

Pablo de Santis y el género policial

Autor:

Maltz, Hernán

Tutor:

Setton, Román

2018

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

Posgrado

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

Pablo De Santis y el género policial

Tesis para optar por el título de Doctor en Literatura

Tesista: Hernán Maltz
Director: Román Setton

Noviembre de 2018

Índice

Agradecimientos	4
Introducción	5
Bibliografía crítica sobre el policial argentino	6
Bibliografía crítica sobre Pablo De Santis	19
La literatura policial en la Argentina.....	24
Capítulo 1. Aproximaciones al género: <i>La traducción</i> (1998)	29
1.1. El lugar (del) clásico: la pequeña localidad y el hotel como formas de aislamiento.....	29
1.2. Una lengua extranjera: entre el policial y el fantástico	32
1.3. Traducir el policial: historia particular de un problema “nacional”	34
1.4. Un detective local: la figura del comisario.....	40
1.5. Lobos marinos, muertes terrenales: la serie negra.....	42
1.6. La dispersión: las participaciones genéricas.....	45
Capítulo 2. “Lo policial” antes de los policiales	49
2.1. “Lo policial” como problema	49
2.2. Lucas Lenz, <i>private eye</i>	57
2.3. Leyendo policiales: <i>Páginas mezcladas</i>	64
2.4. Un año clave para la narrativa de De Santis: 1998.....	68
Capítulo 3. El papel de la academia: <i>Filosofía y Letras</i> (1998)	73
3.1. Academia, policial y locura en “La loca y el relato del crimen” de Piglia y <i>Filosofía y Letras</i> de De Santis	73
3.2. <i>Crítica de los críticos sin crítica</i> : la representación de los académicos como individuos miserables	78
3.3. “Indiciología” del policial: en busca de una subjetividad detectivesca.....	80
3.4. El papel del lugar: la representación de la Facultad de Filosofía y Letras	85
Capítulo 4. Un subgénero: el policial académico	93
4.1. Libros: un mundo independiente pero insuficiente	96
4.2. Académicos: miserias y disputas simbólicas.....	104
4.3. Enigmas: misterios paralelos y secretos de iniciados.....	110
4.4. Lenguas: la performatividad de las palabras	114
4.5. Edificios: el policial entre hoteles y universidades	115
Capítulo 5. Muchos detectives: <i>El enigma de París</i> (2007)	119
5.1. Novela de homenaje(s)	120
5.2. Novela (policial) de formación.....	127
5.3. La representación de cambios sociales y su subordinación a lo literario	131

5.4. Exceso, sutileza y totalización: tres formas de construcción de lo policial...	137
Capítulo 6. Literatura policial y literatura mundial	142
6.1. La trama de la globalización	142
6.2. Lo policial, lo mundial y lo inter-nacional desde un lugar de enunciación argentino.....	144
6.3. Literaturas comparadas, literatura mundial y género policial	146
6.4. <i>Todo</i> y totalidad, unidad y desigualdad.....	152
6.5. Algunas premisas desde un enfoque sistémico	156
Capítulo 7. Indicios y raíces: <i>Crímenes y jardines</i> (2013)	162
7.1. Indicios: marcas y parodias del policial	164
7.2. Raíces: jardines reales y jardines conceptuales	169
7.3. Otras raíces: los problemas familiares.....	173
7.4. Otros indicios: las representaciones del orden social y urbano de fines del siglo XIX y la defensa de una poética del policial abstractiva y abstracta.....	177
Capítulo 8. El policial en la historieta: teoría y práctica	181
8.1. Literatura con policial clásico e historieta con policial negro.....	182
8.2. Teoría: género negro, ámbito urbano y policial nacional.....	184
8.3. Práctica: Julio Fux y Cobalto	188
Capítulo 9. Políticas del policial: <i>La hija del criptógrafo</i> (2017)	197
9.1. Una vuelta: la literatura policial como tema de la ficción.....	198
9.2. Otra vuelta: la academia	204
9.3. Representaciones sobre la última dictadura cívico-militar en la Argentina..	208
9.4. Mundillos de “varoncitos” y mujeres sin protagonismo	215
Capítulo 10. Literatura policial y sociología del delito	219
10.1. La posibilidad de una intersección	219
10.2. El género policial, entre el discurso crítico y el consumo ordinario	224
Conclusiones	229
Bibliografía	247

Agradecimientos

Según la fórmula habitual, agradezco el sostén económico e institucional brindado por una Beca Interna Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, que, desde abril de 2015, me permite una dedicación plena a la actividad académica. De manera complementaria, una beca del programa Erasmus+ para una estancia doctoral en la Universidad de Masaryk en Brno, República Checa, resultó fundamental para centrarme en la redacción de varias partes del texto que sigue a continuación.

Además de un reconocimiento general a los familiares, compañeros y amigos que se preocupan de distintas formas por el devenir del trabajo académico (y, en particular, por el hecho de que esta labor no conduzca a un deterioro irreversible de mi condición mental), quisiera agradecer especialmente a Ivana Socoloff y a Román Setton. Ambos me ayudaron de manera invaluable en mi transición de la carrera de grado a la de posgrado y en mis vueltas y rodeos para perfilar un rumbo académico. Sin su confianza, difícilmente hubiera transitado este camino, que era el que deseaba hace unos años y que hoy elijo sin dudar.

Introducción¹

En este libro tomamos dos itinerarios: por un lado, planteamos una indagación crítica sobre la obra de un autor; por otro, reflexionamos sobre algunos aspectos del género policial. Para tal empresa, la elección de De Santis no resulta casual, pues en sus ficciones hallamos elementos que habilitan la consideración de significativos vectores del amplio género policial. De este modo, los capítulos del presente texto van en dos sentidos que se cruzan: desde la especificidad de las ficciones de De Santis hacia algunos aspectos más generales del policial y, en sentido inverso, desde este tipo de consideraciones más globales hacia su funcionamiento concreto en los textos de un autor. Nuestro objetivo, por lo tanto, es doble: describir y analizar la obra de De Santis y, a través de esta lectura, pensar ciertas problemáticas del género policial en la actualidad.

Organizamos nuestra exposición a través de dos tipos de capítulos: los impares son lecturas intensivas de novelas: *La traducción, Filosofía y Letras, El enigma de París, Crímenes y jardines* y *La hija del criptógrafo*. Los pares surgen de elementos que encontramos en las novelas, pero que se proyectan hacia cuestiones más globales: el debate en torno al *genre* –y, en particular, en torno a “lo policial”–, la existencia del subgénero del policial académico, la teorización de la literatura policial como literatura mundial, la presencia del género policial en el lenguaje de la historieta –que analizamos a través de dos producciones en las que De Santis participa como guionista– y, finalmente, el problemático cruce entre las matrices discursivas de la narrativa policial y la sociología del delito.

Para comenzar, en los siguientes apartados de la introducción ofrecemos un repaso sobre la bibliografía crítica en torno al policial en la Argentina y sobre los trabajos abocados específicamente a la narrativa de De Santis, además de un breve panorama –fundamentalmente de los últimos veinte años– sobre el desarrollo de la literatura policial en nuestro país.

¹ El primer y el tercer apartado de esta introducción fueron publicados en el número 11 de la revista *Hápx*, en un artículo titulado “Narrativa policial y academia en la Argentina. Dos recapitulaciones en torno a una convergencia: el policial académico” (Maltz, 2018a).

Bibliografía crítica sobre el policial argentino

Si bien los estudios académicos, en sentido estricto, se desarrollan fundamentalmente entre fines del siglo XX y comienzos del XXI –a raíz, al menos en parte, de la tendencia a la especialización en la investigación universitaria–, una concepción más laxa en torno a la expresión “bibliografía crítica” nos transporta hasta el último tercio del siglo XIX. Setton apunta que “[e]ntre 1877 y 1942 se publican en Argentina algunos textos teóricos y ensayísticos que tratan diferentes problemáticas vinculadas con el género policial” y que “pueden ser pensados en conjunto como una primera gran discusión en el país sobre el género policial” (2016: 57). Este conjunto de textos abarca desde “prólogos, introducciones, cartas de presentación, dedicatorias” que “acompañan las novelas, novelas cortas y cuentos policiales de Luis V. Varela, Eduardo Ladislao Holmberg, Paul Groussac y Carlos Monsalve” (2016: 57-58), pasando por textos de Vicente Rossi, Alberto Dellepiane y Víctor Guillot, hasta la “primera polémica concreta en torno al género” (2016: 64) que se da en el país, en la década de 1940, entre Jorge Luis Borges y Roger Caillois. Borges publica, ya desde la década de 1930, distintas notas y reseñas en las que elabora su defensa de una poética del género ligada a un “modelo abstractivo y abstracto del policial” (Setton, 2012: 59), de modo que en su figura hallamos un exponente de un perfil de escritor –que posteriormente se repite en la historia del policial– basado en la escritura tanto de ficción como de teoría.² En una de sus reseñas, Borges ataca con saña al aporte pionero de Caillois, que entre 1941 y 1942 “publica triplemente en Argentina –en entregas en *La Nación*; como libro en francés (y edición porteña) y en castellano (dentro de su *Sociología de la novela*), ambos de la editorial Sur– su estudio sobre la novela policial” (Setton, 2016: 64).³

² Desde luego, no es sencillo delimitar un corpus de las ficciones policiales de Borges, pero Moneta indica que “la amplia mayoría de la bibliografía –e incluso el propio Borges– señala como pertenecientes al género: ‘El jardín de senderos que se bifurcan’, ‘La muerte y la brújula’, ‘Emma Zunz’ y ‘Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto’” (2016: 79). Respecto a la interpretación conjunta de la producción de Borges de ficciones, textos programáticos, reseñas y prólogos, podemos remitirnos al ya citado y a otro artículo de Moneta (2014; 2016), así como a, por lo menos, los trabajos de Fernández Vega (1996), Castellino (1999) y Setton (2012).

³ La polémica, que incluye dos intervenciones de Borges y una de Caillois –aparecidas en los números 91 y 92 de 1942 de la revista *Sur*–, puede leerse entera en el libro editado por Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Socchi (Borges, 1999: 248-253) y sobre ella podemos citar, además del tratamiento que recibe por parte de Setton (2012; 2016), la recapitulación que efectúa Capdevila unos años antes (1995). Respecto a la triple publicación de Caillois –las entregas en el diario *La Nación*, *Le*

Esta “primera polémica concreta en torno al género” (Setton, 2016: 64) se da en un contexto usualmente descrito como los años de inicio del policial nacional, con ficciones del propio Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Manuel Peyrou y Leonardo Castellani, entre otros.⁴ A partir de entonces, por lo tanto, proliferan las intervenciones bajo la forma de prólogos a novelas, libros de cuentos y antologías, notas en diarios y revistas e incluso disertaciones más amplias. Por poner algunos ejemplos sobre los textos que preceden a distintas antologías de relatos, pensemos en la “Noticia” con que Rodolfo Walsh presenta su selección de *Diez cuentos policiales argentinos* (1953) y que marca el camino, a su vez, para otras posteriores, como la presentación de Yates a *Tiempo de puñales* (1964), la introducción del mismo autor a *El cuento policial latinoamericano* (1964), el estudio preliminar de Fevre a su selección de *Cuentos policiales argentinos* (1974), la introducción de Rivera a *El relato policial en la Argentina. Antología crítica* (1999 [1986]), la amplia introducción de Braceras, Leytour y Pittella a *El cuento policial argentino* (1986) o el prólogo de Ferro a su compilación *Policiales. El asesino tiene quien le escribe* (1991). Entre las notas que preceden a los libros de un solo escritor, podemos recordar el “Prólogo” de Borges a *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares, texto en que Borges predica la defensa del argumento y del “orden” en que se apoya su visión sobre el relato policial –y sobre la literatura en general–, o la “Intención” de Velmiro Ayala Gauna que abre su libro *Los casos de Don Frutos Gómez* (1955), intervención que, en la misma línea que la “Noticia” de Walsh, afirma la posibilidad de escribir ficciones policiales en suelo argentino; tampoco debemos olvidar el solitario prólogo de Vicente Rossi –bajo el seudónimo de William Wilson– a sus tempranos *Casos policiales* de 1912.⁵ Entre las notas en diarios, también podemos traer a cuenta al menos un par de ejemplos, como la que Walsh publica en el diario

roman policier (1941) y *Sociología de la novela* (1942)–, podríamos agregar un cuarto soporte, ya que sus reflexiones sobre el policial vuelven a aparecer en el volumen *Fisiología de Leviatán* (1946) –y la mencionada reseña de Borges que abre la polémica es sobre la edición en lengua francesa de 1941–.

⁴ Al contrario de lo que sostiene Mattalía, lejos del hecho de que la historia del policial argentino ya esté hecha (2008: 13), el debate sobre los orígenes del género policial en el país sigue abierto, especialmente con la contribución de Setton (2012) para pensar y esclarecer lo que habitualmente ha sido presentado como un período de meros antecedentes –desde el último tercio decimonónico hasta las primeras décadas del siglo XX– frente al “verdadero” comienzo en la década de 1940.

⁵ Podemos hallar dicho prólogo en la sección de “Documentos” del libro *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (Rossi, 2016: 237-238) e incluso en su reciente relanzamiento –luego de más de cien años desde su primera versión– por parte de Ediciones Ignoras (Rossi, 2016: 9-10).

La Nación en torno al debate sobre los orígenes del género, “Dos mil quinientos años de literatura policial” (1987 [1954]), o la contribución de Juan José Sebreli en defensa de la vertiente “dura” del género: “Dashiell Hammett o la ambigüedad” (1997 [1959]).⁶ El propio Sebreli publica, en 1966, el artículo “Dashiell Hammett. Novelista de una sociedad de competencia”, en el número 50 de la revista *Ficción*. Borges anteriormente publica textos y reseñas en *Sur*, como “Los laberintos policiales y Chesterton” (1999 [1935]) o “Modos de G. K. Chesterton” (1999 [1936]).⁷ Otros artículos en revistas los encontramos posteriormente en *Crisis*, en los números 15 y 33, con “Diagnóstico de la novela policial” (1974) de Jaime Rest y “‘La morgue está de fiesta...’. Literatura policial en la Argentina” (1976) de Lafforgue y Rivera (este último es de vital importancia, pues antecede a la publicación, al año siguiente, de *Asesinos de papel*). Sin que este párrafo represente de ninguna manera una lista exhaustiva de aportes originarios (sino, más bien, todo lo contrario: apenas algunas menciones), no podemos dejar de recordar la pionera tesis doctoral de Donald Yates: *The Argentine Detective Story* (1960).

Estas distintas y variadas intervenciones críticas acompañan un incremento en el número de las publicaciones de ficción policial –crecimiento que no se remite, desde luego, solo a este género–. Recordemos que, en efecto, hacia mediados del siglo XX la industria editorial goza de un período de esplendor, al que el policial no es ajeno (Campodónico, 2016). Incluso los enfoques desde el emergente campo de estudios sobre la edición en nuestro país no pueden soslayar referencias a colecciones y autores del género (Abraham, 2012; 2017; de Diego, 2014). En este sentido, De Rosso identifica un primer “umbral” para la literatura policial, en la década de 1940, ligado a su masificación (2012: 58-76).

Sin embargo, según el mismo autor, la década de 1970 es el momento en que el género policial se vuelve un “objeto respetable” (2012: 58).⁸ Él subraya el punto

⁶ El artículo de Walsh se publica originalmente el 14 de febrero de 1954 en *La Nación* y bastantes años después fue incluido en el anexo de notas periodísticas de la edición de Puntosur de *Cuento para tahúres y otros relatos policiales* (1987). Algo similar sucede con el aporte de Sebreli, que aparece el 8 de marzo de 1959 en el diario santafecino *El litoral* y se vuelve a publicar varios años después en distintos libros que recopilan sus textos, como *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades* (1997).

⁷ Al igual que la polémica con Caillois, estos textos pueden leerse en el volumen *Borges en Sur 1931-1980* (Borges, 1999). Para una lista más amplia de textos breves de Borges sobre el género policial, nos remitimos a la enumeración en la segunda nota al pie de un artículo de Moneta (2014: 96).

⁸ Si bien tomamos y nos apropiamos de esta idea, debemos aclarar que resulta por lo menos debatible: pensemos en las intervenciones de los ya mencionados Borges, Caillois y Walsh, cuyos textos y

de inflexión que significa la publicación de la primera edición de *Asesinos de papel* de Lafforgue y Rivera en 1977: “La importancia de esta antología del cuento policial argentino no puede exagerarse: su publicación cambia para siempre el modo de entender las relaciones entre relato policial y literatura general” (2012: 79-80). La descripción de De Rosso es muy útil para tomar dimensión del cambio cualitativo que implica este libro en los estudios sobre el policial argentino:

Asesinos de papel es una antología académica. Incluye una serie de testimonios, notas al pie y citas en francés e inglés que nunca se traducen. Pero, sobre todo, reconceptualiza el género. Para los antólogos, el género se transforma en un campo de problemas. Es decir, la historia del género policial en Argentina deja de ser una lista de autores y textos y se transforma en un entramado complejo de traducciones, revistas y colecciones de libros. Así, al tiempo que exhuman autores y textos, Lafforgue y Rivera comentan qué se traducía, qué tiradas tenían los libros, qué posiciones sostenían las instituciones del campo literario, etcétera. (2012: 80-81)

Por otra parte, hacia fines de la década de 1970 se afirma la figura de Ricardo Piglia: en 1969 había publicado el primer volumen de la colección *Serie Negra* de la editorial Tiempo Contemporáneo, *Cuentos policiales de la serie negra*, selección de cuentos estadounidenses en la que, luego de una escueta nota preliminar firmada como Emilio Renzi, dejaba la introducción en manos de un texto de Robert Louit; ahora bien, en una compilación posterior de título similar, *Cuentos de la serie negra* (1979), el propio Piglia se hace cargo de armar una introducción con argumentos a favor de la *hard-boiled fiction*, en un texto que marca una tendencia en el modo de leer el policial —especialmente la vertiente norteamericana o “dura”— en la Argentina. Con los años, a este texto se suman otros aportes que consolidan el predominio de la interpretación del policial según Piglia, como “Sobre el género policial” —incluido en *Crítica y Ficción* (2006 [1986])— o “Lectores imaginarios” —incluido en *El último lector* (2005)—.⁹ Por supuesto, no podemos obviar que, paralelamente a su labor crítica, Piglia desarrolla una obra de ficción que, en distintos grados, posee un indudable vínculo con el género: desde el cuento “La loca y el relato del crimen”

demás iniciativas —como la creación y dirección de la colección *El Séptimo Círculo* por parte de Borges y Bioy Casares— otorgaron una indudable legitimidad al género antes de la década de 1970.

⁹ Pensemos, por ejemplo, en la hipótesis interpretativa de la serie negra como “novelas capitalistas” (2006: 62), que se impone sobre otras grillas de lectura que han quedado en el olvido, como el enfoque de Sebrelli (1997) basado en las relaciones cosificadas de los personajes de las novelas negras.

hasta *El camino de Ida*, pasando por *Respiración artificial*, *Plata quemada* y *Blanco nocturno*, en un arco que va de 1975 a 2013 –e incluso hasta 2018 si contamos la publicación póstuma de *Los casos del comisario Croce*–.

En la década de 1980 se publica un estudio del escritor Mempo Giardinelli, *El género negro* (2013 [1984]), con el que corroboramos la idea de que el policial se practica pero también se teoriza –recordemos que por aquellos años Giardinelli publica, además, las novelas *Luna caliente* (2009 [1983]) y *Qué solos se quedan los muertos* (1985)–.¹⁰ La edición original sale en México en un momento en que, según el autor, el policial aún era resistido como objeto de estudio de la academia: “[e]n la nota preliminar de aquella edición, declaraba que este libro era el producto de una docena de años de afición a esta literatura frecuentemente desdeñada en el ámbito académico” (Giardinelli, 2013: 10).¹¹ Pero este libro resulta indudablemente significativo por su amplio aparato de reflexiones, citas, datos, informaciones, referencias bibliográficas y, especialmente, por estructurar un estudio general sobre el policial.¹² La tarea de ensayar un panorama sobre el género no es, de ninguna manera, un trabajo menor y, en este sentido, el estudio de Giardinelli –aún con los

¹⁰ *El género negro* había circulado escasamente en la Argentina, país donde su primera edición corresponde al año 1996, a través del marginal sello cordobés Op Oloop –y el mismo año logra su reedición en México, nuevamente bajo el sello de la Universidad Autónoma Metropolitana–. Pero, en 2013, Capital Intelectual publica una nueva edición revisada y reescrita, con un título extendido: *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*.

¹¹ El presunto desdén de la academia respecto al policial puede ser relativizado, por un lado, con el dato de que la edición del libro es realizada por la Universidad Autónoma Metropolitana de México y, por otro, con una información que suministra el propio Giardinelli, cuando recuerda que algunas partes de su libro fueron producto de invitaciones para escribir sobre el género policial en la revista *Comunidad Conacyt* (Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México) y en la *Revista de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Autónoma de México* (2013: 11). Además, contamos con la presencia anterior de un fuerte contraejemplo de análisis académico sobre el policial como el ya citado *Asesinos de papel*. Giardinelli no oculta su resentimiento para con cierto segmento de la academia que se ha aprovechado de su trabajo sin citarlo –y esto constituye otro argumento para ver que la academia sí se había ocupado del género–: “la primera edición de este libro [...] lentamente se convirtió en un objeto difícil de encontrar, fotocopiado por muchos aficionados y no pocos académicos, escritores y periodistas, algunos de los cuales –para mi sorpresa– practicaron plagio de muchos conceptos e ideas que, en estos años, he encontrado sin los debidos créditos en innumerables *papers*, ensayos y artículos” (2013: 11). De este modo, vemos que *El género negro* posee una relación más ambivalente con la academia, en comparación con la caracterización expuesta sobre *Asesinos de papel*.

