al darle una motivación a los datos visibles, el detective "reconstruye" el hecho: lo repite. Pero si el acontecimiento no tuvo jamás un presente, si nunca se presentó en persona, si cuando sucedió ya era evocación, ^t entonces no hubo, para él, una primera vez que los relatos repitieran luego: el acontecimiento es, desde el principio,

repetición.

En efecto, como vimos el acontecimiento no es el referente de una proposición. ¿A qué se refiere ésta, entonces, cuando habla sobre un acontecimiento? Corrientemente se refiere, anafóricamente, a otra proposición: cuando el asaltante dice "esto es un asalto", el designante "esto" ya no funciona como un índice (puesto que lo indicado falta en su lugar): se convierte así en un anafórico que remitiría a proposiciones o relatos anteriores ("cuando hablo del asalto —parece decir— me refiero a eso que le contaron a ud. cuando se enteró cómo era un asalto").

Desde este punto de vista, la proposición o el relato preceden al acontecimiento: todo lo que ocurre "ya ocurrió", porque necesita del relato de los ancestros para explicar algo que no puede, en el presente, verse. En este aspecto el detective procura conjurar el régimen del rumor: narrar algo que no se narró nunca, introducir una diferencia. Si tenemos en cuenta que los multiplicadores dominantes del rumor son, desde hace dos siglos, los medios de comunicación, comprendemos la lógica del caballero Dupin: los diarios, la policía, no podían concebir el acontecimiento sino como repetición; él, en cambio, lo concebirá como singularidad, irrepetibilidad. Una lógica de las excepciones más que de las reglas.

Ahora bien, la virtud de Borges fue llevar la lógica de la repetición a un estatus de acontecimiento metafísico. Si el acontecimiento no "existe" sino para un relato, si su incorporealidad evanescente no aparece hasta que una narración lo expresa, entonces el relato precede a la efectua- ción del acontecimiento; tal vez no cronológica pero sí lógicamente: el protagonista, de alguna manera, actúa siempre un libreto escrito por e- tro.

Que los hombres hacen lo que ya se hizo o dijo, que están sometidos a una notable "predestinación", es una certeza que inspira muchos relatos de Borges y, tras él, muchos cuentos de Peyrou y Bioy Casares: "La noche repetida", "La Delfina" o "El árbol de J_udas" retoman la huella bergesiana

de "El fin", "Emma Zunz" o "El tema del traidor y del héroe", mientras que novelas como El perjurio de la nieve o El sueño de los héroes continúan problemas previstos por "La muerte y la brújula".

En todos los casos pareciera como si el acontecimiento narrado, al no estar "ahí", en el espacio y el tiempo, perteneciera a otra temporalidad, distinta de la meramente cronológica, de la sencilla sucesión de presentes, de la serie de lo visible o presenciado: "Los hechos graves están fuera del tiempo —escribía Borges en "Emma Zunz"— ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman"⁽¹⁵⁾. Son esos "instantes eternos" donde se decide una vida, lo que uno será y también, con el poder paradójico de modificar el pasado inevitable, lo que uno fue siempre: Emma, dice Borges, "ya era lo que sería".

Y así como distinguimos dos temporalidades, una, horizontal, hecha de presentes sucesivos y de cosas que pueden designarse, y otra, vertical, hecha de acontecimientos, donde nada se presenta y todo es ya, desde el inicio, memoria; podríamos distinguir dos niveles en el relato policial: la serie de lo visible, los cuerpos, los objetos designables, los "indicios", etc., y la serie de lo narrable, el acontecimiento, las relaciones, el sentido de lo ocurrido, las motivaciones, en fin, lo invisible. Incluso podríamos decir, con Todorov, que estas dos series corresponden a dos momentos esenciales del policial de enigma: la historia de la investigación, donde se "presentan", ante el detective y el lector, los datos del caso pero sin motivación alguna, sin significación; y la historia del crimen, donde se narra el acontecimiento que faltaba en la primera, las "relaciones" entre los datos, es decir, lo no-dado: cómo ocurrió el hecho, lo que Borges llamaría "la secreta morfología de la malvada serie".

En consecuencia, lo que se descuenta en la serie de lo visible como aquella que falta (el acontecimiento), es contado en la otra por un individuo de más, alguien que no contó en los hechos para nada: el detective

(a propósito de esto, se puede leer un relato de Abel Mateo: El detective cuenta el cuento). Lo invisible es únicamente narrable. O, mejor aún, aquello que se ve de un lado, se lee del otro, ya que, como vimos, cuando la palabra designa los indicios, los convierte en signos, es decir, en pruebas (16).

Ahora bien, esto conlleva una escisión peculiar entre las dos series: no se narra lo que se ve, ni se ve aquello que se narra. Lo que se cuenta fue descontado de lo visible. Esta disyunción entre las dos series remite a una "esquizia" en el sujeto que ve y cuenta, ya que, más allá de su buena fe, nunca cuenta lo que ve: como la pequeña Ana de Feinmann, ve una cosa y entiende otra. Aun cuando sea veraz, el relato del testigo está transido por el régimen de la ilusión. Es lo que propendrá Piglia en "La loca y el relato del crimen", donde la testigo es, directamente, una esquizofrénica: el detective buscará suturar la brecha entre las dos series disjuntas, buscará que lo visible sea narrable, que lo insignificante, lo no-motivado o lo no-funcional, adquiera significación, que pueda ser capturado, ligado a otras pruebas, en una relación coherente, en un relato.

Para decirlo con Deleuze y Guattari, el testigo comunica lo que vio pero transmite lo que oyó (17): lo que sucedió fue oído o leído como relato, ya que nunca puede ser visto. El testigo ingresa aquí al orden de la repetición. El relato no se dirige, pues, de un primero que presenció el episodio a un segundo que lo oye, sino, siempre, de un segundo a un tercero. Aun cuando sea un testigo fiel del hecho, el narrador siempre cuenta lo que oyó decir, sabe las cosas "de oídas": el detective, con su relato, intenta cortar esta cadena repetitiva.

Esto nos pone ante el problema del discurso repetido, citado, del discurso indirecto; y en especial de ese discurso indirecto que Mijail Bajtín llamaría "libre". En éste, aunque el sujeto formal de la enunciación sea el narrador, el punto de vista de lo enunciado pertenece al personaje: "Ana oyó a su madre gemir —podría haber escrito Feinmann—. Cuan-

do se asomé a la cocina vio que un hombre extraño y a medio vestir lastimaba a su mamá entre las piernas".

Es lo que Borges y Bioy Casares comprendieron: un hecho está menos en lo que se ve que en un lenguaje, un estilo, una particular manera de narrar un acontecimiento: "Cual no sería mi sorpresa al ver salir a la baronne del compartimiento del padre Brown. Tuve un momento brutal de rebeldía, perdonable en un hombre por cuyas venas corre la abrasadora sangre de los Montenegro —le cuenta a Isidro Parodi el célebre personaje de Bustos Domeq, miembro de la Academia Argentina de Letras—. Después comprendí. La baronne venía de confesarse. Estaba despeinada y su ropa era ascética —un batón carmesí, con bailarinas de plata y payasos de oro—. Estaba sin maquillar y, mujer al fin, huyó a su camarote para que yo no la sorprendiera sin coraza facial"(18).

Montenegro comunica lo que vio, pero transmite lo que entendió (las explicaciones dialógicas a su interlocutor); la tarea de Isidro Parodi será reinterpretar los indicios bajo un nuevo relato, en marcada tensión con el de Montenegro. Y es por lo mismo que en estos cuentos importa menos la resolución del enigma que el destino social de los personajes, destino que se prefigura en su manera de hablar, es decir, en su forma de interpretar los acontecimientos. Es lo que tendrá en cuenta Marco Denevi, también, al crear su Rosaura a la diez: una presentación de las perspectivas sobre el acontecimiento en función de los lenguajes sociales.

Si Isidro Parodi puede permanecer en su celda y resolver los casos, es precisamente por esto: ellos describen correctamente lo que vieron, sólo que cada uno agrega, de acuerdo con su estilo, lo que entendieron. Así lo entenderá también Daniel Hernández, el detective de los cuentos de Walsh: "Su solución, comisario, es mucho más agradable que la mía y bastante menos exacta. Es exacta la descripción de algunos hechos materiales, pero es inexacta en su interpretación"(19).

III

Lo más interesante del caso es que este desemparejamiento, esta escisión entre lo visible y lo narrable, es también la del criminal: siempre hay algo que él hace sin darse cuenta. Y será eso que él no tomó en cuenta, lo mismo que el detective va a contar. Lo que uno no ve, el otro lo cuenta. En efecto, lo que delata al criminal no es algo que el detective puede ver y el culpable no: de otro modo la indagación sería puramente técnica (búsqueda minuciosa de lo que no se ve a simple vista: huellas digitales, cabellos, estrías dejadas por el arma en la bala, etc.; si muchas veces el detective y el policía ocupan lugares diversos en la narración, como el prefecto y Dupin en "La carta robada" de Edgar Allan Poe, o como el comisario y Daniel Hernández en Variaciones en rojo de Walsh, la diferencia pasa por ahí: el policía busca lo invisible a simple vista, el detective intenta narrar lo esencialmente invisible, el acontecimiento o las relaciones "legibles" entre los indicios)⁽²⁰⁾.

Si al criminal siempre se le olvida algo, si algo se le sustrae, es porque no posee el secreto de sus propios actos, porque no puede ser el historiador de la historia que él, en cambio, hace. El criminal es víctima de esta escisión insuperable entre el narrador y lo narrado. "Como las buenas falsificaciones —dice Jorge Manzur— los crímenes se desbaratan por voluntades ajenas a su realizador"⁽²¹⁾. El sentido de lo actuado se le revelará luego al detective.

Hannah Arendt planteaba un paralelo similar entre los protagonistas de la historia y el historiador: "Los procesos de acción y por lo tanto todos los procesos históricos —escribía en La condición humana—, sólo se iluminan al final, frecuentemente cuando han muerto todos los participantes. La acción sólo se revela plenamente al narrador, es decir, a la mirada del historiador, que siempre conoce mejor de lo que se trataba que los propios participantes. Todos los relatos contados por los propios actores, aunque pueden en raros casos dar una exposición enteramente dig-

na de confianza sobre intenciones, objetivos y motivos, pasan a ser simple fuente material en manos del historiador y jamás pueden igualar la historia de éste en significación y verdad. Lo que el narrador cuenta ha de estar necesariamente oculto para el propio actor, al menos mientras realiza el acto o se halla atrapado en sus consecuencias, ya que para él la significación de su acto no está en la historia que sigue. Aunque las historias son los resultados inevitables de la acción, no es el actor, sino el narrador, quien capta y 'hace' la historia"(22).

En fin, el planteo de Arendt no es sino una extensión del problema planteado por Russell y Gödel: no hay sistemas completos, no hay un lenguaje que pueda ser metalenguaje de sí mismo, al menos sin caer en paradojas insolubles. Así que, necesariamente, parte de lo que haga o diga el criminal quedará sin una justificación de parte de éste: relegado en un punto ciego que él jamás podrá explicar.

El detective clásico, en cambio, no cuenta en los sucesos, no toma parte en ellos, pero será él quien los cuente. El detective siempre cuenta algo de más, siempre toma en cuenta ese resto supernumerario del suceso con el cual nadie contaba. Podría decirse, incluso, que el detective mira al asesino a través del agujero que éste deja en lo que no ve, a través de ese lado de sus acciones que le resulta invisible (de ahí que, cuando en la novela negra la narración adopte el punto de vista del criminal, el género va a conocer una variante paranoide o persecutoria: el sujeto sentirá que lo vigilan, que saben de él a través de sus descuidos, de eso que él hace sin darse cuenta).

Aunque lo que pasa sea una consecuencia de aquello que el criminal hace, para él ese acontecimiento es tan invisible o inhallable como para cualquier testigo: también el criminal se encuentra desdoblado en un Yo que hace y un Yo que cuenta, en uno que ve y otro que entiende, pero éste no comprende del todo lo que aquél hizo: aunque confiese su crimen, su relación con la situación le resultará tan invisible como a cualquiera.

No es casual, pues, que desde el siglo XIX el criminal sea visto como un "monomaniaco" (la monomanía o el delirio pasional sería la vieja denominación de lo que desde Bleuer se llama esquizofrenia), una personalidad escindida, una persona que no sabe, del todo, lo que hace: ya en Clemencia (1877) de Raúl Waleis o Luis V. Varela había una ladrona afectada por una monomanía, y lo mismo sucede con Clara, la asesina de La bolsa de huesos (1896) de Holmberg (23). El asesino puede borrar sus huellas o aun dejar pistas falsas, pero nunca podrá prever cómo las va a interpretar el detective. El criminal se enfrenta también a una invisibilidad: lo im-pre-visible, lo que el otro piensa. Habrá cosas insignificantes e im-motivadas para el criminal que no lo serán para el detective.

Pero esta escisión tiene también su reverso: hay una diferencia irreductible entre lo que el monomaniaco piensa y lo que deja ver, entre sus intenciones y la manera como se presenta ante los demás. Una brecha se abre entre el lado visible y el invisible de su personalidad. Como decía Chesterton, "la principal dificultad estriba en que la novela policial es, después de todo, un drama de caretas y no de caras. Cuenta más bien con los pseudodistintivos del personaje que con los reales. "Hasta llegar al último capítulo, el autor no puede contar ninguna de las cosas más interesantes de los personajes principales. Es un baile de máscaras, en donde todos se disfrazan de otra persona diferente de sí mismos, y no existe el verdadero interés personal hasta que el reloj da las doce" (24).

Así, al comienzo de "Asesinato a distancia", Walsh hace un retrato del todavía enmascarado e ignoto asesino: "Daniel pensó, con un sobresalto, que en algunos momentos Osvaldo parecía tener dos rostros superpuestos y diversos, que se influían mutuamente con extraños efectos". Y al presentar así a Osvaldo anticipa, de alguna manera, el desenlace chestertiano: "su rostro oculto —dirá hacia el final—, el que hasta entonces se había adivinado en algunos fugaces momentos, como a través de un grueso cristal, apareció a la superficie, lleno de resolución y malignidad" (25).

Y es también en este sentido que el relato policial realiza una contra-motivación del aspecto exterior de los personajes en relación al relato realista del siglo XIX: en éste, por efecto de sinécdoque, ciertos detalles, a veces insignificantes, funcionaban como síntomas de una personalidad: el gorro de Charles Bovary, por ejemplo, al comienzo de la novela de Flaubert; la vestimenta de Quiroga, en el Facundo de Sarmiento. Como diría Lukács, cuando Balzac se concentraba sobre los detalles de la vida personal cotidiana, no lo hacía por acumular ociosas insignificancias decorativas sino para descifrar a través de estos indicios, de estos gestos, el carácter de una persona y el secreto de una sociedad. Cuando el relato policial impone el principio de la máscara y de la mascarada presupone estos recursos del realismo pero los invierte: el detective será quien pueda distinguir entre las pistas falsas y las verdaderas, entre la actuación o el disfraz y la revelación sintomática de una psicología: en estos relatos, la bella joven rubia, tímida y discreta, deberá ser la asesina.

Por eso la lectura del detective puede tener una doble orientación: sobre los indicios, para relatar lo que el criminal hizo; sobre el cuerpo del criminal, para detectar los síntomas donde se revelen sus inclinaciones, su carácter, lo que puede hacer. Siguiendo a Foucault, hablaremos de "indagación" en el primer caso, como "una nueva manera de prorrogar la actualidad, de transferirla de una época a otra y ofrecerla a la mirada, al saber, como si aún estuviese presente"; hablaremos de "examen" en el segundo caso, como una vigilancia a partir de la cual se puede "construir un saber sobre aquellos a quienes se vigila" (26). El detective, pues, podrá oscilar entre el abogado o el periodista, de un lado, entre el fisionomista y el médico, del otro; vale decir, entre la narración de los hechos y el diagnóstico de las latencias, según el acontecimiento se haya desplegado en el espacio y el tiempo o, por decirlo de algún modo, se halle recogido, plegado, en un cuerpo, a la espera de consumarse.

Si llevamos esto a un plano narrativo, encontraremos que las dos miradas descritas por Foucault se corresponden con la distinción realizada por Barthes entre Funciones e Indicios: "las Funciones implican los relata metonímicos, los Indicios, los relata metafóricos; los primeros corresponden a una funcionalidad del ~~ser~~^{hacer} y los otros a una funcionalidad del ser" (27). Los primeros, podría agregarse, permiten reconstruir un orden de acciones, los segundos, un orden de "caracteres y atmósferas".

Ahora bien, aquella escisión que caracteriza al criminal es directamente proporcional a la inmunidad que inviste al detective en el policial de enigma o novela-problema: mientras aquél toma parte en la serie de las acciones narradas, y por lo mismo no ve, del todo, lo que hace o no toma algo verdaderamente en cuenta, ~~esta~~^{este} ~~se~~^{de} cuenta de todo pero no participa en la serie de las acciones narradas: él es sólo el sujeto de la narración. La regla por la cual estos detectives están inmunizados es similar a la de los "tipos" lógicos de Russell: no se pueden confundir dos series, no se puede superponer la historia al relato. De ahí la curiosa inflexión que Borges le infiere al género cuando hace que Lönnrot muera, víctima de su propia indagación (precisamente: en el cuento de Borges, cuando creemos estar leyendo la serie de la indagación, leemos, en verdad, la del crimen). El mismo pasaje inesperado de una ~~serie~~ serie a otra nos sorprende en Últimos días de la víctima de Juan Pablo Feinmann, cuando el observador descubre que, en realidad, fue observado todo el tiempo por quien, supuestamente, era la víctima que él vigilaba.

En efecto, el relato del detective es, en el género, un metarrelato. Todas las narraciones de los testigos hallan su significación justa en él: como si todos los puntos de vista fueran a converger en el suyo. Precisamente, si los testigos sólo tienen puntos de vista parciales se debe a que hay una parte del suceso que ellos no pudieron ver, y esa parte es el acontecimiento mismo, lo que ellos narran sin haber visto, lo que cuentan, aun siendo testigos, por boca de otros.

Pero la narración del detective no es una simple versión: con su relato se termina el cuento, no hay otro meta-relato que le dé una nueva significación al suyo, no hay meta-detective. O, para decirlo con Borges, él es el único soñador que no es soñado por nadie: es, de alguna manera, Dios (28). De modo que su visión no es parcial, como si él pudiera ver esa parte que se le sustrae a los demás. Al detective nada se le escapa, él lo ve todo. De ahí que Borges vincule a Lönnrot con la búsqueda del nombre de Dios y lo convierta, finalmente, en el actor de un drama soñado por otro: Red Scharlach, el asesino.

IV

Si en el policial llamado "negro" el detective actúa y padece, se debe, por sobre todo, a que cambian los términos del problema: para este detective (o equivalente de detective) todas las situaciones son ambiguas, ya que el relato que él hace de la situación es un factor de la situación misma. El acontecimiento no es aquí algo que pasó y que, retroactivamente, debe ser narrado; es algo que pasa y no cesa de pasar: es una situación.

Sumergido en el acontecimiento-situación el detective aún no conoce las consecuencias de las acciones y, en virtud de esto, no conoce del todo la significación de estas. Lo mismo sucede con las palabras: al ignorar el contexto, al principio el detective no logra reponer el sentido preciso de los discursos. De donde ese estilo particularmente elíptico de las novelas negras: hay toda una presuposicionalidad extradiscursiva que sólo logramos reponer del todo hacia el final de la novela.

En consecuencia, la escisión pasa tanto entre lo que se ve y lo que se narra, como entre lo que se hace o padece y lo que se entiende. Aquí no existe una separación neta entre el observador y el observado, narrador y narrado: la evaluación de la situación, la interpretación que se

haga de ella, contribuirá a modificarla. Como dicen Beileau y Narcejac, "el problema debía dejar de ser un problema en sí para convertirse en el problema de alguien que no comprende lo que pasa porque él mismo se encuentra metido en la situación" (29).

Una suerte de dialéctica, pues, atraviesa estas novelas. Por eso el héroe podrá ser tanto el detective como el criminal, incluso la víctima. En Últimos días de la víctima ~~de Feinmann~~, Feinmann termina reuniendo las tres figuras en un mismo personaje: para asesinar a su hombre el criminal comienza a vigilarlo como un detective, hasta que descubre que, en realidad, la víctima era él mismo. En Es peligroso escribir de noche de Sergio Sinay, la supuesta víctima terminará siendo el asesino pero es, al mismo tiempo, el narrador, por lo cual ocupa el viejo lugar del detective, ahora un poco paranoico. El policial terminará invirtiendo las premisas de su ~~época~~ primera época: en lugar del triunfo de la razón, acabará narrando su fracaso, en relatos donde el razonador se convierte en víctima o criminal. La verdad ya no estará del lado del lúcido detective sino del poder económico y político, de la gran organización mafiosa: "Nuestra diferencia residía básicamente en eso. En el poder. Y el que tiene el poder tiene la verdad. Así son las cosas en este mundo. No hay una cosa llamada la verdad. Se trata simplemente de quién cuenta qué y de quién cree qué. Mi palabra valía tanto como una estufa en el Matte Grosse" (30).

En efecto, ¿no había ya en el género una cierta paranoia implicada en esos razonamientos precisos? Si los datos, los indicios o los síntomas no eran significantes de por sí sino que debían ser puestos en un tejido riguroso de relaciones, entonces el detective debía proyectar sobre esos objetos algo que no estaba en ellos, debía completar aquello que faltaba: ver allí lo que nadie veía. Lo que Feinmann y Sinay terminan mostrando en sus novelas, es que esta obsesión por el detalle, esta sobreinterpretación de los indicios, esta lectura ubicua de signos que remiten a un elemento ausente, es un rasgo de locura más que de razón: "Sé que

mi relato espera. No puedo dejarlo inconcluso, pero también necesito ver, saber. La agonía pasiva me destruye. Correré el riesgo de llegar hasta allí y observarlos. Luego regresaré al relato. Quizá si puedo saber algo de ellos, sentiré una necesidad aun más profunda de denunciar por qué me matan. Al verlos, al espiarlos, crecerán mi miedo y mi odio. El miedo y el odio incentivados no me dejarán olvidar un solo detalle de lo que todavía queda por contar" (31).

Lejos de poder verle todo, el héroe de la novela negra precisa del confidente que le cuenta aquella parte que él no puede ver, ese "fuera de campo" que le ayude a completar el sentido de lo que ve y sufre. Cuando investiga, este detective ya no deduce: averigua. ^Ue ahí la importancia de la mujer en estos relatos. Si se busca una alianza con la mujer, si se roba la mujer del otro, es porque ella tras consigo el secreto del enemigo.

Una vez más, en Es peligroso escribir de noche de Sinay, la mujer le narra al contrincante lo invisible de su oponente: sus negocios sucios, su impotencia sexual... De donde la paranoia en que cae el protagonista cuando la mujer muere: el mundo se vuelve amenazante porque su lado invisible ya no es narrado por nadie y se completa, en consecuencia, con la figura alucinada y mortífera del enemigo. Lo mismo sucede en Noche sin lunas ni soles o El desquite de Rubén Tixiani, en Triste Marlowe de Mansur, y aun en Ni el tiro final de Feinmann, donde la mujer, Susy, escila en su alianza con uno u otro bando.

En consecuencia, ya no se trata de reducir todas las perspectivas al relato jerárquico del detective: en la perspectiva del investigador "negro" están implícitos los puntos de vista de los otros: aquella parte que él no ve y los otros, necesariamente, le contaron. En cambio, la visión totalizadora, deductiva, del detective clásico (quien puede reconstruir el acontecimiento sin la ayuda de otros, sin informantes ni traidores, sin alianza alguna con las mujeres) no es más que un berramiento de la palabra del otro, como si lo que entendiera del acontecimiento lo

xxx

hubiera visto en persona: hay un "celibato" del detective clásico (32).

De donde las orientaciones de una y otra variante: en la novela-problema el saber se conquista a través del puro razonamiento; en la novela negra la información se adquiere mediante el dinero, la violencia o el amor (a menudo se dijo que para Hammett o Chandler importaba menos el descubrimiento de un crimen que el de una sociedad de magnates, martones, jueces corruptos, prostitutas y amantes clandestinos).

V

De todo esto podemos inferir cuáles son las innovaciones políticas que el género supone e introduce en la literatura, y cómo esto varía del policial de enigma al negro. La innovación del primero con relación a la vieja épica criminal, la narración de la vida y las hazañas de los grandes bandidos —del tipo Hormiga Negra o Juan Moreira—, radica en que el poder ya no está del lado de la fuerza de quien actúa, sino de la verdad de quien narra. Ya no leemos el antiguo duelo, aquel enfrentamiento peculiar de fuerzas, aquella vieja agonística bélica. La novedad pasa por una nueva forma del enfrentamiento, si es posible llamarlo así, en donde los contendientes pertenecen a distintos órdenes o series diversas: el guerrero y el letrado, el hombre de acción y el hombre de ley, las dos series o genealogías presentes continuamente en Borges. Como decía Mármol en el Asesinato de Florencio Varela, "las palabras del señor Varela habían llegado a un grado tal de aceptación y respeto en todos aquellos que seguían de cerca las reflexiones y las noticias del Comercio del Plata, que bajo el poder del mismo Rosas, era un nuevo poder contrario que iba creciendo y aumentando en solidez cada día" (33). El verdadero héroe del policial de enigma ya no es un sujeto del enunciado, como lo llamarían los lingüistas, sino un sujeto de la enunciación. No es ya quien hace sino

quien cuenta. Por eso es que se distingue de la antigua épica criminal, a la manera de Juan Moreira (34).

Aquí el Estado aparecía todavía como un oponente, como parte de un duelo: Moreira desplegaba su guerra contra las tropas oficiales, como lo había hecho ya Martín Fierro. Con el policial de enigma la cuestión cambia: supuestamente ya no se trata de vencer a un enemigo sino de hallar una verdad, hacer el relato verídico de unos hechos. Aparece un "tercero", pues, que media entre las partes en conflicto. Era necesario que ciertas condiciones históricas del país se conjugaran para que el género pudiera emerger: el Estado debía ser un árbitro y no ya una parte, la figura del daño debía ser sustituida por las formas jurídicas de la infracción; el duelo, por la indagación; la venganza, por el castigo. En fin: el viejo litigio de la justicia rural o épica debía ser desplazado en favor de la ley civil y el orden de los doctores.

El adjetivo "policial", pues, no califica sólo a un género protagonizado por policías o detectives, investigadores, sino a una literatura que tiene como condición "el orden y la corrección que se guarda en las ciudades y repúblicas, cumpliéndose las leyes", es decir, según el diccionario, la "policía" propiamente dicha.

De ahí el anarquismo orillero que inspirará más tarde los cuentos de Berges y ciertos relatos policiales como "La muerte y la brújula" o "Elma Zunz". Aquí las figuras del daño, el duelo y la venganza vuelven a imponerse en detrimento de la ley y la razón letrada: "quién no debía alguna muerte en mi época", le decía un viejo criollo a Berges. "Ajo el régimen estatal de la ley, en cambio, quien comete un crimen es criminal, ya que no daña solamente a su enemigo sino, por sobre todo, al cuerpo social: "La gente de ahora no hace más que pedir que el gobierno le arregle todo —protesta Isidro Parodi—. Ande usted pobre, y el gobierno tiene que ~~mandar a buscarle un empleo~~ darle empleo; sufra un atraso en la salud, y el gobierno tiene que atenderlo en el hospital; deba una muerte, y en vez

de expiarla por su cuenta, pida al gobierno que lo castigue" (35).

La desconfianza borgeana en el Estado será directamente proporcional a su perspectivismo: no hay una verdad única, todos los hechos y las situaciones pueden evaluarse desde puntos de vista muy disímiles. En consecuencia, con Lönnrot, cae la figura del detective clásico: ya no se narrarán tanto los éxitos de la razón sino más bien sus fracasos.

Con Operación Masacre de Rodolfo Walsh se habrá revertido totalmente esta sumisión de los individuos a la ley civil: el Estado ocupará nuevamente el lugar del criminal, será parte del hecho y ya no un tercero imparcial a la manera alberdiana. Como diría Walsh, ¿cómo pensar que el Estado asesino se juzgara y condenara a sí mismo? En este sentido, el género adquiere una perspectiva política: condenar al Estado criminal implica realizar una revolución política. Por eso, en Walsh, la "denuncia" seguirá funcionando por sobre el "desafío" de la gauchesca: será la apelación a una instancia superior y futura, el Pueblo o La Historia.

En todo caso, con el policial de enigma el poder real recae sobre quien sabe: saber es poder narrar aquello que es invisible para los demás. El detective es el gran mediador, el único capaz de evocar las fuerzas invisibles del acontecimiento y exponerlas públicamente.

¿Qué sucede entonces si cambia el punto de vista? En los últimos años aparecerán novelas donde el protagonista no es ya el vigilante sino el vigilado, el detectado más que el detective: puede pensarse en esa variante paranoide del género de la que ya hablamos: alguien se enfrenta al saber omnipotente del Otro. Muchas novelas de la serie negra abordarán este desplazamiento de la problemática walshiana: ya no es el saber del detective el que se opone a la fuerza del Estado o la Gran Organización criminal y mafiosa, son los individuos quienes tratan de sustraerse al saber de ese gran Otro y su poder absoluto de información. El cerco de Juan Carlos Martini parece iniciar esta serie. Es también el caso de una novela "de cerco" como Es peligroso escribir de noche de Sinay y, en cierta me-

da, de esa singular inflexión en el género que introdujo Los tigres de la memoria de Juan Carlos Martí.

VI

Como puede verse, hacer una teoría del género significa, para nosotros, producir los conceptos para los problemas que subtiendan al género. Un género, entendemos, no es el producto de un "código" (un conjunto social de convenciones a la manera de la lengua estructuralista) o una "axiomática" (un conjunto de reglas generativas a la manera de la gramática chomskiana). En ambos casos se presupone que una narración puede reducirse a la estructura de un enunciado o una oración. Pero esto es una petición de principio que instaura una circularidad viciosa: se puede analizar la narración como un enunciado o una oración porque antes se la redujo a una estructura de estas características.

Un género es el desarrollo hasta sus últimas consecuencias de un problema. Pero el problema no es estrictamente genérico, ni siquiera literario: es histórico y político y común a otras muchas prácticas sociales, estéticas o no. En el primer caso (poésis y no tejné) el problema de la distribución de lo visible y lo enunciable en términos sociopolíticos se resuelve en una separación entre lo figurativo y lo no-figurativo, lo designable y lo expresable, lo describible y lo narrable.

De esta manera, si hay una "historia del género" se debe a que el género es directamente "histórico": el género tiene su historia porque responde a problemas que son históricos antes de ser literarios, políticos antes de ser estéticos. El código y la axiomática, en cambio, nos permiten describir un conjunto de propiedades formales del texto pero no nos dicen por qué esas narraciones tienen unas propiedades y no otras. Dejan de lado, en fin, el problema de las condiciones: la estructura, en un ca-

so, y la gramática, en el otro, hacen las veces de grajé, de condición in-
condicionada y, por lo mismo, inexplicable. Y es así que toda teoría del
"contexto" es vista con sospecha, ya que el discurso y sus condiciones
históricas no tienen la misma naturaleza y, en consecuencia, no pueden
ser abordados por la misma metodología.

Una teoría del contexto cercana a la de Voloshinov (pero también a De-
leuze) plantearía que cualquier discurso sólo tiene sentido en una situa-
ción, pero esa situación adquiere consistencia, emerge como situación o
acontecimiento, sólo cuando un discurso la nombra. De esta manera, hay
una suerte de "determinación recíproca" (Deleuze) entre las dos series.
Como en el ejemplo del asalto que dimos más arriba, el enunciado del la-
drón sólo tiene sentido en ese contexto pero, al mismo tiempo, crea la
situación, ya que no existía hasta que él no la anunció: repone algo que
faltaba, propiamente, en su lugar.

Por eso no basta con que haya un enigma y alguien que lo resuelva pa-
ra que exista el género policial (abusando de este criterio Walsh remon-
ta el género hasta el "Libro de Daniel" en el Antiguo Testamento; otros,
hasta Edipo de Sófocles o Zadig de Voltaire). Desde el punto de vista bor-
geano, incluso, los límites del género desaparecen ya que cualquier rela-
to podría ser leído como una historia detectivesca, con enigma y solución.
Aun El Quijote, decía Borges.⁽³⁶⁾

Y así como el género precisa de condiciones históricas para emerger,
precisa de estas mismas condiciones para metamorfosearse, para cambiar
los términos del problema. Todo verdadero punto de inflexión de la histó-
ria del género tiene como correlato, lo veremos, una tensión política con
las condiciones históricas de emergencia del género, con el orden civil
o con el poder de la verdad. Por eso la historia del género no es una me-
ra sucesión empírica de textos: esa historia tiene sus puntos singulares,
zonas de inflexión o de reformulación de los problemas que el género de-
sarrolla.

A propósito de los herederos de la novela negra en nuestro país, Ricardo Piglia escribía no hace mucho: "La traducción de los libros de Hammett y Chandler había provocado una escisión que enfrentaba, también aquí, a la policial de enigma con la violencia social de la serie negra. En ese punto la figura de Eduardo Golligorsky, traductor de los escritores duces de la colección Pandora y autor con pseudónimo de falsos thriller norteamericanos, era la contraparte simétrica de Rodolfo Walsh. Pensar la inserción de la literatura policial en la Argentina a partir de Walsh y Golligorsky supone tener en cuenta los cruces entre traducir y escribir el género, entre adaptarlo y repetir sus fórmulas" (37). Lo que para nosotros quiere decir: no basta con respetar los criterios formales del género. Incluso cuando se trata de variantes "ingeniosas" como "El suicidio perfecto" de Norberto Firpe donde una persona se suicida para que inculpen a otra de asesinato, o de variantes paródicas como "El general hace un lindo cadáver" de Anderson Imbert, donde el asesino trama un crimen perfecto que nadie quiere investigar...

Hablar de un policial "argentino" significa que este adjetivo expresa un dato político, no meramente territorial o lingüístico. Hacer una historia crítica del género en Argentina significa hacer el recuento de los textos escritos en tensión con las fórmulas canónicas de esta literatura, de los textos que, lejos de integrarse sumamente a una preceptiva, jalonaron las fronteras siempre vacilantes del relato policial.

Así, por ejemplo, muchos críticos coinciden en que el género aparece en 1896, con La belea de huesos y La casa endiablada de Eduardo Ladislao Holmberg, dos años después de que Carlos Olivera hiciera la primera traducción de los cuentos de Poe. Sin embargo, ¿por qué se excluyen relatos como La huella del crimen o Clemencia, novelas judiciales, como las llamada su autor, Luis V. Varela (Raúl Waleis), y publicadas en 1877? Si nos atenemos a un criterio puramente formal, podríamos decir que Luis V. Varela fue el primero en "traducir" el género, en el sentido señalado por

Piglia.

Aun así, para nosotros es El asesinato de Florencio Varela de Mármol, publicado en 1848, quien inicia el género en nuestro país. En efecto, si bien por razones históricas Mármol no se inspira en Poe, su relato, como lo señalé ya Juan Carlos Ghiano, sigue las condiciones formales mínimas del género: un crimen enigmático, una investigación y una narración de la secreta morfología del crimen.

Pero si para nosotros el género comienza con Mármol y no con Luis V. Varela o Holmberg se debe, por sobre todo, a que este texto dramatiza de manera peculiar las condiciones políticas de aparición del género: el conflicto del orden civil y el saber contra la justicia rural y la fuerza. En este sentido, aunque su aparición sea posterior, tanto La vida del Chacho de José Hernández como las novelas criminales de Eduardo Gutiérrez pertenecen, más bien, a la prehistoria del género.

De esta manera, el criterio de selección es doble: por un lado hay condiciones formales mínimas del género (crimen enigmático, investigación, solución inesperada) y, por el otro, condiciones políticas que, como dice Piglia, permiten distinguir entre las adaptaciones y las repeticiones.

Así, ¿qué hacer con autores contemporáneos de Holmberg como Benigno Lugones, Carlos Mensalve o el mismo José S. Alvarez? Sin duda se dedicaron a recopilar "casos" policiales y a evaluarlos según la nueva óptica de la criminología finisecular: como veremos sus relatos nos serán de gran utilidad para comprender ciertas condiciones sociales y epistémicas pero no forman parte, formalmente, del género. Lo mismo sucede con muchas crónicas escritas por Eustaquio Pellicer y Víctor Guillet, en revistas como Caras y Caretas: casos espeluznantes, outrés, como los llamaría Poe, semblanzas de criminales famosos, escritos similares a los que más tarde redactarían Juan Jacobo Bajarúa y J.C. Galtero.

Por otro lado, entre los '40 y los '60, y tras el boom del Detection Club de Londres, el género conocerá un auge inusitado. Muchos de esos escritores firmarían con pseudónimos anglosajones: Alejandro Ruiz Guiñá-

xú (Alex Rice Guinness), Eduardo Morera (Max Duplan), Roger Pja (Roger Iv-
nees) o, incluso, María Angélica Bosco, Pérez Zelaschi o Norberto Firpo,
y una cantidad ingente de escritores que publicaban con psudónimos irre-
conocibles en revistas como Vea y Lea y Leonán. El segundo criterio de
nuestra selección nos permitirá que no los atendamos sino muy secundaria-
mente.

De la misma manera, será un escritor como Juan José Saer quien clausu-
re literariamente el género: no porque después de él no sigan escribien-
do novelas policiales, sino porque él cuestiona, desde la literatura mis-
ma, los presupuestos estéticos que el relato policial instauró y que no-
sotros procuramos conceptualizar en esta introducción.

CAPÍTULO PRIMERO: EL ASESINATO DE FLORENCIO VARELA Y LA FUNDACIÓN ARGENTINA DEL GÉNERO

La victoria en los certámenes, como en los combates, no es obra del que juzga. El juez la declara pero no la hace ni la da. Son los venidos los que hacen al vencedor.

Juan Bautista Alberdi

I

La noche del 20 de marzo de 1848, en Montevideo y bajo el sitio de Oribe, ocurre nuestro primer acontecimiento: cuando se disponía a ingresar a su casa, Florencio Varela es acuchillado por la espalda. Los motivos, se supone, son políticos. Desde su columna del Comercio del Plata Varela venía hostigando al gobierno de Rosas y a la figura de Oribe, a quien llamaba "el loco del Cerrito". En El Censurador, José Mírmol comenta el asesinato. Dirige sus sospechas contra los supuestos instigadores del crimen: Rosas y Oribe, pero aún no tiene pruebas para enculparlos. A poco de cometido el crimen, Luis L. Domínguez edita en la imprenta del Comercio la autobiografía de Florencio Varela, reuniendo 64 páginas de escritos, entre memorias privadas, extractos de su viaje por Europa y hasta la copia facsimilar del último artículo escrito por Varela para su diario. Un año más tarde, con todo este material, más las noticias periodísticas sobre el crimen, declaraciones del interrogatorio policial e investigaciones propias, Mírmol compone un folleto de 67 páginas titulado Asesinato del Sr. Dr. D. Florencio Varela, Redactor del "Comercio del Plata", en Montevideo.

La primera parte del folleto se centra en el análisis de los motivos del crimen y la identidad de sus instigadores. La segunda se ocupa de

la identidad del asesino, un tal Andrés Cabrera, quien habría sido recompensado por Oribe. Recién en la tercera parte aborda la reconstrucción del hecho y la repercusión que éste tuvo entre los exiliados argentinos, los amigos de Varela y los habitantes de Montevideo.

Ya Carlos Ghiano señaló, en su presentación del texto, las semejanzas del relato de Mírmol con la incipiente novela policial. Pero no sólo por esto nos interesa: Mírmol investiga y narra, desde un punto de vista periodístico, el asesinato de un periodista que investigaba y narraba los crímenes del gobierno de Rosas y el sitio de Oribe (38). Es decir, un detective, desde el punto de vista del género, narra el crimen de otro: ya no se está narrando el duelo entre dos fuerzas físicas o dos poderes militares sino entre la "violencia" y la "verdad" o, dicho en términos que recuerdan a Sarmiento, entre la Barbarie y la Civilización: "La civilización oponiendo sus armas ~~mas~~ morales a la barbarie —escribía Mírmol—, y la barbarie degollando la civilización con el cuchillo del bandido" (39).

Se trata, en este caso, de un enfrentamiento peculiar, ya que ocurre entre dos series heterogéneas: entre los cuerpos y los enunciados. Se trata de una nueva forma del poder que se enfrentaba al poder de Rosas, dice Mírmol, a la fuerza y la violencia: "seguir consintiendo la introducción de 150 a 180 ejemplares diarios que iban del Comercio del Plata era dejar que tomase cuerpo un incendio que lo podría devorar (a Rosas) más tarde; era tolerar al lado de su despotismo desconfiado y en peligro siempre, el imperio seguro y duradero de la verdad; era en fin tolerar al lado de su poder bárbaro, el poder ilustrado de la inteligencia, cundiendo de un trabajo laborioso y constante de esa fuerza irresistible de las ideas, a quienes los tiranos no pueden degollar ni proscribir" (40).

La cita de Mírmol, que comenta a su manera el célebre epígrafe de Encundo, no sólo propone un criterio simple de distinción entre guerra y política, evidencia también una de las reglas de esa nascente novela policial: la inmunidad incorpóral del detective. Se nos dirá: inmunidad de

la que no gozó Varela. Es cierto: pero Varela en tanto es víctima en el relato de Mármol, y no ~~en~~ en tanto fue el sujeto de la narración en su periódico. Precisamente, lo que Mármol pone en claro es que acallando a Varela no mueren las ideas que él promueve ni la verdad de los crímenes que él investigó. Su poder no es de orden físico, no está sometido a los avatares de los corpóreo: es incorpóreo, impasible e inafectable. Si las ideas se sustraen al poder de la tiranía es porque no pertenecen al acontecimiento en tanto provocado o padecido, sino en tanto narrado: ellas cuentan lo que pasa sin contar entre los participantes.

En efecto, a través del Comercio del Plata, Varela se dirigía al pueblo y "le señalaba con una exactitud rigurosa la marcha de los acontecimientos, sin extraviarlo ni alucinarlo jamás"⁽⁴¹⁾; mediante la "narración fiel" e "imparcial" juzgaba las acciones de la tiranía, es decir, narraba o le presentaba al pueblo aquello que ellos no podían ver por sí mismos. O, si se quiere, reconstruía el sentido de eso que ellos sentían, de eso que les afectaba.

Así, pues, el poder que Varela le oponía a Rosas era el de una mediación, el de un saber: "quiero escribir la historia contemporánea en las páginas de un periódico —dice Mármol parafraseando a Varela—, y con la verdad, los hechos y la filosofía imparcial de ellos, demostrar a estos pueblos su estado y las causas de sus males, para que ellos lo mejoren extinguiéndolas"⁽⁴²⁾.

Hacer la historia es demostrar lo que no puede simplemente mostrarse, narrar aquello que no está inmediatamente "ante los ojos": rescatar el acontecimiento de su olvido, de su invisibilidad esencial. Y, con esto, darse el poder de interpretar una realidad en la cual no se puede intervenir por la vía de la acción. Lo mismo sucede con el relato de Mármol: no habiendo un Estado capaz de castigar al asesino de Varela, "lo único que sus amigos pueden hacer, es legar a la posteridad su juicio sobre ese acontecimiento, y con la sangre de la víctima salpicar la frente del

asesino"(43).

En 1848 Mármol se encuentra con el mismo problema que hallará Walsh en 1956: cuando el Estado mismo es el asesino, no puede esperarse que se castigue a sí mismo o a sus hombres. De manera que Maebert apelarse a otra instancia, el Pueblo o la Posteridad. En todo caso, tanto en Mármol como en Walsh nos encontramos con los límites políticos del género: la única manera de imponer justicia, de castigar a los culpables, será la vía revolucionaria.

Lo que Varela hizo desde el exilio montevideano, desde el otro margen del acontecimiento, allí donde no ocurre pero es narrado, fue investigar y exponer ante la "humanidad" o el "mundo entero"(es decir, Europa) los crímenes de Rosas y Oribe. Mármol toma aquí el relevo, ya que Varela no podía hacer los mismo con su propio homicidio:"con la fuerza irresistible que ofrecen los hechos públicos y contemporáneos; haciendo hablar de sus propios delitos a los hombres, a quienes tenía atados a un banquillo de acusación ~~perenne~~ perenne, presentándoles sus propias declaraciones oficiales, sus propios periódicos, sus propias firmas; acusándolos con la precisión de una talento claro y lógico, y con una palabra sencilla cuanto elocuente, luego de confundirlos, los arrojaba con desprecio a la sentencia terrible de la opinión pública, en presencia de esos mismos representantes de Europa, cuyas simpatías querían enajenar a sus contrarios, y que debían flutuar entre el asombro por sus crímenes y la admiración por su impudencia"(44).

Por eso este asesinato narrado por Mármol adquiere la morfología de un enfrentamiento asimétrico y complejo que será tematizado bajo los títulos de la Civilización contra la Barbarie. Para Rosas, supuestamente, se trataría de una guerra y, en consecuencia, como diría Alberdi, de una justicia sin juez, hecha por las partes, remedo del duelo gauche; un enfrentamiento sin reglas ni "tercero" donde se impone el más fuerte: aquí es el hecho quien funda el derecho.

Para Varela y Mármol, en cambio, se trata de un "delito", vale decir,

de una infracción a una ley que, no teniendo como garante a un Estado, se remite a la esfera de la opinión pública o los representantes de Europa. A la estructura binaria del enfrentamiento bélico, propia del gaucho o la justicia rural, donde el vencido hace al vencedor (45), Varela oponía la estructura ternaria del juicio, en donde el tercer elemento, ajeno al litigio, aseguraba una instancia de imparcialidad: esos otros, como diría Alberdi, que no son el asesino y la víctima, son los neutrales en este combate. Son ofendidos pero no afectados: "en presencia de este impudente género de defensa, en unos hombres que tienen al mundo entero por testigo de sus ~~extranjeros~~ delitos, y que hablaban de justicia, enrojecidos de sangre de centenares de víctimas; de protección pública, allí mismo donde no han dejado un solo derecho ni a la nación ni a los hombres; y de legalidad, donde la fuerza y la arbitrariedad los sostienen" (46).

El "extranjero", pues, adquiere un nuevo estatus: ya no es el "bárbaro" a quien puede aplicársele el derecho de guerra; ahora es ese elemento de más, ajeno a las partes, capaz de juzgar, en consecuencia, con neutralidad (desde el punto de vista de Rosas, en cambio, era por lo mismo que el extranjero no tenía derecho a juzgar: nada tenía que ver con el conflicto).

En este sentido, se puede comparar la justicia del orden civil defendida por Mírmol, con la justicia rural defendida, entre otros, por Eduardo Gutiérrez. El extranjero, en Juan Moreira, va a aparecer como un "trompeta": cuando después del duelo con Moreira, el gringo, herido, quiere dar parte a la policía, su matador le contesta: "te he muerto en buena ley, y ahí quedan los testigos" (47). Los testigos, en este caso, observadores neutros del duelo, no hacen, como diría Alberdi, al vencedor: sólo constatan que el ritual del duelo fue ejecutado "en buena ley".

El contraste es todavía más marcado entre el Asesinato de Florencio Varela de Mírmol y La vida del Chacho de José Hernández. Precisamente,

éste último no ve en el asesinato del Chacho una transgresión de la ley civil sino un incumplimiento de la justicia rural, del ritual del duelo: "mata porque es cobarde para vencer en el combate y antes que mirar frente a frente a su enemigo, desliza entre las tinieblas y el silencio de la noche, el brazo armado del asesino aleva, para que vaya a clavar el puñal en el corazón de su enemigo dormido"(48).

Lo invisible, en este caso, no es el acontecimiento sino el enemigo que mata en la oscuridad mientras el otro duerme; el poder del escritor, en consecuencia, no pasa por decir una verdad, por saber lo que los otros no pueden ver: su texto no es un llamamiento a la justicia sino más bien a la venganza ("La sangre de Peñaloxa clama venganza", escribe Hernández) (49).

Si Rosas convierte a la barbarie en "sistema", tal como dice Múrmol y antes que él Sarmiento, se debe a que lleva el duelo criollo y su política del cuchillo a una forma organizada de gobierno, es porque el sistema del desierro ingresa en la ciudad: su política es una continuación de la guerra por los mismos medios, a saber: violentos. Varela, dirá entonces Múrmol, "demostraba en Rosas la guerra, como la primera necesidad de su sistema de gobierno"(50).

Para Varela, en cambio, la intervención anglo-francesa en el Río de la Plata no era un ejercicio arbitrario de la fuerza sino el castigo que el derecho internacional le imponía a Rosas: la guerra deja de ser guerra, diría Alberdi, si ya no es el duelo de dos litigantes armados que se hacen justicia mutua por fuerza de su espada, porque "la espada de la justicia no es la espada de la guerra"(51).

En el caso de Rosas, diría Múrmol, el poder del Estado es eminentemen-
te militar: la población es un enemigo vencido que debe aceptar la volun-
tad del tirano vencedor. De modo que los súbditos son los medios que tie-
ne el tirano para conquistar sus propios fines, vale decir, para procurar
se goces. En el caso de Múrmol, en cambio, el poder del Estado sería emi-

nementemente jurídico: garantizar que se paguen las deudas o se castiguen los delitos, es decir, que nadie se convierta en el amo del goce absoluto, que nadie pueda recibir sin dar nada a cambio.

Por eso para Varela la injusticia y la ilegalidad del régimen de Rosas era directamente proporcional a su política monopólica: no habría intercambio, comercio, sino apropiación unilateral de los excedentes para el goce del déspota. Desde entonces, para este pensamiento, la condena jurídica de un crimen no será ajena a una condena política y económica: el criminal, en todos los casos, incurre en un "abuso de poder", ya que no toma al otro, su víctima, como un sujeto, el prójimo, sino como un objeto, un medio o instrumento para la realización de sus propios fines. En consecuencia, incurre en un delito económico: rompe la ley del intercambio o la retribución; recibe sin dar, goza sin sacrificar.

La irracionalidad del crimen es económica antes de ser jurídica: es irracional porque es antieconómica, porque rompe el principio del equilibrio y del "entendimiento" mutuo. El crimen es lo contrario de la comunicación: el detective, desde entonces, será el encargado de volver comunicable, comprensible, esa violencia irracional. Paradójicamente, será el encargado de encontrarle una "razón", es decir, un "motivo" (52).

II

Con "El Matadero" Echeverría traza el mapa de aquella triple dimensión del crimen: jurídico, político y económico. Pero ya no le hace narrando aquello que no se podía ver, como lo hacía Varela, sino intentando narrar lo que sólo se podía ver: "la escena que se representaba en el matadero era para vista, no para escrita" (53).

En términos de Bioy Casares podría decirse: ¿cómo hacer para que los hechos que sobrecojeron al país en esos años no se recibieran como la tor-

tuosa invención de una fantasía desacreditada? ¿Cómo para que la repetibilidad del relato no borre la singularidad atroz, la irrepetibilidad sangrienta de los hechos? O para expresarle en palabras propias de Rodolfo Walsh; ¿cómo hacer para que estos episodios reales pero increíbles e extraordinarios no sean vistos como fantásticos?

No se trataba de restituir mediante la palabra aquello que no se podía ver, eso que faltaba de entre las cosas; no se trataba, en efecto, de andar haciéndose el detective sino de encontrar las palabras faltantes para hablar de eso que se ve y no se puede narrar, de ese exceso. Ya no es cuestión, como en *Mármol*, de narrar la historia de ese individuo de más que narraba aquello que faltaba de entre lo visible sino la de ese hombre que debe ser eliminado por resistirse a las significaciones oficiales. "El Matadero" invierte todos los términos de la épica criminal: el que se sustrae al Estado es ahora el intelectual unitario, el hombre de la palabra y por de la oración... Se omite la palabra y por eso falta por hablar: "El Matadero" es el relato sobre la imposibilidad de relatar.

Si la literatura policial es la historia de la disyunción entre lo visible y lo narrable, "El Matadero" es la historia de otra disyunción, una esquizia oral: lo comible y lo decible. No sólo por la imposibilidad física o social de hablar comiendo o de comer hablando sino porque cada actividad remite a series heterogéneas: aquello sobre lo que se cuenta, el acontecimiento, es incorporal, es lo que falta, no es, pues, comestible. Y a la inversa: lo comestible no es, por principio, narrable. El que come, descuenta algo. El que narra, cuenta algo que estaba descontado.

Ahora bien, como dijimos en la introducción, el acontecimiento que Echeverría narra ya había ocurrido, es una repetición: la pasión de Jesucristo. La abstinencia de carne durante la cuaresma es vista como la cuenta de sacrificio en favor del Señor, la ddiva, el tributo que éste le exige a sus súbditos o sus creyentes: "el caso es reducir al hombre a una máquina cuyo móvil principal no sea su voluntad sino la de la Iglesia y

el gobierno"(54).

El paralelo religión-tiranía no sólo se vislumbra en la alegoría del unitario-Cristo sino también en la figura del Dios-Rosas (como todos los románticos, Echeverría separa la figura de Cristo y la de Dios, acercando este último a la figura del Jehová terrible del Antiguo Testamento). El Señor es el único agente con relación a los súbditos-instrumentes, es el depositario de todo el goce o la bienaventuranza a la que renuncian los siervos (de ahí el paralelo entre Rosas y el "juez" del Matadero, caudillo de los carniceros encargado de "la recaudación de los impuestos en los corrales", es decir, del tributo). Rosas está exceptuado, como Dios, de ese sacrificio que a él se le tributa: "es de creer que el Restaurador tuviese permiso especial de su ilustrísima para no abstenerse de carne, porque siendo tan buen observador de las leyes, tan buen católico y tan acérrimo protector de la religión, no hubiera dado el mal ejemplo aceptando semejante regalo en día santo"(55).

Como ciertos déspotas asiáticos que mantenían una filiación directa con el Dios y, por ello, estaban eximidos del incesto, Rosas quedaba excluido de las prohibiciones que pesaban sobre sus siervos: que él sea el usuario absoluto, que todos sean medios para su goce, significa algo así como ser el interpretante último de un sistema: el único signo que se interpreta a sí mismo, el lugar imposible del conjunto de todos los conjuntos. Todo vale de acuerdo al uso que se le dé, de modo que él reparte las significaciones entre todos los súbditos.

Pero hay un elemento rebelde, heterogéneo que se resiste a la significación del déspota: es el unitario, aquel que debe ser sacrificado para mantener la omnipotencia del Señor. Precisamente: el unitario es quien se niega a llevar divisa y luto, la marca del tirano; es quien se resiste a dejarse señalar como el ganado. El relato de Echeverría, pues, se juega entre dos polos: Rosas, quien goza de todos; el unitario, quien es gozado por todos.

De donde la doble significación comestible y sexual de la palabra "carne" a lo largo del relato, y el paralelo entre el toro y el unitario, uno cazado para ser comido, el otro para ser sometido a la mazorca y la verga: "la Iglesia, adoptando el precepto de Epicteto, sustine, abstine (sufre, abstente), ordena vigilia y abstinencia a los estómagos de los fieles a causa de que la carne es pecaminosa, y, como dice el proverbio, busca a la carne"⁽⁵⁶⁾. Pero ambas series, la comestible y la sexual, están previstas de un plus de violencia, de destructividad, como lo adelanta la ambivalencia del adjetivo "carnificino" (de carnífice: verdugo, sayón, torturador), en donde se asimila el consumo de carne, la tortura y el crimen.

Como diría Sarmiento, hay un uso de la fuerza común a la ganadería y el despotismo: la violencia como uso y la mutilación, el descuartizamiento o el degüello como medalidad. Por eso no es casual, agregaba en Facundo, que la Mazorca se componga, como los cabochiens parisinos, de "los carniceros y desolladores de Buenos Aires"⁽⁵⁷⁾.

Existe un marcado isomorfismo entre las dos modalidades de goce: consumo de carne, por un lado; absorción improductiva de mercancías y dinero a través del tributo monopolístico, por el otro. Eran, para Sarmiento y Echeverría, los dos males de la barbarie: el consumo improductivo de carne por parte del gaucho no genera excedente que pueda ser intercambiado, y si algún excedente se produce, éste es absorbido por el sistema fiscal de la tiranía.

El comercio, pues, resultaba el gran pacificador, aun por encima del cristianismo, ya que no toma al otro como un objeto, un medio ⁽⁵⁸⁾. En el matadero, en cambio, como en el país, no regía la ley del intercambio sino la de la guerra: "Por un lado, dos muchachos se adiestraban en el manejo del cuchillo, tirándose horrendos tajos y revesses; por otro, cuatro, ya adolescentes, ventilaban a cuchilladas el derecho a una tripa gorda y un mondongo que habían robado a un carnicero; y no de ellos di-

tante, porción de perros, flacos ya de la abstinencia, empleaban el mismo medio para saber quién se llevaría un hígado envuelto en barro" (59).