¹² De todos modos, debemos tener presente que, más allá de la reescritura que Giardinelli efectúa para la edición de 2013, la bibliografía no es modificada respecto a la versión original: “decidí mantener en esta edición la bibliografía original de mis lecturas de hace treinta años, a la vez que ratifiqué y sostuve en lo medular el sentido de mis reflexiones” (2013: 10). Esto no le quita mérito al libro, pero en todo caso advierte al lector sobre la carencia de diálogos con trabajos más recientes que se han ocupado del género.

reparos que podamos efectuar sobre algunas partes de su análisis– resulta indispensable para pensar el desarrollo del policial en nuestro país.

A comienzos de la década de 1990, Jorge Rivera publica, junto a los italianos Luigi Volta y Giuseppe Petronio, *Los héroes “difíciles”: la literatura policial en la Argentina y en Italia* (1991), que en su segmento argentino cuenta con capítulos escritos por Eduardo Romano, Héctor Ciochini, Víctor Pesce, Hebe Campanella, Elvio Gandolfo y José Pablo Feinmann. Los dos últimos de la lista, Feinmann y Gandolfo, desde luego que son mayormente reconocidos por sus aportes en el ámbito de la ficción –pensemos, por ejemplo, en *La reina de las nieves* (2015 [1981]) de Gandolfo o en *Últimos días de la víctima* (2007 [1979]) de Feinmann–. De manera que, otra vez, nos encontramos con el hecho de que el policial lleva a varios de sus escritores a teorizarlo, además de practicarlo. Entre los aportes del libro compilado por Petronio, Rivera y Volta –con estudios sobre Borges, Walsh, Soriano y Bosco–, aun hoy cobra especial relevancia el texto de Feinmann, titulado “Estado policial y novela negra argentina”, en el que justamente se evalúa la escritura de ficción en vínculo con la coyuntura histórica de la última dictadura militar, con una lectura basada en novelas de Soriano, Martini, Sasturain y, modestias aparte, también del propio Feinmann.¹³ El capítulo correspondiente a Gandolfo (1991) es un análisis de la narrativa de Soriano, pero no debemos olvidar que él tiene en su acervo reflexivo más elaboraciones, como lo atestiguan otros siete textos de su autoría reunidos en el segundo capítulo de *El libro de los géneros* (2007). Dicho sea de paso, en este libro, junto a la teoría sobre los géneros –ciencia ficción, policial, fantasía y terror–, hallamos un apéndice en que la práctica complementa las reflexiones –en el caso del policial, con el relato “Caballero estafador”–.

También en los primeros años de la década de 1990 se publica por primera vez *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo* (2003a [1992]), una selección de textos de Daniel Link.¹⁴ Se trata de una compilación y no

¹³ Un texto posterior, recopilado en *Escritos imprudentes. Argentina, el horizonte y el abismo*, continúa con estas formulaciones en torno al vínculo entre política y género policial (Feinmann, 2002).

¹⁴ En la edición de 2003 Link varía el subtítulo del libro –saca a Giubileo e incluye a P. D. James: *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*– y agrega una biografía del personaje Philip Marlowe. Además, en la nota a esta última edición se menciona un libro de Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito. Un manual* (2011 [1999]), que analiza “los cuentos de delitos sexuales, raciales, sociales, económicos, de profesionales, oficios y estados” (2011: 15), de modo que, si bien

de un estudio en profundidad, aunque no debemos dejar de reseñar su importancia; fuente citada en muchos estudios posteriores sobre el policial en la Argentina e incluso en geografías más amplias,¹⁵ el libro puede ser pensado como la continuación de lo que De Rosso decía sobre *Asesinos de papel*: si Lafforgue y Rivera marcan el punto de inflexión para la constitución de un objeto respetable, el libro de Link vendría a reforzar este proceso, pues no solo reúne artículos imprescindibles para analizar el género, sino que lo hace a través de reputados nombres internacionales –a los que se suman su voz y la de Piglia, en representación argentina–: Barthes, Benjamin, Brecht, Chandler, Deleuze, Foucault, Gramsci, Jameson, Lacan, Lyotard, Mandel, McLuhan y Todorov. Podría parecer una suerte de falacia de apelación a la autoridad, pero esta lista de nombres sin dudas reviste al policial de una legitimidad innegable –y, por supuesto, los contenidos del libro brindan elementos significativos para reflexionar sobre el género, como el ya clásico texto de Todorov, con su útil taxonomía sobre los distintos tipos de policial, o el enfoque culturalista de Jameson para abordar la obra de Raymond Chandler, solo por mencionar un par de ellos–.¹⁶

Nuestra recapitulación bibliográfica nos lleva a 1996, año en que se publica una nueva edición de *Asesinos de papel*, libro que “es otro y es el mismo” (Lafforgue y Rivera, 1996: 7) respecto de aquella edición fundacional de 1977, pues la tercera parte del estudio original, integrada por un corpus de ficciones, es reemplazada por nuevos aportes críticos sobre el género.¹⁷ Esta sustitución no es un detalle menor:

no es una investigación sobre el policial, su foco en el delito lo convierte en un estudio pertinente para nuestra recapitulación.

¹⁵ Por poner dos ejemplos, pensemos en el artículo de Trelles Paz (2006) sobre el policial alternativo en Hispanoamérica, que usa *El juego de los cautos* para traer a cuenta las voces de Piglia y Chandler, o en el estudio específico de Stegmayer (2010) sobre la novela *El Secreto y las voces* de Gamero, donde cita a Todorov, Mandel y al propio Link.

¹⁶ Además, los estudios de este libro son una clara muestra de por qué la literatura policial es pertinente como un campo de interés específico no solo de los estudios literarios sino también sociológicos, históricos e incluso psicoanalíticos. En efecto, aquí distinguimos una cuestión de alcance más amplio que la literatura policial, centrada en el hecho de que la literatura trivial y en general la cultura popular se vuelven objetos dignos de reflexión para la academia en todo el mundo (proceso que se da a partir de la década de 1970 e incluso antes).

¹⁷ Los dos primeros apartados, en la edición de 1977 denominados “HISTORIA: *la narrativa policial en la Argentina*” y “TESTIMONIOS: Dos interrogatorios”, en 1996 cambian sus nombres por “Antecedentes” e “Interrogatorios” respectivamente. Pero, en lo sustantivo, se mantienen iguales –con algunos agregados en 1996–. La tercera parte de la edición de 1977 se llamaba “ANTOLOGÍA: *Diez cuentos. 1903-1975*” e incluía los relatos “El triple robo de Bellamore” de Horacio Quiroga, “El botón del calzoncillo” de Eustaquio Pellicer, “La mosca de oro” de Leonardo Castellani, “Nuevas aventuras del Padre Brown” de Conrado Nalé Roxlo, “El perjurio de la nieve” de Adolfo Bioy Casares, “El general hace un lindo cadáver” de Enrique Anderson Imbert, “La pesquisa de don Frutos” de Velmiro Ayala Gauna, “Cuento para tahúres” de Rodolfo Walsh, “Las señales” de Adolfo Pérez Zelaschi y

Lafforgue y Rivera le extirpan el componente antológico a la versión de 1996 y, según consideramos, esto representa un punto de quiebre respecto a la tradición de antologías de cuentos policiales argentinos, que incluían distintos tipos de estudios preliminares, pero que siempre se caracterizaban por preceder o acompañar a la ficción y carecían de independencia discursiva.¹⁸ De este modo, contamos con motivos suficientes para afirmar que esta nueva publicación de *Asesinos de papel* sentó, además, un indiscutible antecedente para estudios posteriores y especializados sobre el género; como veremos en lo que resta de nuestro repaso bibliográfico, entre fines del siglo XX y comienzos del XXI hay una serie de tesis doctorales que incorporan central o lateralmente estudios sobre el policial –pero, por supuesto, esto no significa que antes no las hubiera, como demuestran los casos de *El cuento policial argentino* (1985) de Miotti de Roset o *Historia del género policial argentino* (1993) de Scavino, que igualmente forman parte de las aproximaciones críticas al género y, por lo tanto, de su propia historia–.¹⁹

Una de esas tesis doctorales, publicada como libro en 2001, es *Diagonales del género: lecturas del policial argentino* de Néstor Ponce –reeditado en 2013, con una

“Orden jerárquico” de Eduardo Goligorsky. Esta decena de cuentos es eliminada en la edición de 1996 y reemplazada por nuevos aportes críticos. El cambio que mencionamos se aprecia igualmente en el subtítulo del libro, que también varía: frente al título completo del original –*Asesinos de papel. Una introducción: historia, testimonios y antología de la narrativa policial en la Argentina*–, casi veinte años más tarde los autores eligen una opción más lacónica: *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Si en 1977 se advertía desde el inicio sobre la parte antológica, en 1996 basta una palabra para marcar la orientación definitiva del libro, volcada al ensayo crítico. De este modo, si De Rosso denomina “antología académica” (2012: 80) a la edición de 1977, el mismo rótulo no puede ser usado para la de 1996.

¹⁸ En esta dirección, a propósito del prólogo de Sergio Olguín a *Escritos con sangre. Cuentos argentinos sobre casos policiales* y su alabadora referencia a Lafforgue y Rivera (Olguín, 2003a: 13-14), De Rosso sostiene que “[e]ste reconocimiento pone en pie de igualdad la reflexión académica con la escritura literaria y señala hasta qué punto la operación de Rivera y Lafforgue ha sido exitosa: el género ha dejado de definirse sólo por las ficciones que lo componen, para ser un objeto constituido, también, por la reflexión crítica” (De Rosso, 2012: 81). Sin embargo, tampoco podemos suscribir sin más a este comentario de De Rosso, pues afirmar que la escritura literaria y la reflexión académica están en pie de igualdad supone borrar el límite entre ellas, idea que resulta un tanto inadecuada (si bien hay una relación entre las reflexiones y la producción literaria ficcional, existe una distinción fundamental entre tradiciones, entre tipos textuales, entre formas de lectura, entre tipos de público, etc.). Lo que en todo caso sí podemos apreciar con la segunda edición de *Asesinos de papel* es un quiebre dado por la existencia de un público lector que compra, de una editorial no académica como Colihue, un libro solamente de teoría, sin ficciones (y, como apuntamos en otra nota al pie, esto tiene que ver con el hecho de que la cultura popular se vuelva un campo de estudio privilegiado de la academia y posteriormente de un público aún más grande, además de la existencia de una tendencia a que la teoría ocupe el lugar de la literatura en cierto tipo de círculos, aunque no en el gran público lector).

¹⁹ Ambas tesis pueden consultarse a través del repositorio digital de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires: <http://repositorio.filo.uba.ar/>.

edición aumentada, corregida y con un pequeño cambio en el subtítulo: *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*—. ²⁰ Se trata de un trabajo ambicioso, pues “reúne estudios sobre el género policial argentino desde sus orígenes, en 1877 con las novelas de Raúl Waleis, hasta comienzos de la década del sesenta” (Ponce, 2013: 9) e incluso promete una continuación en otro volumen “con un análisis específico dedicado a los últimos cincuenta años del género en Argentina, a la luz de las transformaciones culturales, económicas y políticas que conoció el país en ese periodo de la historia” (2013: 9). En general se trata de un valioso aporte, especialmente por darle lugar en sus análisis a la producción del pionero Luis V. Varela, ²¹ aunque el carácter extensivo del libro –que, en apenas doscientas páginas, recorta e indaga un amplio intervalo que va de 1877 a 1964– por momentos no permite desarrollos más pormenorizados.

Si bien en esta recapitulación, como se observa, nos basamos fundamentalmente en libros, no podemos dejar de traer a colación un artículo de Carlos Gamerro, “Para una reformulación del género policial argentino”, recopilado en el libro *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos* (2006) –y previamente publicado a través del suplemento cultural *Ñ* del diario *Clarín*, en agosto de 2005, con otro título: “Disparen sobre el policial negro”–. Este texto ha sido criticado por su conclusión acerca de que “[d]espués del Olimpo no se puede hacer novela negra [en la Argentina]” (Gamerro, 2006: 88). ²² Sin embargo, provee significativas y polémicas lecturas sobre el género: desde una perspectiva ensayística, Gamerro plantea ejes de análisis que el discurso académico –en sus citas y escrituras cuidadas en exceso– no podría sostener, de manera que su contribución

²⁰ La edición de 2001 salió por el sello francés Éditions du Temps y la de 2013 por El Colegio de San Luis (México). Por otra parte, nuevamente tenemos el caso de una persona que, de manera paralela, hace ficción, con títulos como *El intérprete* (1998) o *La bestia de las diagonales* (1999).

²¹ Previamente, Ponce había publicado sobre Raúl Waleis (Luis V. Varela) en el artículo “Una poética pedagógica: Raúl Waleis, fundador de la novela policial en castellano” (1997), en el número 32 de la *Serie Estudios e Investigaciones* de la Universidad Nacional de La Plata, que también incluye contribuciones de Pastormelo (1997) sobre Borges y de Scavino (1997) sobre Saer.

²² Durante la última dictadura cívico-militar en la Argentina (1976-1983), el Olimpo fue un centro clandestino de detención ubicado en el oeste de la ciudad de Buenos Aires. Respecto a las críticas que ha suscitado la afirmación de Gamerro, una reciente la hallamos en una exposición de Lafforgue (2016), en la que este recuerda que el texto de Gamerro no es la primera muestra pesimista respecto al porvenir del policial negro nacional: a mediados de la década del ochenta tenemos un texto de Gandolfo, “Policial negra y argentina: perdónalos, Marlowe, porque no saben lo que hacen”, incluido en el ya mencionado *Libro de los géneros* (2007) y publicado originalmente en la revista *Fierro* en 1986.

se ha transformado en una fuente no solo de consulta ineludible sino de discusión permanente.

En una línea análoga a la del libro de Ponce, en 2008 se publica en España *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)* de Sonia Mattalía. Al igual que el estudio de Ponce, se trata de una investigación que recorta un amplio intervalo temporal, incluso más largo que el de aquel: ciento veinte años de historia en un libro que apenas supera las doscientas páginas resulta un objetivo difícil, aun cuando la autora aclara que no pretende hacer una historia del policial nacional sino una indagación sobre los usos del policial en la narrativa argentina (2008: 13). Por supuesto, este tipo de trabajo tiene sus puntos a favor: si bien es cierto que algunos aspectos ameritarían un desarrollo más pormenorizado, no debemos dejar de reconocer que la perspectiva panorámica sobre el policial argentino trae aparejada la ventaja de una mirada totalizadora.

En 2011 se publica un estudio específico sobre el policial contemporáneo, *Cadáveres en el armario. El policial palimpsestico en la literatura argentina contemporánea*, en el que Osvaldo Di Paolo analiza ficciones argentinas basadas en casos reales. Un elemento significativo de este trabajo es que Di Paolo no se remite a lo estrictamente literario, sino que en la construcción de su objeto de estudio incluye ficciones del cine y la televisión: por ejemplo, la película *El niño de barro* (2007), dirigida por Jorge Algora, sobre la vida del mítico criminal Cayetano Santos Godino, conocido popularmente como “el petiso orejudo”, o la serie televisiva *Mujeres asesinas* (2005-2008), basada en el libro homónimo de Marisa Grinstein –libro que contó en total con tres tomos publicados entre 2000 y 2007 y que logró niveles masivos de venta– y llevada a la televisión por la productora *Pol-ka*.²³ Aunque parezca una obviedad, hoy en día resulta pertinente construir un objeto de estudio académico que conjugue la producción audiovisual con la literaria; en este sentido, el trabajo de Di Paolo capta con tino que, para estudiar la década de 1990, es posible sumar otros soportes, como el cinematográfico y el televisivo, además del literario. En la misma dirección, Lafforgue (2016: 55) ha indicado recientemente que la “expansión genérica” del policial impele a incorporar otras variantes a los

²³ También Mosello (2010) se ha encargado de analizar el ciclo televisivo *Mujeres asesinas* a la luz de las transformaciones en el género policial.

tradicionales estudios de literatura: cine, radio, televisión, historieta y periodismo de investigación.

Aún en 2011, en España se publica la compilación *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*, a cargo de Ezequiel De Rosso. En el prólogo, el autor establece su idea sobre los dos umbrales de la ficción policial latinoamericana –en las décadas de 1940 y 1970–, grilla interpretativa que se repite como núcleo fuerte en su tesis doctoral publicada un año más tarde. La selección de textos se convierte en significativa no solo desde la intención declarada de “reconstruir una historia de los discursos sobre el género policial que se han producido en diferentes países de América Latina” (De Rosso, 2011: 13), sino desde el punto de vista de presentar una lista de importantes nombres de la literatura que interpretan –y, en ese movimiento, en cierto modo legitiman– el género policial: Carpentier, Borges, Arlt, Onetti, García Márquez, Monsiváis, solo por mencionar a los más resonantes. De todos modos, vale aclarar que, unos años antes, otros estudios académicos problematizan el policial a nivel latinoamericano: los capítulos “El crimen a veces paga. Policial latinoamericano en el fin de siglo” –en *Juegos de seducción y traición. Literatura y Cultura de masas* (2000)– y “La narrativa policial latinoamericana. Una encrucijada de senderos que se bifurcan y se intersectan” –en *De la literatura y los restos* (2009)– de Ana María Amar Sánchez y Roberto Ferro, respectivamente.

En la misma línea de problematizar el objeto a nivel latinoamericano, en 2012 se publica en Alemania *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*, a cargo de Brigitte Adriaensen y Valeria Grinberg Pla, libro con textos de distintos académicos –e incluso con un primer capítulo de Mempo Giardinelli– y que plantea la pregunta sobre cómo “la novela policial, en todas sus variantes y combinaciones [...], pone en escena la violencia, al tiempo que lleva a cabo importantes transformaciones formales y transculturaciones regionales del género a lo largo de su historia en América Latina” (2012: 9).²⁴

²⁴ Un año después se publica en Alemania otra interesante compilación de estudios académicos: *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile* (2013), editado por Sabine Schmitz, Annegret Thiem y Daniel A. Verdú Schumann y derivado de un congreso sobre el género negro celebrado en la ciudad de Paderborn. Un segundo congreso en la misma ciudad motivó la publicación de una suerte de continuación de aquel libro: *Descubrir el cuerpo. Estudios sobre la corporalidad en el género negro en Chile, Argentina y México* (2017), editado por los mismos tres investigadores.

Pero el año 2012 resulta especialmente significativo a partir del hecho de que toman la forma de libro dos tesis doctorales que, desde entonces, se vuelven imprescindibles para cualquier estudio sobre el policial en nuestro país: la ya mencionada de Ezequiel De Rosso y la de Román Setton. En el estudio del primero, tal como lo anuncia su título –*Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina. 1990-2000*–, se problematiza la literatura policial a nivel latinoamericano, con énfasis en los cambios formales del género –en sintonía con el libro publicado en el mismo año por Adriaensen y Grinberg Pla–. El texto cuenta con una primera parte de estudio teórico general, que remonta sus explicaciones hasta la década de 1940 y que habilita el marco de análisis para la segunda parte, focalizada en el período 1990-2000, que incluye la interpretación de ficciones de Carlos Gamerro, Ignacio Padilla, Edmundo Paz Soldán, Juan Villoro, Paco Ignacio Taibo II, Dante Liano, Omar Prego Gadea y Roberto Bolaño. La lectura conjunta de estos autores permite a De Rosso sostener una hipótesis en torno a una marca del período, con policiales que no terminan de cuajar:

[...] son relatos que evocan el género, pero que recurrentemente frustran sus expectativas. El resultado es una forma de relato que se aleja de los modos más característicos de la novela policial contemporánea (la metaficción o el “neopolicial iberoamericano”), ya que en estas novelas se produce un abandono de la verdad como revelación racional. Así, se presentan sospechas, se desarrollan investigaciones, se exhiben pruebas; y sin embargo, tenazmente, el relato policial prometido no termina de organizarse. (De Rosso, 2012: 18).

En el mismo año, entonces, tenemos la publicación de *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses* de Román Setton. En este libro reconocemos, ya desde el título, una problematización temporal y espacial. Respecto a la variable espacial, si en el estudio de De Rosso encontramos un objeto de estudio elaborado a nivel latinoamericano, en el caso de Setton se trata de una construcción que pone en primer plano lo nacional y su constitución a través del influjo europeo: no solo inglés, sino también francés y alemán. En el nivel temporal, el trabajo de Setton es aún más arriesgado, pues nos habilita a distinguir entre la historia del género policial en la Argentina y la apuesta estético-literaria de Jorge Luis Borges –y de otros

escritores nucleados en torno a la revista *Sur*–, cuyo “programa literario se ha transformado en la interpretación de la historia del género en la Argentina” (Setton, 2012: 47). Si hasta hace poco tiempo la crítica establecía los orígenes de la literatura policial nacional en la década de 1940, con las producciones del propio Borges, Bioy Casares, Manuel Peyrou y Leonardo Castellani, entre otros, el libro de Setton contiene el “irreverente” gesto de trasladar el inicio del policial argentino a más de sesenta años antes del momento en que comenzaban a publicar los presuntos primeros autores del género, en un movimiento que también desmonta el uso programático del género por parte de Borges –uso que se había convertido en la versión “institucionalizada” sobre el policial nacional–.²⁵

También, en el mismo 2012, en Estados Unidos Gerardo Pignatiello defiende su tesis doctoral, intitulada *El policial campero. Historia de un género* (2012), en la que realiza un recorrido por el policial argentino con especial énfasis en sus exponentes rurales –en contraposición a la asociación más habitual que liga causalmente la creación del policial con la proliferación y el crecimiento de centros urbanos–, con el *Facundo* de Sarmiento como precursor de esta vertiente y punto de partida de su indagación.²⁶

Las menciones de Setton y Pignatiello nos permiten traer a cuenta el libro *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (2016), en que ambos académicos compilan textos de la mayoría de las ponencias presentadas en las primeras Jornadas de Literatura y Cine Policiales en la Argentina (Museo del Libro y de la Lengua, 2014).²⁷ El libro

²⁵ En paralelo a su labor académica –o, mejor dicho, como parte de ella–, hace ya unos años que Setton avanza con paso firme en un proyecto de “rescate” y publicación de ficciones policiales argentinas tempranas: las novelas *La huella del crimen* (2009) y *Clemencia* (2012) del ya mencionado Raúl Waleis –anagrama de Luis V. Varela–, así como las antologías *El candado de oro: 12 cuentos policiales argentinos (1860-1910)* (2013) y *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)* (2015).