Y así como la violencia había desterrado el comercio, la serie de lo comestible desplazaba a la de lo decible: el intercambio de palabras no tenía lugar en el matadero. La imposibilidad literaria de narrar lo que sólo era para visto, encuentra su paralelo en ese individuo de más, el de la palabra, que debe ser eliminado por resistirse a ser usado e significado por el tirano. El unitario es el ocupante sin lugar.

El desierto había invadido la ciudad. El orden del duelo había sustituido al intercambio civilizado. La guerra, por fin, a la ley. Y para ello había que eliminar a ese sujeto de más, al mediador: al hombre de la palabra y el derecho: al unitario-Cristo.

CAPÍTULO SEGUNDO: LA BOLSA DE HUESOS DE HOLMBERG O LA TENSIÓN ENTRE EL
ORDEN MÉDICO Y EL JURÍDICO

Dentro de cada cual el pensamiento trabaja en secreto, no sabemos quién es la persona que está a nuestro lado. En cuanto a nosotros mismos, nos imaginamos transparentes; no lo somos. Lo que sabe de nosotros el prójimo, lo sabe por una interpretación de signos; procede como los augures que estudiaban las entrañas de animales muertos o el vuelo de los pájaros.

Adolfo Bloy Casares

I

En 1886 Robert Louis Stevenson publicaba The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, llamando la atención sobre cómo ~~manifestaba~~ tras un lánguido gentleman victoriano podía latir la sombra de un abominable criminal. En 1887 Conan Doyle daba a conocer la primera historia de su detective Sherlock Holmes: A study in scarlet. Un año más tarde un espeluznante caso policial estremecía a la ciudad de Londres. El 6 de agosto de 1888, en el oscuro distrito de Whitechapel, se descubría el cadáver de una prostituta llamada Emma Smith. La habían degollado de oreja a oreja, le habían extraído los intestinos —que formaban un enigmático dibujo en el pavimento—, le habían amputado una oreja. Al día siguiente una pequeña encomienda llegaba a las oficinas del Scotland Yard. Dentro de ella, envuelta en un fino papel de seda, la oreja de Emma Smith era un desafío lanzado a los policías.

El segundo homicidio ocurrió el 31 de agosto, en aquel ominoso barrio. Martha Traban, una prostituta de 35 años, fue encontrada degollada y destripada. Sólo que esta vez faltaba el riñón. Comenzaron a es-

boxarse algunas conjeturas: tal vez el homicida usara un bisturí, tal vez, a juzgar por lo preciso de las ablaciones, tuviera conocimientos de anatomía. Hasta Conan Doyle opinó sobre el caso. La caja con el riñón no tardó en llegar al departamento de policía.

El 8 de septiembre apareció la tercera víctima de la serie: otra prostituta, Mary Anne Nichols. Murió de acuerdo con el ritual que acabó con sus colegas. Sólo se introdujo una variante: el asesino, esta vez, se llevó una parte de las vísceras.

La cuarta víctima fue hallada el 30 de septiembre en Hamburry Street, entre las primeras brumas del otoño. Se llamaba Annie Chapman y, previsiblemente, vendía su cuerpo a los transeúntes. Como Martha Traban, a Annie le faltaba el riñón. Sin embargo, esta vez el asesino introducía una notable novedad: sobre la pared junto al cadáver, escrito con tiza y una letra delicada, había un mensaje que revitalizaba el desafío al Scotland Yard: "Esta es la cuarta y mataré más antes de desaparecer". Firmado: "Jack the Ripper".

Jack el destripador cumplió con su promesa. Asesinó a tres prostitutas más antes de desaparecer sin dejar rastro. Jamás se conoció su identidad. Quizá fue esto lo que consagró su historia, quizá fue esa compulsión monomaniaca que se ensañaba con prostitutas y coleccionaba sus órganos. Porque no fue la mera serie de siete términos lo que más llamó la atención. El legandario Gilles de Rays, ahorcado en 1440, había cometido ochocientos asesinatos en ocho años. Y después de Jack, Henri Desiré André sumaría trescientos, hasta su decapitación en 1922. Algunos años más tarde, incluso, el médico Henri-Jean-Marcel-Felix Petiot, decapitado en 1946, mató por asfixia e inyecciones a setenta y tres personas (60).

Por eso, cuando en 1896 Eduardo Ladislao Holmberg publique La bolsa de huesos, el público encontraría que esta ficción tenía recientes ante-

cedentes en los diarios. Y es que el caso guarda notables semejanzas con el de Jack el destripador. Se trata de una asesina serial, una monomaniaca que, luego de asesinar a sus amantes, literalmente les arranca el corazón paralizado por un exótico veneno que afecta ciertos nervios de la base del cerebro. Sin embargo, para realizar esta operación necesita extraerles la cuarta costilla. Y es esta parte que falta lo que suscitara, más tarde, la pesquisa.

El detective-médico Holmberg recibe una bolsa de huesos con un esqueleto al cual le falta una costilla. Días después encuentra otro en el gabinete de un médico amigo con la misma carencia. Ambos fueron abandonados por un supuesto estudiante de medicina en dos casas por las que pasó como inquilino: un tal Antonio Lapas que en verdad no era más que la propia asesina travestida. Sin embargo, un saber inédito se introduce para resolver el caso: un "frenólogo" examina los cráneos de las víctimas y decide que se trata de dos médicos de vocación, lo que orienta la pesquisa hacia la facultad de medicina. Allí han desaparecido dos estudiantes. Por fin un tercer cadáver aparece: es otro estudiante de medicina y tiene una fina cicatriz a la altura de la cuarta costilla. Antonio Lapas concurre al velatorio, pero comete la imprudencia de llevar el perfume con que impregnó los muebles de sus habitaciones.

Desde Andrés Cabrera, asesino de Florencio Varela, hasta la joven Clara, monomaniaca y travesti, algunos problemas se han desplazado. Para saber de qué se trata, retrocedamos algunos años, sólo hasta 1879, antes del Dr. Jekyll, antes, incluso, del destripador Jack. El 18 de marzo de ese año el ex estudiante de medicina y actual oficial del Departamento de Policía, Benigno Lugones, publica en *La Nación* una serie de artículos, Los beduinos urbanos, donde describe, con pluma naturalista, el ominoso mundo de la delincuencia porteña. El 16 de noviembre, despedido ya de la jefatura policial, a raíz de esos artículos, y en su nuevo cargo de periodista en el matutino de los Mitre, Lugones dirige una carta abier-

ta a Rodolfo Araujo Muñoz, secretario de Emilio Mitre, donde hará la apología del "naturalismo" como "anatomía normal y patológica de la vida social". Allí volverá a hablar de aquellos "beduinos urbanos": "esos hombres —dirá— nos amenazan cada día con la muerte: son los bárbaros de la edad moderna, que no vendrán de fuera de la civilización, porque están dentro de ella misma, como el cáncer que suele permanecer estacionario en lo más profundo de una víscera"⁽⁶¹⁾.

La frase de B. Lugones es casi una ecuación, la fórmula que sintetiza las condiciones históricas de emergencia de una nueva concepción de la "delincuencia" y, por consiguiente, de una nueva variante del género policial en Argentina. Lo que nos proponemos ahora es despejar los términos de esta ecuación. Esta claro que B. Lugones se vale de los viejos términos sarmientinos para modelar los conceptos de una nueva problemática, propiamente urbana y, más que urbana, metropolitana.

II

En primer término, si esos hombres son los nuevos bárbaros, los nuevos criminales de la civilización, no se debe a lo que hicieron efectivamente, a los crímenes que cometieron, los daños a semejantes o las infracciones a la ley: ellos son criminales porque "nos amenazan cada día con la muerte", son toda esa caterva de marginales sociales, de "criminales potenciales". Y deben ser controlados y reformados por el peligro que significan para la sociedad: como diría Foucault, estos sujetos no son considerados criminales por sus actos sino por sus virtualidades, ya no se juzga tanto lo que ellos hicieron sino lo que son, es decir, lo que pueden hacer. Ellos viven en la inminencia del acontecimiento, del crimen, lo envuelven en su cuerpo como su posibilidad más propia, como un pliegue del alma que no tardará en desplegarse al igual que un resorte. Surge así la noción de "peligrosidad" que inspirará la crimi-

nología finisecular: las categorías de lo legal y lo ilegal, que recaen sobre los actos, vendrán precedidas de lo normal y lo patológico, que recaen sobre los sujetos.

De ahí que ya no se narre la historia de sus hazañas, de sus actos, la crónica heroica de su vida, sino que se examinen sus rasgos morales a partir de los síntomas visibles de su personalidad mórbida: se trueca la apología de sus acciones por la semiología de sus latencias. El criminal, pues, ya no será Juan Moreira, el héroe épico rural; será Genaro, el personaje de En la sangre de Cambaceres, el individuo mimetizado en la multitud urbana que disimula su personalidad patológica: ya no se narra la odisea de su fortaleza sino la etología de sus debilidades: "la aplicación de los principios generales de la medicina legal —dice Holmberg—, que es una ciencia, y demuestra que la ciencia puede conquistar todos los terrenos, porque ella es la llave maestra de la inteligencia. La ciencia conquistará al hombre, que no han conquistado aún ni la religión ni la política. La novela —me decía no ha mucho uno de mis amigos más espirituales— es la epopeya moderna en prosa. Y bien, sí. Y la epopeya es la ciencia de la antigüedad. El templo más esplendoroso que tuvo Minerva fué el cerebro de Homero" (62).

El narrador, entonces, adquiere un nuevo estatus: ya no es el testigo o el cronista de unos episodios, el recolector de historias o leyendas; es quien ausculta, examina, interpreta los actos del personaje y les agrega su exégesis médica: el narrador está provisto de un saber que le permite "leer" los ~~actos~~ actos. Forse éstos ya no remitirán a acciones sino a síntomas: la diégesis pierde terreno en favor de la exégesis psicológica.

De esta manera, la palabra historia parece reencontrar su etimología griega como istoria, la "historia clínica", la evolución de una enfermedad. Ahora bien, para esto hace falta una placa donde lo plegado en el cuerpo se dé a conocer antes de realizarse en la sucesión de la historia,

como si vibrara un poco antes de realizarse definitivamente, como si despertara del olvido de su soñolencia obcecada e inquieta: entonces el futuro se abriría, entonces sería posible contemplar la ingente forma del ser de un hombre, al decir de Berges.

Hacia fines del siglo XVIII se había inventado ese aparato sutil que testea los cuerpos para hacerles anunciar lo que harán: el Rostro. El ser de un hombre, su esencia indescifrable, se revela aquí: si pudo aparecer la novela ~~policial~~ que llamamos naturalista, entre otras, es por antes se inventó el Rostro. Así, a mediados del siglo XIX la palabra "etología" era empleada por John Stuart Mill para significar "la ciencia del carácter humano tal como se deduce de las apariencias humanas".

No nos sorprende, pues, que Conan Doyle se haya inspirado en su maestro, el médico Joseph Bell, para crear la lacónica figura del detective Sherlock Holmes. En The private life of Sherlock Holmes, Vincent Starrett cita un comentario de Bell en donde se pone de manifiesto la semejanza entre el crimen y la enfermedad, vale la pena citarlo completo: "Intenta aprender las características de una enfermedad o herida, caballero, con la misma precisión con que conoces las características, la manera de andar, los hábitos, las costumbres de tu más íntimo amigo, al que, incluso en la multitud, puedes reconocer al instante. Puede ser una multitud de hombres vestidos todos iguales, y cada uno tener sus características propias, ojos, nariz, pelo y miembros. En cada cosa esencial uno se parece al otro; sólo difieren en nimiedades y, a pesar de ello, conociendo sus nimiedades bien, le reconoces o haces el diagnóstico con facilidad. De igual manera ocurre con la enfermedad de la mente o cuerpo o costumbres. Peculiaridades raciales, acento, ocupación o carencia de ella, educación, ambiente de todo tipo, pequeñas impresiones triviales, gradualmente puedes moldear o tallar al individuo y olvidar las huellas digitales o las marcas de cincel que el experto puede detectar. Las amplias características que de un vistazo se puede reconocer como indicativas

de una enfermedad del corazón o tisis, embriaguez crónica o continua pérdida de sangre, son las características que los principiantes, los más, en medicina pueden detectar, mientras que para los expertos en su arte hay miríadas de señales elocuentes o instructivas, pero que necesitan el ojo educado para descubrirlas (...) la importancia de lo infinitamente minúsculo es incalculable"⁽⁶³⁾.

En efecto, leemos en las declaraciones de Bell en su artículo de 1892 las mismas preocupaciones de los criminólogos argentinos ante la llegada de la inmigración que aumentaba de manera notable la población de la ciudad de Buenos Aires. Hacia fines del siglo pasado, un número de Caras y Caretas presenta^{da} un artículo anónimo —aunque seguramente escrito por su director: José Sixto Álvarez— titulado "Cien mil retratos porteños. ¿Existen dos hombres iguales?". Las páginas ~~están~~ ^{tienen} abundantes retratos de criminales y fotografías de sus orejas: "Cuando se acaba de cometer un delito —escribió Fray M^ocho—, ¿cómo encontrar la identidad de su autor, señalada a la policía? ¿Cómo, sobre todo, no ser engañado por una de esas semejanzas que hace que se tome fácilmente a un individuo por otro? Se ha llegado en este terreno de la identificación a resultados absolutamente precisos, con el auxilio de un ingenioso método, cuya aplicación es de una facilidad sorprendente. Reconocer a un individuo entre cien mil, aun cuando la vejez lo haya arrugado, encanecido, cambiado totalmente, he aquí a lo que ha arribado el servicio antropométrico. Se miden la cabeza, el pie, la talla, el busto y los brazos de todo malhechor aprehendido. Gracias a estas indicaciones, el reincidente más genialmente astuto será inmediatamente reconocido"⁽⁶⁴⁾.

Es que si los síntomas anticipan la sucesión, el desarrollo o el despliegue de una enfermedad del cuerpo, el Rostro hace lo propio con el alma: hay una palpitación, una latencia o, como vimos, una "peligrosidad" que se adivina en ciertos síntomas, en la silueta inquietante de un cráneo o en las facciones exóticas de una cara. Tenemos, pues, la fisiónó-

mica, la frenología, la criminología y una curiosa imposición que llega hasta nuestros días: somos todos enfermos porque el alma misma es una enfermedad que no cesa de multiplicar sus síntomas. Cuando en La bolsa de huesos el forense analiza el cráneo de una de las víctimas encuentra "la destructividad y el espíritu analítico muy desarrollados; la prudencia, la veneración..." Y concluye sin más: "Este cráneo era de un estudiante de medicina o de un médico de vocación"(65).

El naturalismo traza una nueva distribución de lo visible y lo invisible y, en consecuencia, una nueva forma del saber y la narración. Como diría Roland Barthes, su novelística se centra en los Indicios, en la funcionalidad del ser, en el orden de los caracteres y las atmósferas. Y es por esto, como lo notó también Lukács, que subordina el orden de la narración al de la descripción: de alguna manera, el despliegue diegético de las acciones está implícito, plegado, en los signos que envuelven a un sujeto. El naturalismo, pues, le abre la puerta al "instinto": una tendencia de los cuerpos que excede el espacio y el tiempo, que no es ese acto sino lo que se repite o insiste en los actos. "La repetición es la dimensión del instinto. Si se puede descubrir a Clara es porque repite, porque es una asesina serial, y porque no puede evitar esta repetición: "La responsabilidad penal, decía Archiduc, debe estar en relación directa con la voluntad culpable del actor. En Clarette —personaje de Clemencia de Raúl Waleis— no hay voluntad, sino fatalidad, cuando roba juguetes para su hijo. Luego no es culpable"(66).

Toda la dedicatoria de La bolsa de huesos, dirigida al jefe de la oficina de pesquisas de la policía de Buenos Aires, comisario Belisario Otamendi, gira en torno a esta cuestión. En efecto, el detective-médico, el mismo Holmberg, no denuncia a la asesina ante la justicia; la induce a que beba su propio veneno: "¿cómo iba a permitir que la justicia ordinaria tendiera su mano severa e implacable sobre los actos de una mujer de belleza irresistible, de una pobre enferma, de una infeliz neurótica,

que impulsaron a la venganza los extravíos de un amor impaciente"⁽⁶⁷⁾. Para Holmberg, Clara, la asesina, es una paciente, un caso clínico más que judicial: "Pero amigo —le dice al comisario Otamendi— soy yo, doctor en medicina de la Facultad de Buenos Aires, quien hace la pesquisa; son el derecho y el deber del secreto médico que abren ante mi curiosidad un corazón al que aplico el remedio"⁽⁶⁸⁾. Con La bolsa de huesos los aspectos económicos, políticos y judiciales del crimen sufren una mutación. En primer lugar, a diferencia de lo que sucedía en el relato de Mármol, no hay una utilidad evidente en estos crímenes: Clara no obtiene ningún plus de goce con ellos, sólo aumenta su sufrimiento. En consecuencia, se considera que Clara es responsable pero no culpable: como la Clarette de Waleis no se trata de voluntad sino de fatalidad, ella está poseída por un instinto tiránico (ya Mármol trataba a Oribe de "monomaniaco" al no obrar por voluntad propia sino sólo para satisfacer los intereses de Rosas).

II

En segundo término, siguiendo siempre la ecuación de Benigno Lugones, estos bárbaros no vienen "de fuera", de ese afuera que era la pampa. Ya Sarmiento había hablado de los gauchos, de los bandoleros rurales, como de "beduinos de la pampa". Su refugio era esa "morada sin límites" donde las partidas no podían alcanzarlo; su principal arma era la velocidad de su caballo: "la pampa desierta que ofrece su extensión ilimitada a las peregrinaciones del criminal perseguido", decía García Merou a propósito de Juan Moreira ⁽⁶⁹⁾. Los bárbaros, con B. Lugones, ya no son enemigos extramuros, atacando por sorpresa en la inmensidad salvaje de la pampa, sino una amenaza intramuros, que viene de dentro mismo de la ciudad o la civilización.

El primer capítulo de La bolsa de huesos dramatiza este ingreso en

el nuevo espacio urbano del género. Allí se dice que Holmberg "regresaba de un viaje largo y penoso" por la campaña, "tan rica y tan hermosa, pero tan absorbente y dominadora por el influjo de esa misma belleza y que me había transformado ya en una especie de vagabundo como un beduíno, si no hubiera sido por los imanes del corazón y el vértigo avasallador de una ciudad en la que se respira una atmósfera intelectual y necesaria"(70).

El problema policial no es el de la velocidad de las partidas sino el de la capacidad de detección de los agentes: ¿cómo ver al bárbaro, al monstruo, bajo la apariencia del hombre civilizado? ¿Cómo detectar al Otro que ya no se me presenta como un extraño sino como un Semejante? La amenaza ya no es algo visible, como en "El Matadero", sino algo invisible, latente. O, en otros términos, ya no es algo que sólo se puede ver, como decía Echeverría, sino algo que sólo se puede leer en los síntomas. Ya la literatura europea había realizado este traspaso: el monstruo dejaba de ser la creación de Frankenstein o Quasimodo, con sus apariencias repugnantes, ~~mas~~ y comenzaba a convertirse en el Dr. Jekyll o Drácula. No es el modelo de la lepra, diría Foucault, sino el de la peste: se pasa del leproso extramuros visible al apestado intramuros invisible, de la exclusión a la vigilancia. Así, en La bolsa de huesos Clara habita las casas de familias que ignoran por completo sus compulsiones homicidas.

Desde el comisario José Sixto Alvarez (Fray Mocho), pasando por Ramos Mejía o Carlos Octavio Bunge, hasta llegar, incluso, a José Ingenieros, el reconocido discípulo de Lombroso, el problema criminológico de la ciudad será, por excelencia, el de la simulación: la máscara, el travestismo, el maquillaje. En efecto, todas estas teorías partían de una antigua certeza que va a alimentar los argumentos del racismo: ideoliter debía haber una correspondencia entre los rasgos exteriores o vi-

sibles de una persona y sus rasgos morales o invisibles, esto que llamamos Rostro y que no es sólo la "cara". De modo que la máscara o la simulación introducían una escisión peligrosa: lo visible quedaba desemparejado con el lado invisible de la personalidad. De ahí la preocupación de Bunge o del Gálvez del Diario de Andrés Quiroga por la figura del "mulato" como el individuo con herencia negra que tiene la capacidad de mimetizarse, de disimular su supuesta inferioridad racial o patología moral, borrando los rasgos atávicos para confundirse con la multitud: "podría agregarse —escribe Bunge en Nuestra América— otro rasgo común a mulatos, hispanoindios y zambos: el disimulo de los caracteres étnicos exóticos"⁽⁷¹⁾.

Pero en el Buenos Aires del cambio de siglo la mayor urgencia para quienes se interesaban por el control de las multitudes, no era el mulato sino ese nuevo personaje urbano, el inmigrante, que por su aspecto étnico y su vestimenta se confundía peligrosamente con la llamada "gente decente"⁽⁷²⁾. Encontramos esta inquietud policial en José S. Alvarez cuando escribe: "El pillo extranjero es el más abundante. Éste ya viene aleccionado, por lo general, y no se deja que se deduzcan reglas para conocerlo. Viste como un caballero, como un compadre o como un artesano, de esos que recorren nuestras calles en las faenas de su oficio: adopta la forma necesaria para cada una de las empresas oscuras y malignas. Se cambia de nombre cada vez que cae preso, y es obra de romanos identificar su personalidad en cada caso, pues recurre a cuanto artimaña puede sugerirle su imaginación a fin de ocultar su pasado, teniendo como recurso invencible su poco conocimiento del idioma"⁽⁷³⁾.

De alguna manera es lo que sucede con Clara: ella se travestiza para pasar por un joven estudiante de medicina. Desde el punto de vista narrativo, la máscara es la primera forma que encuentra el género para invertir los recursos de verosimilitud de la novela realista: todos los Indicios, en el sentido de Barthes, invierten su significación.

III

Por último, el modelo de la peligrosidad reaparece en la analogía que B. Lugones establece entre la criminalidad y el cáncer: hay algo latente, una virtualidad que amenaza desde dentro a la sociedad-organismo. Así pues, hará falta una mirada médica para detectarlo: si la diferencia entre civilización y barbarie ya no es visible, ya que reposa sobre rasgos morales, personalidades, caracteres, sin embargo esa latencia no cesará de producir síntomas que pueden ser leídos por el especialista. De ahí que la criminalidad quede relacionada con la "monomanía" homicida o el "delirio pasional", como en la Clarette de Waleis o en la Clara de Holmberg: "esta locura aunque posee una intensidad extraordinaria —dice Foucault— puede permanecer invisible hasta el momento en el que estalla y sale a la luz; nadie puede preverla salvo un ojo experimentado, alguien con una experiencia ya añeja, con un saber bien pertrechado. En suma, únicamente un médico especialista puede detectar la monomanía (por esto, de una forma que no es contradictoria más que en apariencia, los alienistas definirán la monomanía como una enfermedad que se manifiesta exclusivamente en el crimen, y se reservarán sin embargo el poder de determinar sus signos premonitorios, las condiciones que predisponen a ella)"(74).

En efecto, en el año 1898, dos meses antes de publicar "El medallón" de Holmberg, el diario El Tiempo publica, el 12 de Julio, un artículo de Lombroso sobre la relación de la epilepsia con el genio: "muchas formas de monomanías no pasan de una máscara, empezando su aparición, como lo ha reconocido Sauvage, haciendo desaparecer todos los rastros de la epilepsia preexistente". Lombroso relaciona así a la monomanía —una variante, para él, del morbo sacro— con el genio criminal: la enfermedad, pues, con su compulsión, no excluye la astucia y la inteligencia para cometer un crimen.

La invisibilidad del acontecimiento, que reclamaba la experiencia del investigador y el juez, es sustituida por la invisibilidad de la latencia, que precisa del saber médico: ya no se tratará tanto de castigar el acto criminal como de reformular o curar al individuo criminal, de producir subjetividades normales o no-criminales y, para ello, someter al sujeto y la sociedad a una esmerada terapia colectiva.

Como en La bolsa de huesos las pistas ayudarán menos a reconstruir la composición diegética del crimen que las características psicológicas del criminal: hacia el final del relato Holmberg no realiza la tradicional narración de los hechos sino que explica el porqué de una compulsión.

piamente civil tendrá como correlato una tensión literaria y estética con las formas canónicas del género. Acabamos de verlo en Holmberg: él trata de justificar en la presentación de La bolsa de huesos por qué el "secreto" médico estaba por encima de la "publicidad" civil, por qué el saber sobre las personas (examen) incluía el saber sobre los hechos (indagación), por qué el criminal era un "anormal" antes de ser un "ilegal" (toda una nueva concepción urbana y naturalista de la barbarie). Más adelante, incluso, veremos cómo Borges recupera el duelo de la justicia rural por sobre el castigo del orden jurídico y civil. A su turno, Walsh y los escritores de la "serie negra" introducirán una nueva crítica del orden civil (como si éste se sustentara, en realidad, sobre una barbarie encubierta: todo un orden político y económico) y, con esto, una nueva forma de narratividad.

Pero antes de ellos, ya desde la década del '20, una cierta variante folletinesca del género planteará una notable tensión entre el orden civil y el orden familiar, entre la polis, si se quiere, y el oikos: las costumbres domésticas serán vistas como una moral, si no en contradicción, al menos en fuerte conflicto con la ley civil.

Muchos años más tarde, una escritora de los '60 que heredará esta tradición folletinesca, Syria Poletti, planteará en estos términos el conflicto entre las dos legalidades: "Una vez más —escribía en Ma la suerte—, esa muerte violenta y justiciera, venía a dar satisfacción a esa mezcla de resentimiento y de sentido ético con que las mujeres del pueblo defienden las buenas costumbres. El asesinato cauterizaba el escándalo"⁽⁷⁵⁾. Como en la Antígona de Sófocles, la ley del oikos se enfrenta a la ley masculina de la polis, las buenas costumbres domésticas resultan más fuertes que la ley del Estado: "su voz quería ser persuasiva: señalar otra ley. Pero yo sentí que la ley de Cristo no lograba borrar aquella otra que los milenios de vida monta-

raz grabaron en nosotras, las mujeres, con fuerza de destinos (...)
Nadie borra la ley que los siglos grabaron en nosotras, quizás ni siquiera el smog de las ciudades niveladoras"(76).

El diferendo (77) entre estas dos legalidades pasa por dos tipos de transgresiones: el adulterio y el asesinato. El primero no es castigado por el orden civil y el segundo le sirve al cónyuge engañado para vengar su honor, para imponer la ley doméstica. Esto es particularmente notable en algunos folletines de Enrique Richard Lavalle, Aristides Rabello y Sauli Lostal, pero llega, como dijimos, hasta el padre Leonardo Castellani y Syria P. Letti.

Por supuesto, la relación adulterio-asesinato es un tópico frecuente en los relatos policiales, casi tan repetido como el problema de la herencia. Sin ir más lejos, entre los primeros cuentos de Walsh, "Variaciones en rojo" o "El caso de las pruebas de imprenta" se basan en estas motivaciones. Incluso novelas menos memorables como El llanto de Némesis de Roger Pla y La muerte baja en el ascensor de María Angélica Bosco, se inspirarán en este conflicto.

Pero el policial folletinesco le hace jugar un papel muy especial a este tópico. En primer lugar, esta tensión entre el orden civil y el doméstico hace que el "detective" narre la historia como si fuera una confesión o un recuerdo de ~~su~~ infancia: debió ocultar a la justicia civil la verdad sobre el caso. Algo se supo y no se denunció: "Hija acaso de un vago remordimiento —comienza diciendo el narrador de El misterio del dominó de Aristides Rabello—, siento una invencible necesidad de narrar la espantosa y trágica aventura en la que me vi envuelto durante los días del carnaval de 1912. No cometí ningún delito. Apenas llevado por mi sentimentalismo, hurté a la acción de la justicia una persona que mató, dejando en la impunidad un crimen revestido de los agravantes de la premeditación y la alevosía. Aquellos que leyeren esta increíble narración sabrán juzgar, con impar-

cialidad, mi proceder en aquella situación. Revelando este secreto de mis tiempos de estudiante, no me guía sino el interés de aligerarme del peso que el doloroso misterio dejó caer sobre mi alma"(78).

El destinatario del relato, no es pues un ciudadano sino otra alma: el narrador no apela con esto a la razón civil sino al sentimiento personal. En este aspecto, Poletti distribuye las dos series del policial, la historia de la indagación y la historia del crimen, dos historias con sus respectivos narradores, en dos momentos de la misma narradora: como niña cuenta lo que se ve (en el presente), la historia de la indagación; como adulta cuenta lo que ocurrió (en el pasado), la historia del crimen. El pasaje de una enunciación a otra puede ser, a veces, casi imperceptible: "Así cuenta mamá —escribe en "Mala suerte"—. Pero nunca dijo dónde fue esa noche"(79). En este ejemplo, en este súbito cambio de la enunciación, se sintetiza la tensión que recorre todos los cuentos de Poletti: la niña que explica las cosas, mientras suceden, según la legalidad doméstica de la madre (o de la abuela en "Estampa antigua"); la adulta que, retroactivamente, sospecha de su madre y procura reconstruir los hechos para hallar al asesino.