²⁶ Frente a las investigaciones de Ponce, Setton, De Rosso y Pignatiello –a las que podemos sumar la reciente tesis doctoral de Feuillet (2018)–, que tienen al policial como objeto central de sus indagaciones, al menos deberíamos mencionar otras tesis doctorales que lo trabajan o bien de modo lateral o bien como un núcleo significativo pero no único en sus argumentaciones, como las de Stegmayer (2012), Aguilar (2013) o Moneta (2018). Asimismo, hay otras tesis doctorales en vías de preparación que igualmente contemplan, ya sea de manera central o lateral, al género policial, y al menos hoy en día podemos acceder a algunos artículos que son muestras parciales de las mismas, como los trabajos de Pérez (2015), Guevara (2015), Debussy (2016), Mascioto (2017) y Vilaríño (2018).

²⁷ Asimismo, no debemos pasar por alto el volumen *El discurso del policial: reconfiguraciones del género en la sociedad contemporánea* (2014), compilado por Mosello y Melana, que también reúne

reúne aportes de escritores y universitarios, con importantes nombres ya mencionados en nuestro recorrido, como los de Lafforgue, Gamero y Ponce, además de otros como Sasturain, Guillermo Martínez y Chitarroni. También se destaca el nombre que nos incumbe particularmente en esta tesis, Pablo De Santis, que colabora con un texto sobre Carlos Sampayo –de quien previamente había editado y prologado el libro *Evaristo*, publicado en la colección *Enedé* de Colihue–. Este aporte nos devuelve, una vez más, a la repetida tipología de escritores que practican pero que igualmente reflexionan sobre el policial.²⁸ Pero, además del lugar de De Santis como pensador del policial, el libro de Setton y Pignatiello lo sitúa como objeto de estudio del género, puntualmente en el capítulo de Lafforgue (2016: 50-51).

Bibliografía crítica sobre Pablo De Santis

La referencia al capítulo de Lafforgue nos indica que, llegados a este punto y visto el objeto de estudio de nuestra tesis, resulta necesario empalmar el estado del arte de estudios sobre el policial argentino con un estado de la cuestión específico sobre la obra de Pablo De Santis. En efecto, en los trabajos citados hasta el momento, no hay textos que se aboquen a la narrativa de este escritor, sino menciones o referencias breves, como sucede, por ejemplo, en los trabajos de Gamero (2006), Setton (2012) o el mismo Lafforgue (2016).

En el proceso de revisión bibliográfica, encontramos una serie de textos críticos dispersos. Un significativo factor común radica en que la mayoría de ellos remarca la orientación policial de la narrativa de De Santis: Saítta (1999), Pellicer (2002; 2007), Requeni (2004), Guñazú (2005), Ruiz (2005), Gamero (2006),

una serie de trabajos producidos en el marco de un proyecto de investigación de la Universidad Nacional de Villa María.

²⁸ La reflexión de De Santis en torno a la historieta ya cuenta con otros antecedentes, fundamentalmente los libros *Historieta y política en los '80. La Argentina ilustrada* (1992) y *La historieta en la edad de la razón* (1998); ambos libros, por supuesto, son indisociables de su etapa laboral como guionista en la revista *Fierro*, entre 1984 y 1992. La relación de De Santis con la historieta, a pesar de no haber sido constante, ha continuado a través de los años, con producciones en las que se desempeña como guionista, como *El hipnotizador* (2010) o *El verdadero negocio del señor Trapani* (2012), e incluso con la adaptación al formato de historieta de ficciones de otros, como sucede con la versión gráfica de *La ciudad ausente* (2000) de Piglia. En cuanto a sus conceptualizaciones sobre el policial, algunas de ellas las encontramos, por ejemplo, en su “Prólogo” a *Crimen y misterio. Antología de relatos de suspenso* (2005) o en sus “Notas sobre el género policial” (2010) en la revista *Gramma* (en el octavo capítulo de la tesis nos ocupamos de repasar algunas de sus ideas sobre la historieta y el policial, así como la puesta en práctica de las mismas en dos historietas policiales, *Cobalto* y *Justicia poética*, ambas publicadas en 2016).

Konstantinova (2006; 2010), Narváez (2006), Jacovkis (2007; 2013), Néspolo (2007), Close (2004; 2008), Pluta (2010), Teobaldi (2010), Peretti (2012), Setton (2012), Piña (2013), Schmitz (2013), Valenzuela (2013), De Rosso (2014; 2018), Vizcarra (2015) y Lafforgue (2016).²⁹ A su vez, al interior de dicho factor común, hallamos distintas valoraciones sobre el carácter policial de la obra de De Santis: si Gamarro (2006) piensa a *Filosofía y Letras* y *La traducción* como novelas clásicas de enigma, Hernando (1999) ve a esta última como una novela negra. Sin embargo, dadas las características de la narrativa de De Santis, que juega con los géneros pero los reelabora de acuerdo a su poética, estas diferencias descriptivas –que llegan incluso a oponerse– no sorprenden; incluso algunos críticos incorporan una concepción que intenta captar el espíritu híbrido de sus novelas, como Piña, que enfatiza “su reescritura deconstructiva del género [...] en la línea del Borges posmoderno” (2013: 23). Valenzuela, en la misma intención de capturar conceptualmente la hibridez genérica con la que trabaja De Santis, establece la etiqueta de “novela parda”:

La novela que llamo parda por eso de la indefinición de color, su esfumatura, vendría a ser, es aquella que hablando de un crimen o de crímenes está en realidad haciendo alusión a otro tema. Está hablando de la conciencia del ser, de reflexiones filosóficas, está jugando en otros planos: el autor emblemático en este caso sería para mí Pablo De Santis. Al leerlo creemos estar leyendo una determinada y clara historia pero dicha historia tiene un trasfondo donde, como toda gran obra literaria, los subtextos, los metamensajes, las corrientes subterráneas nos arrastran a diversas latitudes de comprensión y exigen ser leídas entre líneas. (2013: 34)

Además de la indefinición propia de la “novela parda”, Valenzuela destaca el atributo de las ficciones de De Santis consistente en dar acceso a “reflexiones filosóficas”, característica marcada igualmente por otros trabajos críticos: Konstantinova (2010), en su artículo sobre *Filosofía y Letras*, apela justamente al concepto de *policial metafísico* para describir cierto tipo de ficciones que plantean

²⁹ Estos estudios son un conjunto heterogéneo que aglomera artículos breves para revistas de divulgación –como el de Saíta, que es una reseña para la revista *Trespuntos*–, capítulos de libros que apenas mencionan las novelas de De Santis –como el de Gamarro–, prólogos a libros de ficción de De Santis –como los de Requeni y Narváez–, ponencias en congresos –como la de Peretti–, breves alusiones en tesis de posgrado –como la de Setton–, análisis específicos que son motivo central de análisis en un apartado de un capítulo de una tesis de posgrado –Jacovkis– y estudios más pormenorizados en publicaciones especializadas de ámbitos académicos –como los de Konstantinova o Schmitz–.

preguntas que trascienden los enigmas concretos de la trama; Pluta (2010) emplea el mismo concepto para clasificar la novela *El teatro de la memoria*; Peretti (2012) analiza *El enigma de París* como “metáfora epistemológica” y, al igual que Piña, asocia fuertemente el modo de concebir el policial a una tradición que se remonta a Borges.

En lo que respecta a posibles asociaciones entre las distintas ficciones policiales de De Santis, Requeni (2004) y Narvárez (2006) coinciden en pensar una tríada policial a partir de una serie de libros publicados de manera consecutiva en 1998: *Páginas mezcladas*, *Filosofía y Letras* y *La traducción*. Guiñazú (2005) concibe una tríada análoga que excluye *Páginas mezcladas* pero incluye *El teatro de la memoria*, que resulta muy similar en varios aspectos a *Filosofía y Letras* y *La traducción*; de hecho, *El teatro de la memoria* fue publicada en 2000 pero escrita fundamentalmente durante 1999, es decir, en continuidad con la elaboración de *Filosofía y Letras* y *La traducción*. Algunos años después, De Santis publica novelas más extensas que constituyen, según nuestra óptica, otro núcleo policial en el conjunto de su obra: *El enigma de París* y *Crímenes y jardines*, de 2007 y 2013, respectivamente. Si bien de nuestra parte situamos estas novelas como parte de otro momento del autor, desde luego que ameritan una interpretación de conjunto con *Páginas mezcladas*, *Filosofía y Letras*, *La traducción*, *El teatro de la memoria*, *El calígrafo de Voltaire* e incluso *La sexta lámpara*. Teobaldi (2010) efectúa parcialmente esta lectura en su análisis del enigma en *Filosofía y Letras*, *La traducción* y *El enigma de París*; Schmitz (2013) hace lo propio en su trabajo sobre la construcción de los espacios ficcionales en *Filosofía y Letras* y *El enigma de París*.

Así como citamos la valoración de Piña sobre la “reescritura deconstructiva del género [...] en la línea del Borges posmoderno” (2013: 23) –lectura muy similar al trabajo igualmente ya mencionado de Peretti (2012)–, debemos destacar la significativa presencia del “factor Borges” (Pauls, 2004) que se repite en otros análisis: Saítta (1999), en una sucinta pero provechosa reseña, consigna elementos de *Filosofía y Letras* situables en una línea borgeana: la novela de un autor que antes ha tenido otro autor; la reflexión sobre los vínculos entre ficción y realidad; el uso de una estructura narrativa en que, como un juego de muñecas rusas, cada ficción siempre contiene otra ficción. De manera análoga, Pellicer apunta que

[l]as numerosas referencias a la bibliografía académica de los personajes, la transcripción de poemas de la inefable y asesinada Selva Granados que serían una supuesta prueba de su suicidio, los textos apócrifos, falsos resúmenes, o el escenario de la biblioteca, finalmente inundada, remiten a toda la tradición anterior iniciada por Borges. (2002: 18)

Néspolo (2007) se interesa por el paradigma borgeano de las denominadas “escrituras parasitarias” y observa cómo esta poética es empleada por cuatro escritores contemporáneos –entre ellos, De Santis–. Si bien esta autora focaliza su análisis en *El calígrafo de Voltaire*, su lectura es muy productiva, pues resulta imposible evaluar *Filosofía y Letras* sin una consideración sobre la idea de los textos que viven de otros textos. Konstantinova (2010) realiza un estudio que establece numerosos puntos de convergencia entre la novela de De Santis y el cuento “El jardín de senderos que se bifurcan” de Borges. Jacovkis (2007) cita el fragmento que copiamos más arriba de Pellicer y, además de inscribir a De Santis en una serie literaria argentina específica –que incluye los *Seis problemas para don Isidro Parodi* de Borges y Bioy Casares, pero también, por ejemplo, “La loca y el relato del crimen” de Piglia–, propone una interpretación de *Filosofía y Letras* como reescritura del cuento “La muerte y la brújula” de Borges. En el extremo, Close, a propósito de su análisis sobre *La traducción*, refiere de manera algo negativa la reverencia a los efectos y los tópicos borgeanos (2004: 14).

Otro conjunto de textos sobre la obra De Santis se corresponde con los estudios sobre la denominada Literatura Infantil y Juvenil. En efecto, el libro *Un territorio en construcción: la literatura argentina para niños. Actas de las IV Jornadas Poéticas de la Literatura Argentina para Niños* (2012), compilado por Valeria Sardi y Cristina Blake, reúne los aportes de Accorinti (2012), Baratta (2012), Salto (2012), Sánchez (2012) y Tampakis (2012), cinco trabajos que tienen a la novela *El buscador de finales* como foco de su atención –ya sea en solitario o acompañada por otras ficciones de De Santis u otros autores–. Más allá de estos análisis de obras puntuales, los estudios panorámicos sobre este tipo de literatura no pueden obviar el papel de De Santis no solo como autor de numerosos títulos aparecidos bajo los sellos de Colihue y Alfaguara Juvenil –esta última ha pasado a

ser, hoy en día, Loqueleo–, sino también como director de la colección *La movida* de Colihue (Cañón y Stapich, 2012; Labeur, 2015).

La producción de De Santis ligada a la historieta también ha sido tomada como objeto de estudio de algunos trabajos, como el de Berone (2012), que observa críticamente el punto de vista y la posición programática de De Santis –y de otros autores– en torno a la historieta. Reggiani (2009a) se detiene en algunos prólogos a libros de historietas como forma de legitimación de las mismas y, en su lectura, encontramos dos intervenciones de De Santis como prologuista –“La constancia del viajero” como antesala del volumen *Corto maltés* de Hugo Pratt y “La fuga y otras costumbres” para el volumen *Las puertitas del Sr. López* de Trillo y Altuna–. En la misma línea, el nombre de De Santis no puede dejar de aparecer en el libro *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, puntualmente en el subcapítulo dedicado a la revista *Fierro* (Vázquez, 2010). Además, tanto Vinelli (2011) como Molina Ahumada (2015) analizan la función de De Santis como adaptador de la novela *La ciudad ausente* de Piglia a su versión de historieta.

Otro aspecto significativo de la reflexión crítica se interesa en la posición de De Santis en el campo literario argentino. Por un lado, hace ya algunos años, su figura era habitualmente señalada como parte de una generación de “nueva” narrativa argentina que comienza y/o afianza su labor en la década de 1990 (Ruiz, 2005; Drucaroff, 2011). Por otro, desde una valoración negativa, Tabarovsky (2004) sitúa a De Santis dentro de un grupo de “escritores serios” cuya labor no supone ningún tipo de apuesta o innovación para la narrativa argentina. López Rodríguez (2007), desde un enfoque distinto al de Tabarovsky pero también desdeñoso, cuestiona fuertemente a un conjunto de escritores por su función conservadora en la sociedad, entre los que elige como blanco de sus invectivas a Cucurto, Garcés, Brizuela o Kohan, entre otros; si bien De Santis recibe apenas una mención al pasar, con total seguridad afirmamos que esta autora no deja de pensarlo como parte de esa “‘nueva’ generación [que] es una generación a la derecha de su público” (2007: 68).

Para concluir este apartado, deseamos remarcar que, dentro de la heterogeneidad de textos que configura el estado de la cuestión sobre la obra de De Santis, solo una parte de ellos son publicaciones académicas que efectúan un análisis pormenorizado de las ficciones del escritor –y que sobrepasan el uso de De Santis como simple mención o ejemplificación para otros fines–: Pellicer (2002; 2007),

Guiñazú (2005), Konstantinova (2006; 2010; 2012), Jacovkis (2007), Schmitz (2009; 2013), Teobaldi (2010) y Piña (2013). Dentro de este grupo de investigadores, quizá resulte significativo destacar que Konstantinova dedica varios artículos a indagar la narrativa de De Santis y, en este sentido, se trata de la crítica que más trabajo acumulado tiene en miras a establecer un estudio sistemático sobre la narrativa de De Santis, con artículos enfocados en distintas novelas: *Filosofía y Letras* (Konstantinova, 2010), *La traducción* (Konstantinova, 2007) y *Los anticuarios* (Konstantinova, 2012). Además, uno de los textos de Schmitz (2013) también resulta de especial interés, dado que señala la relevancia del espacio en la narrativa de De Santis –aspecto que indagamos parcialmente en la presente tesis–. Aun así, la producción de estudios que aborden de manera global la narrativa de De Santis constituye una tarea pendiente –que aquí intentamos llevar a cabo, al menos parcialmente–.

La literatura policial en la Argentina

Respecto a la inclusión de la literatura policial en el sistema literario argentino, comprobamos que, aun en trabajos generales como el *Panorama histórico de la literatura argentina* (2009) de Jitrik o la *Breve historia de la literatura argentina* (2011) de Prieto, la mención al género policial resulta insoslayable, en gran medida debido a la práctica que ejercieron en vínculo con ella referentes como Jorge Luis Borges, Rodolfo Walsh o Ricardo Piglia (Jitrik, 2009: 222, 223, 247, 263, 264, 266 y 283; Prieto, 2011: 299, 338-345 y 440). Esta literatura atrajo a escritores incluso antes de que Borges se ocupara el género: entre ellos, Eduardo L. Holmberg y Horacio Quiroga (Jitrik, 2009: 164 y 283; Prieto, 2011: 146 y 147). En este sentido, podemos pensar en el prólogo de Lafforgue a su antología *Cuentos policiales argentinos* (1997), en cuyo primer párrafo afirma: “Ningún otro género, como el policial, ha estructurado tan raigalmente el sistema de la ficción argentina a lo largo de este siglo. Y si pensamos el origen de nuestra prosa en *Facundo* y *El matadero* bien podríamos extender el juicio a todo su desarrollo” (1997: 11).³⁰ Con esta

³⁰ A propósito de esta antología de Lafforgue, De Rosso sugiere que “una (todavía conjetural) historia del relato policial contemporáneo en Argentina, debería considerar como punto de partida el prólogo a

perspectiva, se ha conformado lo que Contreras, en su estudio sobre la obra de César Aira, denomina el “imperativo del policial” (2008: 142), un ideal regulativo para la producción y la consagración en las letras argentinas. Vale recordar el propio ejemplo de Contreras, cuando afirma que “[p]rueba de la ascendencia o del imperativo del policial en el campo puede darla el hecho de que la narrativa de Saer, un proyecto tan abiertamente refractario al recurso a convenciones genéricas, haya ensayado, finalmente, una variación sobre el género: *La pesquisa* (1994)” (2008: 142). A partir de esto, podemos apreciar que el policial es un elemento fundamental en el sistema literario argentino.³¹

En principio, podemos distinguir varios núcleos temporales en la historia del policial nacional –con sus respectivos autores–. El período que abarca las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del XX incluye, entre otros, a Raúl Waleis (Luis V. Varela), Paul Groussac, Horacio Quiroga, Eduardo Holmberg y William Wilson (Vicente Rossi). En las primeras décadas del siglo XX, entre 1910 y 1940, hallamos producciones más bien aisladas, como aquellas publicadas en *La Novela Semanal* –sobre las que Campodónico (2004) se ha explayado en su texto “Los rastros previos: a propósito de las narraciones policiales en *La Novela Semanal*”–, la novela *El enigma de la calle Arcos* (1997 [1932]) de Sauli Lostal –analizada por Saítta (1996) en “Informe sobre *El enigma de la calle Arcos*”– o los relatos recientemente reunidos en un volumen editado por Setton, *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)* (2015), que incluye ficciones de Arlt, Anderson Imbert y Nalé Roxlo, entre otros. Luego, siguiendo a De Rosso (2012), podemos pensar en un umbral en torno a la década de 1940, que en la Argentina cuenta con la actividad de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo,

Cuentos policiales argentinos (1997) de Jorge Lafforgue, la más exhaustiva antología que se ha realizado sobre el género” (De Rosso, 2014: 111).

³¹ Por otra parte, también deberíamos pensar en la inserción del policial argentino dentro del sistema de la literatura policial mundial –sintagma que, por supuesto, resulta problemático–. Si revisamos libros de historia de la literatura policial, la norma general es el énfasis analítico en tres países: Estados Unidos, Inglaterra y Francia, como sucede con la *Biografía de la novela policiaca* (1956) de Mira o la *Historia de la novela policiaca* (1967) de Hoveyda. En algunos de estos trabajos, el policial argentino recibe menciones puntuales, como la referencia a Borges en la *Breve historia de la novela policiaca* (1962) de Del Monte o el tratamiento más extenso por parte de Díaz, que en su libro *La novela policiaca* sostiene que “[d]espués de Norteamérica, Inglaterra y Francia, es Argentina el país donde más y mejor se ha cultivado la novela policiaca. En Argentina existe una verdadera tradición en la novela policiaca” (1973: 160); luego Díaz dedica varias páginas para referir autores y obras, con la inclusión de algunos nombres pioneros como los de Paul Groussac y Vicente Rossi. En otro nivel, la literatura policial argentina muchas veces queda incluida en el conjunto más amplio de la narrativa policial latinoamericana, como vemos, por ejemplo, en el sintético artículo de Siegrist (2008).