Pero estas confesiones, estos recuerdos autobiográficos, no buscan hacer pública la historia privada de un crimen sino permitirnos acceder a la privacidad de un drama familiar: ya no se trata tanto de narrar cómo ocurrieron los hechos sino, más bien, por qué ocurrieron, cuál fue la historia que llevó a esa pareja al infortunio. De manera que la indagación no es más que la ocasión para reproducir una historia folletinesca, melodramática: un matrimonio equivocado, un romance clandestino y la ineluctable desgracia que esto acarrea para todos. El detective no será ya un médico, como en Holmberg, ni un periodista, como en Walsh, sino más bien un "moralista": el crimen será menos el acto criminal de un asesino que la consecuencia y

el castigo recibido por quien elude las costumbres domésticas:

—Has notado, Virgilio —dice uno de los personajes de El misterio del dominó de Aristides Rabello— cómo siempre acaba mal cuanto escapa a la naturaleza trivial de la vida? Se diría que la Naturaleza se irritase contra las invenciones humanas, contra nuestras fantasías...

—¿Y el amor? ¿Por qué razón todas las veces que un hombre y una mujer buscan el amor fuera de aquella naturalidad trivial a que te refieres, encuentran siempre la desventura?⁽⁸⁰⁾.

Algo semejante sucede en El crimen de la calle Arcos (1933) de Sauli Lostal (Luis Stallo), aparecido en forma de folletín en el diario Crítica. Por un lado, este policial anticipa los desarrollos de Walsh: el periodista da con la verdad de un crimen ejecutado por el mismo policía que lo investigaba. Pero, por el otro, la mayor parte de la novela estará dedicada a la historia del matrimonio, su casamiento equivocado y sus relaciones con sendos amantes.

En octubre de 1921 Richard Lavalie publicaba en La novela semanal un relato titulado A cadena perpetua. El título^{no} se refiere al castigo que se le impondrá a un esposo por asesinar a su mujer (apenas tres años) sino a esa cadena matrimonial que la justicia le impone a los hombres y mujeres con el rigor de una condena: Aníbal Styrbé es engañado por su mujer y no encuentra otra salida para limpiar su reputación que asesinarla. La novela de Richard Lavalie es un alegato explícito contra la ley de matrimonio civil, uno de cuyos párrafos cita textualmente: "El matrimonio válido no se disuelve sino por la muerte de uno de los cónyuges".

Styrbé, quien "a nada le temía más que al ridículo", se halla en un medio muy distinto del evocado por Fray Mocho y Holmberg, ese que Benjamin señaló como origen del relato detectivesco: no es un individuo anónimo en la multitud urbana sino un personaje conocido en un espacio donde todos conocen las vidas privadas de los demás:

—¡No me digas, Pericol! —exclamó Styrbe— Eso que sepan la vida y milagros de uno...

—Como se sabe la de todo el mundo —aseguró Zulema— se ve que usted ha estado dos años en París, que ha olvidado nuestras costumbres.

—Sigue siendo la aldea de siempre, donde se vive fiscalizando la vida del prójimo... ¡Qué lástima! Y esta gente parece civilizada —y miró con curiosidad aquella gente elegante y bulliciosa que paseaba por la Rambla—. Sí, esta gente produce la impresión de ser civilizada... ¡y es tan aldeana! (81).

La civilización toma aquí otro sentido: es la vida social en la cual los individuos no se inmiscuyen en la vida privada de los otros. De manera que Styrbe prefiere ser condenado por el Estado antes de exponerse a la vergüenza social, al escándalo público: "Como homicida de mi mujer, en el peor de los casos, me condenarán por tiempo indeterminado... Como marido engañado la sociedad me condenaba a su burla eterna... No podía titubear" (82)

No es casual, pues, que El misterio del dominó transcurra durante los carnavales cariocas: aquí ya no se sabe quién es quién, la máscara ampara las relaciones ilícitas. Por eso el carnaval es aquí el lugar del goce, cuando las pasiones se desligan del lazo doméstico y también, como sentencia Rabello, el lugar del infortunio.

Por las mismas razones que Styrbe mató a su mujer, como vimos, el narrador de El misterio del dominó decide ocultar el crimen: no tanto por no inculpar a la asesina como por no develar las relaciones invisibles que unían a los protagonistas: "¿Qué interés podemos tener en promover el escándalo? (...) ¿Cómo habrían procedido, en tal caso, las más honestas y escrupulosas conciencias? ¿Debimos entregar a la justicia aquella mujer apasionada, que mató en una crisis de celos? Debimos permanecer indiferentes ante el peligro en que el capitán de fragata se veía amenazado? ¿Que al recuerdo de aquella admirable mujer, de aquella que hasta ayer era un dechado de gracias y una enmascara-

da en vías de descomposición, fuese maldecida por su infeliz marido? Fue, ratiocinando de esta suerte, que ponderamos generosa nuestra resolución, tanto más generosa como noble, porque para librar de la vergüenza a tantos seres extraños, desde luego, a nuestra vida, nos exponíamos al peligro de ser considerados cómplices de la tragedia"⁽⁸³⁾.

Y es que la finalidad moral del detective de esta novelas no es demostrar la culpabilidad del criminal sino mostrar cómo las pasiones que exceden los límites del contrato matrimonial desencadenan tragedias donde los transgresores encuentran su propio castigo: el asesinato, desde esta perspectiva, es menos la transgresión de una ley civil que la consecuencia "natural" de un orden doméstico perturbado. El asesinato no es sino el final visible de una historia invisible, enmascarada, secreta, que el detective debe develar; el lector, por su parte, está menos en el lugar de ~~capaz~~ quien recibe un desafío intelectual que en el de quien oye una prevención moral.

En este sentido, el orden doméstico, el nomos del oikos es, justamente, una oiko-nomía, una economía. Como bien lo vio Ingenieros por esos años, si amar es considerado un delito se debe a que el orden social protege la propiedad de los hombres sobre sus esposas e hijas: "El que ama sin acatar las normas impuestas por la opinión de la mayoría está fuera de la ley, es un out law; el que ama sin el propósito de contraer matrimonio, porque no puede o porque no quiere, es un simple ladrón del propleitario, que da a ese robo el nombre especial de seducción, raptó o adulterio. La adaptación a la domesticidad ha traído la descalificación social del amor indómito"⁽⁸⁴⁾.

Si en *Mármol* el intercambio implicaba que ninguna de las partes podía gozar sin sacrificar algo, es decir, sin dar algo a cambio; en este caso, en el contrato matrimonial se debe sacrificar todo goce exterior al lazo. De modo que el adúltero se encuentra en una situación semejante a la del tirano de *Mármol* y Echevarría: goza sin que

ese goce encuentre un correlato en el otro sujeto del contrato. Sólo que, como lo señalaba Richard Lavalle, los adulterios femeninos y masculinos son fuertemente asimétricos: "Bien sabe usted, doctor, que para nuestra civilización el marido engañado queda en ridículo, y sufre la más cruel vergüenza. Al revés, cuando es la mujer la engañada, se le compadece" (85).

Los dos casos aparecen dramatizados por Syria Poletti. Si la mujer adúltera es culpable de "traicionar oscuramente" el contrato matrimonial, en "Mala suerte" el esposo será víctima de su propio deseo por una mujer "gozante" que lo reduce a la esclavitud. Lo mismo sucede en "Estampa antigua" donde la mujer adúltera reduce a su esposo al estatus de un simple esclavo. Sea el engañador o el engañado, el hombre, para Poletti, es siempre esclavo de una mujer: he ahí el verdadero delito, la verdadera "inversión" de las "buenas costumbres": "Aprende también que los hombres no maduran nunca y que actúan siempre como chicos de pecho, o como adolescentes. Ellos arremeten contra los que quieren destetarlos porque suponen que han crecido, pero ante la mujer, no crecen nunca" (86).

Syria Poletti traslada la lógica de Mármol y Echeverría a la economía del deseo doméstico. La mujer gozante es la mujer tiránica, la que manda como un hombre: la "tía Rosita" de "Mala suerte" aprendió "a gozar del sexo, zafándose de compromisos, o sea, a lo varón". El amor, para ella, agrega Poletti, era "algo que le servía para gozar sordamente y someter a los hombres" (87). Por otro lado, en "Estampa antigua" Poletti escribe: "Tía Wanda trastocó ideas, costumbres y modas. En mis montañas, las mujeres lo legislaban todo de acuerdo con un severo código de sumisión al trabajo, a las tradiciones y a la familia. Y eran adictos al hombre. El marido era digno; era sagrado. Ella, en cambio, convirtió a Tío Nando en un pelele (...) Ella, ella, siempre ella introduciendo imágenes de otra vida, una vida de lejos,

liberada de esos esquemas antiguos y rígidos, esos que caen al alma como plomada y que amarran a las leyes primarias del existir⁽⁸⁸⁾.

De modo que el asesinato, el castigo de la pecadora, es en Poletti una suerte de tiranicidio: condenado por las leyes pero bendecido por Dios. Tanto tía Rosita como tía Wanda absorbían todo el dinero: Poletti une constantemente el goce sexual a la acumulación de riqueza (los pechos de tía Rosita eran el objeto de deseo y el lugar donde ella guardaba el dinero); La relación entre la tiranía y el goce de proyecta también sobre la visión de los pechos de estas mujeres como armas: "Don Bonifacio la levantaba torpemente y se quedaba como embobado ante esos pechos agresivos (...) Y ella siempre con los pezones alzados, pinchándole los ojos a todos"⁽⁸⁹⁾.

Y no es casual que esto sea así. En la introducción vimos como el acontecimiento, en el policial clásico, era una suerte de "ocupante sin lugar" o elemento supernumerario que excedía cualquier representación: el goce, aquí, ocupa el sitio del acontecimiento. Es ese excedente, ese elemento de más que debe ser conjurado para reconstituir la estabilidad de las leyes sociales.

CAPÍTULO CUARTO: EL POLICIAL BORGEANO O LA TENSIÓN ENTRE LA LEGALIDAD
LITERARIA Y LA ESTATAL

Esas cosas ahora son como si no hubieran sido.

Esteban Echeverría

Tampoco nos asombrará que la historia transcrita más adelante, aunque hace quince años sobrecogió al país, hoy se conciba como la tortuosa invención de una fantasía desacreditada.

Adolfo Bioy Casares

I

Quando Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo realizaron su antología del cuento fantástico, decidieron intercalar un cuento escrito por Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta: "El destino es chambón". Allí se cuenta que en 1888 Juan Pedro Rearte, cochero criollo de la Compañía de Tranvías de Buenos Aires, se fracturaba la pierna en un estrepitoso choque: "Fue el suyo un accidente alegórico de fin de siglo —dicen Cancela y Lusarreta—: el tranvía que dirigía se llevó por delante la última carreta de bueyes que cruzaba las calles del centro. En 'El Diario' de Ldinez se destacó este episodio urbano como un postrer incidente de la lucha entre Civilización y Barbarie; y así, en virtud del descuido que le impidió detener los caballos de su coche en la barranda de la calle Comercio, Rearte fue investido por el anónimo cronista, del carácter de símbolo del Progreso"⁽⁹⁰⁾. De modo que un "descuido", algo que el cochero hizo sin darse cuenta, es la ocasión para que pase a la Historia, para que otro, ajeno corporalmente a lo ocurrido, cuente el suceso. Aun así, agregan Cancela y Lusarreta, todas estas especulaciones no pertenecen al protagonista del

episodio sino a su historiador, al periodista "quien, como todos los historiadores, mezcla en sus reflexiones el pasado y el presente, lo real y lo posible, lo que 'fue', lo que 'hubo de ser' y lo que 'habría debido ser'. La Filosofía de la Historia —concluyen los autores— consiste esencialmente en ese anacronismo que tuerce con la imaginación, en todos los sentidos, el inflexible determinismo de los hechos"(91).

Como periodista de La Nación Cancela sabía de las dificultades que suscita la narración de un incidente: el sentido de lo ocurrido no está allí, el episodio se desvanece entre los actores como la batalla entre los guerreros. Incluso cuando los implicados sean sorprendidos por la cámara del cronista: la foto registrará a los actores y sus posturas momentáneas pero nunca el episodio que los envuelve. Habrá que recurrir al epígrafe de la foto o a la nota, al enunciado o al relato que repongan esa relación conjetural: habrá que leer u oír aquello que no se puede ver. En este sentido Musil coincidiría con Cancela: "los hechos siempre son equívocos —escribía en El hombre sin cualidades—, lo interesante es lo típico espiritual, es decir, lo fantasmagórico del suceder".

Trienta años más tarde Juan Pedro Rearte se fracturaba la otra pierna. Se había puesto a cruzar las bocacalles como una tromba, poseído por una vertiginosa alucinación anacrónica: de pronto el pasado se había puesto a coexistir con el presente, la ciudad adquiría el aspecto de 1888, los vigilantes volvían a usar quepis y polainas, las señoras mantillas y los caballeros sombrero de copa... Rearte iba a estrellar su viejo tranvía de caballos contra un flamante tranvía eléctrico. Y así como se invertía simétricamente la fractura, su lugar en el episodio iba a cambiar: era él, ahora, quien se veía investido con el carácter del atraso y la barbarie.

¿Cómo pudo ocurrir esta repetición? Por supuesto no basta con decir que el relato de Cancela y Lusarreta entra en el orbe de lo fan

tdstico. Es mds bien un particular punto de vista sobre la narración y el acontecimiento lo que aquí se pone en juego. En principio las fechas nos engañan, nos ponen en una cierta perspectiva cronológica: si el primer acontecimiento ocurrió en 1888, se supone que, desde 1918, ese pasado es un presente que fue, o pasó. O, desde 1888, el segundo choque es un futuro que será. Sin embargo no ocurre ni una cosa ni la otra. Lo sucesivo no es el pasado sino el presente que pasa. El acontecimiento, paradójicamente, no pertenece al orden de lo sucesivo: el acontecimiento sucedió pero no estuvo presente ya que nunca podría presentarse, necesitó del relato o la interpretación del anónimo cronista de "El Diario" de Ldinez. Necesitó, aun en su momento, ser evocado. Y es que el cronista leyó u oyó aquello que jamás, aunque hubiera estado en el lugar de los hechos, habría podido ver. Y lo que leyó u oyó, como si fuera el epígrafe de una foto, lo que entendió o lo que halló para explicar el enigma de su experiencia, fue un viejo relato agónico: el de la Civilización y la ^{Barbarie}. Cuando el acontecimiento se efectuó en 1888 ya era recuerdo, ya era la repetición en el espacio y el tiempo de otro acontecimiento que sobrevolaba al país y su historia. La lucha sarmientina entre Civilización y Barbarie es el gran Pasado que nunca fue presente, que no pasa sino que coexiste con cada una de sus efectuaciones temporales. Por eso, en un plano, los dos choques suceden uno después del otro, pero desde otra perspectiva, desde su parte eterna, son estrictamente contemporáneos (92).

Como diría Borges en "Emma Zunz", los hechos graves están fuera del tiempo, sus partes no parecen consecutivas: Emma puede sufrir una humillación, someterse al goce de un hombre para abominar a otro a quien va a asesinar luego. Lo mismo sucede en "La Delfina", un relato policial de Manuel Peyrou. Un hombre venido de Rosario, Juan Solorza, debe asesinar a un caudillo del Maldonado, Romualdo Maida-

na, por orden de un coronel. Solorza comprende que Maidana es un seductor compulsivo, un don Juan. De modo que, con aparente imprudencia, no cesa de alabar la belleza de su propia mujer, la Delfina. Un día simula un viaje a San Fernando, y hasta le pide el caballo a Maidana: le hace entender que su mujer queda sola en la casa. Maidana va a verla pero se encuentra con el cuchillo de Solorza quien busca defender su honra. Solorza lo mata en la lucha. Pero en realidad, agregaría don Pablo Laborde, el detective orillero de Peyrou, la Delfina no existía, era sólo un simulacro, una excusa para atraer a Maidana a su propia muerte: Solorza repite con éste lo que Scharlach había hecho con Lönnrot, sólo que la pasión de Maidana ya no era la resolución de un crimen sino la conquista de una mujer. Sin embargo, dice finalmente Laborde, aquella noche no hubo una mujer "pero cinco años antes, en Rosario, había ocurrido algo que tuvo quizá influencia en la forma en que se desarrollaron los hechos. Resulta que Solorza vivía allí con una tal Delfina, famosa por su belleza. Ella se fue con un compadrito porteño. Solorza los buscó durante años, sin encontrarlos. Parece que en ocasiones la pareja salió de un pueblo el día antes de la llegada del vengador. Finalmente, alguien le dijo que estaban en Buenos Aires. Por eso vino y se puso a las órdenes de su antiguo jefe. Pero nunca pudo encontrarlos, y nunca pudo vengarse. Cuando se disponía a cumplir la misión encargada por Báfico, se le ocurrió llamar Delfina a la creación de su fantasía, al cebo ofrecido a Maidana. Y por eso él, tan delgadito, tuvo una fuerza hercúlea cuando mató a Maidana, su enemigo ocasional. Porque mataba en Maidana al seductor, como hubiera matado en cualquier otro hombre algo del hombre que le quitó a la Delfina"⁽⁹³⁾.

Si hay repetición es porque hay relato. Como vimos en la Introducción, si el acontecimiento no es algo que resulte visible, si es algo que falta de entre los actores del episodio, es porque no "existe"

fuera del relato que lo evoca. Ahora bien, si el episodio no existe sino para un relato, entonces el relato precede, si no cronológica, sí lógicamente a la efectucción temporal en un estado de cosas; de alguna manera, aun sin quererlo, el protagonista actúa un libreto ya escrito por otro: de ahí esta "predestinación" que, con una inspiración leibniziana, recorre los relatos de Borges, Bioy Casares y Peyrou (94).

Aun cuando obren libremente, los personajes, como en un sueño, hacen algo que ya estaba escrito. Ellos ya son otros. De donde la tesis borgeana esbozada en "El tema del traidor y del héroe": la literatura precede a la historia (95). Muchos años más tarde, en la "Historia de Rosendo Juárez", éste 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" (96). Los personajes borgeanos son lectores antes de ser actores; el mundo, para ellos, es una vasta biblioteca, y hasta los illetrados, hasta esos personajes un poco pintorescos que arriesgaban la vida por las calles de Palermo Viejo, al otro lado de la reja con lanzas, estaban también más acá de esa reja, eran, de alguna manera, simulacros. Más que una separación entre la vida y la literatura, Borges opera una ficcionalización de la vida: el mundo como obra teatral (consecuencia barroca).

Por eso la fórmula borgeana de la ficción parece resumirse en esta paradoja rumbaudiana o anti-cartesiana: yo=otro. Emma Zunz, antes de consumar su venganza, "ya era lo que sería". Fergus Kilpatrick, el irlandés de "El tema del traidor y del héroe" se convierte en un personaje de una vasta obra teatral escrita por otro e inspirada en Macbeth y Julio César de Shakespeare. Más explícito aún es el narrador de "La forma de la espada": "Me abochornaba ese hombre con miedo —le dice a Borges—, como si yo fuera el cobarde, no Vincent Moon.

Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon⁽⁹⁷⁾. Es lógico, pues, que en este relato quien decía "yo" fuera en realidad "él", el otro, quien se presentara como el narrador fuera el narrado, como una manera de hablar de sí mismo desde la perspectiva del otro. Bioy Casares vuelve sobre esto en El perjurio de la nieve (1944): Oribe cuenta la historia de Villafañe como si fuera la suya; Villafañe, por su parte, cuenta la suya como si fuera la de Oribe⁽⁹⁸⁾. Jacobo Fischbein, el muchacho judío de "El indigno", un verdadero homenaje a El juguete rabioso de Roberto Arlt, como dirá más tarde Piglia, se convierte, al igual que el Genet de Sartre, en objeto de la mirada de los otros, en lo que los otros decían de él: "Todos nos parecemos a la imagen que tienen de nosotros. Yo sentía el desprecio de la gente y yo me despreciaba también"⁽⁹⁹⁾. Rosendo Juárez, en cambio, obra en sentido inverso: él se ve a sí mismo como lo opuesto de lo que los otros dicen: como un valiente y no como un cobarde. En efecto, en "Hombre de la esquina rosada" Rosendo Juárez era quien se había achicado frente a Francisco Real, había tirado el cuchillo que su mujer le ponía en la mano, se había retirado ante la mirada atónita de quienes lo respetaban. Pero cuando cuarenta años más tarde en "Historia de Rosendo Juárez" narra el acontecimiento desde su punto de vista, la valoración se invierte. Cuando Francisco Real se acercó provocándolo, Juárez vio en el otro su propia vida: "en ese botarate provocador me vi como en un espejo y me dio vergüenza"⁽¹⁰⁰⁾. De modo que Juárez vence un miedo mucho mayor que el de la muerte: vence el miedo a la palabra ajena, a la imagen que los otros se hicieron de él: "¿qué podía importar-

me lo que pensarán?"⁽¹⁰¹⁾.

Al contrario, al enfrentarse al otro Cruz comprende que el otro era él: "Comprendió —escribe Borges en "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz"— que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleve dentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya le estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él"⁽¹⁰²⁾. Al igual que Judrez, Judas es un traidor o un redentor de acuerdo a la perspectiva que lo juzgue, y el régimen nazi de "Deutsches Requiem" puede ser el vencido pero también, de un modo menos evidente pero mucho más terrible, el vencedor. Si Judas se sacrificaba, si se condenaba con su traición al anatema unánime de la humanidad, lo hacía para que triunfara el cristianismo; si el oficial nazi de "Deutsches Requiem" se sacrificaba, era para que el ideal cristiano muriera: "Se cierne ahora sobre el mundo una época implacable. Nosotros la forjamos, nosotros que ya somos su víctima. ¿Qué importa que Inglaterra sea el martillo y nosotros el yunque? Lo importante es que rija la violencia, no las serviles timideces cristianas. Si la victoria y la injusticia y la felicidad no son para Alemania, que sean para otras naciones. Que el cielo exista, aunque nuestro lugar sea el infierno"⁽¹⁰³⁾.

Si un perspectivismo de inspiración leibniziana o aun nietzscheana atraviesa los relatos de ~~Algunos~~ Borges, es porque el acontecimiento no "existe" fuera del relato que lo evoca y, en consecuencia, fuera de quién lo evoca. Ningún acontecimiento es exterior al juicio que sobre él se formula: el juicio evalúa el acontecimiento al tiempo que lo instituye. El acontecimiento tal como ocurrió, fuera de todo relato o perspectiva, es, pues, un enigma insoluble, un algo ~~x~~, un secreto o un olvido, lo que Borges llama, a menudo, el nombre de Dios: el episodio en su efectuar desnuda envuelve el misterio de su sentido.⁽¹⁰⁴⁾ El acontecimiento en su singularidad irrepetible debe ser olvida-

do para poder ser repetido: por eso el olvido es, aquí, la condición de la memoria. No hay nada que sea el acontecimiento "en sí", ya que no existe fuera de un relato: un relato sólo habla acerca de otro relato, el acontecimiento es un traje de arlequín. Por eso hay en Borges, como en Kierkegaard o Nietzsche, un más allá de la moral, un más allá del bien y del mal: no por duda de lo que el bien y el mal sean como valores, sino más bien, como una consecuencia radicalizada de cierto protestantismo, por la imposibilidad de evaluar un hecho desde la perspectiva privilegiada que nos dé su significación justa.

Esto se traduce, en Borges, en un cierto anti-estatismo, un anarquismo orillero que remeda los elementos de la justicia duelista rural anterior a la formación del Estado: la acción de un hombre se sustrae a todo juicio definitivo e imparcial: "El gaucho y el compadre son imaginados como rebeldes; el argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción; lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano" (105). Se trata de una consecuencia anti-alberdiana y guerrera de Borges: es el riesgo ante la muerte el que mide el "valor" de todos los hombres. No hay más que juicios parciales: la verdad, pues, queda relegada y aún, como en Lönnrot o Runeberg, sólo se encuentra con la muerte. La ley pone al acontecimiento, lo singular, bajo la forma de lo general. Los acontecimientos se vuelven sustituibles entre sí: "dado un caso, entonces..." es la formulación hipotética. Pero precisamente, como lo sabían los autores de policiales desde Poe, el acontecimiento nunca está dado, nunca es dato, no es visible en ningún sentido: precisa de una interpretación o de un relato previo que lo haga "existir". El acontecimiento siempre es problemático, conjetural. El elemento jurídico, en cambio, borra el momento político de la interpretación, en donde los puntos de vista se enfrentan. Con Borges, pues, la ficción, el relato, la interpreta-

ción, son las condiciones de posibilidad de la "verdad", es decir, de la ficción que termina por volverse dominante.

De manera que Borges recoge a su manera la gauchesca y el enfrentamiento polar de fuerzas: hay una lucha de interpretaciones, de puntos de vista. Si "saber cómo habla un personaje es saber quién es", si "descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino" (106), es porque la ~~manera~~^{manera} en que las cosas se cuentan ubican al narrador en un punto de vista. He aquí el profundo leibnicianismo de Borges: el destino de un hombre está unido a su interpretación del mundo.

Es lo que le sucede a Lönnrot: él es víctima de su propia interpretación de los hechos. Cuando leemos "La muerte y la brújula" creemos, en principio, estar leyendo la historia de una indagación pero leemos, en verdad, la de un crimen: como los soñadores, Lönnrot imagina un crimen serial pero su sueño está siendo escrito por otro: por eso no hay en Borges un soñador que no sea soñado. Lönnrot interpreta un papel, como lo había hecho Kilpatrick, como todos los personajes borgeanos de una u otra forma lo hacen, desde el momento en que su destino está ligado a la lectura. "Lönnrot se creía un puro razonador —escribía Borges—, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahir" (107). La ecuación borgeana del yo=otro vuelve a aparecer en este cuento: Lönnrot creía que iba a ser el narrador de un crimen y fue su actor, la víctima (del mismo modo, Moon había sido el protagonista aunque no supiéramos que era, también, el narrador). Lönnrot, como Kilpatrick, actúa un drama escrito por otro. Todo en Borges ocurre para ser narrado, de modo que la narración es la condición de posibilidad de lo ocurrido. De aquí volvemos a la repetición y al Jano de dos cabezas que preside la quinta simétrica de Tristramle-Roy: todo ya pasó y todo va a volver a pasar. Va a haber otro avatar, le dice Lönnrot a Scharlach. Como dice Blanchot, en Borges el

mundo y el libro no existen el uno sin el otro. Hay en Borges un sentido carrolliano del espejo: estos espejos, como los relatos, reflejan aquello que no puede ser visto (108).

La muerte de Lönnrot es semejante a la de Runeberg: ambos, de alguna manera, descubren el secreto nombre de Dios: "Sintió que estaban convergiendo sobre él antiguas maldiciones divinas; recordó a Elías y a Moisés, que en la montaña se taparon la cara para no ver a Dios; a Isaías, que se aterró cuando sus ojos vieron a Aquel cuya gloria llena la tierra; a Saúl, cuyos ojos quedaron ciegos en el camino de Damasco; al rabino Simeon be Azar, que vio el Paraíso y murió; al famoso hechicero Juan de Viterbo que enloqueció cuando pudo ver la Trinidad; a los *Mrdrashim* que abominan de los impíos que pronuncian el *Shem Hameprarash*, el secreto Nombre de Dios (...) Valerio Soriano murió por haber divulgado el oculto nombre de Roma; ¿qué infinito castigo sería el suyo, por haber descubierto el horrible Nombre de Dios?" (109)

Lönnrot quiso ser un soñador que no fuera soñado (pero fue soñado por Scharlach), quiso ver el acontecimiento más allá de las perspectivas, quiso emular a Dios.

El nombre de Dios es la parte secreta del acontecimiento, el algo-x, el acontecimiento anterior a la palabra o el relato, lo invisible pero también lo irrepresentable, lo irrepresentable, lo innombrable. El acontecimiento desprovisto de toda interpretación, de toda perspectiva: el acontecimiento en su parte eterna, visto desde fuera del espacio y el tiempo, visto por Dios. En efecto, el acontecimiento elude de algún modo la categoría de posibilidad ya que ésta quedó tradicionalmente unida a la de representación: lo posible fue visto como aquello que, sin ser real, resulta sin embargo representable. Esto significaba someter lo que puede ser a lo que se puede contar. Así pues, fuera del relato el acontecimiento es "imposible", aun cuando ocurra. Este es lo que une y ~~une~~ separa a Borges del relato policial

clásico: en un caso el acontecimiento era una imposibilidad lógica (los cuartos cerrados por dentro, por ejemplo) que podía ser resuelta racionalmente; en el otro, el acontecimiento es un imposible que debe ser "olvidado" para que se lo pueda narrar.

Por eso el acontecimiento es como un traje de arlequín: una sucesión de disfraces o puntos de vista sin un núcleo, sin algo que pueda darse "en persona". A propósito del asesinato del arlequín, Treviranus dirá: "¿Y si la historia de esta noche fuera un simulacro?" (110, Precisamente, los trajes de arlequín son también los "rombos", como los de la pinturería (Alba), que para Lönnrot remiten al número cuatro y a Gryphius: es decir, en griego, al enigma y a la red, a la trampa (Gryphius era precisamente Red, Red Scharlach). Pero también al Tetregrammaton, YHWH, el nombre impronunciable de Dios.

El nombre de Dios, el acontecimiento en su parte eterna, el acontecimiento como singularidad irrepetible, es el cuarto término, lo "olvidado". Es lo que permite unir las dos series: la del enfrentamiento dual del criminal y la víctima (el 2 de la venganza o el duelo), y la serie de la narración de este hecho (el 3 del detective). El 4 es el elemento paradójico que une lo visible y lo narrable, que falta de entre lo que se ve y sobre de entre lo que se narra. Es como la carta en el célebre relato de Poe: lo que llamamos, con Deleuze, un "objeto paradójico".

II

El perjurio de la nieve de Adolfo Bioy Casares vuelve sobre todas aquellas problemáticas borgeanas: el olvido, la repetición, el destino, el yo=otro. Alfonso Berger Cárdenas (A.B.O., iniciales del autor) presenta un manuscrito de su maestro Juan Luis Villafañe (si sustituimos la ~~larga~~ ve corta por una de larga, iniciales de Jorge Luis Bor-

ges). En él Villafañe relata un crimen supuestamente cometido por el poeta Carlos Oribe. A manera de epílogo, Berger comenta el manuscrito de su maestro y llega a una conclusión: el asesino de Lucía Vermehren fue, en realidad, el propio Villafañe (111).

El texto de Bioy Casares se abre y se cierra con el mismo problema del olvido. La publicación de este manuscrito, dice al comienzo Berger, rescata del "merecido olvido" los terribles sucesos que se originaron en General Paz (provincia de Chubut). En efecto, agrega Berger, la cantidad y variedad de hechos que la realidad nos provee cada día, su extensión en el espacio gracias a los medios de comunicación (p.e., la radio del médico de General Paz), hace que el Tiempo se acelere: "el pasado se aleja con inexorable rapidez" (112). Es decir: los hechos del pasado son rápidamente olvidados.

Luis Vermehren, al contrario, pretende conjurar el Tiempo para salvar a su hija Lucía de una muerte irremediable. Si la cantidad y variedad de los hechos acelera el Tiempo, su monotonía, razona Vermehren, su repetición rigurosa, debería detenerlo: nada de lo que sucede se olvida porque todo vuelve a ocurrir. Es lo que hace: establece en su estancia un islote de eternidad. Le impone a todos un ritual de repeticiones cíclicas. Nadie puede entrar ni salir, y hace cumplir esto con sus perros y su Browning: Vermehren llega a lo extraordinario a través de una exacerbación de lo ordinario.

Al penetrar en la estancia y hacer el amor con Lucía, Villafañe introduce un hecho nuevo, rompe el ciclo diario de repeticiones y, en consecuencia, introduce el Tiempo: con éste, la muerte de Lucía. Villafañe, pues, se considera un asesino, juzga el hecho como horrendo. Oribe, el poeta, en cambio, comprende que la muchacha había estado en el infierno (véase, p.38) y que Villafañe, sin quererlo, la salvó: "Tal vez Lucía Vermehren haya recibido a Villafañe como al ángel de la muerte que la salvaría, por fin —reflexiona Berger en el

epílogo—, de esa laboriosa inmortalidad impuesta por su padre"(113).

Oribe presintió la belleza secreta del episodio. Así que decidió ser el otro, aquel que había participado en el suceso sin comprenderlo. Desde el comienzo del manuscrito, Villafañe dice que Oribe estaba destinado al plagio: "él trataba los episodios de su vida como si fueran episodios de un libro (...) Oribe era como un buen actor, imaginaba claramente su parte, se confundía íntimamente con el personaje encarnado"(114). Es incluso lo que afirma Oribe: "Los poetas carecemos de identidad, ocupamos cuerpos vacíos, los animamos". Oribe confiesa un crimen que él no cometió. Villafañe comete un crimen que no confiesa. Lo que complica las cosas es que Villafañe cuenta lo que supuestamente hizo Oribe, sólo que Oribe simula hacer lo que Villafañe le contó la noche del incidente, del "crimen". El relato de Bloy Casares juega con la escisión entre experiencia y narración: Villafañe es quien se arriesga a ~~entrar~~ entrar en la casa de Vermehren, es quien se enamora de Lucía, pero esa historia falta en su relato. Oribe carece de la experiencia, le teme a los perros y sólo conoce a Lucía a través de una foto, pero narra la historia como si le hubiera ocurrido a él. Desde ese momento decide encarnar el destino de Villafañe: será perseguido por el padre de Lucía y asesinado en Antofagasta.

Oribe deja un poema consignando su falso encuentro con Lucía. El título hace estremecer a Villafañe: "Lucía Vermehren: un recuerdo". Los versos, dice Villafañe, eran imperfectos "pero eran sentidos": "Descubrí una leyenda y un bosque en un desierto, / y en el bosque a Lucía. Hoy Lucía se ha muerto. / Levántate, Memoria, y escribe su alabanza, / aunque Oribe caduque en la desesperanza"(115). Oribe comprende que no basta con que un hecho suceda para que sea recordado por los hombres: la memoria requiere de los relatos. Lo que se recuerda son los relatos, las leyendas, y no los acontecimientos. Por

eso la memoria requiere una cuota de olvido, de olvido de la singularidad, de la irrepeticibilidad del suceso para que pueda ser repetida o relatada. Así "la segunda guerra mundial se confunde con la primera" dice Berger, y la historia que sobrecogiera al país en el pasado "hoy se recibe como la tortuosa invención de una fantasía desacreditada" (116). Vale decir, si el acontecimiento jamás puede presentarse, tampoco estuvo presente en el pasado: el relato actual de los hechos inventa, retroactivamente, lo que ocurrió sin ser presente.

Oribe no encarna el destino de un asesino sino el de un salvador: desde su perspectiva, desde su relato, el suceso se ha ennoblecido (como sucede con Lönnrot, el destino de Oribe está unido a la manera cómo lee). Villafañe ha salvado a Lucía del infierno haciendo el amor con ella: así se lo hace entender Oribe, aun cuando para ello, como lo señala Villafañe, se valga de una cita plagada.

El perjurio de la nieve es complementario de "La muerte y la brújula": en éste cuento el detective termina siendo la ~~mu~~ víctima, en aquella novela, el asesino. Mientras en el cuento de Borges creíamos leer la historia de la indagación cuando leíamos la de un laborioso crimen, en el relato de Bloy Casares leemos la indagación cuando creemos leer el crimen narrado por Villafañe: y es que a medida que Villafañe narra, va disseminando las huellas de su culpabilidad.

Hará falta, pues, una especie de meta-detective o meta-narrador, alguien que interprete el manuscrito de Villafañe: será su discípulo Alfonso Berger Cárdenas (117). En efecto, si como dijimos la tarea del detective era contar lo que había sido descontado de lo visible, la tarea de Berger será completar esos silencios que el discurso de Villafañe lleva consigo al leerse: "Al escribir: Aquí se interrumpe el manuscrito de Juan Luis Villafañe he querido señalar que, a mi juicio, el relato queda inconcluso (...) Lo que agregó es una interpretación meramente personal de los hechos; pero confío que también sea

lícita, ya que todas sus premisas pueden encontrarse en este documento o en los caracteres que este documento atribuye a Oribe y a Villafañe"(118).

En efecto, mientras que Oribe estaba condenado a plagiar, Villafañe "publicó sus mejores páginas anónimamente, en los diarios, y fue el autor de muchos discursos de la buena época de más de un sector del congreso"(119). El destino de Oribe era poner su firma en los textos de los otros, el de Villafañe era que sus obras fueran firmadas por otros.

Aun cuando se trate de la misma persona, narrador y héroe pertenecen a dos series heterogéneas. Uno cuenta sin hacer, el otro hace sin darse cuenta. Oribe quiere ser el héroe de lo que contó, y Villafañe lo deja: él no quiere ser más que el narrador.

Esto nos enfrenta a una particular "esquizia" entre el saber y el hacer. Y es este resquebrajamiento el que introduce una tensión entre el orden civil de la ley y el orden literario de la ficción: la ficción en Borges, Peyrou y Bioy Casares se define por este desemparejamiento en el seno del propio sujeto: yo=otro. El saber ya no es tanto la capacidad de indagar un acontecimiento como su voluntad de crearlo, inventarlo: el detective como fabulador. El actor, por otro lado, comete un crimen escrito por otro para él: el ~~personaje~~ ^{asesino} deja de ser un responsable civil para convertirse en un personaje estrictamente literario.

Con este trastocamiento de las premisas del policial clásico, Borges, Peyrou y Bioy Casares llevaron al género a un límite del cual no podrá regresar (aunque sigan escribiéndose policiales clásicos durante mucho tiempo): recién con Walsh y, más tarde, los escritores de la novela negra el género sufrirá un nuevo corrimiento que lo alejard, en cierto aspecto, de la paradoja en que lo había metido Borges y sus epígonos.

CAPÍTULO QUINTO: OPERACIÓN MASACRE DE RODOLFO WALSH O LA TENSIÓN ENTRE EL ORDEN POLÍTICO Y EL ORDEN JURÍDICO

Presa durante varias horas, aunque parezca cuento, la tuvieron en Frías.

Rodolfo Walsh

La madrugada del 10 de junio de 1956 son fusilados en José León Suárez alrededor de catorce civiles, presuntamente involucrados en el levantamiento de Valle y Tanco contra el gobierno inconstitucional del general Aramburu. Al menos seis de los fusilados lograron escapar de las balas policiales. En Operación Masacre Rodolfo Walsh se propone demostrar, no sólo que la mayoría de los fusilados ignoraban la existencia de un levantamiento, sino también, y por sobre todo, que la detención de estos hombres fue realizada con anterioridad a la propalación de la ley marcial por Radio Nacional, voz oficial del gobierno, y, por consiguiente, que no se trató de un fusilamiento sino de un burdo asesinato apañado y encubierto por el Estado.

En principio, el texto de Walsh parece seguir la línea que viene del Assesinato de Florencio Varela de Mármol. Lo que se denuncia es que esos hombres fueron fusilados sin juicio, que el juez, como diría Alberdi, fue una de las partes. De modo que al poder de la fuerza, Walsh le opone el poder de la verdad, la narración de lo ocurrido. Como en el caso de la investigación de Mármol, se trataría aquí de la denuncia de un crimen de Estado y de la arbitrariedad despótica del gobierno que dirige ese Estado (120).

Como Varela, Walsh arriesga su cuerpo en la investigación; debe usar un nombre falso (Francisco Freyre), debe editar sus denuncias en un periódico clandestino. Se dirá: el detective dupiniano ha per-

dido su inmunidad. Y se podrá concluir: como con Varela, el detective pierde su inmunidad cuando el crimen lo comete aquella instancia que se suponía imparcial: el Estado. Y es que aquí los policías no sólo son ineptos (como sucedía con el comisario Jiménez frente al sagaz corrector Daniel Hernández de Variaciones en Rojo, en otra época política y literaria de Walsh): son los asesinos (pero veremos que la implicación corporal del detective en el caso tiene aquí otra significación, completamente nueva).

Por lo demás, como en cualquier otra novela policial, habría que reconstruir los acontecimientos, vale decir, hacer el relato de las relaciones temporales, espaciales y causales. Dónde fue, cuándo fue, quién fue. Sobre todo lo segundo, ya que si fueron detenidos antes de la ley marcial, los responsables no son simples ejecutores sino, además, asesinos (aun en los términos del propio sistema, de las propias leyes del Estado). Hasta aquí el relato de Walsh se maneja en una dimensión meramente jurídica.

Sin embargo, con esta novela de Walsh se produce un viraje esencial en la significación del relato policial en Argentina. Las relaciones de espacio, tiempo y causalidad se extienden: abarcan todo un territorio, toda una historia y toda una compleja red económica y política. Se abandona la suntuosa residencia burguesa: los crímenes han bajado a la calle. Lo que prepara el terreno para la aparición de la novela negra. Desde las primeras páginas Walsh intenta demostrar que hay una relación entre esos crímenes y su propia vida, y que la necesidad de saber lo que pasó va más allá del simple y heroico deseo de justicia. La figura del periodista justiciero que viene de Mórmodi halla en Walsh un punto de inflexión.

En efecto, la noche del 9, en La Plata, Walsh asiste —mientras jugaba tranquilamente al ajedrez— a una serie de tiroteos entre los grupos leales al gobierno y las tropas rebeldes. Oye, pegado a la ven-

tana de su casa, morir a un conscripto. Su propia casa, su hogar, su privacidad, supuestamente aislada de los acontecimientos públicos, se ve invadida por soldados: "La violencia me ha salpicado las paredes, en las ventanas hay agujeros de balas, he visto un coche agujereado y dentro un hombre con los sesos al aire, pero es solamente el azar lo que me ha puesto eso ante los ojos —dice el Walsh de esa época, desinteresado de la política, de Valle, de Perón—. Pudo ocurrir a cien kilómetros —agrega—, pudo ocurrir cuando yo no estaba"⁽¹²¹⁾.

Hay algo que el Walsh del '56 ve, la sangre, pero lo que no ve es la relación que une esa sangre con su propia vida, lo que no logra ver, lo que le resulta por completo invisible es hasta qué punto él estaba implicado, si bien no en forma jurídica, sí políticamente, en eso que estaba ocurriendo, en ese acontecimiento. Antes era el descuido del criminal, lo que no veía y narraba el detective: ahora es el detective quien busca narrar lo que él mismo no vio. De ahí ese desdoblamiento: un Walsh anterior al '56, otro posterior.

No es un mero azar que él haya visto eso: algo lo une a esas escenas atroces. Lo que él investiga, entonces, no es un problema independiente de su persona, un mero ejercicio de lógica y deducción al estilo Sherlock Holmes, aun cuando se arriesgue el cuerpo como en ciertos juegos: lo que él investiga es su problema ya que él mismo se encuentra políticamente sumergido en esa situación, en ese gran acontecimiento que rebasa los límites de la escena del crimen.

"La violencia me ha salpicado las paredes", escribe Walsh. Mármod utilizaba una expresión semejante para significar la implicación jurídica de Oribe en el asesinato de Varela: "la sangre de la víctima salpica la frente del asesino", decía. Lo que Walsh quiere significar con esto es que los acontecimientos del 9 y 10 de junio de 1956 no sólo tienen una significación jurídica: son los síntomas de un estado de cosas que rige en el país y que afecta, directa o indi-

rectamente, la vida de todos sus habitantes: "Ejecutor de una política de clase —dirá Walsh sobre Aramburu en el apéndice de 1970— cuyo fundamento —la explotación— es por sí antihumano y cuyos episodios derivan de ese fundamento como las ramas del tronco..."⁽¹²²⁾. Crimen político, pues, no significa solamente que, desde una perspectiva jurídica, ese crimen fuera ejecutado por el aparato de Estado, sino también que es el emergente de unas condiciones políticas vigentes, que esa violencia tiene una significación que excede las meras circunstancias de la escena del crimen, sus relaciones y sus personajes.

Así pues, la situación de las víctimas hasta que la violencia irrumpe en sus vidas no difería mucho de la del propio investigador: el mismo Walsh. La vida de Horacio di Chiano, por ejemplo, es tranquila, sin altibajos, "aquí, en realidad —dice Walsh—, nunca ocurre nada"⁽¹²³⁾. En principio, el sábado nueve de junio "es para Don Horacio idéntico a otros centenares de sábados"⁽¹²⁴⁾. Como en la finca de Vermehren, en el relato de Bioy Casares, no transcurre el tiempo porque todo se repite con una monotonía ritual: Livraga, Giunta, Don Horacio viven, como el viejo Walsh, en un tiempo fuera del tiempo, fuera, aquí, de la Historia. "Nada hay de nuevo en esta rutina", agrega Walsh ⁽¹²⁵⁾, todo es previsible, ordinario, esperable.

La Historia irrumpe en esas vidas como lo nuevo, lo imprevisible, lo extraordinario y, en consecuencia, lo increíble. Walsh llama la atención que, hasta el último momento, salvo quienes "sabían" lo que pasaba (al menos Gavino y Carranza), a los demás les resultaba "increíble" que los fueran a fusilar, y hasta se permitían bromear sobre el asunto: "A ver si todavía te fusilan..." es el título del capítulo 16: cosas como esas pasaban solamente en las novelas.

Tanto para Walsh como para la mayoría de los fusilados esos acontecimientos eran increíbles, irreales, extraordinarios, "parecían cuenta

to": simplemente, las víctimas no contaban con eso, no les podía suceder a ellos. Sin embargo, cuando Livraga, el "fusilado que vive", me cuenta su historia increíble —dice Walsh—; la creo en el acto⁽¹²⁶⁾.

Cuando en 1953 Walsh dirigía y prologaba la Serie Naranja de Hachette, afirmaba: "la novela policial nace como respuesta a una necesidad indudable de la vida moderna: la necesidad de escapar de las cosas previstas, uniformes, cotidianas..." Ahora deberá invertir su proposición: la vida cotidiana, prevista, uniforme sirve para escapar del mundo "real", para fabricarse un mundo de seguridad imaginaria en torno al horror, la violencia, la guerra. Los medios de comunicación ya no oponen su poder al de la violencia: trabajan, al contrario, como dirá Lyotard, para la seguridad. Walsh llega a lo real-político por el camino de la literatura fantástica: lo increíble, lo inverosímil, lo extraordinario no es ya lo irreal, lo que se lee en los cuentos, lo que es narrado sin ocurrir. Al contrario: es lo real, aquello que la cotidianeidad monótona y ordinaria intenta conjurar, aquello que ocurre sin ser narrado: "Es cosa de referirse —escribe entonces—, a doce años de distancia, porque se pueden revisar las colecciones de los diarios, y esta historia no existió ni existe"⁽¹²⁷⁾. Desde el punto de vista del verosímil narrativo de los medios, tal acontecimiento es un ocupante sin lugar, un "imposible".

En principio Walsh parece seguir una ley del género: plantea la existencia de un hecho extraordinario o misterioso ("un fusilado que vive" o "un muerto que habla") y halla luego una solución satisfactoria, lógica, verosímil. Es, por ejemplo, el misterio de los cuartos cerrados, desde "Los crímenes de la Rue Morgue" de Poe hasta "Variaciones en rojo" del mismo Walsh. Es lo que une al policial con la literatura fantástica y al tiempo lo separa de ella.

Pero con esto Walsh va más allá. Debe abandonar su ajedrez, su literatura fantástica, sus cuentos policiales y esa novela "seria" que planea para dentro de algunos años, incluso otras cosas que lo ayudan

a ganarse la vida y que él llamaba periodismo, aunque, asegura, no lo era (¹²⁸). Alguien le ha contado, "casualmente", un hecho extraordinario. Y así, Walsh se propone narrar un episodio que, siendo extraordinario, ocurrió, y, habiendo ocurrido, no "existe", ya que los diarios no lo narraron: no entra dentro de lo irreal porque ocurrió, y sale de la realidad periodística porque sale de lo creíble en los términos del sistema, es decir, del cerco de seguridad, de rutina que los medios traman en torno al ciudadano "común" (precisamente, la lucha que las víctimas oyen esa noche no es el enfrentamiento entre las tropas oficiales y las rebeldes sino entre dos boxeadores por el título mundial).

Walsh sigue aquí una inspiración borgeana: el acontecimiento no "existe" fuera del relato que lo evoca, no "ocurre" hasta que alguien lo cuenta, lo rescata de su invisibilidad esencial, de su olvido, de su descuento de entre las cosas. Walsh se propone que estos hechos comiencen a existir históricamente, ya que, como dijimos más arriba, no recordamos los hechos sino sus relatos.

Pero cuando es narrado, cuando por fin se cuenta aquello que había sido descontado, parece como si fuera cuento, como si fuera una fantasía: "No sé qué es lo que consigue atraerme en esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades" (¹²⁹). Esa historia que más parece una leyenda o una invención desacreditada: "Pero después sé —agrega Walsh—. Miro esa cara, el agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada y los ojos opacos donde se ha quedado flotando la sombra de la muerte" (¹³⁰). Esos indicios —las heridas, las boletas de la comisaría— se convierten en signos: son lo que significa aquel acontecimiento para Walsh; y es que Walsh no debe probar sólo que se trató de un crimen, debe probar, por sobre todo, que el hecho ocurrió y que dejó huellas visibles en los cuerpos.

Así y todo esta demostración forma parte de la argumentación jurí-

dica y periodística del texto: pero hay más. Cuando Walsh mira la cara de Livraga se siente insultado, como se sintió cuando oyó "aquel grito desgarrador detrás de la persiana"⁽¹³¹⁾. Cuando, "por casualidad", como él creía, "la violencia le salpicó las paredes": lo que Walsh no cesa de demostrar es que pudo ser un error que la policía detuviera a personas inocentes, a personas que "no sabían" o "no estaban" con el levantamiento de Valle y Tanco, pero no es casualidad que sucediera ⁽¹³²⁾. La importancia de la hora, pues, tiene dos significaciones: por un lado es jurídica, ya que si los hombres fueron detenidos a las 23:00 del día 9 y la ley marcial fue dictada a las 0:32 del día 10, fueron todos, implicados o no en el levantamiento, ejecutados sin juicio. Pero, por otro lado, tiene una significación política: quiere decir que, aun antes de la ley marcial, había en la República una guerra oculta contra la sociedad civil: "Que nadie se equivoque --decía Rojas esa madrugada--, la Revolución Libertadora cumplirá inexorablemente sus fines"⁽¹³³⁾: es decir, el gobierno de Aramburu alcanzará sus objetivos políticos aun cuando tenga que usar la violencia para ello. Y está claro: esos objetivos respondían a unos intereses opuestos a los de los fusilados, aunque ellos no se defendieran militarmente. Así, pues, lo que Walsh se propone es desenmascarar esa guerra, mostrar que la política de ese gobierno era una continuación de la guerra, por otros o los mismos medios.

De modo que Operación Masacre es, por un lado, una denuncia: apela no al Estado, que es el criminal en este caso, sino al Pueblo ⁽¹³⁴⁾ erigido en tribunal popular. En este sentido el juicio y castigo de uno de los culpables se habría cumplido, según Walsh, cuando la organización Montoneros condena a muerte al general Aramburu por "la matanza de 27 argentinos sin juicio previo ni causa justificada" el 9 de junio de 1956 ⁽¹³⁵⁾.

Pero, por, sobre todo, pone en evidencia las articulaciones de un

sistema y su funcionamiento gangsteril, y también cómo el sistema judicial funciona de acuerdo con los intereses del poder instituido. El crimen ya no es un accidente, un acontecimiento acotado y circunscripto dentro del orden social: es el modo normal de funcionamiento de ese orden. La literatura policial no es un islote lúdico en medio de la rutina cotidiana, un juego de inteligencia, como el ajedrez, aislado de la monotonía del tiempo mediático. Es el lugar donde se evoca o se rescata un acontecimiento "imposible".

Si Walsh narra uno de los límites del género es porque llega a una situación semejante a la de Mórmo1: el Estado, el meta-lenguaje absoluto, es el propio criminal y, en consecuencia, no puede juzgarse a sí mismo. La única posibilidad de castigo a ese Estado es la vía de la desobediencia insurreccional. Como si Walsh hubiera llegado a este corolario político a partir del razonamiento que el propio género policial le planteó.

CAPÍTULO SEXTO: EL POLICIAL NEGRO O EL ESTADO COMO ASOCIACIÓN ILÍCITA

Y quizá no se trate más que de eso, de contar una historia. Puede ser, después de todo, que yo muera pero que la historia quede. Puede ser que, en el final, eso sea lo que justifica a los que escriben. Puede ser que nos echen a vivir, así sea por períodos ridículamente breves, para que contemos algo. Esos relatos son lo único que queda. Si no fuera por ellos no nos enteraríamos de que hay y de que hubo otros seres vivientes.

Sergio Sinay

I

A su manera Walsh había clausurado una tradición detectivesca que se remontaba al Asesinato de Florencio Varela de Mármol. Una tradición donde el poder de la verdad se enfrentaba a la violencia, y el intercambio libre al goce unilateral del déspota-criminal. La denuncia era la apelación a una instancia imparcial, la Humanidad, el Pueblo o el Estado, para que el culpable pague su deuda: el Estado, que garantizaba las transacciones comerciales a través del control del patrón general de cambio, aseguraba, en este caso, la justicia en lo penal. Para Mármol y Alberdi, la guerra era la enemiga del intercambio (y, en consecuencia, de la justicia), puesto que habiendo comercio, se suponía que no había guerra. Y siendo que la sociedad tenía como base el intercambio, era lógico que la guerra se opusiera a ella, lo mismo que cualquier tentación despótica o criminal, cualquier intento de gozar sin devolver o pagar, sin sacrificio de una parte de ese goce.

Al poner en crisis la noción de verdad detectivesca, de una inda-

gación imparcial de los hechos, Borges cambiaba los términos del intercambio: eliminaba el orden de la denuncia, la apelación a un "tercero" y volvía a introducir, en otro nivel, la solución binaria del duelo. La venganza era la forma de "cobrarse" una injuria por medios propios, de saldar las cuentas pendientes sin necesidad de intermediarios o de Estado. Borges, pues, equiparaba el duelo y el intercambio: la muerte era, aquí, el equivalente general que medía el valor de los hombres.

Ahora bien, Walsh se enfrentaba al fracaso de la denuncia: el Estado ya no era el garante del intercambio, la instancia imparcial, sino una parte del crimen. No obstante a Walsh ya no le interesaba tanto, como a Mórml, encontrar al culpable: lo que quiere narrar es todo un orden de cosas que posibilitó ese crimen y su encubrimiento.

En el policial clásico, como lo decía Walsh en el '53, el crimen era un islote de violencia e irracionalidad que irrumpía, de manera imprevista, en la vida cotidiana. Era un acto que se sustrata a la ley imperante pero que la indagación del detective volvería a ligar. Era un desborde, un exceso. Un desorden momentáneo, acotado. Pero pronto Walsh invierte los términos: la violencia y el crimen no son un accidente, un acontecimiento acotado y circunscripto: es el modo normal de funcionamiento de una sociedad, aunque esto no sea evidente a primera vista.

De la sociedad de Mórml donde la violencia y el intercambio se oponían, pasamos a una sociedad donde ambos se conjugan: la guerra ya no es más la que se opone al comercio, no es una transacción fallida. Ambos, guerra y comercio, se presuponen. Por un lado, el comercio es la condición de la guerra, cuando se usa la violencia para poder traficar alguna mercancía prohibida (no es casual que la llamada "ley seca" alimentara las ficciones de Hammett y que el narcotráfico sea el tema recurrente de muchas novelas negras actuales). Por

otro lado, la guerra es la condición del comercio: el dinero compra aliados para una guerra. En el policial negro la sociedad es una falsa comunidad, un tejido de alianzas y enfrentamientos, de complicidades y violencias; la sociedad es un lugar donde cualquiera puede ser comprado o asesinado (136).

Es a través de este giro político en el relato policial que la narración misma modifica sus premisas. Desde Mármol hasta el primer Walsh —por oposición, se entiende, con la épica criminal al estilo de Gutiérrez— el poder dejaba de estar del lado de la fuerza de quien actuaba y pasaba del de la verdad de quien sabía, es decir, de quien podía narrar aquello que los demás no veían. Ya no leíamos el antiguo duelo, aquel enfrentamiento polar de fuerzas, aquella vieja agonística; la novedad del policial clásico pasaba por una nueva forma del "duelo", puramente intelectual, ya que los contendientes pertenecían a series diversas: el guerrero y el letrado, el hombre de acción y el hombre de ley, los dos linajes borgeanos evocados por Piglia en Respiración Artificial.