Manuel Peyrou, Leonardo Castellani y, un tiempo después, Rodolfo Walsh. Un cuarto núcleo, que gravita en torno a la década de 1970, cuenta con nombres como los de Ricardo Piglia, Osvaldo Soriano, Juan Carlos Martini, Rubén Tizziani y Juan Sasturain, solo por mencionar algunos. Por último –en el segmento que más nos interesa en nuestro trabajo–, entre fines del siglo XX y comienzos del XXI tenemos lo que sería un quinto núcleo o umbral de “una (todavía conjetural) historia del relato policial contemporáneo” (De Rosso, 2014: 111). Lafforgue destaca, en el marco de esta último período, los nombres de Pablo De Santis, Guillermo Martínez, Claudia Piñeiro y Carlos Gamerro, “cuatro escritores que comenzaron a tejer sus obras en la bisagra entre ambos siglos y luego se han consolidado como figuras ineludibles en el panorama de la actual literatura” (2016: 52). Desde luego, este grupo de escritores nacidos a principios de la década de 1960 convive con otras camadas, anteriores, coetáneas y posteriores; Lafforgue apunta que

[e]n este panorama hay algunos escritores de la vieja guardia que siguen activos (Piglia, Battista, Abós, Fernando López, Carlos Dámaso Martínez) o muy activos (Sasturain). Pero también escriben y publican muchos de la misma promoción o apenas posteriores, como el ubicuo e incansable Osvaldo Aguirre, o Sergio Olguín [...]; y más jóvenes, como Leonardo Oyola [...], Germán Maggiori [...], Ricardo Romero [...], Ernesto Mallo [...], Diego Grillo Trubba [...], Mariano Quirós [...] y la lista no concluye aquí. (2016: 52)

En efecto, el elenco no concluye con la enumeración de Lafforgue y la cantidad de obras y autores tiende a multiplicarse. Entre los de la “vieja guardia”, no deberíamos soslayar a los ya mencionados Gandolfo, Feinmann y Martini –a quienes Lafforgue también cuenta anteriormente en su artículo– e incluso a Guillermo Saccomanno y Sergio Sinay; a su vez, podemos concebir una suerte de generación paralela de escritores “olvidados”, con exitosas trayectorias de publicaciones y premios en otros países, como Rolo Díez (en México), Raúl Argemí y Guillermo Orsi (estos dos últimos en España),³² además de otros cuya producción fundamental se da después del 2000, como María Inés Krimer o Ernesto Mallo (estos dos, más

³² Ficciones de Díez, Argemí y Orsi han resultado ganadoras en el festival de *La Semana Negra de Gijón*, en España, donde se entrega el prestigioso premio Dashiell Hammett de Novela, un certamen que galardona producciones policiales en lengua española (nuestro país cuenta otros cinco ganadores del premio: Juan Damonte, Ricardo Piglia, Guillermo Saccomanno, Leonardo Oyola y Marcelo Luján).

bien, serían ejemplos de escritores “jóvenes”, si pensamos en términos de trayectorias de publicación y no de franjas etarias). En lo que respecta a la generación intermedia nacida durante la década de 1960, bien podemos sumar nombres como los de Carlos Feiling y Diego Paszkowski, que respectivamente debutan en la arena de las publicaciones con *El agua electrizada* (1992) y *Tesis sobre un homicidio* (1999), así como el de Martín Kohan y sus usos específicos del policial en la novela *Segundos afuera* (2005) o incluso el de Leopoldo Brizuela y su esquema narrativo en *Una misma noche* (2012). La generación joven es muy amplia y en ella deberíamos incluir igualmente a los nacidos en la década de 1960 pero que empezaron a publicar en el nuevo milenio, como Horacio Convertini, Gabriela Cabezón Cámara o Gabriela Urrutibehety, además de la multitud de escritores nacidos a partir de 1970, como Juan Carrá, Kike Ferrari, Mercedes Giuffré, Ezequiel Dellutri, Tatiana Goransky, Washington Cucurto o Natalia Moret. Tal como le sucede a Lafforgue, debemos indicar y remarcar que la lista no concluye aquí, a lo que se suma el hecho de que los usos del policial que registramos en cada autor varían en un rango amplio y diverso.

Por otra parte, siguiendo la idea del propio Lafforgue respecto a la “expansión genérica” del policial a otros soportes como el cine, la radio, la televisión, la historieta y el periodismo de investigación (2016: 55), tampoco debemos olvidar el apoyo de grandes y –especialmente– pequeñas editoriales, con colecciones dedicadas al género, así como la creación y consolidación de un circuito de festivales que le otorgan visibilidad.³³

³³ Entre las colecciones, por ejemplo, tenemos: *Nave Madre* de Colihue –que posee cuatro series diferenciadas, dedicadas a géneros masivos: ciencia-ficción, terror, fantasía y, por supuesto, policial–, *Negro Absoluto* de Aquilina, *Opus Nigrum* de Vestales, *Marea Negra* de Letra Sudaca, *Código Negro* de Punto de Encuentro, *Extremo Negro* del grupo editorial Del Extremo, *Tinta Roja* de la Editorial Universitaria de Villa María (Eduvim), así como los catálogos de las editoriales Revólver y, al menos parcialmente, Raíz de Dos y Evaristo. Los festivales complementan la circulación y el consumo del género (y varios de ellos incluyen concursos de novela cuyos ganadores son publicados por algunas de las editoriales mencionadas), al tiempo que constituyen un espacio de encuentro para los escritores, en un circuito que se ha establecido en los últimos años: *BAN! - Buenos Aires Negra* (en Buenos Aires), *Azabache* (en Mar del Plata), *Córdoba Mata* (en Córdoba) y, en menor medida –ya que solo ha contado con una edición en 2014–, *La Chicago argentina* (en Rosario), todos ellos creados y dirigidos por personas que también escriben ficciones policiales (o cercanas al género): Ernesto Mallo, Javier Chiabrando, Fernando López y Osvaldo Aguirre, respectivamente.

Respecto al soporte audiovisual, crucial para esta “expansión genérica”, la televisión y el cine ameritarían un estudio específico –y lo mismo vale para la radio, la historieta y el periodismo de investigación–. Al menos nos conformamos con enumerar ciertos títulos, en una lista de ninguna manera exhaustiva. Por la pantalla chica, en los últimos años de la televisión de aire, han pasado: *Poliladron* (1995-1997), *22, el loco* (2001), *099 Central* (2002), *Tumberos* (2002), *Los simuladores*

(2002-2003), *Mosca y Smith* (2004-2005), *Mujeres asesinas* (2005-2008), *Hermanos y detectives* (2006), *Malicia* (2015), *Cromo* (2015), *Variaciones Walsh* (2015) y *El marginal* (2016-2018). En el cine, algunos títulos –entre los que se cuentan transposiciones de novelas de Guillermo Martínez, Claudia Piñeiro y Diego Paszkowski– son: *La furia* (1997), *Comodines* (1997), *Cenizas del paraíso* (1997), *Pizza, birra, faso* (1998), *Fuga de cerebros* (1998), *Plata quemada* (2000), *Nueve reinas* (2000), *La fuga* (2001), *Un oso rojo* (2002), *Tiempo de valientes* (2005), *El aura* (2005), *Los crímenes de Oxford* (2008) –que, desde luego, no es un film argentino, aunque su fuente original en la novela de Martínez permite incluirla en nuestra enumeración–, *El secreto de sus ojos* (2009), *Las viudas de los jueves* (2009), *Sin retorno* (2010), *Vino para robar* (2013), *Tesis sobre un homicidio* (2013), *Séptimo* (2013), *Betibú* (2014), *Muerte en Buenos Aires* (2014), *El clan* (2015), *100 años de perdón* (2016), *Al final del túnel* (2016), *Los padecientes* (2017), *Los que aman, odian* (2017), *El otro hermano* (2017), *Las grietas de Jara* (2018), *El Ángel* (2018) y *Acusada* (2018) –y, a propósito de esta lista para nada exhaustiva, no olvidemos que el libro de Blanco Pazos y Clemente (2004) recapitula una gran cantidad de presencias del policial en el cine argentino entre 1933 y 2001–.

Pero el factor audiovisual no solo abarca las ficciones propiamente dichas del cine y la televisión, sino incluso ciclos de divulgación cultural que incorporan formas de narrar propias de la literatura y el cine, como *Disparos en la biblioteca* –conducido por Juan Sasturain en la pantalla de *Encuentro*– o *Policiales de colección y Libros que matan* –dos de los numerosos programas de Silvia Hopenhayn emitidos por la señal de cable *Canal (á)*–; incluso *Cámara del crimen* –conducido por Ricardo Canaletti en la señal *Todo Noticias (TN)*–, un noticiero de casos criminales reales, se apoya con fuerza en retóricas de la literatura y el cine de ficción.

Por último, en esta larga nota al pie que apenas elabora un panorama de la gran producción de policiales en distintos soportes, nos remitimos a una cita de Lafforgue, quien remarca la relevancia de “dejar constancia de una serie de notables cronistas, que, en la estela walshiana, han escrito textos en los bordes del policial, investigaciones periodísticas que entran y salen de él” y de los que da “solamente cuenta de la punta del iceberg: Osvaldo Aguirre (*Historias de la mafia en la Argentina*, entre muchos otros títulos), Javier Sinay (*Los crímenes de Moisés Ville*), Selva Almada (*Chicas muertas*) y la encumbrada, con pleno derecho, Leila Guerriero (*Los suicidas del fin del mundo*)” (2016: 52-53).

Capítulo 1. Aproximaciones al género: *La traducción* (1998)³⁴

La historia de *La traducción* se inicia con un congreso sobre traducción que se lleva a cabo en la fictiva localidad balnearia de Puerto Esfinge. Sin embargo, el evento resulta tomado por una misteriosa serie de muertes de traductores –serie a la que, paralelamente, se suma otra sucesión de muertes, pero de lobos marinos–. De manera análoga a lo que le sucede al personaje de Miró en *Filosofía y Letras*, la presencia de Miguel De Blast en el lugar de los hechos lo convierte en testigo y narrador de su versión de la historia. Aquí, particularmente, nos interesa analizar las modalidades en que esta novela se acerca y trabaja con distintos aspectos del género policial.

1.1. El lugar (del) clásico: la pequeña localidad y el hotel como formas de aislamiento

Suele mencionarse al cuarto cerrado como un motivo que acompaña al género policial desde sus orígenes (Rivera, 1996: 103), con el ejemplo fundacional de “Los asesinatos de la Rue Morgue” de Edgar Allan Poe.³⁵ Las historias que suceden en una localidad pequeña y que involucran a una comunidad reducida también son tratadas en la vertiente clásica del policial: en este caso hallamos, otra vez en la obra de Poe, un relato inaugural, con el cuento “Vos sois el hombre”. Asimismo, el hotel posee un rol paradigmático en el desarrollo del género, pues permite delimitar un aislamiento y una historia con pocos personajes –e incluso desconocidos entre sí, a diferencia de la historia en una comunidad cerrada–.³⁶ Algunos ejemplos de policiales clásicos en hoteles los tenemos a través de la pluma de Agatha Christie: *Muerte bajo el sol*, con Poirot como detective, o *Misterio en el Caribe* y *En el hotel Bertram*, que tienen como protagonista a Miss Marple. Otros casos pueden ser *El*

³⁴ Una versión previa de este capítulo fue publicada en *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, bajo el título “Traducir el policial. Aproximaciones al género en *La traducción* (1998), de Pablo De Santis” (Maltz, 2018b).

³⁵ Cook es más categórico y concluye su estudio sobre la ficción policial de cuarto cerrado con la afirmación de que dicho motivo es menos una forma que una esencia del género (2011: 172). Si bien esta sentencia resulta un tanto exagerada, su libro no deja de ser pertinente en tanto analiza detalladamente este significativo motivo en distintos autores (Poe, Chesterton, Borges y otros).

³⁶ Kracauer aborda el estudio del vestíbulo del hotel en las novelas policiales y hace énfasis en el carácter impersonal y vacío de este ámbito (2010: 59-71).

misterio de la naranja china de Ellery Queen o *Demasiados cocineros* de Rex Stout.³⁷ A nivel nacional, dos ejemplos significativos para la tradición policial son el Hotel Casino del cuento “La playa mágica” de Peyrou y el Hotel Central en *Los que aman, odian* de Silvina Ocampo y Bioy Casares. Pellicer indica, de hecho, que el espacio de *La traducción* es bastante parecido al de *Los que aman, odian* (2002: 17) –y Close amplía la comparación entre ambas, debido a sus construcciones de la trama con arreglo al modelo de policial inglés, además de que poseen una serie de elementos en común: “their vivid evocation of remote seaside locales, by their portrayal of small and socially homogenous groups of characters, and their staging of an unusual variety of dramatic incident: the violent death of translators” (2004: 12)–. En efecto, ambas historias suceden en hoteles de localidades balnearias ficticias: *Los que aman, odian* en el mencionado Hotel Central de Bosque del Mar y *La traducción* en el Hotel del Faro de Puerto Esfinge.³⁸ Por cierto, tampoco olvidemos que en *Filosofía y Letras* el referente edilicio real también había sido, en sus orígenes, un hotel.³⁹

En la novela distinguimos un doble aislamiento. En primer lugar, la historia se desarrolla en una localidad ignota, Puerto Esfinge, “[u]na ciudad fantasma de la costa argentina”, como se sostiene en la contratapa del libro.⁴⁰ “No sabía que existía” (De Santis, 1998: 20), dice Miguel De Blast, el traductor y protagonista de la historia, a Rina, una colega italiana, mientras viajan en combi hacia allí. De Blast

³⁷ Recordemos que Ellery Queen era el seudónimo con el que trabajaba una pareja de escritores: Frederick Dannay y Manfred Bennington Lee.

³⁸ Otras tres ficciones policiales que se desarrollan en localidades balnearias son *Bajamar. La novela del pueblo* (1988) de Raúl García Luna, *Arena en los zapatos* (2007 [1989]) de Juan Sasturain y *Con la muerte auestas* (2014) de Gabriela Urrutibehety. Por cierto, la primera fue transpuesta a una miniserie televisiva a mediados de la década de 1990, con el título *Bajamar, la costa del silencio*, y con la participación del propio De Santis como guionista –en colaboración con el director, Fernando Spiner, y Fabián Bielinsky–. Al desempeño de esta actividad quizás podamos atribuir ciertas similitudes que *La traducción* guarda con la novela de García Luna y con la serie televisiva, como los motivos de la localidad balnearia inhallable en el mapa o la figura del comisario que posee un archivo con las historias secretas del pueblo.

³⁹ El hotel es un lugar habitual en la narrativa de De Santis: solo por poner algunos ejemplos, recordemos que en *Filosofía y Letras*, además del edificio de la facultad y su pasado como hotel, tenemos el hotel Ancona, en *Los anticuarios* la reunión de los especialistas se da en el hotel Lucerna y en el *El enigma de París* Salvatrio se hospeda junto a los otros adláteres en el hotel Nécart, mientras que los detectives lo hacen en el Numancia.

⁴⁰ Desde luego, el nombre de la localidad nos permite trazar una conexión con *Edipo Rey*, la Esfinge de Tebas y el enigma que esta plantea. Por otra parte, en el marco global de la narrativa de De Santis, Puerto Esfinge puede ser pensada en vínculo con otras ciudades inventadas por el autor y que este ubica en suelo argentino, como El Botánico en *Las plantas carnívoras* (2006 [1995]) o Los Álamos en *Los anticuarios* (2010).

cuenta y juzga lo que dicen otras personas que miran por las ventanas del transporte: “Los otros pasajeros comentaban el paisaje, es decir, el no-paisaje. A los costados del camino no había nada; ni una sola construcción en ochenta kilómetros” (De Santis, 1998: 20). Mientras conversan, Rina saca un plano que sirve a De Blast para reflexionar sobre la inversión que percibe en la relación entre mapa y territorio: “Los mapas son una versión abstracta del paisaje; pero en aquel viaje las cosas ocurrían al revés, y el paisaje era una versión abstracta del mapa”. Rina le señala a su colega un punto en el mapa, pero De Blast no lo encuentra; en esta cualidad que marca al territorio de Puerto Esfinge como algo tan abstracto que casi pierde entidad, podemos trazar un paralelismo con el espacio del castillo gótico: “The castle has not to do with the map, and with the failure of the map; it figures loss of direction, the impossibility of imposing one’s own sense of place on an alien world” (Punter y Byron, 2004: 262). De este modo, el “no-paisaje” de Puerto Esfinge nos sugiere igualmente la sensación de la pérdida de ubicación en el mundo. Además, al carácter abstracto percibido en la ruta se suma la imagen de desolación que impera cuando la combi llega a Puerto Esfinge:

[...] Pasamos primero junto a un cementerio con rejas de hierro, encerrado entre paredes grises, y luego junto a un faro que parecía abandonado. Lo rodeaba un alambrado que en un sector se había derrumbado sobre el pasto.

El viento sacudía la combi. El mar, gris y picado, había levantado en la playa una franja de algas muertas, que en algunos puntos tomaba la consistencia de un largo muro de podredumbre. (De Santis, 1998: 21)

Estos motivos se repiten a lo largo de la novela: tanto las construcciones humanas –el faro, la mina de carbón de la Salina Negra– como la propia naturaleza –las algas, los huesos de pájaros– presentan signos de decadencia y descomposición. En el hotel abandonado y en la sucesión de lobos marinos muertos apreciamos, respectivamente, el cenit de estas cuestiones, aunque la serie de lobos marinos muertos resulte ligada a la actividad del hombre, como leemos hacia el final de la novela.

En segundo lugar, en medio de la desolación de Puerto Esfinge, tenemos a su vez otro aislamiento, dado por el hotel donde se desarrolla el congreso sobre traducción. El propio emplazamiento del edificio lo deja apartado del aislamiento que, *per se*, representa la localidad balnearia de la ficción: “La combi se detuvo frente al hotel. A un kilómetro y medio de distancia, empezaban las primeras casas”

(De Santis, 1998: 21). La descripción del hotel que nos brinda De Blast da cuenta de un edificio abandonado en dos sentidos: si la cita anterior resalta su alejamiento, las siguientes palabras del traductor remarcan su carácter parcialmente vacío:

El hotel era totalmente desproporcionado en comparación con Puerto Esfinge. Era el centro de un gran complejo turístico que no había llegado a existir. Estaba construido en dos cuerpos que se abrían en ángulo sobre la costa. Una mitad estaba terminada y empezaba a decaer; la otra mitad no tenía puertas, ni ventanas ni mampostería. Un cartel inmenso anunciaba la continuación de las obras, pero no se veían maquinarias ni obreros ni materiales de construcción. Sobre la entrada, leí en letras plateadas *Hotel Internacional del Faro*; arriba colgaban unas banderitas deshilachadas y descoloridas. (De Santis, 1998: 21)

1.2. Una lengua extranjera: entre el policial y el fantástico

Más allá de las condiciones decadentes del hotel, este espacio reducido permite limitar el número de personajes y, cuando comienzan las muertes, también el número de sospechosos. Así, la trama de *La traducción* se estructura a partir de una serie de muertes de traductores diseminadas a lo largo de la historia.⁴¹ Pero el carácter policial de la novela queda marcado tanto por esta sucesión como por el enigmático interrogante que ella engendra: ¿cómo y por qué se producen esas muertes? El misterio se origina a partir de “una lengua extranjera” –así se llama, de hecho, la segunda parte del libro–. Ximena, la joven periodista que halla el cadáver de Valner, el primer muerto de la novela, cuenta cómo llega a ubicarlo a partir de seguir las resonancias de una voz cuyo idioma no puede definir: “Ni inglés, ni francés ni ningún idioma que yo pueda identificar” (De Santis, 1998: 57). Resulta pertinente, entonces, si trazamos una analogía con el ya citado “Los asesinatos de la Rue Morgue” de Edgar Allan Poe. En dicho cuento tenemos una serie de testimonios

⁴¹ La estructura de un relato organizado en torno a una serie de muertes es un *Leitmotiv* en la narrativa de De Santis. Dentro de esta amplia caracterización, podemos inscribir a *La traducción* en un núcleo conformado por otras tres novelas: *Filosofía y Letras*, *El teatro de la memoria* y *El calígrafo de Voltaire*. Estas cuatro ficciones pueden constituir una unidad en el marco de la obra de De Santis por varios motivos: su secuencialidad en la escritura y publicación, su extensión de alrededor de doscientas páginas, su estructura de la narración dividida en tres partes (salvo por *La traducción*, que tiene cuatro), el empleo de una trama basada en torno a una sucesión de muertes, con protagonistas masculinos e historias amorosas frustradas, y el uso de motivos y temas recurrentes (reflexiones sobre la lengua, la escritura, los libros y el espacio urbano).

entrecruzados en torno a las dos voces que provienen desde el cuarto cerrado donde se cometen los crímenes: todos afirman que una voz áspera habla en francés, pero ninguno coincide respecto al idioma que le corresponde a la extraña voz aguda. Sin embargo, como sostiene el detective Dupin, “[l]a peculiaridad es, no que no se pusieran de acuerdo, sino que un italiano, un inglés, un español, un holandés y un francés intentaron describirla; todos hablaron de *un extranjero*. Todos estaban seguros de que no era la voz de un compatriota” (Poe, 2010: 493; énfasis del original). En este sentido específico, en el intento de identificar la procedencia de una voz extraña, el cuento de Poe cifra el enigma en una voz extranjera. Así, podemos colocar a *La traducción* en una línea sucesoria con este relato fundacional de la literatura policial. Por cierto, Konstantinova ya ha señalado que De Santis se hace eco de Poe en *La traducción*, aunque la estudiosa se refiere a otro cuento fundacional, “La carta sustraída” (2010 [1844]), y a la presencia de una carta como elemento clave del relato (2006: 202-203) –en un trabajo previo, Pellicer nota lo mismo: la carta que revela la solución a las enigmáticas muertes (2002: 17)–.