Si observamos un policial clásico desde el punto de vista de los tres momentos estanciales del relato tal como lo establecieron los estructuralistas (búsqueda, comunicación, lucha, o sujeto/objeto, donador/destinatario y héroe/adversario), vemos que aquí el objeto buscado es un saber; generalmente no existe donador ya que el detective "clásico" ya está "dotado" de una virtud intelectual sobresaliente y la "lucha" para conquistar el objeto es sustituida, como vimos, por la investigación (137). El verdadero héroe del policial de enigma, pues, no era, como diría un lingüista, un sujeto del enunciado sino, por sobre todo, un sujeto de la enunciación: no era quien hacía sino quien contaba sin contar para nada en el hecho (aunque al comienzo de los relatos un narrador, generalmente un ayudante o compañero —al estilo del "Watson" de Conan Doyle—, hable acerca de lo que el de-

detective "hace", a saber : investigar).

Al mismo tiempo, y por la misma razón, vimos cómo el detective, en tanto letrado, era el representante de la ley escrita, cívica, mientras el guerrero, o el viejo bandolero, el hombre de acción, respondía a la justicia rural, la ley épica del desierto donde lo que iguala a los hombres es la muerte: el valor de los sujetos se medía por su capacidad de arriesgar el cuerpo, de renunciar al goce para ganar el reconocimiento, por el duelo.

Ahora bien, en principio, el detective "negro", hammettiano, se halla en la misma situación que su antecesor "clásico": debe narrar o reconstruir un acontecimiento. En consecuencia, hay un saber que es el objetivo de su búsqueda. En este sentido, de Marmol a Walsh y de éste a Solís, el detective de El agua en los pulmones de Martini, o, incluso, a Etchenaik, el de Manual de perdedores de Sasturain, el asunto no cambia. Donde sí cambia es en la manera en que el detective se relaciona con los adversarios y los donadores: si al detective clásico le bastaba con indagar para dar con el objeto de su búsqueda —un saber—, el ~~detective~~ detective "negro" debe "luchar" como el viejo héroe épico, aunque, en principio, ya no para sustraerse al Estado, como M_oreira, sino para averiguar algo, conquistar un saber. Hay una estrecha relación del duelo, la prueba, con el saber. Y, en consecuencia, una relación de la fuerza, como poder-hacer, con la verdad, como poder-contar: si el detective "negro" es un "duro" es porque debe valerse de la fuerza para saber. Por eso la debilidad relativa de Etchenaik, por ejemplo, debida a su vejez (que lo emparenta con don Quijote), debe verse apoyada de continuo por una serie de ayudantes: García, el comisario, etc. El policial vuelve a atar la vieja alianza entre fuerza y saber que el policial clásico había desatado.

De igual modo, el detective "negro" ya no es un "dotado", como su antecesor. Se vale, pues, de una serie de donantes quienes generalmen-

te le cuentan las falencias de sus enemigos: así como otros hombres lo ayudan en el plano de la "lucha" propiamente dicha, las mujeres le donan un saber en el plano del relato.

Pero si seguimos el hilo conductor de nuestra tesis, la relación del relato con el acontecimiento, ¿qué ha cambiado? La diferencia está en que el acontecimiento no es algo que ya pasó y de lo que sólo quedan sus efectos, las huellas; el acontecimiento del policial negro es algo que pasa, es, diríamos, una situación (aunque esta situación se revele a partir de la investigación de un crimen ya ocurrido, como vimos con Walsh). Y lo importante es que, quéralo o no, el detective, como en Operación Masacre, es salpicado por la situación: queda involucrado en los hechos.

Esto es importante desde un punto de vista narrativo, ya que cambia la naturaleza de los indicios: en el policial clásico las huellas del crimen eran los que significaba algo (el acontecimiento) para alguien (el detective). De ahí ^{que} el problema, como dirían Todorov y Piglia, era conocer su "motivación". La pregunta era: esto que se describe, ¿va a tener alguna función y cuál en la historia del crimen?

Los indicios del policial negro son, por lo general, de otra naturaleza: son habitus, índices más que huellas, caracteres. Formas de vestir, de actuar, gestos, cierta descripción metonímica que emparenta a esta vertiente del género con la novela realista del siglo XIX (el gorro de Charles ~~Barnes~~ al principio de Madame Bovary de Flaubert sería un índice en este sentido, los hábitos miserables de M. Grandet en Eugenie Grandet de Balzac, una manera detectivesca de conocer al personaje).⁽¹³⁸⁾ Esto se lleva a su exasperación en Ultimos días de la víctima donde el asesino-detective, Mendizábal, no hace sino observar a su víctima: le saca fotografías, espía su vesturio y los lugares que frecuenta: "Un hombre se define por los espacios que habita"⁽¹³⁹⁾.

En otra novela de Feinmann, Ni el tiro del final, el protagonista di-

rá también: "un hombre se define por cómo ocupa un espacio".

En efecto, como vimos ya desde el principio, haya pasado o pase, aquí y ahora, el acontecimiento no es menos invisible: le resultaba imperceptible a los testigos del policial clásico, incluso a las víctimas y el criminal, que estaban sumergidos en la situación. Lo mismo pasa ahora con el detective: él ve los índices, los habitus, pero no ve la situación. Son estos índices quienes se la revelan siempre por partes: ellos, como signos metonímicos, son los que significan la situación para el detective. De ahí ese estilo hammettiano, conciso, paratáctico, que se detiene sobre acciones puntuales, a veces insignificantes: describe a un sujeto no tanto por lo que es como por lo que hace, por cómo se mueve en un espacio: "Priva el objeto —decían Boileau y Narcejac—, o sea que el hombre se ve reducido a lo que hace. Claude Edmonde Magny dijo con acierto que Hammett había inaugurado la literatura del comportamiento. Las novelas de Hammett son informes de policía; poseen una objetividad inhumana y concisión; se limitan a comprobar, dejando al margen toda emoción" (140). Por lo mismo, el policial negro narra menos la historia del crimen que el marco de una sociedad, que lo explica.

De esta forma, si antes había un Yo que narraba el crimen —el detective— y otro Yo que lo protagonizaba —el criminal—, ahora esos dos yoes tendrán el mismo nombre: el detective negro hace y narra, pero narra porque hace y hace porque narra. Por eso es indistinto que el lugar del detective sea ocupado por el criminal o la víctima, o ambos a la vez, como sucede en Últimos días de la víctima y Ni el tiro del final de Feinmann, o en Es peligroso escribir de noche de Sinay. Ya Solís, en El agua en los pulmones, asesinaba a la empresaria brasileña que había mandado a castigar a su esposa y en Noche sin lunas ni soles, de Tizziani, el "héroe" será un ladrón que busca escapar, a un tiempo, de sus compañeros y la policía.

Y sin embargo, la superposición de las dos series en una misma persona no significa que éstas se reconcilien. Nada de eso: el desemparejamiento, la "esquizia" se mantiene en un mismo personaje: éste hace o padece pero no sabe a ciencia cierta cuál es el sentido de estas acciones y pasiones. Siente, si se quiere, pero sin saber el sentido de lo que siente. Solís es golpeado y torturado, Etchenaik es castigado en reiteradas oportunidades, y en todos los casos lo sentido está separado del sentido de lo que pasa.

Es cierto que el relato no será muchas veces en primera persona, pero la perspectiva narrativa pertenecerá por lo general al "héroe": él ~~sabe~~ conocerá la parte de los hechos que no ve a través del relato de otro, un donante, generalmente una mujer. Otras veces podemos saber más que el detective, cuando el narrador u otro personaje cuenta lo que el héroe desconoce. En Noche sin lunas ni soles se da una suerte de montaje alternado entre el héroe y sus adversarios, montaje alternado que podemos llamar "convergente", ya que habrá un capítulo donde las dos series de acciones se encontrarán: el duelo.

II

El interrogante, ahora, ya no será tanto las relaciones entre las cosas, entre los términos del acontecimiento, como las relaciones entre las personas: los parentescos, las alianzas, los odios y los amores. Ya no hay una escena circunscripta del crimen, hay una sociedad. En Manual de perdedores 1 y 2 de Juan ^Sasturain, el problema es conocer cuáles son las relaciones entre los protagonistas, descubrir los vínculos verdaderos por detrás de los falsos: así el joven Vicente no es hijo de Berardi sino de Fredy Sunjurjo, magnate de la droga, etc. Lo mismo sucede en una novela como El agua en los pulmones de Juan ^Carlos Martini: el problema pasa por averiguar qué vínculos exis

ten entre una empresaria brasileña y un magnate rosarino y qué relaciones tiene éste con el jefe de la policía.

Sin embargo, como vimos en la introducción, el detective del policial negro ya no "deduce" estas relaciones como lo hacía el viejo detective al estilo Sherlock Holmes. El precisa averiguarlas, precisa información, y la consigue mediante una serie de tretas: la violencia, el dinero o el sexo. Lo que el detective negro busca es comprarle un relato a otro. De ahí la alianza del héroe con las mujeres. En Noche sin lunas ni soles Cairo, un viejo ladrón, le "roba" la mujer a Paez, quien pretendía traicionarlo (o "mejicanearlo" como se dice en la jerga del bajo mundo). En otra novela de Tizziani, El desquite, el protagonista entabla un romance con la ex-mujer de su amigo, asesinado por los jerarcas de la droga: sólo así puede reconstruir toda una etapa de la vida del otro que él desconocía. En Ni el tiro del final todo el relato se estructura sobre el problema de la alianza con la mujer: para chantajear a un millonario, un cínico pianista hace que su mujer se acueste con él pero ella terminará traicionando al pianista y se irá con el magnate. En esta novela José Pablo Feinmann intercala en el relato del pianista el punto de vista de su mujer y un cuento sobre un psicópata que asesina a las mujeres por traidoras. En Últimos días de la víctima, también de Feinmann, el asesino-investigador busca entablar una relación con la mujer de su víctima para conocer aspectos de su vida privada que se le sustraen a su vigilancia obsesiva. Triste Marlowe de Jorge Manzur narra una historia semejante a la de El perjurio de la nieve de Bloy Casares, sólo que esta vez el periodista que encubre su crimen narrándolo en un diario como si lo hubiera cometido otro, es descubierto por otro periodista a partir del romance de éste con su ex-esposa. Por fin, en Espelidoso escribir de noche de Sergio Sinaay, Adriana, la amante del poderoso Fernando Célis, huye con el periodista que narra la historia y le cuenta el lado no-visible de Célis: sus vínculos con el narcotráfico, su

impotencia sexual, etc. Si el periodista termina víctima de alucinaciones paranoicas, persecutorias, se debe a que la muerte de Adriana le quita la narración de ese lado de las cosas que él no podía ver y que, en consecuencia, a partir de ahora, comenzará a alucinar: terminará asesinando a un grupo de hombres inocentes por creer que eran enviados de Céltis para matarlo a él.

Novelas como Últimos días de la víctima de Feinmann o Es peligroso escribir de noche de Sinay conjugan, pues, dos temas que parecen complementarios: el fracaso del razonamiento del policial clásico y la organización del complot. Como ya lo había planteado Borges en "La muerte y la brújula", aunque desde otro punto de vista, mediante sus razonamientos o su narración de los hechos el héroe de estas novelas encuentra la muerte. Como dijimos más arriba a propósito del héroe, el enfrentamiento entre el poder de la fuerza y el de la verdad desaparece en función de una alianza secreta entre ambos: "Nuestra diferencia residía básicamente en eso. En el poder. Y el que tiene el poder tiene la verdad —dice el periodista de Es peligroso escribir de noche—. Así son las cosas en este mundo. No hay una cosa llamada la verdad. Se trata simplemente de quién cuenta qué y de quién cree qué. Mi palabra valía tanto como una estufa en el Matto Grosso" (141).

En las novelas de Sasturain, muy influidas por la historieta, todavía el detective puede vencer a la organización criminal. Pero en general, y a partir de los acontecimientos políticos de 1976, el protagonista de estas novelas se enfrenta a una conjura invencible. En Luna Caliente, Kempo Giardinelli elabora este problema de la siguiente manera: un joven abogado asesina al padre de su amante de trece años, la policía lo descubre enseguida pero le propone la inmunidad a cambio de su colaboración con la dictadura. Ya en Triste, solitario y final (1973) de Osvaldo Soriano, Hollywood aparecía como la gran organización mafiosa cuyo líder, John Wayne, golpea sin compasión al

viejo detective Marlowe (la alegoría quijotesca de los molinos de viento reaparece aquí: Marlowe y Soriano como los don Quijote y Sancho Panza de Los Angeles). En El cerco de Juan Carlos Martini, un complot invisible se trama en torno a un empresario: a pesar de las medidas de seguridad, "ellos" pueden llegar hasta él cuando quieren. En todos los casos, y a diferencia de la exhibición épica del poder en el policial rural, poder se equipara aquí a invisibilidad: "El apellido de Célis tenía cinco letras, como la palabra Poder, no sé si me entienden. Acaso detrás de él la trama aún seguía, pero ya se tornaba deliberadamente difusa, omnímoda, atemorizante" (142).

En consecuencia, en estas novelas existe menos quien revela una situación deliberadamente que quien, accidentalmente, pone en evidencia ciertos jirones de la situación. Hammett tenía una fórmula para hablar de esto: "dejar caer una llave inglesa dentro de una máquina", decía. En efecto, hay siempre un gesto a ciegas, incluso "casual", que revela toda una situación oculta. Si el suspenso de la vieja novela negra se basaba en cómo iba a resolver el héroe una situación dada, aquí será una acción incomprensible del personaje lo que hará surgir situaciones no-dadas o invisibles que se irán revelando por partes: ya no será la indagación lo que descubre una red de relaciones sino las mismas acciones del héroe. Es la violación casi incontenible que perpetra el joven abogado de Luna Caliente lo que dispara toda una situación social y política que permanecía oculta; es la aventura del periodista con Adriana la que en Es peligroso escribir de noche lo sumerge en el mundo del narcotráfico; es una inocente investigación periodística sobre la vida del Gordo y el Flaco lo que arrastra a Soriano a descubrir la trama secreta de la mafia hollywoodense en Triste, solitario y final. La fórmula de Walsh vuelve a repetirse con algunas transformaciones: el acto a ciegas o la casualidad revelan un mundo aparentemente irreal o ficcional que en verdad

guarda en sí los secretos del mundo supuestamente visible y cotidiano.

De esta manera, si bien se apoya en el antiguo héroe épico, la novela negra, tal como fue escrita en la Argentina, lleva a su crisis los presupuestos narrativos de este héroe. Si éste era capaz de una acción que cambiaría la situación o el mundo en el cual él se encontraba, se debía a que, a lo largo de la historia, iba tomando conciencia de la realidad de ese mundo: sólo la adquisición de un saber le permitía llegar a un hacer verdaderamente transformador. De esta forma, en la novela épica, no era el lector quien se identificaba con el héroe sino el héroe quien advenía al lugar omnisciente del lector. El policial negro introduce un desemparejamiento sin retorno entre la situación y el héroe o, si se quiere, entre el héroe como sujeto de un saber y el héroe como sujeto de un hacer. Este problema ha sido claramente dramatizado en una obra que, para nosotros marca la clausura del género policial en la Argentina: Los tigres de la memoria de Juan Carlos Martelli.

CAPÍTULO SÉPTIMO: LOS TIGRES DE LA MEMORIA DE MARTELLI Y LA CLAUSURA
NARRATIVA DEL GÉNERO

*Un tercer tigre buscaremos. Este
Será como los otros una forma
De mi sueño, un sistema de palabras
Humanas y no el tigre vertebrado
Que, más allá de las mitologías,
Pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
Me impone esta aventura indefinida,
Insensata y antigua, y persevero
En buscar por el tiempo de la tarde
El otro tigre, el que no está en el verso.*

Jorge Luis Borges

En uno de sus más bellos textos, Clío, Charles Péguy distinguía entre la historia y la memoria: "La historia es esencialmente longitudinal —deca—, la memoria es esencialmente vertical. La historia consiste esencialmente en pasar a lo largo del acontecimiento. La memoria consiste, esencialmente, estando dentro del acontecimiento, ante todo en no salir de él, en quedarse, y en remontarlo desde dentro" (143).

Los tigres de la memoria, la novela de Juan Carlos Martelli, sobrepone a la horizontalidad de la diégesis la verticalidad de la memoria: aquí el pasado no es un presente que pasó (144), es una memoria que coexiste con el presente. El pasado es lo que retorna para darle sentido al presente, para que el presente "pase". Por eso, al olvidar, Cralos, el protagonista, había logrado reducir su vida a la horizontalidad plana de la sucesión, "había logrado —digo— que mi vida fuera solamente una serie sucesiva de presencias rápidas y perfectas; algunas más, otras menos, que desaparecían sin dejar rastros (...) eran momentos que no se relacionaban necesariamente con el pasado" (145).

Con su olvido Cralos intenta conjurar la repetición: el pasado no es lo que ya pasó sino lo que no cesa de repetirse. En esa playa del

sur Cralos repite su pasado de violencia en el Norte, cuando maneja-
ba una cadena de prostíbulos y el tráfico de droga. Repite su infan-
cia, cuando a los ocho años asesina a su tía renga y maloliente: "La
niñez fue así y regresa ahora, insidiosa, y me ocupa (...) Cralos
tembló. Sí, había sido una ceremonia y había repetido también la in-
fancia"⁽¹⁴⁶⁾. Como en aquel relato de Cancela que evocamos más arri-
ba, estos hechos serían, en un punto, sucesivos: la infancia en Bel-
grano, la vida criminal en Perú, el bar y el nuevo tráfico de drogas
en la playa. Pero serían también coexistentes en el orden de la memo-
ria, como si no fueran sino jirones de un único y gran acontecimien-
to. Todos resumían una ecuación: "Producir miedo es salvarse del mie-
do. Salvarse del miedo es el secreto de la vida"⁽¹⁴⁷⁾.

¿Qué es lo que produce miedo? El lado oscuro de las cosas: "El mal
existía, en cambio, con la noche. Un mundo hostil, nunca visible y
por eso peor, acechaba tras las puertas (...) Desde su impotencia en-
tenderá que nada puede ayudarlo, salvo una violencia tan salvaje co-
mo la que la noche ha desatado sobre él. Para no ser destruido debe
asesinar"⁽¹⁴⁸⁾. Para los mayores "la cotidianidad era dulce y obvia"
pero no para el pequeño Cralos: él completaba con lo que había leído
durante el día ese lado invisible de las cosas: las cosas, sin duda,
tienen la forma del enigma ⁽¹⁴⁹⁾. Por eso lo oscuro llama a la memo-
ria, al relato capaz de rescatar al acontecimiento de su invisibili-
dad esencial. Otro me cuenta lo que hay detrás de la puerta: ese Otro
es el dueño de mi horror o de mi tranquilidad.

Algo que pasó no es algo que estuvo presente en el pasado: es al-
go que ya, cuando ocurrió, necesitó de un relato que lo evocara. Era
ya memoria cuando estaba ocurriendo. No recordamos los hechos, pues-
to que nunca los vimos, sino sus relatos. Es el sentido que tienen
los tigres para Borges, tanto en "Dreamstigers" como en "El otro ti-
gre". El tigre que él evoca no es el tigre real sino el que fue narra-

do: el tigre mitológico, el de la enciclopedia, el de los poetas. Es en vano que la memoria se empeñe en evocar "el otro tigre": como en el acontecimiento, todo objeto precisa de un relato, una ficción, para convertirse en dato, toda realidad precisa del sueño para ser un hecho (ver en la Introducción el problema de la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario).

La aparición de Serafín, con la que se inicia el relato, aborda esta cuestión. Serafín es el enviado del lado oscuro, de todo ese poder que, en las sombras, amenazaba nuevamente a Cralos. Cralos sueña entonces con Serafín: "... la larga barbilla se le había unido al pecho como si fuera un herido de la Bomba. Y entonces en el cuerpo sin límites él era una boca que hablaba (...) la boca como una cicatriz debajo del pecho, la boca inexorable. Tal vez, en ese entonces, yo hubiera leído demasiadas historias de vampiros, tal vez me sentía solo e inútil"⁽¹⁵⁰⁾. De modo que la realidad y el sueño, lo percibido y lo imaginado se vuelven indiscernibles. La dimensión vertical de la memoria, el relato onírico, borra las obviedades de la percepción cotidiana. Y de ahí el estilo paratáctico de Martelli, poético, una sucesión donde las series de lo percibido y lo soñado se conjugan sin discernimiento: "Tenía la cara metida en el cuello —dice Cralos evocando a Serafín—, sin mentón, o —dependía de las sombras— con un mentón inmenso como el del hechizado y otros europeos reinantes, sifilíticos, asquerosos. La boca era un tajo sobre la planicie y la planicie un mapa de la provincia de Buenos Aires. La boca, el arroyo Carcarañá, un meandro en pampa limpia"⁽¹⁵¹⁾.

Pero los tigres no son sólo los tigres evocados. La memoria es un tigre, "un tigre peligroso", dice Cralos. La memoria es como un sueño y no la dominamos a voluntad. Por el contrario: somos sus esclavos. Éste es el corolario borgeano que Martelli recupera: no existe soñante que no sea soñado, porque cuando nos soñamos no delineamos libre-

mente la trama del sueño. Soñamos un argumento escrito por Otro.

Por eso tener una memoria es tener un destino (152). Es protagonizar una historia escrita por Otro. Olvidar, para Cralos, significa sustraerse al rol que le fue asignado. Si para Echeverría los súbditos eran los instrumentos del déspota, del tigre en el Estado; para Martelli somos personajes de Otro narrador: obramos en la vida como en un sueño. El déspota es un narrador: el libretista de nuestro destino. En la novela es el "coronel": sin él no existís, le dice el Gordo, "y si él quiere, no habrás existido nunca" (153). El Gordo mismo no es más que un personaje en la trama secreta del coronel: "El Gordo jadea más que nunca al hablar del coronel. El coronel le activa las glándulas. Si algo ama, es el coronel. Cralos descubre que El Gordo es capaz de adhesiones. El coronel manejando su amor, sus caudalosas expansiones glandulares" (154). El coronel los gobierna a todos, como la memoria: es, él mismo, el tigre de la memoria.

Así pues, en la novela de Martelli ya no se trata de denunciar el fascismo en el otro sino de conjurar el fascismo en uno, el coronel en uno. Con Martelli la novela policial dará un giro hacia la subjetividad del cual no retornará jamás. Si al comienzo, con Mármol, vimos que el detective era el paradigma del saber, el único que podía contar lo que era invisible para los demás; con Martelli estamos en la máxima impotencia narrativa del detective: éste no es capaz de contar ni siquiera lo que le pasa a él mismo. Y todavía más: es él, ahora, quien es contado por otro. Si Varela narraba lo que no se veía, Cralos ya no puede narrar lo que se ve. Si aquella narración rescataba un acontecimiento de su olvido y era, por lo mismo, el máximo poder de la verdad; aquí, el olvido es la condición para cualquier narración y el relato, el máximo poder de la alucinación: una potencia de lo falso. De esta manera, esa literatura que quiso acercarse a la ciencia y la verdad, acabó, por una exigencia intrínsecamente ficcio-

nal, inventando una nueva forma de lo fantástico. Esa literatura que se alejó de lo fantástico por el camino del razonamiento, termina, así, por convertir a sus héroes en nuevos fabuladores, igualándolos al autor que los creó.

CONCLUSIONES

*Porque hay más de una
realidad. Hay más de una realidad
o un nudo, centelleante, de realidad,
que cambia a cada momento y es, sin embargo,
único.*

Juan José Saer

En un artículo publicado en el '68, "El efecto de realidad"⁽¹⁵⁵⁾, Roland Barthes cita un breve fragmento de "Un coeur simple" de Flaubert: "un viejo piano sostenía, debajo de un barómetro, una montaña de cajas y cartones". Es posible ver en la notación del piano, agrega Barthes, un índice de carácter o atmósfera: el tren de vida burgués de su propietaria. Incluso los cartones indicarían el desorden y abandono de la casa Aubain. Ambas notaciones, aunque no sea tal el caso, podrían tener un valor funcional narrativo: en la historia, por ejemplo, los cartones podrían ser el origen de un incendio que destruyera la casa. Sin embargo, "ninguna finalidad parece justificar la referencia al barómetro, objeto que no es ni incongruente ni significativo y no participa, pues, a primera vista, del orden de lo notable"⁽¹⁵⁶⁾. Es decir, esta notación insignificante no está justificada por ninguna finalidad de acción o de comunicación. ¿Cuál es, entonces, la significación de esta insignificancia?

Esta cuestión tiene una importancia capital en la literatura policial. En efecto, en ella se trataba de motivar lo inmotivado, de darle una significación, una función, a elementos en apariencia insignificantes. La historia de la indagación presentaba, en una descripción precisa y minuciosa, los indicios a partir de los cuales el detective construiría más tarde su relato como un sistema de relaciones funcionales o sintomáticas, según se tratara de la reconstrucción

diegética del acontecimiento o de la psicología de sus protagonistas.

Por supuesto que el escritor policial hace la primera descripción para el relato del detective, de modo que, retroactivamente, lo insignificante adquiera significación. Pero nada impide que la relación retroactiva entre la descripción y la narración se vea quebrada. De hecho es lo que sucede en novelas como Últimos días de la víctima donde el supuesto detective acumula datos que jamás tendrán una explicación verosímil, una motivación en alguna narración final. En efecto, así manifiesta la literatura policial, en sus últimos días, su desconfianza en el poder omnisciente de la narración del detective y su lógica infalible.

Como decía Lukács, "la no intercambiabilidad de los detalles (en la novela realista) se basa ideológicamente en la creencia en una razón última inmanente, en un sentido del mundo, en su unidad y su comprensibilidad para el hombre" (157). De donde Lukács puede sacar como correlario el parentesco entre la literatura vanguardista y el naturalismo zolantiano. Y como lo señalaba perfectamente, aunque desde una valoración opuesta, la crisis de la narración totalizante del realismo épico va unida a una crisis simultánea de una subjetividad moderna.

El sujeto ya no será el "gran razonador" sino el perfecto "idioteta" "cuyas ideas confusas, incesantes, incoherentes, tienen que ser el único medio para hacer accesible al lector el 'mundo' de la obra literaria. Así ocurre en la primera parte de El sonido y la furia de Faulkner, y, de modo consecuente, hasta su final, en Molloy de Beckett" (158).

Lukács hablaba de una "disolución esquizofrénica" de la personalidad donde el héroe ya no comprende el mundo al cual debe enfrentar: se mueve a ciegas y, en consecuencia, mediante acciones siempre fallidas cuyos efectos ya no están a su alcance. Se ha roto, agrega Lukács, la unidad dialéctica entre lo interior y lo exterior. O para decirlo en términos cercanos a nuestro planteo, la grieta entre lo

narrable y lo visible ya no tiene sutura. De alguna manera, se cumple con el pronóstico de Echeverría al respecto: "estas cosas eran para vista, no para narradas".

Pero Echeverría también había dicho: "Estas cosas ahora son como si no hubieran sido". Es el costado borgeano del problema. Ya no se trata de algo que sólo puede ser visto e descrito sino de algo que ocurre y sólo puede ser narrado ya que es radicalmente invisible: el acontecimiento. ¿Cómo evitar, por este lado, que la verdad de una narración se convierta en ficción si su relato no tiene correlato palpable? ¿Cómo evitar que lo que se cuenta no sea cuento?

De ahí que la literatura de Borges y Bioy Casares abunde menos en "idiotas", en el sentido de Lukács pero también de Nicolás de Cusa, que en "falsarios" de todo tipo. En el corazón de todo relato, aun del relato "verosímil" o del saber deductivo del detective, se aleja una invención, la creación de un fantasma sobre el fondo de un acontecimiento ausente.

Los dos aspectos de este problema —el visible inenarrable y lo narrable invisible, el ocupante sin lugar y el lugar sin ocupante— están dramatizados en la novelística de Juan José Saer. En este sentido, Saer produce la clausura crítica del imaginario narrativo de la novela policial.

Nadie nada nunca fue la novela de la disgregación, del desvanecimiento de las cosas en la luz, esa luz de febrero que disolvía la realidad en la nada. "Febrero, el mes irreal", repetía Saer, porque lo "irreal" ya no era lo fantástico, versión neurótica de la cuestión, sino la pérdida del sentido del mundo, la desolación, el desierto. Saer compone su novela por una exacerbación de lo que Barthes llamaba hipotiposis: notaciones insignificantes sustraídas a la estructura semiótica del relato. Febrero, como el agosto de Faulkner, es el mes donde el mundo se irrealiza, se descosifica: "su universo conoci-

perdía cohesión, pulverizándose, transformándose en un torbellino de corpúsculos sin forma, y tal vez sin fondo"(¹⁵⁹). Si hubiera que buscar un equivalente en la pintura, éste sería Cézanne.