Pero, si continuamos con el motivo de la lengua extranjera, vemos que la novela de De Santis lo profundiza, pues ella no solo se sitúa en el centro del enigma sino que también protagoniza la serie de muertes. En vista de nuestros objetivos, aquí analizamos el papel de la lengua extranjera en relación al género policial, aunque, en el hecho de que sea ella misma la que mata, tenemos un elemento que produce un acercamiento innegable de *La traducción* al género fantástico; acercamiento del que el propio De Santis es activo partícipe, cuando afirma: “No me considero del todo autor de policiales. Escribí dos novelas policiales que son *El enigma de París* y *Filosofía y Letras*. Para mí las otras no lo son. *La traducción*, por ejemplo, para mí es una novela de literatura fantástica” (Wieser, 2012: 70).

De cualquier modo, este evento fantástico de la lengua asesina resulta igualmente vinculable al género policial: podemos remitirnos al argumento de Konstantinova (2006) relativo a la performatividad de la lengua asesina en relación con la variante específica de la *metaphysical detective fiction* y tampoco debemos soslayar que *La traducción* no es la primera novela de orientación policial en que apreciamos el motivo de una lengua –o un libro– que envenena y mata; al menos dos novelas previas contienen esta idea: *El maestro del juicio final* (1923) de Leo Perutz y *El nombre de la rosa* (1980) de Umberto Eco. De hecho, De Santis manifiesta su

aprecio por Perutz y sostiene la idea de que *El nombre de la rosa* es impensable sin el antecedente de *El maestro del juicio final* (Wieser, 2012: 66-67). De este modo, también podemos inscribir *La traducción* junto a un pequeño conjunto de ficciones que se perfilan como policiales pero que, en su desarrollo, tienden a lo fantástico.⁴²

1.3. Traducir el policial: historia particular de un problema “nacional”

En los dos apartados anteriores consignamos sendos elementos que nos permiten establecer un vínculo con el policial de enigma o clásico: la delimitación de un ámbito cerrado y la presencia de una lengua desconocida. Sin embargo, en *La traducción* hallamos aspectos que marcan otro sentido particular de lo policial, ligado a la inserción del género en la Argentina. La intención de traducir y trasponer fórmulas genéricas estaba en las preocupaciones de los escritores desde mediados del siglo XX e incluso antes.⁴³ Pensemos en la “Noticia” de Rodolfo Walsh que precede a su compilación de *Diez cuentos policiales argentinos* (1953); en ella afirma que, en paralelo a las que él consideraba las primeras producciones de literatura policial del país –a cargo de Borges, Bioy Casares, Castellani y Peyrou–,

[...] se ha producido un cambio en la actitud del público: se admite ya la posibilidad de que Buenos Aires sea el escenario de una aventura policial. Cambio que puede juzgarse severamente a la luz de una crítica de las costumbres, pero que refleja con más sinceridad la realidad del ambiente y ofrece saludables perspectivas a la evolución de un género para el que los escritores argentinos me parecen singularmente dotados. Buenos Aires no es ya la ciudad hostil a la novela. (Walsh, 1953: 8; énfasis del original)

Igualmente ilustrativa resulta la “Intención” de Velmiro Ayala Gauna en *Los casos de Don Frutos Gómez* (1979 [1955]). En dicha nota introductoria, el escritor trae a colación el habitual pensamiento de diversos autores que “sostienen la

⁴² De Santis se explaya sobre esto en su conferencia “Leo Perutz y los libros asesinos” (2016). En ella el escritor también retoma, como indica el título, su predilección por el autor austríaco, de quien había leído *El maestro del juicio final* en la edición de *El Séptimo Círculo* de la década de 1940. Por cierto, respecto a la convergencia entre los géneros policial y fantástico, se trata de matrices que tienden a aproximarse, tal como han indicado, por ejemplo, Ponnau (1988) –que centra su comparación, particularmente, en el motivo del doble– o Borges (1980) –que identifica esta convivencia de géneros como un rasgo característico de la narrativa de Chesterton–.

⁴³ Ya en la carta al editor que precede a la primera novela policial en castellano, *La huella del crimen* (1877), Raúl Waleis se declara heredero de Poe y Gaboriau (Waleis, 2009: 23-24).

imposibilidad del florecimiento de un género policial con ambiente y tipos netamente argentinos” (Ayala Gauna, 1979: 43). Y continúa: “Para ellos el detective sólo puede moverse a gusto en las proximidades de Scotland Yard, de la Sureté o del F.B.I., teniendo como campo de acción principal a Londres, París, Nueva York o Chicago” (1979: 43). Sin embargo, Ayala Gauna se sirve de la figura del rastreador (cita al propio Sarmiento, con el ejemplo puntual de Calíbar) para sostener que

[...] si tal literatura no ha florecido entre nosotros, no ha sido por falta de antecedentes ni de tipos que puedan protagonizar esos relatos, ya que nuestro rastreador y, aun el vulgar hombre de campo, tenían el mismo poder de observación y un conocimiento empírico que balanceaba el caudal científico de Conan Doyle y que los hacía capaces de tan hábiles razonamientos deductivos como al morador de Baker Street. (Ayala Gauna, 1979: 44)

Ayala Gauna, en su apuesta literaria por el comisario Don Frutos Gómez, intenta justamente demostrar que “[l]os cuentos de ficción policial son perfectamente posibles de desarrollar dentro de una atmósfera argentina” (1979: 45).

De nuestra parte, podemos pensar un posible diálogo que *La traducción* establece con tales debates de mediados del siglo XX. Nos resulta significativa la voz del no casualmente uruguayo Vázquez, que invita a De Blast a un debate sobre traducción de novelas policiales:

–Estamos reunidos en una comisión para hablar sobre la traducción de la novela policial. ¿No quiere venir?

A Vázquez le gustaba menos conversar que ser oído, y necesitaba auditorio para sus anécdotas.

–Tengo que salir.

–Estamos discutiendo si hay que hacer hablar a los gánsters neoyorquinos en lunfardo rioplatense.

Prometí que iría, en ese tono en que se puede mentir con tranquilidad, porque se da por descontado que nadie va a creer lo que decimos. (De Santis, 1998: 117-118)

En el fragmento citado hallamos una explícita tematización del problema de la nacionalización del género policial –en un aspecto específico, relativo a cómo captar y representar la oralidad proveniente de la tradición del *hard-boiled*– y, al mismo tiempo, notamos un indiscutible desentendimiento por parte de De Blast frente a tal problema: dice que se tiene que ir e inventa una promesa sobre su presencia en la

comisión de debate. Sin embargo, cuando vuelve al hotel después de pasar un rato afuera, le pregunta al traductor uruguayo sobre el resultado de la reunión:

Me senté con Vázquez.

–¿Cómo terminó el debate?

–Que hay que traducir solamente novelas con pistoleros sordomudos, para evitar el problema del coloquialismo. Hizo bien en no venir, me aburrí mucho.

–Creí que iba a hablar usted todo el tiempo.

–Hablé yo todo el tiempo, pero igual me aburrí. (De Santis, 1998: 125)

Si bien la ficción nos presenta un simple chiste, de la irónica respuesta de Vázquez también podemos desprender una conclusión: la imposibilidad de trasponer policiales a una escala local. La presunta relevancia del problema de la nacionalización del género policial resulta atenuada y relativizada por algunas circunstancias: no solo el desinterés de De Blast, sino el aburrimiento que confiesa el propio Vázquez, que simultáneamente juega con naipes al solitario. Así, distinguimos una suerte de doble movimiento con el que trabaja *La traducción*: trae a cuenta un problema específico de la historia de la literatura policial argentina, que ha merecido debates con cierta solemnidad (ejemplificados en los fragmentos citados de Walsh y Ayala Gauna), aunque lo presenta bajo la forma de un chiste.

Konstantinova también señala que Vázquez, si bien se mantiene al margen de la trama principal, desempeña un papel importante en ella, pues en su condición de traductor provee un comentario auto-consciente sobre el estatuto de *La traducción* como ficción (2006: 200-201). La estudiosa cita una declaración del traductor en la que apreciamos de manera concisa la tematización del género policial en el interior de la ficción: “Los misterios están ahí para darnos tema de conversación, no para que los solucionemos” (De Santis, 1998: 126).⁴⁴

Ya en un libro previo de De Santis, la novela de aprendizaje *Las plantas carnívoras* (2006 [1995]), hallamos una sucinta pero significativa mención al problema de la nacionalización del género policial, que podemos ubicar en sintonía

⁴⁴ La tematización del policial en la obra de De Santis reaparece con fuerza unos años después en *El enigma de París*, especialmente en el segundo capítulo de la novela, cuando se desarrolla un simposio en que los detectives disertan sobre teorías y métodos de su actividad. Algo similar sucede, asimismo, en *Crímenes y jardines* y *La hija del criptógrafo* (volveremos sobre estas cuestiones en los capítulos referidos a cada una de estas novelas).

con la forma chistosa de abordar dicho tema en *La traducción*. El protagonista, Leo, recuerda las historias policiales que les contaba el padre a él y su hermano:

Eran intrigas policiales, que protagonizaba Saturnino Reyes, un detective gaucho que vivía en Londres. Resolvía los casos apelando a su infalible astucia campera y a sus boleadoras. Recorría castillos, mansiones enormes y lagos de Escocia resolviendo crímenes cometidos en ambientes de la nobleza británica. Tenía un amigo uruguayo que lo admiraba y que siempre lo llamaba “maestro”, Walter Washington Benítez, con quien compartía la pasión por el mate. En la yerba estaba el secreto de la inteligencia y la fuerza de Saturnino Reyes. (De Santis, 2006 [1995]: 112)

Desde luego, el nombre, el mate y las boleadoras nos hacen pensar en el discurso criollista que se manifiesta, de manera jocosa, en un segmento de la literatura policial argentina: por ejemplo, en la figura del ya mencionado Don Frutos Gómez de Ayala Gauna o en el Isidro Parodi de Borges, que podrían formar parte de un grupo de “detectives materos”.⁴⁵ Esto, sumado al exacerbado uruguayismo de Benítez –con su nombre “Washington”–, nos permite traer a colación la conferencia “El escritor argentino y la tradición”, en la que Borges justamente desarrolla la idea de que la argentinidad de un texto no pasa por exponer una sumatoria de elementos autóctonos: “Creo que los argentinos [...] podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local” (Borges, 1974: 270). Además de la desbordada argentinidad de Reyes con el mate y las boleadoras, en este caso De Santis aplica el humor a través de la inversión: de la pregunta básica acerca de cómo adaptar una forma y unos personajes extranjeros al suelo argentino pasamos a cómo un detective local se desenvolvería en territorio británico –es decir, en un típico policial de enigma–.

Volvamos a *La traducción*: la presencia de Vázquez en la historia ya tenía, incluso, un episodio previo. Si en el diálogo que analizamos se hace hincapié en un problema que remite a lo estrictamente literario, en la primera aparición del uruguayo encontramos otro tema que conecta la literatura policial con la actividad del campo editorial: De Blast nos informa que Vázquez “había traducido novelas policiales para

⁴⁵ Respecto al discurso criollista, la referencia insoslayable es el estudio de Prieto (1988). Por otra parte, además de los dos ejemplos de personajes de ficción, el nombre “Saturnino” permite remitirnos al escritor correntino Saturnino Muniagurria, autor de un relato policial ignorado por la crítica hasta hace muy poco tiempo, “El caso de Apolonio Menéndez” (1967), y analizado en un texto reciente de Pignatiello (2016).

las colecciones *Rastros y Cobalto*” (De Santis, 1998: 33).⁴⁶ Podríamos interpretar la referencia a *Rastros y Cobalto* como una suerte de homenaje a un segmento del género policial argentino en algunas ocasiones menospreciado, en contraste con otras colecciones que gozaban de gran reputación. En efecto, Braceras, Leytour y Pittella (1986: 49-51) realizan una clasificación binaria que marca una división entre colecciones “de quiosco” y “serias”: *Cobalto* y *Rastros* pertenecen a las primeras y son coetáneas de la prestigiosa *El Séptimo Círculo* (dirigida entre 1945 y 1956 por Borges y Bioy Casares –y posteriormente por Carlos Frías–). En este sentido, podemos concebir una apuesta autoral por rescatar dos colecciones de policiales que, en tanto expresiones de una cultura popular y masiva, han sido clasificadas en franca oposición al ámbito de las letras consagradas (Braceras, Leytour y Pittella, 1986: 16). Este homenaje se repite nuevamente en *Los anticuarios* (2010), con otra mención a *Rastros y Cobalto* (De Santis, 2010: 128) y a la que se suma una referencia aún más amplia: “En la vidriera había unos pocos libros ajados: una novela de Somerset Maugham, *La muñeca sangrienta* de Gaston Leroux, unos manoseados ejemplares de la revista *Leoplán*” (De Santis, 2010: 83). En esta cita tenemos, en una mención al pasar, varios elementos ligados a una presunta “literatura menor”: en primer término, la referencia a Somerset Maugham resulta contrastable con aquellas irónicas y descalificadoras palabras que Tomatis le dedica a Maugham en *Lo imborrable* (1992) de Juan José Saer: “¡Ah, Somerset Maugham! Sabía decir de sí mismo que era el primero entre los [escritores] de segundo orden, pero me parece que se juzgaba generosamente” (Saer, 2003: 114). En segundo lugar, la mención a Gaston Leroux puede ser interpretada a modo de sinécdoque de la tradición francesa de literatura policial –si bien *La muñeca sangrienta* (1954 [1923]) no es precisamente una obra del género, como sí lo es su clásico *El misterio del cuarto amarillo* (2010 [1907])–, tradición usualmente olvidada y desatendida en la Argentina y de la que De Santis ya había demostrado un conocimiento preciso y más amplio en *El enigma de París*.⁴⁷

⁴⁶ Ya advertimos en la introducción que un significativo trabajo de Campodónico (2016) facilita un panorama del mercado editorial y la literatura policial de mediados del siglo XX. También resultan relevantes los trabajos de Carlos Abraham (2012; 2017) sobre las editoriales Tor y Acme (homenajeadas por De Santis, a través de menciones puntuales, en distintas novelas). Para una visión general de la edición en el país a mediados del siglo XX, también ya nos hemos remitido al aporte de de Diego (2014).

⁴⁷ Setton sostiene la tesis de que el menosprecio de Borges por la literatura francesa ha determinado una configuración selectiva en la historia de la narrativa policial en la Argentina:

Por último, los ejemplares de la revista *Leoplán* nos devuelven a la reivindicación de la literatura policial “de quiosco”, según la clasificación antes citada de Braceras, Leytour y Pittella (1986: 49-51).

Sin embargo, lejos de ser un homenaje solemne, vemos que la ponderación de las colecciones baratas se realiza desde una perspectiva humorística. Vázquez refiere una anécdota en que pierde en el hipódromo una novela de gánsters que debía traducir, titulada *Una lagartija en la noche*:

[...] Lo llamo al editor, me dice que no tiene otra copia, y que en dos días necesita la traducción. ¿Qué dibujo lleva la tapa?, pregunto. Un enmascarado le clava un puñal a una pelirroja. La empuñadura tiene forma de lagartija. ¿Dice la contratapa dónde transcurre la acción? En Nueva York. *Pasé toda la noche traduciendo el original perdido*. No estuvo mal la lagartija; tuvo tres ediciones. (De Santis, 1998: 33; énfasis propio)

En esta cita apreciamos otro giro humorístico que se burla del descuido en la edición de tales colecciones, con la situación extrema de una “traducción” hecha sobre un libro perdido. Pero, además, el diálogo citado se enmarca en una conversación en la que percibimos, otra vez, el desinterés de De Blast por el tema, ya quien piensa obsesivamente en Ana Despina: “Cuando uno está pendiente de una mujer, descuida el resto del mundo” (De Santis, 1998: 34).⁴⁸ De este modo, nuevamente la referencia a lo policial resulta inmersa en cierta tensión, pues el género es traído a colación como tema de conversación aunque, al mismo tiempo, el protagonista lo minimiza.

Por último, debemos indicar que el homenaje a la presunta “literatura menor” no implica dejar de lado la “alta literatura”. Al contrario, recordemos que la primera parte de *La traducción* comienza con un epígrafe de Borges sobre la desconcertante tarea de la traducción. Luego, en el inicio de cada una de las restantes partes del

[...] la impugnación de la tradición francesa decimonónica ha derivado en un desconocimiento de esta rama del género y, consecuentemente, en una desatención de la literatura nacional vinculada a ella. La historia usual del género, en cambio, ha sido elaborada en gran medida a partir de la lectura de Borges –intencionadamente parcial– de los relatos de Edgar Allan Poe y de G. K. Chesterton. De este modo, un programa literario se ha transformado en la interpretación de la historia del género en la Argentina. (2012: 47)

⁴⁸ La prioridad de atraer a una mujer antes que resolver una investigación es un motivo recurrente en las novelas de De Santis. El protagonista de *Pesadilla para hackers* (2015 [1992]) lo afirma de manera muy clara: “Sé que mientras cuento esto parece como si todo el tiempo yo hubiera estado obsesionado por aclarar la razón de los ataques de locura. Bueno, en realidad eso me preocupaba, pero no estaba tan pendiente de nada como de Mariana. Creo que si fui hasta el fin fue para estar junto a ella en algo, aunque fuera peligroso y estuviera todo fuera de control” (De Santis, 2015 [1992]: 48).

libro, leemos epígrafes de Dante Alighieri y Ferdinand de Saussure –además de una cita apócrifa de un autor inventado: *Babel* de Ulises Drago–.⁴⁹ Estas menciones a acendrados representantes del mundo de las letras, leídas en conjunto con las referencias de los párrafos precedentes, nos brindan una clave sobre la poética de De Santis, que se apoya tanto en expresiones de la cultura popular y masiva como de la “alta cultura”. Así, justamente, *La traducción* nos deja la impresión patente de que la literatura de De Santis se construye con *toda* la literatura.

1.4. Un detective local: la figura del comisario

Además de la presencia del uruguayo Vázquez y la mención que este hace de dos elementos significativos en la constitución de un policial nacional (por un lado, el problema de la traducción de una oralidad extranjera a una local y, por otro, la edición y circulación de libros policiales a través de editoriales de quiosco), en *La traducción* hallamos otro aspecto que nos remite a la tradición argentina de literatura policial: la figura del comisario. Según Braceras y Leytour, se trata de un personaje caracterizado por su sentido común y su sencillez, en oposición al marcado intelectualismo y la ostentosa vanidad del prototípico detective inglés (1998: 19). Según estas autoras, los comisarios más conocidos y sus autores son: Treviranus (de Borges), Leoni (de Pérez Zelaschi), don Frutos Gómez (de Ayala Gauna), Laurenzi (de Walsh) y Baliari (de Firpo).⁵⁰ Ellos “son hombres sencillos que para descubrir al culpable apelan a la enorme experiencia que les ha dado el trajinar por distintas comisarías a lo largo y ancho del país” (Braceras y Leytour, 1998: 19).⁵¹ En estas dos cuestiones, la experiencia y una carrera profesional que impide el sedentarismo,

⁴⁹ Una denominación similar, con otro nombre de pila y con una leve modificación en la acentuación del apellido, es usada posteriormente por De Santis para el protagonista de las novelas *El inventor de juegos*, *El juego del laberinto* y *El juego de la nieve*: Iván Dragó. A su vez, el nombre de este personaje es una copia casi idéntica –con la diferencia en la tilde de la “o”– de la denominación de un personaje fictivo de la cultura de masas: Iván Drago, el boxeador soviético al que se enfrenta Rocky en el film *Rocky IV* (1985). Si volvemos con esta mención al nombre ficticio que firma ese epígrafe apócrifo de *La traducción*, Ulises Drago, podríamos ver en él una sugestiva convivencia entre *Ulises* de Joyce y *Rocky* de Stallone.

⁵⁰ De acuerdo a Pignatiello (2014: 108), podemos encontrar comisarios anteriores y posteriores a ellos: desde el comisario de “La pesquisa” de Paul Groussac, de fines del siglo XIX, hasta el reciente comisario Croce de Ricardo Piglia, que protagoniza *Blanco nocturno* (2010) y *Los casos del comisario Croce* (2018).