Con Le imborrable, en cambio, Sier se acerca a Céline más que a Faulkner: ya no son las cosas las que se disuelven en la luz —más bien al contrario, la luz las rescata por un instante, por un frágil parpadeo, de la inexistencia oscura en la que se abisman—, ahora es el Yo, el Yo, más precisamente, de Tomatis, quien se desvanece en la oscuridad, en lo profundo de la noche. Y sin embargo, lo oscuro, en este caso, no es el simple reverso de lo iluminado, del día: en principio, parece, porque ni siquiera es algo. Para significar que resulta, en todos sus aspectos, "iniluminable", Sier lo llama el "agujero negro", el "black hole" al cual Tomatis le dedica un soneto: "eso" que, directamente, no refleja la luz y, en consecuencia, resulta esencialmente invisible. El "black hole" es lo que falta de entre las cosas, lo que debe ser completado por un relato.

Y es que si Nadie nada nunca fue la novela del presente, de ese presente "tan ancho como largo es el tiempo entero"(¹⁶⁰); Lo imborrable, más próxima a Lowry que a Robbe-Grillet, es la novela del pasado, no del pasado como un presente que fue —lo que nos devolvería sencillamente a lo mismo— sino de "un pasado simultáneo y parasitario del presente"(¹⁶¹). ¿Pero qué clase de pasado es éste que nunca pasó? Es precisamente "lo imborrable": "... el deseo no satisfecho —dice Tomatis— incrusta en la memoria experiencias imaginarias, apetecidas pero no realizadas, más imborrables que las verdaderas"(¹⁶²). La memoria, venía diciendo Tomatis, requiere de sensaciones, formas, estímulos para crear "la ilusión de un pasado empírico". Hay todo un pasado que, de alguna manera, jamás fue presente, que nunca se presenció ni se experimentó. Un pasado inventado por el deseo: eso es lo imborrable.

En este sentido, Lo imborrable continúa un proyecto iniciado ya en Glosa. Es su reverso negro, dice Saer, su parte oscura. Porque en Glosa, recordémoslo, el Matemático le narra a Angel Leto la memorable fiesta de cumpleaños del poeta Jorge Washington, a la que él lamenta no haber podido asistir por estar en Europa. A esta fiesta el Matemático la llama, con ironía y mayúscula, el Episodio. Y sin embargo el Matemático "no estuvo" allí, no "presenció" eso que debía narrar. ¿Lo inventa, entonces? Digamos en principio, que no, porque alguien se lo cuenta.

Se supone, en efecto, que alguien "estuvo" allí —una fiesta presupone alguien—, es decir, que alguien pudo presenciar el Episodio. Botón, por ejemplo, o Tomatis, incluso Pichón Garay. Como "estuvo", Botón se lo cuenta al Matemático; como también lo presenció, Tomatis le da su versión a Leto y al Matemático mientras caminan por una calle de Santa Fe. Años más tarde, en París, Pichón Garay, que "estuvo", vuelve a evocarlo con el Matemático, que "no estuvo" y se había enterado "de oídas".

Y sin embargo, lo que Saer no cesa de problematizar es qué significa "haber estado", "haber asistido" o "haber presenciado" el Episodio. Ya que, para decirlo de algún modo, es difícil decir dónde estuvo el Episodio, cómo se presentó eso que dio en llamarse "la fiesta". Se veían, sí, aquí o allá, sus participantes, los "presentes": Washington, Nidia Basso, Beatriz, Cohen, Botón y Tomatis, claro, con otros más; incluso la casa, el vino, el asado, el quincho en Colastiné. Pero el Episodio, la fiesta, eso que no puede ser señalado como "estado" ahí y, en consecuencia, que ni siquiera puede ser iluminado; esa "capa transparente", como la llama Saer, que los envolvió a todos, es lo que no cesa de sustraerse a la experiencia, aun, de quienes estuvieron y, sin embargo, es lo que no cesa de ordenar esa experiencia, de darle un sentido: "queda el residuo del acontecimiento, el armazón, el límite óseo o pétreo contra el que se choca, el problema" (163).

La fiesta es un Episodio pero además, en el caso de Saer, cualquier Episodio es como una fiesta (o un crimen): una multiplicidad de invitados, de "presentes", en torno a un acontecer problemático e invisible: los presentes, expuestos a la luz, pueden ser, diría Saer, "atrapados por los sentidos", pero el núcleo del Episodio, lo que pasa, no cesa de pasar sin hacerse nunca presente. El Episodio, el sentido de lo que ocurre, no resulta, en absoluto, iluminable, ni atrapable por los sentidos: sólo puede ser creado, inventado por un relato.

De modo que no sólo para el Matemático el Episodio fue una "experiencia imaginaria", reconstruida retroactivamente a través del relato de Botón, para el mismo Botón —o Tomatis e Pichón— el Episodio debió ser inventado, ya que tuvo que completar la ausencia de una experiencia presente con una configuración imaginaria: "Desde el día anterior, muchas de esas imágenes recubiertas habían reaparecido 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" (164).

El Episodio no pudo ser atrapado por la red de los cinco sentidos porque fue, precisamente, lo imperceptible mismo, lo que sólo podía ser narrado: "la multiplicidad incesante y clara que podría ser también, y por qué no, una expresión nueva para eso. —El acontecer." (165).

De esta forma, el tiempo del Episodio no es "ocurrido" sino "habrá ocurrido", es decir, habrá sucedido para un relato que lo invente, aun en el momento mismo en que está siendo "vivido". Por eso los narradores, y no sólo el Matemático que lo oyó de Botón, sino Botón mismo, Tomatis y Pichón, no recuerdan el Episodio sino más bien el

relato del Episodio: "Así que de 'ese' edbado tengo, muchos años más tarde, 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" (166).

De esta manera, de un lado hay siempre una multiplicidad de "imágenes discontinuas" sin un relato que las subsuma (hipotiposis); del otro, una pluralidad de versiones, de relatos, en torno a una "falta" o un "vacío": el acontecimiento. De ahí la crítica al "realismo" de Walter Bueno en Lo imborrable: toda motivación verosímil en un relato debe apoyarse en la repetición, en la remisión a relatos anteriores, es decir, en el berramiento de la singularidad o la diferencia del acontecimiento: "porque un ignorante a sueldo del gobierno, que ha presentado todas las noticias a un censor militar antes de hacerlas públicas se ponga a transmitir acontecimientos supuestamente verídicos pero a decir verdad enteramente prefabricados..." (167). Lo imborrable es precisamente esto: lo que hace escollo, "el límite éseo o pétreo contra el que se choca", el problema, el acontecimiento como singularidad irrepetible.

¿Pero no era esto, ya, el problema de la narrativa policial? Precisamente, fue el mismísimo Auguste Dupin quien en Los crímenes de la Rue Morgue y, posteriormente, en La muerte de Marie Roget, decía: "En investigaciones como la que ahora efectuamos no debería preguntarse tanto 'qué ha ocurrido', como 'qué hay en lo ocurrido que no se parezca a nada ocurrido anteriormente'. En una palabra, la facilidad con la cual llegué a he llegado a la solución de este misterio se halla en razón directa a su aparente insolubilidad a ojos de la policía" (168).

En cierta medida, el relato del detective se elaboró siempre en

tensión con el relato del sentido común. Se basó, si se quiere, en el rescate de la singularidad por debajo de la repetición del verosímil oficial. Este relato de lo singular, pues, debió estar, desde el principio, en tensión con las significaciones establecidas, es decir, con el Estado. Como diría Todorov, "la ley de la novela policial consiste en instaurar lo anti-verosímil"⁽¹⁶⁹⁾. La ley de la reconstrucción del acontecimiento (el crimen) no podía corresponder nunca con la verosimilitud común: son precisamente los sospechosos quienes resultan inocentes, y los inocentes, sospechosos: "El detective se apoyará, en su discurso final, en una lógica que relacionará los elementos hasta ese momento dispersos; pero esta lógica depende de una posibilidad científica y no de lo verosímil. La revelación debe obedecer a estos dos imperativos: ser posible e inverosímil"⁽¹⁷⁰⁾. Como decían Boileau y Marcejac, la novela policial descubre que un razonamiento puede ser expresado en forma de relato y que su progresión lógica es al mismo tiempo una progresión dramática.

Pero al establecer esta ley, la novela policial vuelve a colocarnos frente a un nuevo tipo de verosímil, el de su propio género: el culpable no será uno de los sospechosos, etc.. Vale decir, si por un momento, en la distancia que va de la descripción a la narración, de la indagación a la solución, de lo visible a lo narrable, el género mantiene abierta la grieta, el desemparejamiento, finalmente deberá motivar todos los indicios y, así, conjurar la hipotépoesis, reducir los datos a la red semiológica o funcional de la narración. Por eso siempre el género pondrá, como alternativa a la Ley del Estado, gran principio de sobrecodificación (la policía, para Dupin), otras instancias, especies de micro-estados que sostengan su verdad y su lógica: el orden médico, familiar, literario, periodístico, etc., siempre en tensión con las significaciones dominantes. Cada uno con sus leyes y sus verosímiles particulares, cada uno sostenido por una visión del

sujeto y de la narración.

No es casual, pues, que el policial negro acabe por remitir todo a un conflicto entre bandas, incluido el Estado y su policía como gran banda, en una lógica de las alianzas más que del contrato, de los combates más que de los castigos, es decir, en una guerra generalizada sin Estado. Esto no es sino la dramatización del derrumbe de toda conciencia intersubjetiva de la comunidad (identificada con el Estado) y, en consecuencia, de toda verdadera función comunicativa de la literatura: sólo habrá comunicación cuando el relato, como en el caso de Walter Bueno, repita los relatos ancestrales de la comunidad para conjurar la singularidad del acontecimiento, cuando fabrique acontecimiento preestablecidos borrando, así, toda diferencia.

Como toda verdadera experiencia literaria, el género policial, desde Poe, procuró hacer un relato de lo inenarrable, una nominación de lo innominado, o sea, organizar la experiencia estética no en torno a nuevas leyes de composición sino a nuevos "problemas". Pero lo hizo, como en muchas otras experiencias de la modernidad, ligando el relato a un saber y, en consecuencia, a condiciones políticas de posibilidad de ese saber. Por eso siempre se jugó en una tensión entre una exigencia extrínseca de verdad y otra, intrínseca, de ficción, entre el detective músico o periodista y el detective borgeano, el falsario o el ficcionalizador.

Así, experiencias como la de Borges y, más radicalmente, la de Juan José Saer, ponen en crisis los presupuestos narrativos del género policial. Pero lo hacen porque fue el propio género policial quien había mutado de manera novedosa el rol del "héroe" de la novela épica: éste dejaría de ser un actor para convertirse en un segundo narrador, su relación con el mundo ya no sería sensorio-notrix, como lo señalaba Lukács, sino cognoscitiva. Es el policial de enigma quien une el destino del héroe menos a una fuerza que a un saber y, en consecuen-

cia, es este género quien abre las puertas de un no-saber en el corazón de todo saber, de algo inenarrable en el corazón del relato y, con esto, de una escisión insuturable entre la experiencia y el discurso, entre el Yo que ve y el que narra, fisura que ~~forma~~ es condición de posibilidad de la narrativa contemporánea.

NOTAS

1) Sauli Lostal (seudónimo de Luis Stallo): El enigma de la calle Arcos, Buenos Aires, Editorial AM-BASS, 1933, p.117.

2) En relación a esto puede verse la noción de "daño" tal como la define Lyotard en su libro La diferencia, Barcelona, Gedisa, 1988, p.20: "Es propio de una víctima no poder probar que sufrió una sinrazón. Un querellante es alguien que sufrió un daño y que dispone de los medios para probarlo. Se convierte en una víctima si pierde esos medios. Los pierde si, por ejemplo, el autor del daño es directa o indirectamente su juez. El juez tiene la autoridad de rechazar el testimonio del querellante como falso o tiene la capacidad de impedir su publicación, pero éste es sólo un caso particular. En general, el querellante se convierte en una víctima cuando no le es posible ninguna presentación de la sinrazón que dice haber sufrido. Recíprocamente, el "delito perfecto" consistiría, no en dar muerte a la víctima o a los testigos (eso significaría agregar nuevos delitos al primero y agravar la dificultad de borrarlo todo), sino en obtener el silencio de los testigos, la sordera de los jueces y la inconsistencia (locura) del testimonio". Las tres formas de borrar el daño ("estas cosas ahora son como si no hubieran sido") es neutralizar al destinatario, al destinatario y al sentido del testimonio. De una u otra forma, en todos los relatos policiales el "problema" pasará por algunos de los polos de esta matriz.

3) José Pablo Feinmann: El cadáver imposible, Buenos Aires, Clarín, 1992, p.12

4) *ibid.*, p.62

5) Los conceptos de "causa" y "cuasi-causa" los tomamos de Gilles Deleuze, Logique du Sens, Paris, Minuit, 1969; quien a su vez los toma de los estoicos y su lógica de los incorporeales. Un desarrollo completo de la relación relato-acontecimiento tal como aparece en esta introducción lo desarrollamos en "Gilles Deleuze o la filosofía en los tiempos del acontecimiento", en revista Acontecimiento n°6, septiembre de 1993. Por otro lado, tanto ~~Deleuze~~ para Deleuze como para Lyotard (Discurso, Figura, Barcelona, Gustavo Gili, 1975), la palabra convierte a la cosa en signo, y lo que este signo-cosa significa es el acontecimiento que se está produciendo. Sea una foto del diario, por ejemplo, un anciano alza su mano y abre la boca: el epígrafe dice que es un manifestante en una marcha de jubilados. De esta manera: la foto es lo que significa algo (la manifestación) para alguien (el epígrafe). "Jean-Francois Lyotard restaura los derechos demasiados descuidados de una teoría de la designación pura. Muestra la separación irreductible entre la palabra y la cosa en relación de designación que la connota. Y en favor de esta separación, la cosa designa-

da se vuelve signo al revelar una cara desconocida como un contenido oculto (las palabras no son signos por sí mismas, pero transforman en signos las cosas o cuerpos que designan). Al mismo tiempo la palabra designadora se vuelve visible, independientemente de cualquier escritura-lectura, revelando un extraño poder de ser vista (no leída)" (Deleuze y Guattari: El Antiedipo, Barcelona, Barral, 1974, p.210).

6) "Ni por asomo se presiente el carácter del relato cuando se ve en él la relación verdadera de un acontecimiento excepcional que ha tenido lugar y que se intenta contar. El relato no es la narración del acontecimiento, sino el acontecimiento mismo, la proximidad de este acontecimiento, el lugar donde está llamado a producirse, acontecimiento aún venidero y por cuya potencia atrayente el relato puede esperar, también él, realizarse" (Blanchot: Le livre a venir, Paris, Gallimard, 1959, p.13).

7) Rodolfo Walsh: Operación Masacre, Buenos Aires, De la Flor, 1984, p.13

8) Rodolfo Walsh: Obras Completas, México, Siglo XXI, 1984, p.105

9) Un sistema es consistente cuando todas sus proposiciones son verdaderas, y es completo cuando toda proposición verdadera es producida por él. Para una exposición de los teoremas de Gödel se puede consultar: Douglas Hofstadter, Gödel, Escher, Bach, México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1982; y Nagel y Neuman, El teorema de Gödel, México, CONACYT, 1981.

10) La paradoja del barbero del regimiento tal como la retomó Bertrand Russell decía más o menos lo siguiente: habla en el regimiento un barbero que debía afeitar a todos aquellos que no se afeitaran a sí mismos. ¿Qué haría él, se afeitaría o no? Gregory Bateson formuló una versión pragmática de esta paradoja en su teoría de la esquizofrenia como "doble vínculo": El jefe del regimiento le ordena al barbero: ¡Afeite a quienes no se afeitan a sí mismos! ¿Cómo hace el barbero para no desobedecer la orden de su superior? Puesto que si se afeita a sí mismo no debería hacerlo y si no lo hace debería haberlo hecho.

11) Adolfo Bioy Casares: El perjurio de la nieve, Buenos Aires, Emecé, 1944, p.9

12) Jorge Luis Borges: Obras Completas, "La muerte y la brújula", Buenos Aires, Emecé, 1972, p.499

13) Todorov y otros: Lo verosímil, Buenos Aires, Editorial Tiempo Con

temporáneo, 1970, "Lo verosímil que no se podría evitar", p.176

14) Ricardo Piglia: Las Fieras (Prólogo), Buenos Aires, Clarín, 1993, p.9

15) Borges, op.cit., p.566

16) Todorov habla de una serie presente (la indagación) y otra ausente (el crimen). Pero creemos que la dualidad estructuralista presencia-ausencia desfigura los términos del problema. El acontecimiento no es algo "ausente" más que para la serie de lo visible, porque lo ausente es virtualmente "presentable", algo que no está acá pero podría estar en otro lado u otro tiempo, un pasado que fue y sólo necesitaría ser re-memorado o re-presentado. Pero precisamente: el acontecimiento no está presente porque no es algo presentable, algo que pertenezca a esa temporalidad concebida como sucesión de presentes. Si el acontecimiento "pasó", esto debe entenderse en el sentido de un pasado absoluto, es decir, un pasado que jamás fue presente. A este respecto, y para un desarrollo completo de esta problemática, remitimos una vez más a nuestro trabajo "Gilles Deleuze o la filosofía en los tiempos del acontecimiento", Buenos Aires, revista Acontecimiento, 1993.

17) "Nous ne croyons pas à cet égard que le récit consiste à communiquer ce qu'on a vu, mais à transmettre ce qu'on a entendu, ce qu'un autre vous a dit. Out-dire. Il ne suffit même pas d'invoquer une vision déformante venue de la passion. Le 'premier' langage, ou plutôt la première détermination qui remplit le langage, ce n'est pas le trope ou la métaphore, c'est le discours indirect" (Deleuze y Guattari, Mille Plateaux, Paris, Minuit, 1980, p.97).

18) Borges y Bioy Casares: Cuentos de Bustos Domeq, Barcelona, Planeta, 1985, p.35

19) Rodolfo Walsh: Obras Completas, México, Siglo XXI, 1984, p.99

20) "Abuela lo miraba todo con sus ojos de río que parecían ver más allá de lo visible, como si detectara indicios ocultos", dice Syria Poletti acerca de la detective de "El hombre de las vasijas de barro" (Historias en rojo, Buenos Aires, Losada, 1973, p.169). En "El caso de 'El emperador'" Pérez Zelaschi le hace decir a su detective, el comisario Leoni: "los hechos estaban ahí, claritos. Lo que no estaba patente era la relación entre esos hechos" (Mis mejores cuentos policiales, Buenos Aires, Lucanor, 1988, p.96). Por eso es curioso que, en otro lado, Leoni reivindique la tarea de la policía por sobre la del detective literario: "Estas cosas no existen en la policía. Allí

temporáneo, 1970, "Lo verosímil que no se podría evitar", p.176

14) Ricardo Piglia: Las Fieras (Prólogo), Buenos Aires, Clarín, 1993, p.9

15) Borges, *op.cit.*, p.566

16) Todorov habla de una serie presente (la indagación) y otra ausente (el crimen). Pero creemos que la dualidad estructuralista presencia-ausencia desfigura los términos del problema. El acontecimiento no es algo "ausente" más que para la serie de lo visible, porque lo ausente es virtualmente "presentable", algo que no está acá pero podría estar en otro lado u otro tiempo, un pasado que fue y sólo necesitaría ser re-memorado o re-presentado. Pero precisamente: el acontecimiento no está presente porque no es algo presentable, algo que pertenezca a esa temporalidad concebida como sucesión de presentes. Si el acontecimiento "pasó", esto debe entenderse en el sentido de un pasado absoluto, es decir, un pasado que jamás fue presente. A este respecto, y para un desarrollo completo de esta problemática, remitimos una vez más a nuestro trabajo "Gilles Deleuze o la filosofía en los tiempos del acontecimiento", Buenos Aires, revista Acontecimiento, 1993.

17) "Nous ne croyons pas à cet égard que le récit consiste à communiquer ce qu'on a vu, mais à transmettre ce qu'on a entendu, ce qu'un autre vous a dit. Out-dire. Il ne suffit même pas d'invoquer une vision déformante venue de la passion. Le 'premier' langage, ou plutôt la première détermination qui remplit le langage, ce n'est pas le trope ou la métaphore, c'est le discours indirect" (Deleuze y Guattari, Mille Plateaux, Paris, Minuit, 1980, p.97).

18) Borges y Bioy Casares: Cuentos de Bustos Domeq, Barcelona, Planeta, 1985, p.35

19) Rodolfo Walsh: Obras Completas, México, Siglo XXI, 1984, p.99

20) "Abuela lo miraba todo con sus ojos de río que parecían ver más allá de lo visible, como si detectara indicios ocultos", dice Syria Poletti acerca de la detective de "El hombre de las vasijas de barro" (Historias en rojo, Buenos Aires, Losada, 1973, p.169). En "El caso de 'El emperador'" Pérez Zelaschi le hace decir a su detective, el comisario Leoni: "los hechos estaban ahí, claritos. Lo que no estaba patente era la relación entre esos hechos" (Mis mejores cuentos policiales, Buenos Aires, Lucanor, 1988, p.96). Por eso es curioso que, en otro lado, Leoni reivindique la tarea de la policía por sobre la del detective literario: "Estas cosas no existen en la policía. Allí

la rutina es todo. Yo mismo estoy aquí por rutina" (ibid., p.72).

21) Jorge Manzur: Tratos inútiles, Buenos Aires, Legasa, 1984, p.126

22) Hannah Arendt: La condición humana, Barcelona, Paidós, 1993, p.215

23) Por supuesto que no emitimos aquí un juicio clínico: no se trata de una psicología de los personajes. Esta "esquizia" es sólo una consecuencia literaria del problema narrativo planteado por el género. Esta esquizia nos remite aquí al problema de la relación entre lenguaje y metalenguaje tal como la plantea Russell, como vimos más arriba (nota 10), al problema esquizofrénico del "doble vínculo" tal como lo plantea Gregory Bateson.

24) AA.VV.: Por la novela policial, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1982, p.56.

25) Walsh, op.cit., p.115 y p.155

26) Foucault: La verdad y las formas jurídicas, Barcelona, Gedisa, 1978, p.82 y p.100.

27) AA.VV.: Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, p.15

28) cf. Eisenstein: "Es decir, estamos en presencia de una copia de ese modelo de Dios omnipotente que durante años ha distraído a los hombres", en "¿Por qué gusta el género policial?", de Por la novela policial, op.cit.

29) Boileau y Narcejac: La novela policial, Buenos Aires, Paidós, 1968, p.131

30) Sergio Sinay: Es peligroso escribir de noche, Buenos Aires, Clarín, 1993, p.71

31) ibid., p.65

32) En Adventure, Mystery and Romance, John Cawelti propone una tesis semejante a la nuestra, pero le imputa el "celibato" al detective de la novela negra. Lo que sucede es que Cawelti lo entiende en un sentido más literal: la relación con una mujer lo desvía al héroe de su destino heroico. Sin embargo, un simple relevamiento empírico nos convence de lo contrario: casi no hay novela negra en que el héroe no tenga relaciones con una mujer ligada de algún modo a su oponente. Y es más, como veremos, esta relación es intrínseca a la lógica de

la novela negra. Hasta el viejo Etchenaik de Sasturain se vincula con una señora madura, la misma que supuestamente le narra a Sasturain un aspecto ignoto de los hechos. En la segunda parte de Manual de Perdedores esta mujer ha leído, como en El Quijote, la primera parte: "Una mujer innominada rompía el silencio y la apatía de los contados lectores de la historia y quería comunicarme sus impresiones —dice Sasturain—: 'Hay cosas que no van', me dijo, escueta y segura. 'Usted no sabe todo lo que pasó y bolaceo. ¿No le da vergüenza?' " (Manual de perdedores, Buenos Aires, Tegasa, 1987, p.11). Por el contrario, en el policial clásico, la reconstrucción racional de la totalidad del acontecimiento implica la no-relación con la mujer.

33) Mdrmol: Asesinato del Sr. Dr. D. Florencio Varela, Buenos Aires, Casa Pardo, 1972, p.46

34) E. Mandel: Delightful Murder. A social history of the crime story, London, Pluto Press, 1984. Mandel plantea una continuidad entre el viejo relato de bandidos y la literatura policial.

35) Borges y Bioy Casares, op.cit., p.114. Por otro lado, en Evaristo Carriego, ya Borges aseguraba: "El gaucha y el compadre son imaginados como rebeldes; el argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse al hecho general de que el Estado es una inconciliable abstracción; lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano". Y en nota al pie agregaba: ~~"El argentino concibe un Estado"~~ "El Estado es impersonal; el argentino sólo concibe una relación personal. Por eso, para él, robar dineros públicos nos es un crimen. Compruebo un hecho, no lo justifico o disculpo" (Obras Completas, op.cit., p.162).

36) Borges: "La literatura policial", en Textos Cautivos, Valencia, Tusquets, 1989. En general todas las estéticas de la lectura se enfrentan a este problema cuando intentan definir un género; aun cuando en ciertos casos, como el de Umberto Eco, se procure establecer límites a esta interpretación. Ver Eco: Los límites de la interpretación, Barcelona, Lumen, 1992.

37) Piglia, op.cit, p.8

38) Bioy Casares, en El perjurio de la nieve, va a invertir esto: el asesino será el periodista y su culpabilidad podrá demostrarse con el propio relato de los hechos. Lo mismo hará Manzur en "Triste Marlowe", sólo que, como corresponde a un relato "negro" la culpabilidad del periodista no será deducida de sus textos sino de la historia narrada a Manzur por la mujer del asesino.

39) Mármol: *op.cit.*, p.85

40) *ibid.*, p.87

41) *ibid.*, p.50

42) *ibid.*, p.48

43) *ibid.*, p.48. Como veremos una expresión similar será usada por Walsh en Operación Masacre, sólo que esta vez, como vimos en nota 38, la sangre salpicará al periodista.

44) *ibid.*, p.58

45) Alberdi: El crimen de la guerra, Buenos Aires, Juan Palumbo, 1915. En el capítulo de Evaristo Carriego titulado "Historia del tango", Borges habla del "desafío" como "prueba". A raíz de estas consideraciones, un lector le escribe narrándole un duelo ocurrido en Puerto Ruiz, cerca de Gualeguay, Entre Ríos. Allí el vencido es quien decreta la valentía de su adversario: "Al verse herido, el forastero tiró el facón y, tendiéndole la mano a su contrincante, le dijo: 'Usted es más hombre, amigo'" (Borges, *op.cit.*, p.170).

46) Mármol, *op.cit.*, p. 58

47) El extranjero, en Juan Moreira, va a aparecer como un "trómpeta": cuando después del duelo con Moreira el gringo, herido, quiere dar parte a la policía, el otro le contesta: "te he muerto en buena ley, y ahí quedan los testigos". Los testigos son quienes certifican la correcta ritualización del duelo. Ver Eduardo Gutiérrez, Juan Moreira, Buenos Aires, CEAL, 1985, p.51. La diferencia entre la "prueba" como ritual del duelo y la "prueba" como materia de la indagación es trabajada por Michel Foucault en La verdad y las formas jurídicas, Barcelona, Gedisa, 1978.

48) José Hernández: La vida del Chacho, Buenos Aires, CEAL, 1970, p. 35.

49) *ibid.*, p.36.

50) Mármol, *op.cit.*, p.57

51) Alberdi, *op.cit.*, p.10. Más adelante dirá: "Si todos los actos de que consta la guerra, por duros que se supongan, fuesen ejercidos contra el Estado culpable del crimen de la guerra o de otro crimen, por

un tribunal internacional compuesto de jueces desinteresados en el proceso, la guerra dejaría de ser un mal, y sus durezas, al contrario, serían un medio de salud, como lo son para el Estado las penas aplicadas a los crímenes comunes"(p.43).

52) cf. Parthes: "El proceso Dupriez", en Mitologías, México, Siglo XXI, 1980, p.104: "Lo que interesa es que la cólera de Dupriez esté motivada en su origen, no en su efecto; se supone que el criminal posee una mentalidad suficientemente lógica como para concebir la utilidad abstracta de su crimen, pero no sus consecuencias reales. Dicho de otro modo, basta que la demencia tenga un origen razonable para que se la pueda calificar como crimen".

53) Esteban Echeverría: El Matadero, Buenos Aires, Plus Ultra, 1975, p.56. Este tema es de vital importancia para nuestra tesis (como veremos en la conclusión): de un lado hay cosas que sólo pueden narrarse sin verse, del otro cosas que sólo pueden verse sin narrar. En estos dos polos (lugar sin ocupante y ocupante sin lugar, para decirlo con Deleuze) se juega todo el destino no sólo de la narración policial sino de cualquier teoría del relato en general.