⁵¹ Braceras y Leytour completan la descripción con otras características: “Generalmente son provincianos y comparten con el detective clásico su condición de célibes. Suelen ser solteros o viudos, están solos, cobran un sueldo por su trabajo y no tienen familia” (1998: 19).

podemos trazar un nexo con Guimar, el comisario de *La traducción*. Este personaje tiene apariciones puntuales en la medida en que se producen las muertes y, fundamentalmente, en el final de la novela, cuando lleva consigo a De Blast por la comisaría y el museo municipal para explicarle el misterio de los lobos marinos muertos. Guimar le habla al traductor acerca de su trabajo, durante un lustro, basado en documentar *todo* lo que sucede en Puerto Esfinge:

–Llegué hace cinco años a este pueblo. Me dijeron que nunca pasaba nada, pero yo me di cuenta de que la diferencia entre que no pase nada y que pasen muchas cosas es una cuestión de observación. Me encontré con un archivo vacío, que fui llenando con mis propios informes, que yo redacto y que están dirigidos a mí. Desde que llegué empecé a llenar el archivo; apenas me senté compré cinta nueva para la máquina y me puse a escribir. Una carpeta para cada tema. En ese archivo está toda la historia del pueblo y nadie lo sabe. Se lo cuento a usted, porque es de afuera y porque quiero que me entienda [...]. Tengo anotado todo. A veces me sirve para presionar a la gente, pero es mucho más que eso. No quiero que nada de lo que pase quede afuera de mi archivo. No me importa que a veces no pueda actuar, que tenga las manos atadas. No sé si puedo hacer justicia y no sé si me interesa hacer justicia, pero quiero que todo quede por escrito. (De Santis, 1998: 170)

En este largo fragmento tenemos varias cuestiones: en primer lugar, leemos unas palabras que nos llevan a la conclusión de que la observación consiste menos en una práctica rutinaria del investigador que en una decisión política –decisión que trae aparejada una política de la observación–. No se trata de la observación clásica de indicios, aunque Guimar también emplee este método; al contrario, para el comisario la observación no se reduce a un mero hacer técnico, sino que implica una dimensión epistemológica, pues ella marca “la diferencia entre que no pase nada y que pasen muchas cosas” (De Santis, 1998: 170).⁵² Pero, en segundo lugar, vemos que la naturaleza curiosa de Guimar se complementa con una intención de registrar por escrito el producto de sus pesquisas –y la historia de todo el pueblo, como él mismo dice–, de modo que la observación, además de tener un fundamento político,

⁵² En el comisario Croce de Piglia hallamos una postura similar, cuando le dice a Renzi: “Qué quiere decir *ver* algo tal cual es; no es fácil” (Piglia, 2010: 142; énfasis del original). En general, la observación es un motivo significativo de la literatura policial: sirve como clave resolutive de un enigma (por ejemplo, en “La carta sustraída”), pero también resulta un elemento que otorga entidad y distinción al género: en la larga disquisición sobre las capacidades analíticas al comienzo de “Los asesinatos de la Rue Morgue”, leemos que “la diferencia en el alcance de la información obtenida no radica tanto en la validez de la inferencia como en la calidad de la observación. Lo que se necesita es saber *qué* observar” (Poe, 2010: 471; énfasis del original).

epistemológico y una técnica de aplicación, también se proyecta hacia una operación que fija lo dicho.⁵³ Esta actividad reviste a Guimar de una mayor elevación intelectual respecto al linaje de comisarios en que lo inscribimos: pensemos, por ejemplo, en los relatos de Walsh que tienen como protagonista al comisario Laurenzi, cuyas historias nos llegan a través del periodista Daniel Hernández. Al contrario, en *La traducción* Guimar observa y él mismo escribe el producto de su trabajo investigativo. Una vez que De Blast le refiere la historia de las muertes de Valner, Rina y Zúñiga, el comisario saca una carpeta, consigna en la cubierta el título “Lengua del Aqueronte” y consulta al traductor si está bien escrito.⁵⁴ Sin embargo, en tercer lugar, en el fragmento citado hallamos otro elemento con el que volvemos a asociar a Guimar con Laurenzi, relativo a una visión pesimista sobre la justicia: “No sé si puedo hacer justicia y no sé si me interesa hacer justicia” (De Santis, 1998: 170), le dice Guimar a De Blast en una confesión que lo aproxima al tono resignado de la voz de Laurenzi.⁵⁵

1.5. Lobos marinos, muertes terrenales: la serie negra

El énfasis en la figura de Guimar nos permite pasar a otra cuestión en la que deseamos detenernos y, en ella, unas palabras del comisario resultan fundamentales. Hay un misterio paralelo a la trama principal de traductores muertos: la no menos misteriosa sucesión de lobos marinos muertos.⁵⁶ Esta historia solo aparece en momentos puntuales: cuando De Blast va a la playa y ve cadáveres de dichos

⁵³ Previamente, en *La sombra del dinosaurio* (2013 [1992]), encontramos otro ejemplo de la voluntad de dejar por escrito la historia de una localidad pequeña –de la provincia de Chubut, en este caso–. En esta novela hay un ciudadano, Santiago Marón, que es la memoria viva del pueblo y a él “[e] preguntamos de todo, desde los nombres de los intendentes o los párrocos de la iglesia, hasta los circos o las ferias que pasaban por aquí, o los chismes de amoríos. Todo. Y cuando hayamos terminado desgrabaremos todo este material y escribiremos la historia completa de este pueblo” (De Santis, 2013 [1992]: 64).

⁵⁴ Hay, de hecho, una autoconciencia de Guimar sobre el propio proceso de escritura, cuando comenta en broma la forma en que lo hace: “Cuando detecto un delito lo escribo en mayúsculas; eso es todo lo que puedo definir como mi estilo literario” (De Santis, 1998: 170). De todas formas, el hecho de que pregunte cómo se escribe una palabra deja en claro que Guimar no es un letrado.

⁵⁵ Por ejemplo, en el cuento “En defensa propia”, Laurenzi le confiesa a Hernández su incapacidad para cumplir con su deber en el final de su carrera: “Yo, a lo último, no servía para comisario” (Walsh, 2013: 279). Si bien se trata de una confesión que, en el marco de una charla en un bar, resulta dotada de un componente humorístico, tampoco por eso deja de manifestar la resignación de Laurenzi.

⁵⁶ Si bien las series de traductores y lobos marinos muertos constituyen dos historias paralelas, en la primera lectura de la novela sospechamos una posible conexión, pues las muertes de cada serie se suceden de manera alternada y cada una de ellas totaliza cuatro víctimas.

animales y, casi al final de la novela, cuando el comisario Guimar postula su develamiento. Este lleva a De Blast al museo municipal y allí da con Lugo, a quien acusa con absoluta certeza por haber matado a los lobos marinos. En el mismo museo, el comisario encuentra una maza con la que explica la “epidemia” de los cráneos rotos de los lobos marinos –cráneos rotos que De Blast no había notado en sus caminatas por la playa–. Sin embargo, comprobamos que Lugo es apenas un ejecutor que mata a tres lobos marinos a cambio de dinero y por pedido de dos bomberos –Trigo y Diels–. Él ignora los motivos, es un “pobre infeliz” (De Santis, 1998: 175), según Guimar.⁵⁷ De Blast le pregunta al comisario los motivos por los cuales los bomberos matan animales y la respuesta del comisario nos brinda una resolución que trae a cuenta una historia propia de la serie negra:

–Donde termina Esfinge, hay un par de calles que son territorio liberado. Garitos donde se juega a la ruleta y a las cartas y ranchos donde tres o cuatro mujeres entradas en años reciben a camioneros y a obreros del puerto. Hace diez días, uno murió en una pelea o en un ajuste de cuentas; el dueño de uno de los tugurios, borracho, tiró el cuerpo al agua cerca de la costa. Cuando se emborrachan, olvidan que no hay que tirar cuerpos cerca de la costa: vuelven. Este hombre les pidió a los bomberos que se encargaran del asunto. Cuando el muerto volvió, los bomberos se llevaron el bulto envuelto en una lona y lo enterraron lejos. Antes, mientras esperaban el regreso, inventaron lo de la epidemia para distraer: así ya no importaba que los vieran. Lo hicieron hace cinco años, antes de que yo llegara, y les salió bien. Probaron de nuevo. (De Santis, 1998: 175-176)⁵⁸

Aquí tenemos un procedimiento habitual en las ficciones de De Santis, consistente en incorporar micro-historias a la narración principal. En este caso, la particularidad reside en que la historia puede ser propia del género negro: muertes anónimas y no esclarecidas, criminales que no pagan por sus transgresiones, bajos fondos –un prostíbulo y una casa de juego ilegal en una zona liberada en las afueras de Puerto Esfinge–, ajustes de cuentas, vínculos entre los marginales y la fuerza pública estatal –los bomberos–. En una historia contada en veinte renglones hay una múltiple

⁵⁷ El hecho de que no importe quién es el ejecutor de los crímenes es un rasgo de la serie negra. En la misma dirección, vale recordar la acertada afirmación de Sebrelí, quien, al comentar la obra de Dashiell Hammett, sostiene: “no interesa saber quién apretó el gatillo sino quién pagó la bala” (1997: 228).

⁵⁸ Con estas palabras de Guimar podemos efectuar una precisión respecto a una nota al pie anterior, pues la serie de lobos marinos muertos cuenta con una víctima humana entre ellas, más allá de que públicamente es presentada como la primera muerte de un lobo marino: se trata de un asesinato previo a las observaciones de De Blast pero que abre la serie de muertes de los animales.

tematización de elementos inherentes a la serie negra: el poder, el dinero, la corrupción, la violencia, el cinismo y el sexismo (Piglia, 1979; Giardinelli, 2013), así como un campo léxico que le es propio: “ranchos”, “ajuste de cuentas”, “tugurios”, “borracho”, “asunto”.

Si bien a De Santis se lo suele asociar –con justicia– a la vertiente clásica del policial (Gamerro, 2006: 85), además de esta historia paralela sobre los lobos marinos, en sus producciones identificamos otros elementos semánticos y sintácticos que permiten trazar un vínculo con la literatura y el cine negro norteamericanos; por ejemplo: la caracterización de Lucas Lenz como una suerte de *private eye* en *Lucas Lenz y el Museo del Universo* (1992), los golpes y los *blackouts* en varias novelas, como *Filosofía y Letras* (1998), *El teatro de la memoria* (2000) y *El calígrafo de Voltaire* (2001), los ambientes prostibularios en un extenso pasaje de *Los anticuarios* (2010), la estructura cinematográfica que encontramos en la mayoría de sus novelas –con asesinatos que se dan progresivamente a lo largo de las historias y no como punto de partida, tal como sucede en los policiales clásicos– o el uso habitual de la primera persona para narrar.

De este modo, postulamos una interpretación de la narrativa de De Santis que contemple el aporte de la *hard-boiled fiction* y de las figuras de Raymond Chandler y Samuel Dashiell Hammett como sus máximos exponentes,⁵⁹ así como del creciente peso que ganó en la Argentina en la década de 1970 –aunque cuenta con una producción creciente ya desde las décadas de 1950 y 1960 (Lafforgue, 1996a: 19)–, gracias a las ficciones de Eduardo Goligorsky, Juan Martini, Osvaldo Soriano o Sergio Sinay, entre otros (Rivera, 1996: 99).⁶⁰ Desde luego, con esto tampoco

⁵⁹ Si bien muchas veces se menciona a Chandler y Dashiell Hammett como los creadores de la vertiente negra de la literatura policial, recordemos que existe un consenso respecto al carácter inaugural que tiene el cuento “El falso Burton Combs” (1981 [1922]) de Carroll John Daly: “The birth of hard-boiled detective literature might fairly be traced to *Black Mask*, and more specifically to its December, 1922, issue. That issue contained Carroll John Daly’s first story, ‘The False Burton Combs,’ and the first crime story of Dashiell Hammett (writing as Peter Collinson) ‘The Road Home’” (Yarbrough, 2008: 2151). Esta sentencia sobre el carácter fundacional del relato de Daly también la hallamos, por ejemplo, en los trabajos de los críticos españoles Vázquez de Parga (1981: 185-186) y Coma (1986: 61-62). Por supuesto, esto tampoco debe hacernos olvidar el relato “Los asesinos” de Ernest Hemingway, que es cronológicamente posterior pero que también ha sido señalado como fundante, por ejemplo por el propio Piglia (2006 [1986]: 59).

⁶⁰ Rivera, en la pequeña referencia biográfica sobre Goligorsky incluida en *El Relato Policial en la Argentina. Antología crítica*, dice que la novela *Lloro a mis muertos* (1960) apareció originalmente con el seudónimo de James Alistair (Rivera, 1999 [1986]: 135). Desde luego, podemos conectar en este sentido a Goligorsky y a otros “escritores fantasmas”, como Roger Ivness (Roger Pla), Pedro Pago (David Viñas), W. I. Eisen (Isaac Aisemberg) o Knut Welhaven (Guillermo Saccomanno), con

apuntamos a adscribir *La traducción*, sin más, a la tradición del policial negro argentino. Pero, así como antes vimos que resulta atinado poner la novela en diálogo con las producciones de Walsh y Ayala Gauna de mediados del siglo XX, también podemos leer la ficción de De Santis en sintonía con la tradición nacional de literatura negra que cobra relevancia desde la década de 1970.

1.6. La dispersión: las participaciones genéricas

En los apartados anteriores hemos mostrado que *La traducción* contiene elementos del policial clásico y de la serie negra –además de que forma parte de un pequeño conjunto de policiales híbridos que se acerca a lo fantástico–. Así, arribamos a la conclusión evidente de que hay un uso complejo del policial, una multiplicidad de elementos diversos, y no una mera pertenencia genérica.

En una concepción del género como simple pertenencia y que podemos llamar reduccionista –aunque cualquier clasificación tienda a serlo–, ubicamos los encasillamientos de Gamero, que incluye a *La traducción* en una lista de libros inscriptos en la vertiente clásica del policial (2006: 85), y de Hernando, que la aproxima a la novela negra (1999: 129). Ninguna de estas dos clasificaciones ahonda en algo más que su simple mención, pero esto es perfectamente razonable pues ninguno de ambos tiene a *La traducción* como centro de análisis.

Resulta curioso que el propio De Santis declara otro punto de vista: ni clásica ni negra, se encarga de cuestionar el propio carácter policial de la novela y afirma que, en su opinión, es más pertinente catalogarla como literatura fantástica, pues

[...] la resolución del enigma pasa por esa lengua extraña que lleva al suicidio. Tiene todo el clima del policial: un escenario cerrado, sólo que la resolución es fantástica. Y son los finales los que definen los géneros siempre, nunca los principios. Sólo en el catorceavo verso se sabe si un poema es un soneto; sólo si confirmamos que todo terminó bien, sabemos que hemos visto una comedia. (Wieser, 2012: 70-1)

la figura del uruguayo Vázquez, que se sumaría a ellos con su ya citada “traducción” de la novela fictiva *Una lagartija en la noche*. De esta forma, la propia presencia de Vázquez en la novela puede ser interpretada como una maniobra reconstitutiva de una tradición argentina de “escritores fantasmas” de literatura policial.

Como vemos, De Santis distingue algunos elementos que definen un clima policial (por ejemplo, menciona el escenario cerrado, tema que desarrollamos en el primer apartado). Sin embargo, advierte un alejamiento de este género y reconoce una aproximación al fantástico, que se concreta en el final de la novela, cuando entendemos que Naum y el resto de los traductores fallecidos a lo largo de la historia mueren en el intento de hablar ese idioma diabólico y mortal: la lengua del Aqueronte.

Pero, lejos de chocar contra nuestros argumentos, la postura de De Santis los sostiene y complementa. En nuestra exposición no afirmamos que *La traducción* sea un mero policial –clásico o negro–. Frente a la idea del encasillamiento y la pertenencia unívoca, optamos por una perspectiva que enfatice, siguiendo la línea trazada por Derrida (1980), las *participaciones genéricas*. En la misma dirección, hallamos de utilidad un artículo de Heidmann y Adam, quienes afirman que “[l]’étiquette *genre* et les noms de genres [...] ont tendance à réduire un énoncé à une catégorie de textes” (2004: 62; énfasis del original). En la estela derrideana, apuntan que “[u]n texte n’appartient pas, en soi, à un genre, mais il est mis, à la production comme à la réception-interprétation, en relation à un ou plusieurs genres” (2004: 62). De este modo, estos autores adscriben a un planteo en torno a lo que denominan *efectos de genericidad*, enfoque que permite concebir el vínculo de un texto con categorías genéricas abiertas (2004: 62).⁶¹ Además, indican distintos tipos de genericidad: autoral, lectorial, editorial; con ellas igualmente podemos remitirnos a distintos ejes que atraviesan la constitución del género policial.⁶² En efecto, en buena medida nuestro trabajo se basa en un ejercicio de genericidad lectorial, en la intención de leer un grupo de novelas como exponentes del policial. Pero, por supuesto, tampoco se trata de una clasificación cerrada; de hecho, podríamos ser más totalizadores y pensar una *policialidad* que atraviesa a más textos de De Santis. Por

⁶¹ Siguiendo su hilo argumentativo, tenemos que la genericidad, a su vez, resulta inseparable del efecto de textualidad. De modo que, dada la existencia de un texto (un conjunto de enunciados que forman un todo comunicativo), hay un efecto de genericidad, es decir, inscripción de ese conjunto de enunciados en una clase de discurso. La genericidad es una necesidad socio-cognitiva que ata todo texto al interdiscurso de una formación social (Heidmann y Adam, 2004).

⁶² La genericidad lectorial resulta sustantiva para el policial si pensamos, por ejemplo, en aquella conferencia de Borges sobre el cuento policial, en la que comienza con su idea de un hipotético lector modelo que leería *El quijote* como un policial (Borges, 1980). De esta forma, tenemos que el lector ocupa un lugar clave en la concepción y afirmación de la *policialidad* de un texto: lo policial, en muchas ocasiones, pasa por cómo uno lee.

ejemplo, retomemos lo que consignamos en una nota al pie anterior, cuando afirmamos la posible inscripción de *La traducción* en un núcleo conformado por otras tres novelas: *Filosofía y Letras*, *El teatro de la memoria* y *El calígrafo de Voltaire*; en dicha nota apuntamos que estas cuatro ficciones pueden constituir una unidad en el marco de la obra de De Santis por varios motivos: su secuencialidad en la escritura y publicación, su extensión de alrededor de doscientas páginas, la estructura de la narración dividida en tres partes (salvo por *La traducción*, que tiene cuatro), el empleo de una trama basada en torno a una sucesión de muertes, con protagonistas masculinos e historias amorosas frustradas, y el uso de motivos y temas recurrentes (reflexiones sobre la lengua, la escritura, los libros y el espacio urbano). Ahora bien, agreguemos que esta agrupación puede incluso ampliarse si pensamos no solo en exponentes decididamente policiales como *El enigma de París* y *Crímenes y Jardines*, sino también en otros que son susceptibles de ser leídos bajo una grilla policial, como *La sexta lámpara* o *Los anticuarios*. (Este ejemplo es simplemente para mostrar la productividad del concepto de genericidad, así como el carácter parcial y relativo de los agrupamientos de las novelas.)

Otro desarrollo muy útil es la teoría semántica y sintáctica de Altman sobre el género. Según él,

[...] la aproximación semántico-sintáctica a los géneros se basa en el reconocimiento de que las etiquetas genéricas se suelen unir a categorías cuya existencia deriva de dos fuentes muy distintas. En ocasiones invocamos la terminología genérica porque varios textos comparten unas mismas piezas de construcción (estos elementos *semánticos* pueden ser temas o tramas en común, escenas clave, tipos de personajes, objetos familiares o planos y sonidos reconocibles). En otros casos, reconocemos la afiliación genérica porque un grupo de textos organiza esas piezas de forma similar (vistos a través de aspectos *sintácticos* compartidos como la estructura de la trama, las relaciones entre personajes o el montaje de imagen y sonido). (2000: 128)

Este autor sostiene que el género radica “en la intersección entre una semántica común y una sintaxis común, en el poder combinado de una correspondencia dual” (2000: 129). En efecto, esto es precisamente lo que venimos haciendo y con lo que continuamos en el tercer capítulo: un análisis de factores semánticos y sintácticos, aun cuando por momentos prevalezcan unos u otros. Por otra parte, la claridad del libro de Altman no resigna otras complejizaciones y aborda, entre otros temas, el

carácter transhistórico de los géneros, su visión dinámica del proceso de generificación y las posibilidades de institucionalización de los géneros (2000).

A raíz de las conceptualizaciones de Derrida (1980), Altman (2000) y Heidmann y Adam (2004) en torno al género, nos resulta sensato y completamente factible que una ficción tome elementos de diversas matrices y que distintos géneros se hagan un lugar en él. En el caso particular de De Santis, se trata de un autor que trabaja fundamentalmente con elementos del género policial y del fantástico y, en este sentido, consideramos que *La traducción* es una buena síntesis de su proyecto narrativo, pues combina ambos –y algo similar sucede con *Filosofía y Letras*, que apela a motivos góticos y fantásticos–. Con dicho trasfondo teórico, en este capítulo estudiamos distintas modalidades a través de las cuales *La traducción* usa, evoca y se aproxima al género policial.⁶³ De esta forma, logramos un doble resultado: evitar la reducción de la novela de De Santis y la del concepto de género.⁶⁴ Así como el significante que da título a *La traducción* tiende a la dispersión, un análisis de los usos del policial que ella contiene nos guía por el mismo itinerario.

⁶³ La relación con el género policial, además, coloca a *La traducción* en una línea sucesoria más general con el sistema literario argentino, que según Lafforgue se estructura raigalmente en el policial (1997: 11). El propio Lafforgue nos recuerda, por cierto, que el vínculo de los escritores argentinos con este género no suele ser directo, sino estratégico y/o evocativo:

[...] por estas latitudes [argentinas] no hay escritores que escriban en y sólo *en* el género, pero sí hay muchos –Borges, Walsh, Piglia, Martini, Feinmann– en que las voces del policial, sus énfasis y sus tretas, se dejan oír más allá de sus textos estrictamente policiales; y hay otros –Roberto Arlt, Adolfo Bioy Casares, Antonio Di Benedetto, Bernardo Kordon, Juan José Saer– en cuyos textos pueden detectarse elementos ciertos del género, aunque lo hayan practicado muy ocasionalmente. (1997: 21; énfasis del original)

⁶⁴ Por supuesto, en este apartado no pretendimos efectuar un repaso exhaustivo del concepto de *genre*, que ameritaría una tesis aparte. Al menos nos interesamos por retomar algunas de sus derivas, a través de los trabajos citados de Derrida (1980), Altman (2000) y Heidmann y Adam (2004), aunque, desde luego, tampoco deberíamos obviar, solo por mencionar otros cuatro ejemplos, la mención del clásico texto de Bajtín (2011) sobre los géneros discursivos, el aporte de Guillén (2005) para pensar el género literario desde una múltiple perspectiva histórica, sociológica, pragmática, estructural, conceptual y comparativa o, a nivel nacional, los textos de Steimberg (2013), que remodela la definición de Bajtín, o Link (2003b), que retoma la perspectiva del género como dispositivo que capta y canaliza conflictos sociales.

Capítulo 2. “Lo policial” antes de los policiales⁶⁵

2.1. “Lo policial” como problema

Varios críticos suelen citar a Moretti y su idea, inspirada en una formulación de Weber,⁶⁶ de que la literatura mundial es un problema y no un objeto (2000a: 55). El mismo planteo, según consideramos, puede ser aplicado a la literatura policial, que efectivamente puede ser concebida como un problema.

Pongamos dos ejemplos que evidencian este carácter problemático de la literatura policial. El primero podemos identificarlo a partir de un texto del propio Moretti, “The Slaughterhouse of Literature” (2000b). Él plantea que la configuración de un canon supone la participación de rivales que han quedado en el olvido, tal como ocurre con los escritores contemporáneos a Conan Doyle –como Meade, Halifax, Pirkis o Ashdown, entre algunos de los que menciona– y que forman parte del proceso del “matadero” de la literatura, es decir, de la alta selectividad y la eliminación de la mayoría de las obras de ficción en visiones posteriores y retrospectivas sobre y desde la historia de la literatura. Este planteo es muy inteligente, pero aquí nos interesa detenernos en una maniobra retórica, una suerte de pase mágico que efectúa Moretti y que puede pasar desapercibido en la lectura, ya que no es el centro de su artículo. Cuando define su corpus de trabajo, el investigador alega que elige trabajar con el género policial porque es más sencillo y porque puede ser reducido a un elemento: las pistas. Luego de esta afirmación, introduce una nota al pie en la que cita varios de los trabajos críticos y teóricos más clásicos sobre literatura policial, como efectivamente son los de Todorov (2003), Kracauer (2010), Bloch (1988) o Ginzburg (2013). Sin embargo, el lector que conoce estos textos seguramente sepa que ellos son bastante dispersos y que no necesariamente nos remiten al factor de las pistas –en todo caso, a partir de la misma bibliografía, uno tendría el mismo derecho para afirmar que lo central del policial es la investigación o

⁶⁵ Los primeros párrafos del primer apartado del presente capítulo forman parte del artículo “La literatura policial como problema”, publicado en el número 35 de *CeLeHis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* (Maltz, 2018c). El segundo apartado contiene fragmentos publicados previamente en el número 3 de *Elos. Revista de Literatura Infantil e Juvenil*, bajo el título “Lucas Lenz, el *private eye* de Pablo De Santis” (Maltz, 2016).

⁶⁶ Dice Weber: “No las conexiones «de hecho» entre «cosas» sino las conexiones *conceptuales* entre *problemas* están en la base de la labor de las diversas ciencias” (1978: 57; énfasis del original).

la tensión sobre el fundamento último de la verdad o algún otro aspecto que no nos interesa definir ahora—. Entonces, si bien el análisis que hace Moretti en dicho artículo es muy seductor y convincente, de nuestra parte sugerimos no perder de vista que dicho desarrollo surge de una simplificación: de decir que, en última instancia, el género policial puede ser reducido a un elemento textual –las pistas–.

Un segundo ejemplo que nos permite evidenciar el carácter problemático del policial surge de los aportes de otro crítico importante, Knight, quien se posiciona a favor de la denominación del género –al menos en inglés– como *crime fiction*, en detrimento de *detective fiction*:

Some people use the term ‘detective fiction’ for the whole genre, others call it ‘mystery fiction’. But as a reader soon discovers, there are plenty of novels (including some by Christie) without a detective and nearly as many without even a mystery (like most of Patricia Highsmith’s work). There is, though, always a crime (or very occasionally just the appearance of one) and that is why I have used the generally descriptive term ‘crime fiction’ for the whole genre. (2004: xii)

Este tipo de definición arrastra el mismo problema que la simplificación de Moretti, pues, a fin de cuentas, reduce el género a un elemento propio de la codificación textual: la comisión de crímenes –además de que pasa por alto que, en su decisión, solo se remite a la denominación del género en lengua inglesa–.⁶⁷

Con estos dos ejemplos –el policial reducido a pistas o a la comisión de crímenes–, entonces, queremos mostrar que, donde algunos críticos ven puntos de partida certeros para comenzar sus reflexiones, de nuestra parte vemos cuestiones que evidencian el carácter problemático y para nada sencillo de la literatura policial. Es verdad que, para ciertos desarrollos, suele ser habitual y necesario delimitar y

⁶⁷ Al contrario de Knight, que afirma la presunta neutralidad del sintagma *crime novel* (2004: xiii), no perdemos de vista que nuestro propio empleo del rótulo “literatura policial” es muy problemático, pero optamos por esta denominación por convención y procedencia, pues en la Argentina la mayoría de los títulos de los trabajos críticos van en la misma dirección, aunque, por supuesto, esto no quita que “lo policial” sea un problema, especialmente en nuestro país. Si bien aquí no nos interesa explayarnos en esta dirección, al menos muy brevemente deberíamos acotar que, así como algunos trazan rápidamente el vínculo de “lo policial” con la institución policial, asimismo podríamos pensar en la raíz etimológica de “lo policial” vinculado a la polis griega, es decir, a cierta forma de organización del orden social –y, por lo tanto, a cómo el género sería una forma de concebir y representar el orden social–. Como sea, en todo caso, aclaramos que nuestro uso por convención no se remite a la falsedad o veracidad del sintagma, sino a que sencillamente es la denominación habitual, que sigue siendo, según consideramos, más útil que otras –como “género negro”, que tiende a sobredimensionar el vector de “lo negro”–.

recortar una definición, pero justamente en nuestro caso la clave de la delimitación pasa por mostrar que la misma delimitación constituye parte del problema.⁶⁸

Una de las aristas del asunto es, claramente, el problema de los géneros discursivos. Si bien las conceptualizaciones más textualistas de Bajtín –los géneros como conjuntos relativamente estables de enunciados (2011)– o Todorov –los géneros como codificaciones históricamente situadas de propiedades discursivas (1988)– continúan siendo muy útiles, asimismo, hoy en día no deberíamos dejar de pensar en genericidades lectoriales y editoriales (Heidmann y Adam, 2004), entre otras, que hacen que una definición textualista sea insuficiente –frente al análisis de Moretti basado en las pistas, podríamos confrontar la idea de Borges sobre el carácter sustantivo del lector para dar entidad el género policial (1980)–.

En esta línea de pensamiento, podemos traer a cuenta algunas afirmaciones que tienden hacia la complejización del concepto, como la intención de Siskind de desprenderse de la pervivencia de un fetichismo taxonómico (2013: 345). Él cita, a su vez, a Dimock, que apunta que el género no debería ser tanto una teoría de la clasificación sino de la interconexión (2006: 86),⁶⁹ y por lo tanto postula la necesidad de una teoría con más anclaje en lo “*kin*” en detrimento de lo “*kind*”, es decir, “lo familiar” por sobre “lo tipológico” –aunque, claro, ¿qué sería exactamente “lo familiar”?–.⁷⁰

A modo de síntesis, mencionemos las dos grandes líneas en las que ha sido elaborado, tal como resume Habjan:

[...] genre theory offered two radical notions of literary genre. At one extreme, genres were understood as classes forming a system that can be

⁶⁸ Por supuesto, si los críticos aún se manejan con imprecisión, lo mismo sucede con discursos menos refinados sobre el policial. Por tomar un caso argentino y reciente, podemos observar la convocatoria del “Premio de Novela Negra Córdoba Mata 2018”, en cuyo segundo requisito se postula: “La obra deberá reunir una serie de características que se suponen definitorias del género negro” (las bases de la convocatoria pueden leerse en la página web correspondiente a la cuenta de *Facebook* del evento: <https://www.facebook.com/ciclocordobamata>).

⁶⁹ Si bien suscribimos a la idea de Dimock, tampoco debemos desconsiderar la importancia clasificar. La clasificación no deja de ser una operación cognitiva e intelectual que efectuamos todo el tiempo, incluso cuando hablamos del problema del *genre*. Esta operación intelectual resulta indispensable para cualquier construcción de conocimiento y, por lo tanto, todo giro de sofisticación en la elaboración conceptual del género no puede o no debería soslayar la dimensión clasificatoria como un momento epistemológico necesario e inevitable.

⁷⁰ Heath concibe una idea similar, cuando habla de una “family resemblance” (2004: 168) entre conjuntos de textos en detrimento de la noción de género como propiedades que haya que buscar en los textos.

either logically prescribed, as in neoclassical taxonomic conceptions of genre, or historically described, as in, for example, Tzvetan Todorov's proposition "to call genres only the classes of texts that have been historically perceived as such" [...]. At the other extreme, genres were seen as symbolic resolutions of social contradictions: "the idea is that literary genres are problem-solving devices, which address a contradiction of their environment, offering an imaginary resolution by means of their formal organization," writes Franco Moretti in a recent defense of this view [...]. (2016: 2-3)

Desde luego, las referencias de Habjan a Todorov y Moretti podrían reemplazarse por otros teóricos que han sostenido tesis similares anteriormente, como Bajtín (2011) para las ideas de Todorov o Bazin (2005) para las de Moretti. Sin embargo, aquí no nos interesa retomar una historia exhaustiva de las formas en las que se ha conceptualizado el género. Por supuesto, sí nos importa tener presente el carácter problemático del mismo, así como los vectores teórico, epistemológico, estético, institucional, dimensional,⁷¹ normativo, etcétera, que acarrea o puede acarrear.

Entre las distintas versiones y reformulaciones del concepto de género, aquella establecida por Steimberg aún tiene una vigencia indiscutible: luego de recordar el carácter de institución que suele atribuirse a los géneros, él establece que estos "pueden definirse como *clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social*" (2012: 49; énfasis del original). Así como esta delimitación resulta lo suficientemente amplia y brinda la comodidad de una inclusión extensiva de todos los fenómenos semióticos, al mismo tiempo ofrece la posibilidad de hallar, en los objetos culturales, elementos puntuales, operacionalizables y distinguibles. Sin embargo, quizá deberíamos complementarla con la perspectiva de Cohen, quien insiste en no desdeñar el carácter abierto e histórico del género, pero, además, enfatiza la relevancia de la figura del crítico o investigador a la hora de pergeñar definiciones –aspecto contemplado pero no del todo explícito en la formulación de Steimberg–:

⁷¹ Cuando mencionamos el factor dimensional, tenemos en mente la propuesta de Dimock (2006) de pensar la teoría de los géneros en vínculo con los postulados de la geometría fractal, que combina aproximaciones detallistas y generalistas de los fenómenos.

[...] Genre has been defined in terms of meter, inner form, intrinsic form, radical of presentation, single traits, family traits, institutions, conventions, contracts, and these have been considered either as universals or as empirical historical groupings.

In recognition of this multiplicity of definitions, I wish to argue that genre concepts in theory and practice arise, change, and decline for historical reasons. And since each genre is composed of texts that accrue, the grouping is a process, not a determinate category. Genres are open categories. Each member alters the genre by adding, contradicting, or changing constituents, especially those of members most closely related to it. The process by which genres are established always involves the human need for distinction and interrelation. Since the purposes of critics who establish genres vary, it is self-evident that the same texts can belong to different groupings or genres and serve different generic purposes. (1986: 203-204)

Asimismo, sí queda claro que debemos contemplar una concepción del género que se constituya tanto *dentro* como *fuera* de los textos. Respecto al *adentro*, no se trata, tal como había postulado Todorov (2006), de descubrir una regla que funcione a través de varios textos y nos permita aplicarles el nombre de, en nuestro caso, “obras policiales”, sino de identificar motivos, temas, problemas, recurrencias. En este sentido, las novelas de Pablo De Santis en las que nos centramos no tienen la función de habilitarnos a “descubrir reglas”. Por supuesto, puede parecer paradójico que una aproximación genérica resulte focalizada en un solo autor, pero en todo caso sostenemos que las novelas de De Santis permiten una lectura privilegiada para observar algunos aspectos del policial e incluso podemos desprender de la lectura de novelas individuales problemas más generales (como veremos en los casos de *El enigma de París* y la literatura mundial o *La hija del criptógrafo* y la literatura argentina). Asimismo, al interior de la obra de De Santis, resulta significativo observar momentos en los que el policial se despliega con anterioridad a las cinco novelas que más nos interesan en nuestra exposición, lo que sucede tanto en las dos novelas protagonizadas por Lucas Lenz como en *Páginas mezcladas*.

Antes de pasar a ellas, sin embargo, no debemos pensar que, en la trayectoria individual de De Santis, el policial siempre estuvo presente y con una consideración estable y afirmativa. De hecho, más allá de su actual visibilidad como escritor de ficciones policiales y fantásticas, no está de más recordar su primera aparición en un ámbito público de las letras: con motivo de su premiación en el concurso “Fierro busca dos manos”, en el sexto número del año 1985, se publica una reseña biográfica

en la que un por aquel entonces jovencísimo De Santis confiesa que, en general, no le interesa la literatura policial, y en el artículo se lo describe de acuerdo a ciertos gustos propios de una cultura “elevada”, “legítima”, en oposición a los valores propios de una cultura masiva:

[...] Una lista de lo que le gusta y frecuenta es ejemplar para descubrir su mundo: Kafka, desde siempre –que quiere decir los catorce, los quince–; Borges, Rimbaud, y algunos otros posteriores y definitivos: Céline y, sobre todo, el deslumbrante J. D. Salinger.

Pero también el cine, sin dudar. Le gustan las ideas y por ahí se anota en universos tan diversos como Fellini, Bergman o Saura y es previsible fana de los polacos: Wajda y Zanussi.

Todo redondea una imagen cuidada del gusto, alejada del consumo y de los medios más crudamente masivos y sus autores. Por ejemplo –pese a la naturaleza o ambientación de su relato [“Ataúdes sobre mi cabeza”]– no es seguidor de la ciencia ficción más allá de los autores clásicos. Tampoco sigue la policial, sin contar las pilas de Agatha Christie adolescente o Erle Stanley Gardner, y confiesa haber leído los estruendos de *Cosecha Roja* de Hammett sin que se le haya caído el sombrero de la admiración en ningún tiroteo. (*Fierro*, N° 6, 1985: 63)

Desde luego, aquí no nos interesa la trayectoria biográfica de De Santis, aunque, en todo caso, la comparación de este punto de partida con el resultado actual de De Santis como escritor de ficciones policiales nos permite, una vez más, desmontar la idea del género solo como una acción voluntaria y autoral de codificación de propiedades discursivas. En el caso de De Santis, el triunfo del policial en su poética podría ser visto, entonces, como una fórmula que funcionó entre varias pruebas y búsquedas. Quizá algo del origen de estos usos podemos observarlos, entonces, en las novelas de Lucas Lenz y en *Páginas mezcladas*.

Ahora bien, para observar “lo policial” en estas novelas –y en las siguientes–, elaboramos una definición operativa del género, de orden textualista –lo cual no significa que perdamos de vista los aspectos señalados previamente; en efecto, tal como señala Todorov: “Toda teoría de los géneros se basa en una representación de la obra literaria. Por lo tanto es necesario empezar por presentar nuestro propio punto de partida, aun cuando el trabajo ulterior nos lleve a abandonarlo” (2006: 18)–. Por lo tanto, siguiendo los postulados de Bajtín (2011) y Todorov (1988; 2006), efectivamente pensamos aquí el género como una serie de regularidades observables que podemos identificar en las ficciones. Un conjunto de elementos que no son

todos, ni cada uno, condiciones necesarias del género, pero que en todo caso pueden aparecer o aportar algunas marcas significativas. Entonces, sin establecer una lista de aspectos exhaustiva ni definitoria, no debemos dejar de mencionar: a) la figura del detective o investigador (Borges, 1980) –aun cuando se pierda y no aparezca en algunas variantes del género–; b) la comisión de una transgresión, un delito, un crimen (Knight, 2004); c) una investigación; d) una estructura del relato que nos permite distinguir entre la historia del crimen y la historia de la investigación que reconstruye a la primera –aunque en la vertiente negra ambas tiendan a acoplarse– (Todorov, 2003); e) una tensión en torno a la verdad –verdad cuyo estatuto ontológico depende de la variante del género, pero que igualmente suele estar presente–; f) una teoría del conocimiento que otorga un lugar preferencial a la presencia de un sistema de pistas –al menos en la vertiente clásica–, que se conecta con una concepción de la verdad centrada en los detalles y en un paradigma indiciario –tal como ha sido conceptualizado por Ginzburg (2013), así como a los razonamientos analítico-deductivos que, tal como ha señalado Eco (1989), son ciertamente abductivos–; g) la representación de un espacio, urbano o rural, que no suele ser considerado como rasgo distintivo aunque suele tener un valor significativo –tendencia que se ha revertido, por ejemplo, con los trabajos de Cook (2011) o Schmid (2012)–.⁷²

Insistimos en que estos elementos de ninguna manera son definitorios ni eternos y que, en todo caso, sirven a los fines prácticos para partir de una definición operativa de acuerdo a nuestros intereses.⁷³ Quizá resulte útil si la concebimos como un tipo ideal weberiano, es decir, un “cuadro conceptual que [...] tiene el significado

⁷² Incluso Erdmann tiende a pensar en la importancia que adquiere el ambiente, en detrimento del lugar que ocupa el crimen en sí:

Surprisingly, the crime novel of the last decades is distinguished by the fact that the main focus is not on the crime itself, but on the setting, the place where the detective and the victims live and to which they are bound by ties of attachment. The surroundings where the investigations take place are portrayed with increasing inventiveness, to the extent that the crime itself appears to be at best merely a successful stunt. It almost seems as if the inventories of criminal motives and case histories have been exhausted, so that crime fiction's primary distinguishing characteristic has become the *locus criminalis*. (2009: 12)

⁷³ Queda claro que, a fin de cuentas, incorporamos en nuestra definición de varios elementos tanto las pistas señaladas por Moretti (2000b) como el factor criminal apuntado por Knight (2004). Pero, en todo caso, consideramos que un elemento central de nuestra definición es reconocer su carácter problemático y su delimitación referida a los intereses concretos del investigador –en el caso de Moretti, su forma de enunciar parece situar a las pistas como una esencia inamovible e invariante del género–.

de un concepto *límite* puramente ideal, respecto del cual la realidad es *medida y comparada* a fin de esclarecer determinados elementos significativos de su contenido empírico” (1978: 82).

En la misma dirección, podemos brevemente establecer al menos tres características de las ficciones que consideramos significativas, tanto para la vertiente del policial de enigma, clásico o inglés, así como para la del negro, “duro” o norteamericano. Tomamos tres elementos de la enumeración anterior: la figura del detective, la estructura del relato y la tensión en torno a la verdad.

Por una parte, entonces, para el policial clásico podemos configurar un tipo ideal con los siguientes elementos: a) el detective –en ocasiones denominado *armchair detective*– es un diletante, no trabaja y vive aislado del orden social; posee capacidades analíticas (deductivas); su método radica en el seguimiento de indicios, suele ser un personaje excéntrico; posiblemente los dos ejemplos más populares de este modelo sean Sherlock Holmes y Hercules Poirot; b) en cuanto a la estructura del relato, en esta vertiente del género leemos la historia de la investigación, que reconstruye la otra historia, la del crimen –aquí seguimos el esquema de Todorov (2003)–, y la narración está a cargo del acompañante del detective –Watson con Holmes; Hastings con Poirot–; c) en lo que respecta a la tensión en torno a la verdad, se da por descontado que hay una verdad objetiva y externa que el detective devela y reconstruye, punto por punto, de manera lógica –y es una verdad a la que se accede deduciendo lógicamente y/o indagando empíricamente los indicios–.

Por otra parte, para el policial negro tenemos los siguientes rasgos: a) el detective, usualmente conocido como *private eye*, es un profesional, pero no trabaja en grupo, sino que es un solitario que actúa para su propia subsistencia; es un personaje de acción que puede destacarse por sus capacidades físicas –muchas veces ha sido concebido como un personaje que hereda los rasgos de los *pathfinders* de los cuentos norteamericanos del lejano oeste, cuando el oeste se acaba y solo queda la ciudad para vivir (Grella, 1980)–, pero también es rápido y lúcido mentalmente, aunque más que nada en los juegos de palabras, suele ser un sujeto solitario y de acción; los ejemplos fundacionales son Philip Marlowe, Sam Spade y el agente de La Continental; b) respecto al relato: la historia de la investigación coincide con la historia del crimen y por lo general es narrada en primera persona; c) en cuanto a la verdad: no existe una única verdad, sino que más bien hay un entramado de voces y

múltiples interpretaciones; muchas veces no entendemos lo que pasa, ni siquiera al final, y tampoco el detective, que en ocasiones resulta golpeado y pierde la conciencia –recordemos que existe el motivo del *blackout*– y luego no podemos reconstruir la historia; las verdades parciales del detective son conjeturas, razonamientos rápidos que no necesariamente responden a una lógica necesaria, sino más bien al vértigo del momento.⁷⁴

Con estos modestos parámetros ordenadores, entonces, hacemos explícitas algunas de las definiciones de las que partimos para nuestro análisis, aunque, por supuesto, ninguna de ellas tenga que ser tomada, insistimos, como una verdad esencial, sino como tipos ideales weberianos que ordenan, en el aspecto metodológico y operativo, nuestra aproximación a los textos.