54) *ibid.*, p.50

55) *ibid.* p.51

56) *ibid.*, p.45

57) Domingo Faustino Sarmiento: Facundo, Buenos Aires, Losada, 1960, p.202. Nosotros desarrollamos con mayor exhaustividad este problema en nuestro libro: Barcos sobre la pampa. Las formas de la guerra en Sarmiento, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 1993.

58) "El comercio, que es el gran pacificador del mundo después del cristianismo, es la industria internacional y universal por excelencia, pues no es otra cosa que el intercambio de los productos peculiares de los pueblos, que permite a cada uno ganar en ello su vida más confortable, más civilizada, más feliz"(Alberdi, *op.cit.*, p.50).

59) Echeverría, *op.cit.*, p.56

60) Todos estos datos pueden consultarse en la detallada obra de Juan Jacobo Bajarla, quien además supo incursionar en la narrativa policial. Para "Jack el destripador" véase Historias de monstruos, Ediciones de la Flor, 1969. Para los demás puede consultarse "Landrú, el Barba Azul II" en Selecciones Policiales, S/N, Buenos Aires, Editorial Codex, junio de 1965.

61) Benigno Lugones: "Carta al Sr. D. Rodolfo Araujo Muñoz", *La Nación*, año X, Nº 2769, domingo 16 de noviembre de 1879, p.1, c.4, a.2, Sección Literaria.

62) Eduardo Ladislao Holmberg: "La bolsa de huesos" en Cuentos Fantásticos, Buenos Aires, Hachette, 1957, prólogo, selección y notas del Dr. Pagés Larraya. Junto a escritores como Cambaceres, Martel, Ocantos y el mismo Benigno Lugones, Holmberg formaba parte de una generación fuertemente influenciada por las tesis de Zola acerca de la novela: "A menudo me bastará con remplazar la palabra 'médico' por la palabra 'novelista' para hacer claro mi pensamiento y darle el rigor de una verdad científica", decía este escritor seguidor de Claude Bernard. Y agregaba: "El experimentador es el juez de instrucción de la naturaleza. Nosotros, novelistas, somos los jueces de instrucción de los hombres y de sus pasiones (...). Esto es lo que constituye la novela experimental: poseer el mecanismo de los fenómenos en el hombre, demostrar los resortes de las manifestaciones intelectuales y sensuales como nos los explicará la fisiología, bajo las influencias de la herencia y de las circunstancias ambientales..." Emile Zola, "La novela experimental", en El Naturalismo, Barcelona, Península, 1972. Se puede confrontar esto con lo dicho por Foucault: "Si desde el fondo de la Edad Media hasta hoy la 'aventura' es realmente el relato de la individualidad, el paso de lo épico a lo novelesco, del hecho hazañoso a la secreta singularidad, de los torneos a los fantasmas, se inscribe también en la formación de una sociedad disciplinaria" Vigilar y Castigar, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.

63) Citado por Vincent Starrett: The private life of Sherlock Holmes, Nueva York, Haskell House, 1971, pp.25-26.

64) Fray Mocho (?): "Cien mil retratos porteños. ¿Existen dos hombres iguales?", en Caras y Caretas, noviembre de 1898. Ya desde el título la revista hace referencia al problema decimonónico de la "rostrificación". Años más tarde, incluso, el diario Crítica publicaba las fotos de personajes célebres señalando, mediante letreros, los signos que develaban una personalidad o un carácter.

65) Holmberg, op.cit., p.278

66) Raúl Waleis (seudónimo de Luis V. Varela): Clemencia, Buenos Aires, Librería de Mayo, 1877, p.208.

67) Holmberg, op.cit., p.235

68) *ibid.*, p.170

69) García Merou: "Los dramas policiales", en Libros y autores, Buenos Aires, La Jouvane, 1886, p.13 y ss. En este texto de García Merou puede verse con claridad la distinción entre el criminal urbano y el rural tal como se la concebía en la época.

70) Holmberg, *op.cit.*, p.171

71) Carlos Octavio Bunge: Nuestra América, Buenos Aires, Del Plata, 1908, p.145

72) Las referencias a este tema pueden encontrarse en David Viñas: Literatura argentina y realidad política, Buenos Aires, CEAL, 1984. Y en James Scobie: Buenos Aires: del centro a los barrios 1870-1910, Buenos Aires, Ediciones Solar, 1977.

73) José Sixto Álvarez: Memorias de un vigilante, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985, p.84.

74) Michel Foucault: La vida de los hombres infames, Buenos Aires, Altamira, 1992, p.243.

75) Syria Poletti: "Mala suerte", en Historias en Rojo, Buenos Aires, Losada, 1973, p.36

76) *ibid.*, p.206 y 211

77) Francois Lyotard define "diferendo" de la siguiente manera: "Distinta de un litigio, el diferendo es un caso de conflicto entre (por lo menos) dos partes, conflicto que no puede zanjarse equitativamente por faltar una regla de juicio aplicable a las dos argumentaciones. Que una de las argumentaciones sea legítima no implica que la otra no lo sea". ver La diferencia, Barcelona, Gedisa, 1988. (El título castellano traduce erróneamente "Le Différend" como "La Diferencia" y no "El Diferendo", algo que el propio Lyotard impugnó).

78) Arístides Rabello: El misterio del dominó, Buenos Aires, La Novela Semanal, n°136, 6 de junio de 1921, p.4

79) Poletti, *op.cit.*, p.44

80) Rabello, *op.cit.*, p.8. Beatriz Sarlo ha analizado cómo estos relatos condenan a la muerte o la caída al personaje cuyo deseo se opone al orden social. El modelo de felicidad se une al desenlace matrimonial "convenciente" y la familia. B. Sarlo: El imperio de los sentimientos

FOA, Buenos Aires, Catálogos, 1983.

81) Enrique Richard Lavalle: A cadena perpetua, Buenos Aires, La novela semanal n°207, 31 de octubre de 1921, p.2

82) *ibid.*, p.17

83) Rabello, *op.cit.*, p.15.

84) José Ingenieros, Tratado del amor, Buenos Aires, Losada, 1970, p.140

85) Richard Lavalle, *op.cit.*, p.15

86) Poletti, *op.cit.*, p.24

87) *ibid.*, p.16

88) *ibid.*, p.192

89) *ibid.*, p.27

90) Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta: "El destino es chambón", en Antología de la literatura fantástica, Buenos Aires, Sudamericana, 1965, p.132 (el subrayado es nuestro).

91) *ibid.*, p.134

92) Ya en 1944 Borges planteaba este problema en "Refutación del tiempo" aparecido en el n°115 de la revista Sur y recopilado luego en Otras Inquisiciones: "¿No basta un solo término repetido para desbaratar y confundir la serie del tiempo?(...) Esto es lo mismo de hace treinta años... —nótese que es el mismo período que en el cuento de Cancela y Lusarreta— Conjeturé esa fecha: época reciente en otros países, pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo. Tal vez cantaba un pájaro y sentí por él un cariño chico, de tamaño de pájaro; pero lo más seguro es que en ese ya vertiginoso silencio no hubo más ruido que el también intemporal de los grillos. El fácil pensamiento Estoy en mil ochocientos y tantos dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a la realidad (...) El tiempo, si podemos intuir esta identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo" (Obras Completas, pp.763 y 765). Peyrou vuelve sobre esto en "La noche repetida" y "El árbol de Judas". Bioy Casares, como veremos más adelante, inserta una reflexión similar en El perjurio de la nieve y El sueño de los héroes.

93) Manuel Peyrou: "La Delfina" en El árbol de Judas, Buenos Aires, Emecé, 1961, p.38

94) El problema de la discusión entre necesidad y contingencia de un acontecimiento se remonta a la discusión de Diodoro Crono, de la escuela de Megara, y Aristóteles en torno al libro de este último Perí Hermeneia. Crisipo da una primera solución a la paradoja de Diodoro y sustituye la noción megárica de necesidad por la estoica de fatalidad. Cicerón en De Fato retoma el debate a favor de Crisipo. Finalmente, Leibniz en su Teodicea plantea, a partir de este problema, su teoría de los mundos posibles. Como lo señala Deleuze, el relato de Sexto incluido al final de la Teodicea es el comienzo de la literatura moderna y es en este relato que se inspira Borges para escribir "El jardín de senderos que se bifurcan". No es pertinente aquí que expongamos todo el problema desde la paradoja del "dominador" de Diodoro Crono hasta la noción de "imposibilidad" de los mundos tal como la piensa Leibniz. Sólo nos basta decir algo: la conclusión a la que llegan tanto Crisipo como Leibniz (y también Borges) es que lo imposible no se contradice con lo posible. Hipótesis central para una teoría del acontecimiento tal como la desarrollamos en esta tesis.

95) Tesis prevista también por Roberto Arlt en el prólogo de Los lanzallamas. Blanchot, por su parte, dice de Borges: "Le livre est en principe le monde pour lui, et le monde est un livre. Voilà qui devrait le tranquilliser sur le sens de l'univers, car de la raison de l'univers. L'on peut douter, mais le livre que nous faisons, et en particulier ces livres de fiction organisés avec adresse, comme des problèmes parfaitement obscurs auxquels conviennent des solutions parfaitement claires, tels romans policiers, nous les savons pénétrés d'intelligence et animés de ce pouvoir d'agencement qu'est l'esprit. Mais le monde est un livre, tout livre est le monde, et de cette innocente tautologie, il résulte des conséquences redoutables". Blanchot: Le livre à venir, Paris, Gallimard, 1959, p.117.

96) Borges, op.cit., pp.1036 y 1042

97) ibid., p.494

98) En "las prestaciones de Sangiácomo" un hijo descubre que toda su vida había sido una farsa montada por su poderoso padre. Borges y Bioy Casares, Cuentos de Bustos Domecq, Barcelona, Seix Barral, 1984.

99) Borges, op.cit., p.1030

100) ibid., p.1037

101) *ibid.*, p.1038

102) *ibid.*, p.454

103) *ibid.*, p.581

104) En "El arte de narrar", Walter Benjamin contaba un episodio tomado de Heródoto y citado también por Montaigne, en el cual el rey Samético de Egipto es vencido por los persas: Cambises, el rey persa, lo humilla obligándolo a ver cómo su hija es esclavizada y cómo su hijo es conducido para ser ejecutado. Sin embargo, Samético no se inmuta con esto, sólo se larga a llorar cuando reconoce en la hilera de los condenados a uno de sus viejos criados. Ya Montaigne se había preguntado por qué Samético se queja sólo al ver a su criado. Pero Heródoto no explica ni una palabra: "En esta historia se ve lo que es un verdadero relato. El mérito de la información pasa en cuanto deja de ser nueva. Ella sólo vive en ese momento. Debe entregarse a él y explicarse sin perder tiempo. Pero con el relato sucede otra cosa: él no se agota, sino que almacena la fuerza reunida en su interior y puede volver a desplegarla después de largo tiempo". Walter Benjamin: Cuadros de un pensamiento, Buenos Aires, Imago Mundi, 1992, p.152. También en Filosofía del futuro, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.

105) *Borges, op.cit.*, p.181

106) *ibid.*, p.499

107) *ibid.*, p.499

108) Aparte de Jano, los otros dos dioses que habitan la quinta de Trieste-le-Roy son Hermes y Diana: Hermes, el adivino, el intérprete de la voluntad divina, el heraldo alado de los dioses (aquí Lönnrot), y Diana, la doncella artesca, que elude el amor y se complace sólo con la caza, símbolo de la venganza (aquí Scharlach pero también, para mostrar su relación, Emma Zinz).

109) *ibid.*, p.517

110) *ibid.*, p.503

111) Esto significa, como vimos, invertir el planteo de Marmor.

112) *Bluy Casares: El perjurio de la nieve*, Buenos Aires, Emecé, 1944, p.9

113) *ibid.*, p.63

114) *ibid.*, pp. 58 y 60

115) *ibid.*, p.48

116) *ibid.*, p.10

117) Ya Agatha Christie en El asesinato de Roger Acroyd convertía al narrador en asesino, sólo que él mismo devela su culpabilidad.

118) *ibid.*, p.56

119) *ibid.*, p.10

120) Desde este punto de vista, y siguiendo lo dicho a propósito de Mármol en el primer capítulo, el crimen sería "político" porque el asesino tendría el suficiente poder como para no pagar su deuda: si el Estado está contra la sociedad es porque no cumple el requisito de cualquier lazo social: el intercambio. ¿Pero cómo podría cumplirlo? Ya el comisario Laurenzi, el viejo detective de Walsh, se había jubilado a raíz de un crimen en donde el culpable era un juez: "En defensa propia", incluido en Cuento para tahúres y otros cuentos, Buenos Aires, Punto Sur, 1988.

121) Rodolfo Walsh: Operación Masacre, Buenos Aires, De la Flor, 1984, p.11

122) *ibid.*, p.196

123) *ibid.*, p.32

124) *ibid.*, p.33

125) *ibid.*, p.34

126) *ibid.*, p.11

127) *ibid.*, p.13. Precisamente, la próxima investigación que Walsh abordará en 1957 es El caso Satanowsky: el 13 de junio de 1957 es asesinado en su estudio Marcos Satanowsky, abogado especialista en derecho comercial. El móvil: la posible posesión de documentos donde se demostraba que el gobierno se adueñaría, a través de testafierros, del diario La Razón. Los asesinos estaban relacionados con la SIDE, que dirigía el general Quaranta.

128) *ibid.*, p.10

129) *ibid.*, p.11

130) *ibid.*, p.11

131) *ibid.*, p.11

132) cf. ¿Quién mató a Rosendo?: "Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya. Yo no creo que un episodio tan complejo como la masacre de Avellaneda ocurra por casualidad. ¿Pudo no suceder? Pero al suceder actuaron todos o casi todos los factores que configuran el vandorismo: la organización gangsteril; el marxismo; el oportunismo literal que permite eliminar del propio bando al caudillo en ascenso; la negociación de la impunidad en cada uno de los niveles de régimen; el silencio del grupo sólo quebrado por conflictos de intereses; el aprovechamiento del episodio para aplastar a la fracción sindical adversa; y sobre todo la identidad del grupo atacado, compuesto por auténticos militantes de base" (Buenos Aires, De la Flor, 1984, p.9).

133) Operación Masacre, p.83

134) "Mi intención no era llevarlos ante la justicia en la que no creo, sino darles la oportunidad, puesto que se titulaban sindicalistas, de presentar su descargo en el periódico de los trabajadores", dirá Walsh en ¿Quién mató a Rosendo?, p.10. Este desmoronamiento de la imparcialidad jurídica del Estado hará que el género devenga propiamente político.

135) Operación Masacre, p.195

136) En El simple arte de matar (Buenos Aires, Emecé, 1989) Raymond Chandler decía: "El escritor de este género se preocupa por el realismo de su historia. Escribe sobre un mundo en el que los maleantes y matones pueden gobernar naciones y adueñarse de ciudades; en que los hoteles, departamentos y restaurantes son propiedad de hombres que hicieron su dinero regenteando burdeles; en que un astro cinematográfico puede ser el jefe de una pandilla y ese hombre simpático que vive en la casa de al lado es el jefe de una banda de lavadores de apuestas; un mundo en el que un juez con un sótano repleto de bebidas de contrabando puede enviar a la cárcel a un hombre por tener una botella de whisky en el bolsillo; en que todo alto cargo municipal puede tolerar un asesinato como medio para ganar dinero, en que ninguno puede caminar tranquilo por una calle oscura, por que la ley y el orden son cosas sobre las cuales hablamos pero que nos abstenemos de practicar; un mundo en que uno puede presenciar un robo a plena luz del día, y

ver quién lo comete, pero retroceder rápidamente a un segundo plano, entre la muchedumbre de curiosos, en lugar de decirlo a nadie porque los ladrones pueden tener amigos con pistolas, o a la policía puede no gustarle nuestra declaración y de cualquier manera el picapleitos de la defensa podrá insultarnos y zarandearnos ante el tribunal, en público, frente a un jurado de retrasados mentales, sin que el juez haga el mínimo ademán para impedirlo". Per otro lado, Harlan Potter, el magnate de la prensa de El largo adiós, también de Chandler, se despacha con la siguiente prédica: "Vivimos en lo que se llama una democracia, gobierno de la mayoría del pueblo. Magnífico ideal si pudiera funcionar. La gente elige, pero la maquinaria de los partidos nombra a sus candidatos, y para eso necesitan mucho dinero. Alguien tiene que proporcionárselo, y ese alguien, sea un individuo, un grupo financiero, un sindicato o lo que sea, espera algo a cambio (...) Hay algo peculiar en el dinero. En grandes cantidades, tiende a vivir una vida propia, incluso a tener una conciencia propia. El poder del dinero se hace muy difícil de controlar". Chandler: El largo adiós, Barcelona, Barral, 1972, p.52.

137) Para ejemplificar las diferencias entre la "prueba" (duelo) y la indagación, Foucault ponía el ejemplo de la alquimia y la química: "...la alquimia es un saber que tiene por modelo la prueba. En la alquimia no se trata de llevar a cabo una indagación para saber lo que pasa, la verdad, sino, esencialmente, de un enfrentamiento entre dos fuerzas: la del alquimista que busca y la de la naturaleza que esconde sus secretos, enfrentamiento análogo al de la luz y las sombras, bien y mal, Dios y Satán". Y agrega: "El alquimista realiza una suerte de lucha en la que él es al mismo tiempo el espectador —el que ve el resultado del combate— y uno de los combatientes, que puede ganar o perder". Foucault: La verdad y las formas jurídicas, Barcelona, Gedisa, 1978, pp. 86 y 87. La última cita vale también para el ~~star~~ detective del policial negro: espectador y combatiente, sujeto de la enunciación y del enunciado, narrador y héroe.

138) "El detective privado y el asesino son prácticamente dos perfiles de un mismo hombre. Los dos son instrumentos, sólo cuenta su eficacia. Por eso Dashiell Hammett inventó ese estilo monótono y brutal que excluye todo rebuscamiento. Privó el objeto, o sea que el hombre se ve reducido a lo que hace. Claude Edmonde Magny dijo con acierto que Hammett había inaugurado la literatura del comportamiento. Las novelas de Hammett son informes de policía; poseen una objetividad inhumana y concisión; se limitan a comprobar, dejando al margen toda emoción" Boileau y Narcejac: La novela policial, Buenos Aires, Paidós, 1968. También Ricardo Piglia sostiene esta hipótesis: "El estilo elusivo y antisentimental de Hammett y Hemingway, que marca un momento de vira-

Je en la historia del género, está en ese orden. La crueldad se trasladada al lenguaje: los hechos se cuentan con el tono esquizo y desapasionado de un criminal que habla antes de matar", Piglia, *op.cit.*, p.10.

139) José Pablo Feinmann: Últimos días de la víctima, Buenos Aires, Legasa, 1979, p.52.

140) Boillaeu y Narcejac, *op.cit.*, p.90

141) Sergio Sinyay: Es peligroso escribir de noche, Buenos Aires, Clarín, 1993, p.71

142) *ibid.*, p.45

143) Charles Péguy: Cito, Paris, NRF, 1917, p.230

144) En Lo inborrable (Madrid, Alianza, 1993), Saer hablará de "un pasado simultáneo y parasitario del presente" (pág.147). Véase lo dicho en la introducción: si el acontecimiento nunca se presenta, tampoco habrá sido un presente en el pasado sino un pasado que surge cuando se lo evoca desde el presente y sólo entonces. Como diría Bergson, el pasado no puede "estar" en algún lado. Así el problema cambia cuando la narrativa policial cambia el modelo del pasado como "flash back" cinematográfico, por el de un pasado que coexiste con el presente: un pasado proustiano.

145) Juan Carlos Martelli: Los tigres de la memoria, Buenos Aires, De la Flor, 1984, p.22 (la novela es en verdad de 1973, cuando gana el premio internacional "América Latina" pero, por razones políticas, no se publicará sino once años más tarde). En otro lado, Carlos dice: "recuerdo el vértigo de las montañas y siento que nací para toda esa horizontalidad que se parece al mar...", p.72.

146) *ibid.*, p.79

147) *ibid.*, p.77

148) *ibid.*, p.73 y 75

149) En el epílogo va a hablar de "una ceguera que tiene que ver poco con la vista: es nada más que la acumulación de imprecisiones sobre el pasado...", *ibid.*, p.145

150) *ibid.*, p.17

151) *ibid.*, p.15. Cralos y don Antonio son como los dos lados del acontecimiento: el ocurrido y el alucinado. Cralos trama la red de tráfico de droga; don Antonio teje una red invisible a lo largo del relato.

152) Martelli retoma el destino del personaje de cierta novela negra al estilo Scarface: "Scarface es, en imágenes, el equivalente de Dashiell 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". Boileau y Narcejac, *op.cit.*, p.92.

153) Martelli, *op.cit.*, p.80

154) *ibid.*, p.80

155) Roland Barthes: "El efecto de realidad", en Communications nº11, traducido en Lo verosímil, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, p.95

156) *ibid.*, p.96

157) Georg Lukács: Significación actual del realismo crítico, México, Era, 1963, p.53

158) *ibid.*, p.30

159) Juan José Saer: Nadie nada nunca, México, Siglo XXI, 1980, p.117

160) *ibid.*, p.214

161) Saer: Lo imborrable, Madrid, Alianza, 1993, p.147

162) *ibid.*, p.59

163) Saer: Glosa, Madrid, Alianza, 1986, p.72

164) *ibid.*, p.165

165) *ibid.*, p.184

166) Lo imborrable, p.71

167) *ibid.*, p.226

168) Edgar Allan Poe: Cuentos I, Madrid, Alianza, 1970, p.438

169) Lo verosímil, p.176

170) *ibid.*, p.176

CORPUS

BIBLIOGRAFICO

- Anderson Imbert, Enrique: El milagro y otros cuentos, Buenos Aires, Kapeluz, 1985
- " " " : Esa bufanda de sangre, en revista Letras de Buenos Aires n°4, septiembre de 1981
- " " " : Narraciones completas, Buenos Aires, Corregidor, 1986
- Ayala Gauna, Velmiro: Los casos de don Frutos Gómez, Santa Fe, Castellvi, 1955
- Bajarlifa, Juan Jacobo: El endemoniado Sr. Rosetti, Buenos Aires, Emecé, 1977
- " " " : Historias de monstruos, Buenos Aires, De la Flor, 1969
- " " " : Sables, historias y crímenes, Buenos Aires, Brujuela, 1983
- Bioy Casares, Adolfo: El perjurio de la nieve, Buenos Aires, Emecé, 1944
- " " " : El lado de la sombra, Buenos Aires, Emecé, 1951
- " " " : Los que aman odian, Emecé, 1946
- Borges, Jorge Luis : Obras Completas, Buenos Aires, Emecé, 1972
- Borges y Bioy Casares: Cuentos de Butos-Domecq, Buenos Aires, Seix Barral, 1985
- Bosco, María Angélica: Muerte en la costa del río, Buenos Aires, Emecé, 1979
- " " " : La muerte soborna a Pandora, Buenos Aires, Conjunta, 1977
- " " " : La muerte vino de afuera, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1982
- " " " : La muerte baja en el ascensor, Buenos Aires, Emecé, Séptimo Círculo, 1954
- Castellani, Leonardo: El enigma del fantasma en coche, en Antología de las mejores novelas policíacas, Barcelona,

Aceruo, 1963

- Denevi, Marco: Resaura a las diez, Buenos Aires, CEAL, 1985
- Duplón, Max (Eduardo Morera): Sanatorio de altura, Buenos Aires, Emecé, 1963
- Eisen, W.I. (Isaac Aisemberg): La tragedia del cero, Buenos Aires, Acme Agency, 1952
- " " " " : Tres negativos para un retrato, Buenos Aires, Colección Rastros nº93, Acme Agency, 1949
- " " " " : "Jaque mate en dos jugadas", en Cuentos policiales argentinos, B.N.325.746
- Feinmann, José Pablo: Ultimos días de la víctima, Buenos Aires, Legasa, 1979
- " " " : Ni el tiro del final, Buenos Aires, Legasa, 1981
- " " " : El cadáver imposible, Buenos Aires, Clarín-Aguilar, 1992
- Firpo, Norberto: "El suicidio perfecto", en El cuento policial argentino, antología de Elena Braceras, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986
- " " : Tiempo de puñales, Buenos Aires, Seljas y Goyanarte, 1964
- Galtero, Julio César: Relatos que conmovieron a Buenos Aires, Buenos Aires, Albino y Asociados, 1985
- Gandolfo, Elvio: La reina de las nieves, Buenos Aires, CEAL, 1984
- Giardinelli, Mempo: Luna Caliente, Buenos Aires, Bruguera, 1984
- Goligorsky, Eduardo (seud. Dave Target): La muerte las prefiere rubias, Buenos Aires, Emecé, 1959
- " " " " " : Pesadillas, Barcelona, Bruguera, 1978
- " " " " " : "Orden Jerdrquico" en El relato policial argentino, antole-

- gía de Jorge Rivera, Buenos Aires, CEAL, 1986
- Groussac, Paul: Relatos argentinos, Buenos Aires, Menéndez, 1922
- Holmberg, Eduardo L.: Cuentos Fantásticos, Buenos Aires, Hachette, 1957
- " " : "El medallón", en diario El tiempo, 29, 30 de sept. y 1 de oct. de 1898
- Lostal, Sauli (Stalle, Luis A.): El enigma de la calle Arcos, Buenos Aires, AM-BASS, 1933
- Martelli, Juan Carlos: Los tigres de la memoria, Buenos Aires, Sudamericana, 1973
- Martini, Juan Carlos: Tres novelas policiales, Buenos Aires, Legasa, 1985
- Pérez Zelaschi, Adolfo: Divertimento para revólver y piano, Buenos Aires, Ofra, 1981
- " " " : Mis mejores cuentos policiales, Buenos Aires, Lucano, 1988
- Peyrou, Manuel: El árbol de Judas, Buenos Aires, Emecé, 1961
- " " : El crimen de don Magín Casanovas, Buenos Aires, Huemul, 1976
- " " : La noche repetida, Buenos Aires, Emecé, 1953
- " " : El estruendo de las rosas, Buenos Aires, Mirasol, 1969
- Piglia, Ricardo: Prisión perpetua, Buenos Aires, Sudamericana, 1988
- " " : "Agua florida", en revista Crisis n°10, Buenos Aires, 1974
- Pla, Roger (Roger Ivnes): El llanto de nêmesis, Buenos Aires, Emecé, 1975
- Poletti, Syria: Historias en rojo, Buenos Aires, Lozada, 1973
- Quérogia, Horacio: El crimen del otro, Montevideo, Claudio García, 1942
- Rabello, Arístides: El misterio del dominó, Buenos Aires, La Novela Semanal, n°136, 6 de junio de 1921
- Richard Lavalle, Enrique: A cadena perpetua, Buenos Aires, La novela semanal, n°207, 31 de octubre de 1921

- Ruiz Guikazú, Alejandro (Alex Rice Guinness): Bajo el signo del odio,
Buenos Aires, Emecé, 1967
- Saccomano, Alfonso: Alfil Negro, Buenos Aires, Corregidor, 1975
- Saccomano, Guillermo: Prohibido escupir sangre, Buenos Aires, De la
Flor, 1984
- Sasturain, Juan: Manual de perdedores I y II, Buenos Aires, Legasa, 1986
- " " : Los sentidos del agua, Buenos Aires, Clarín-Aguilar, 1992
- Snay, Sergio: Es peligroso escribir de noche, Buenos Aires, Clarín-
Aguilar, 1993
- Seriano, Osvaldo: Triste, solitario y final, Buenos Aires, Corregidor,
1976
- " " : No habrá más penas ni olvido, Buenos Aires, Bruguera,
1983
- " " : Cuarteles de invierno, Buenos Aires, Bruguera, 1984
- Tixiani, Rubén: Noche sin lunas ni soles, Buenos Aires, Siglo XXI,
1975
- " " : El desquite, Buenos Aires, Emecé, 1978
- Urbanyi, Pablo: Un revólver para Mack, Buenos Aires, Legasa, 1984
- Varela, Luis V. (Raúl Waleis): La huella del crimen? Buenos Aires, Li-
brería de mayo, 1877
- " " " " : Clemencia, Buenos Aires, Librería de mayo,
1977
- Walsh, Rodolfo: Operación Masacre, Buenos Aires, De la Flor, 1984
- " " : El caso Satanevsky, Buenos Aires, Buenos Aires, Edi-
ciones Verdad, 1958
- " " : ¿Quién mató a Rosendo?, Buenos Aires, De la Flor, 1984
- " " : Obra literaria completa, México, Siglo XXI, 1981
- " " : Cuentos para tahúres y otros relatos policiales, Bue-
nos Aires, Punto Sur, 1989
- " " : La máquina del bien y del mal, Buenos Aires, Clarín-
Aguilar, 1992