2.2. Lucas Lenz, *private eye*

Nuestro punto de partida con *La traducción* no desconoce usos previos del policial por parte de De Santis. Ya en 1992, con la publicación de *Lucas Lenz y el Museo del Universo*, observamos un detective que es construido fundamentalmente en afinidad con la tradición de detectives “duros” del policial negro (con Sam Spade de Dashiell Hammett y Philip Marlowe de Chandler a la cabeza). Este hecho, que vincularía la novela a una literatura para “adultos”, puede ser contrastado con el público al que se dirige: recordemos que en la contracubierta hay un aviso que recomienda un lector de aproximadamente doce años.⁷⁵

⁷⁴ Concebimos y elaboramos estos tipos ideales del policial y de las vertientes clásica y negra para clases de literatura en el Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica (ISER). Por supuesto, si bien la clasificación general es de elaboración propia, todas las ideas son tomadas de varias fuentes, que exceden en cantidad a las dos o tres sí explicitadas. En este caso, al tratarse de una enumeración, preferimos no cargarla con muchas citas de referencia, aunque, desde luego, ninguna de ellas es novedosa:

[...] todo hablante es de por sí un contestatario, en mayor o menor medida: él no es un primer hablante, quien haya interrumpido por vez primera el eterno silencio del universo, y él no únicamente presupone la existencia del sistema de la lengua que utiliza, sino que cuenta con la presencia de ciertos enunciados anteriores, suyos y ajenos, con los cuales su enunciado determinado establece toda suerte de relaciones (se apoya en ellos, polemiza con ellos, o simplemente los supone conocidos por su oyente).” (Bajtín, 2011: 255)

⁷⁵ Desde luego, es pertinente aclarar que el paratexto de la edad recomendada probablemente haya sido producto de una decisión editorial –especialmente teniendo en cuenta la aclaración previa sobre la inscripción del libro en el catálogo de novelas juveniles de Alfaguara–, y no del autor. Al contrario, sí podemos adjudicar a este último la caracterización del protagonista de la novela en afinidad con la tradición de detectives “duros” del género negro. De hecho, en este trabajo intentamos mostrar que el

La ficción nos presenta, justamente, a Lucas Lenz,⁷⁶ un buscador de objetos perdidos, el único en la ciudad. Debido a esto, el señor Raval lo contrata para que se encargue de encontrar diversos objetos, con el fin de recomponer el Museo del Universo. Así, en esta novela leemos dos aventuras: la búsqueda de la pluma-vampiro y la de la Piedra Negra.⁷⁷ Estas historias se desarrollan, respectivamente, en el tercer y cuarto capítulo de la novela. Pero, en nuestro análisis, optamos por detenernos en la presentación previa del protagonista.

Si en *Salvatrio*, el protagonista de *El enigma de París*, hallamos un prototipo de detective basado en el modelo clásico –aún bajo la forma de la parodia y la burla–, el personaje de Lucas Lenz se construye explícitamente en la línea de los detectives “duros” del género negro –literario y cinematográfico–. Narrada en primera persona, en las primeras páginas de *Lucas Lenz y el Museo del Universo* tenemos una clara auto-representación de sí mismo en ese sentido:

Yo me hice buscador de cosas perdidas. No gané plata, no tuve éxito, recibí muchos golpes, tuve miedo más de una vez [...]. Un buscador de cosas perdidas es algo parecido a los detectives privados de las películas, pero dedicado solamente a buscar cosas perdidas. Es decir, ni personas ni dinero. Cualquier cosa que esté perdida por ahí. (De Santis, 2009: 12)

En esta presentación de sí mismo, observamos un par de aspectos que acercan sin dudas a Lenz al paradigma del *private eye*: recibir golpizas y no ganar mucha plata. Respecto a esto último, Lenz encaja con el modelo de detective que trabaja para ganar su subsistencia: “Me pagan para esto”, le dice Lenz al señor Faber, y además aclara que dice esa frase “en tono de detective duro” (De Santis, 2009: 22), por lo que apreciamos una forma de pensarse a sí mismo en vínculo directo con un paradigma de detective proveniente de la ficción.⁷⁸ En cuanto a las golpizas,

propio autor es reacio a dividir su literatura entre dos públicos distintos. Por ejemplo, en un breve texto titulado “Una cuestión de género”, De Santis expone de manera clara una defensa y, al mismo tiempo, una actitud crítica respecto a la literatura juvenil (De Santis, 1998: 6-7).

⁷⁶ Resulta conveniente al menos mencionar que el nombre “Lenz” tiene antecedentes en el mundo de las letras, particularmente las germanas: es el apellido del escritor Siegfried Lenz (1926-2014) y, previamente, el título de una novela inconclusa de George Büchner (1813-1837), basada en la vida del escritor Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792).

⁷⁷ Y, en el segundo libro, *Lucas Lenz y la mano del emperador* (2000), el protagonista se dedica justamente a buscar la mano del emperador.

⁷⁸ En efecto, hacia el final de la novela, leemos que Lenz piensa en sus trabajos divididos por casos, y traza una comparación con el detective Perry Mason –del escritor Erle Stanley Gardner–, cuyas historias leía en su niñez y que también se organizaban por casos: “yo mentalmente llamaba ‘casos’ a

debemos decir que Lenz las recibe pero también las da. Y, si bien él se diferencia del *private eye* cuando dice que busca cosas en vez de personas o dinero, no debemos olvidar que una de las novelas fundacionales del género negro, *El halcón maltés* (1962 [1930]) de Dashiell Hammett, se basa justamente en la búsqueda de un objeto: el halcón maltés.

Lenz también se caracteriza por ser un individuo solitario: no solo resulta el único buscador de objetos de la ciudad, sino que en su propia vida y trabajo tiende a la soledad. Más allá de la breve mención a su niñez, de la que conocemos la existencia de un hermano (Federico), en la actualidad, en el tiempo de enunciación de la novela, no hay referencias a su vida personal o familiar: solo sabemos que alquila una oficina barata por la zona de tribunales (la oficina: otro elemento que lo liga a la figura del *private eye*).

En lo que respecta a las relaciones con mujeres, observamos vínculos tanto en *Lucas Lenz y el Museo del Universo* como en *Lucas Lenz y la mano del emperador*: con Mirna en el primer libro y con Diana en el segundo. Pero ambos terminan en sendos fracasos. *Lucas Lenz y el Museo del Universo* se cierra cuando Lenz va a buscar a Mirna; sin embargo, en el comienzo de *Lucas Lenz y la mano del emperador* leemos sobre los fracasos de Lenz en diversos planos, entre ellos el amoroso, aunque no llegamos a conocer mayores detalles: “Había gastado el dinero de sus últimos trabajos, había apostado en vano contra un viejo campeón de ajedrez en el tablero de piedra de una plaza, y había tenido algunos problemas amorosos” (De Santis, 2010: 18). A su vez, en la historia de esta segunda novela, Lenz conoce a Diana. Aunque, una vez más, el vínculo se frustra, en esta ocasión debido a un dilema al que es sometido Lenz: conocer la verdad o quedarse con la mujer deseada. Lenz intenta observar a la mujer que está a lo lejos, aunque Martín Gamma lo insta a que renuncie a ello: “Deje de mirar la ventana. Ella ya no está. La sacrificó por lo que ahora voy a contarle” (De Santis, 2010: 72). Y, así, damos también con otro elemento que permite unir a Lenz a la tradición del género negro: la verdad a la que arriba surge de un sacrificio, de una exposición al peligro, de una resignación; surge de un proceso, antes que de algún tipo de método deductivo propio del policial clásico.

lo que me tocaba buscar, quizá porque de chico leía novelas protagonizadas por un abogado criminalista, Perry Mason, que llevaban títulos como *El caso del patito que se ahogaba*” (2009: 80).

Además de la propia afinidad de Lenz con el modelo del *private eye*, en la novela encontramos otras cuestiones que posibilitan una asociación con el género negro: persecuciones, desmayos, violencia física, bajos fondos, amenazas e incluso un sanguinario asesinato. Por ejemplo, luego del primer encargo que recibe Lenz por parte del señor Raval, tenemos un episodio que ilustra varios de estos aspectos; vale la pena citar dicho pasaje *in extenso*:

Un auto me seguía. Hacía tiempo que venía detrás de mí, pero ahora ya no me cabían dudas. Era un auto grande, negro, con dos hombres adentro.

Pensé en reducir la velocidad para dejarlo pasar, pero el conductor del otro automóvil me encerró. No tuve más remedio que subirme a la vereda para no chocarlo. Me llevé por delante un tacho de basura. Clavé el freno pero igual choqué contra un poste de luz. Y lo que veía no me gustaba nada.

Dos hombres se bajaron del otro auto. Uno tenía un ridículo sombrero amarillo y el otro una nariz de payaso. Parecían salidos de algún carnaval, pero faltaba mucho para febrero.

El del sombrero amarillo me hizo bajar del auto y me tomó de las solapas de mi saco.

—Lenz, venimos a advertirte. Apartáte de este caso o vamos a alimentar con tus restos a las tortugas carnívoras del acuario de la ciudad.

—¿Quiénes son ustedes? ¿Quién los manda? —pregunté. Y empujé al de sombrero amarillo para sacármelo de encima.

—Creo que va a haber que darle unos golpecitos para que nos crea —dijo el de nariz de payaso, y se acercó peligrosamente.

Entonces supe que el asunto venía muy mal para mí y pateé la rodilla del payaso. Se agarró la pierna y empezó a saltar. El otro trató de atacarme, pero lo golpeé en el estómago. No era bueno peleando, pero esa vez pude golpearlos y escapar. (De Santis, 2009: 24-25)⁷⁹

Posteriormente, comprobamos que todo este episodio de persecución y violencia consiste en una prueba por parte de Raval para verificar la valentía de Lenz. En este sentido, vemos que incluso uno de los presuntamente “buenos” de la historia también tiene una forma de proceder propia de las pandillas.⁸⁰ Y, luego de esta prueba, Lenz se enfrenta a más persecuciones, pero por parte de los matones de Maestro.

⁷⁹ No siempre Lenz tiene la suerte de escapar ileso: en *Lucas Lenz y la mano del emperador* el detective llega de una búsqueda con “un vendaje alrededor de la cabeza” (2010: 15) y “una herida superficial en el hombro derecho” (2010: 16).

⁸⁰ La dificultad de distinguir entre “buenos” y “malos” ha sido señalada como una cualidad del cine negro (Borde y Chaumeton, 1958).

En cuanto a los ambientes que frecuenta, Lenz afirma a modo de comparación: “Los detectives de las películas se mueven en bares, clubes nocturnos, hipódromos vacíos, callejones sin salida, noches de pólvora y cuchillos. Yo actuaba en altillos, sótanos, desvanes, casas abandonadas” (2009: 16). Pero, más allá de señalar la diferencia (que tampoco es, digamos, una diferencia de ambientes completamente opuestos), en el propio devenir de la historia Lenz transita por lugares vinculables a los de “los detectives de las películas”: en efecto, recordemos que, en la búsqueda de la pluma-vampiro, visita el cabaret *El dragón rojo*:

Las mesas estaban sobre las sillas y en el suelo había papeles, botellas vacías y cigarrillos apagados. Contra el mostrador descansaba una escoba, pero nadie se acercaba para barrer. A un lado había un escenario vacío: a la luz del día se veía que el telón estaba lleno de remiendos, igual que el tapizado de las sillas. Probablemente cada noche aquello se llenaba de luces rojas que impedirían ver que todo estaba un poco roto y desvencijado. (De Santis, 2009: 39)

También agreguemos que el propio Museo del Universo se encuentra en las afueras de la ciudad; es decir, Lenz tiende a moverse por una ciudad de los márgenes. E incluso va más allá de ellos cuando visita la estancia *La ley* y se desenvuelve en un ámbito rural.

La visita a dicha estancia le depara a Lenz otro episodio que asociamos con el género negro: el desmayo. Lenz peca de inocencia y acepta un té del señor Vidor que tiene un “gusto raro”,⁸¹ y al poco tiempo le cuesta escucharlo y verlo: “su cara [la de Vidor] se estiraba, haciéndose borrosa. Había abierto la boca y me parecía que sus colmillos crecían, y que su cara era la de un perro... Segundos después yo estaba inconsciente y había derramado sobre la alfombra el té con narcóticos” (De Santis, 2009: 52).⁸² Recordemos, en efecto, que el *blackout* es un motivo propio del género

⁸¹ Quizá sea pertinente pensar el vocablo “raro” en sintonía con la noción de Eco de “máquina del fango”, que se utiliza para desacreditar y deslegitimizar al otro con adjetivos que provocan extrañeza y recelo (por ejemplo, la última novela de Eco, *Número cero*, puede ser un buen ejemplo sobre el funcionamiento general de la prensa como generadora de sospechas y desacreditaciones).

⁸² En la segunda novela de Lucas Lenz, el protagonista sufre otro desmayo, aunque esta vez a causa de un golpe: “Bujer lo golpeó en la frente con el martillo. Lenz arrastró la caja en su caída [...]. Cuando Lenz despertó, la lluvia seguía [...]. Recordó la escena del golpe: no sabía si había sido hacía diez minutos, horas, o días” (De Santis, 2010: 90-91). En general, el *blackout* es un recurso narrativo del que se sirve De Santis también en otras ficciones, como *El teatro de la memoria* o *El calígrafo de Voltaire*.

negro:⁸³ los relatos de esta vertiente están llenos de vacíos en los que no sabemos qué sucede, en oposición a la pretensión clarificadora del policial clásico, en el que el detective suele reconstruir minuciosamente cada uno de los hechos sucedidos.

El mismo episodio de la visita a la estancia *La ley* culmina, de hecho, con una violenta muerte: Lenz despierta y se encuentra con el escritor perdido Alcides Lancia. Vidor amenaza a este último para que, con su propia sangre, termine la escritura de su obra, pero Lancia se anticipa: “El escritor actuó muy rápido. Con una mano lo tomó del cuello. Con la otra hundió la pluma-vampiro en la yugular de Vidor, que cayó al suelo” (De Santis, 2009: 56).

De este modo, en los primeros tres capítulos de la novela tenemos la composición de un protagonista y una historia que pueden ser clasificados sin dudas en estrecho vínculo con el género negro. Desde luego, tampoco adscribimos a un pensamiento que conciba los géneros como meras etiquetas o categorías que se aplican a los textos. En ese sentido, ya hemos traído a cuenta la utilidad de los planteos de Derrida (1980) sobre la participación genérica –en lugar de la simple pertenencia– y de Heidmann y Adam (2004) sobre los efectos de genericidad. Así, podemos pensar otras participaciones genéricas en la novela de De Santis: la propia pluma-vampiro resulta un claro motivo de las historias de vampiros y del género fantástico. Y, de hecho, en el cuarto capítulo percibimos un mayor influjo del género fantástico, con la presencia de la Piedra Negra y la brujería.

De cualquier modo, Lenz no siempre resulta exitoso en el carácter “duro” que pretende mostrar de sí mismo. Así, en una conversación con Raval tenemos el siguiente intercambio:

–¿Seguirá buscando la pluma-vampiro?
–No me gusta dejar las cosas a mitad de camino –le dije.
Quise poner voz de hombre duro pero *Raval notó que tenía miedo*.
(De Santis, 2009: 50 [énfasis propio])

Más allá de este momento de flaqueza en su autocomposición de ser un “hombre duro”, no debemos olvidar que la novela comienza con una evocación de la niñez: Lenz habla del hecho de que todos los niños perdían sus juguetes, aunque, a

⁸³ Podemos traer a cuenta un ejemplo extremo de desmayo en *Cosecha roja* de Dashiell Hammett, cuando el protagonista –el agente de La Continental– se despierta al lado de una mujer muerta a la que no sabe si asesinó o no.

diferencia de los demás, él siempre los encontraba. Dice que no era bueno jugando al fútbol, tampoco en matemática, que tenía errores de ortografía, que se manchaba todo el tiempo, etcétera. Pero, a pesar de sus defectos, Lenz reconoce, desde pequeño, su gran habilidad: la intuición para encontrar objetos perdidos.

Resulta significativo que, luego de esa presentación anclada en un rasgo que conserva desde su niñez, Lenz cuenta que trabaja como buscador de objetos perdidos. Agradecido por la conversión de su intuición en profesión, destaca la relevancia de que dicha actividad no lo aburra, a diferencia de las ocupaciones de sus ex-compañeros:

Algunos chicos que conocía se hicieron médicos o electricistas, o ejecutivos en compañías petroleras o taxistas, y casi todos se convirtieron en personas dedicadas a aburrirse. Muchos tienen escritorios, y un almanaque encima del escritorio, y van tachando los días que pasan. Al final de cada año rompen el almanaque en trocitos y lo tiran por la ventana, creyendo que es muy divertido hacer eso, aunque no se diviertan en absoluto. Después se compran enseguida otro almanaque y empiezan a tachar de nuevo. (De Santis, 2009: 10-12)

Frente al aburrimiento que supone un trabajo de adulto, Lenz remarca el valor de su ocupación como buscador de objetos perdidos: si bien recuerda fracasos parciales (golpes, miedo, etcétera), en contraposición destaca que no padece el problema del aburrimiento: “al menos desde que empecé a trabajar en serio, nunca me aburrí” (De Santis, 2009: 12).

Quizá podamos pensar un posible vínculo entre el no aburrimiento, la lectura y la infancia: ya mencionamos el recuerdo de Lenz de sus lecturas de las novelas de Perry Mason, a lo que podríamos agregar el episodio en que lo vivido es procesado en términos de sus lecturas de ficción: cuando Lenz visita, junto a Mirna, la fortaleza de Maestro, esta experiencia de gran peligro lo lleva a recordar un relato de Edgar Allan Poe: “Mirna dio un grito. Habíamos llegado casi al final del largo túnel. El aire era irrespirable. Yo me acordaba del cuento de Poe ‘El barril de amontillado’. La perspectiva de quedar encerrados ahí abajo era aterradora. Hacía frío, la humedad llegaba hasta los huesos” (De Santis, 2009: 87)⁸⁴. De este modo, vemos que un

⁸⁴ Poe también es incorporado, metonímicamente, como elemento de la ficción, cuando Lenz busca un cuervo embalsamado que le había pertenecido –recordemos que a Poe pertenece el famoso poema *El cuervo*–: “Tres días me llevó [encontrar] un cuervo embalsamado que había pertenecido a Edgar Allan

episodio de no aburrimiento y de peligro por la vida es conectado con la experiencia lectora de la infancia.⁸⁵

2.3. Leyendo policiales: *Páginas mezcladas*

No hallamos trabajos críticos sobre *Páginas mezcladas* y, ciertamente, debemos observar en esta novela un momento crucial en la narrativa de De Santis. En ella identificamos, de manera clara, una serie de aspectos que posteriormente se repiten, se retoman y se amplían: la proliferación de libros fictivos y en soportes poco usuales –cuerpos humanos–; la representación del ámbito editorial; el entrecruzamiento entre distintos niveles de historias reales y ficcionales; la existencia de un grupo de iniciados que se organizan en torno a un culto específico –en este caso, la Sociedad de Admiradores de André Dubuffet–; los personajes que son escritores –Ives Montaner como prologuista de la obra póstuma de André Dubuffet– y también lectores –a través del marco enunciativo dado por la ficción dentro de la ficción, que nos llega a través de la lectura de Darío y Greta–; la idea del libro que mata –“[l]a novela de Dubuffet había provocado tres asesinatos; su sencilla trama, sin embargo, prescindía de violencias” (De Santis, 2009 [1998]: 36)–; la imagen central de una biblioteca –y, en este caso, su director, Grimaldi, como el personaje que ejecuta las muertes ocasionadas–; o la importancia de los objetos en la configuración de la trama –como la elocuente “muestra titulada: ‘Cosas encontradas en los libros devueltos a la Biblioteca’” (De Santis, 2009 [1998]: 34)–. A continuación efectuamos un repaso más minucioso de algunos de estos elementos.

El protagonista y narrador es Darío, un joven de veinticinco años que, a pedido de su padre, debe hacerse cargo de una editorial legada de su tío difunto. Cuando visita el viejo edificio de “Ediciones El Fuselaje”, conoce al contador, Vilches, y a Greta, la correctora. El primero le advierte sobre las dificultades financieras de la editorial y la necesidad de realizar una publicación a la brevedad. Greta trae consigo los papeles de una novela corregida pero desordenada, titulada *El*

Poe, y que él tenía frente a sí, con sus patas sobre el escritorio, mientras escribía el poema que lo tenía como protagonista” (De Santis, 2009: 61).

⁸⁵ En *Lucas Lenz y la mano del emperador* hay otro episodio de Lenz como lector, ya en su adultez, de los cinco tomos del ficticio *Los cinco enviados del emperador*, de Martín Gamma. Sin embargo, vemos una aclaración que confirma que Lenz, en su adultez, por lo general no lee: “Hacía tiempo que no leía nada y al principio le costó concentrarse” (De Santis, 2010: 33).

enigma de París –y que, además, junto a su título lleva una aclaración entre paréntesis: “Novela policial”–:

–Me la dio tu tío para ordenar y corregir [...]. Me dijo que esta vez la novela no la había escrito él. Se le habían caído las páginas y se habían mezclado. Yo empecé a trabajar, pero como no me pagaba... están todas las páginas mezcladas, tal como me la entregó.

Miré las páginas sin numerar. Había correcciones a mano, dibujitos, manchas, tachaduras, mapas... Parecía más un borrador que una edición definitiva. Desordenado o no era el único libro que tenía. (De Santis, 2009 [1998]: 15)

Por lo tanto, *Páginas mezcladas* es, en principio, la historia de dos lectores de una novela policial. En los siguientes capítulos se nos presenta, de manera desordenada, fragmentos de la novela fictiva *El enigma de París*, protagonizada por el detective privado Ives Montaner. Pero, siempre, en el final de cada uno de los capítulos de *Páginas mezcladas*, tenemos breves diálogos entre Greta y el protagonista (diálogos que aparecen en bastardillas, quizás para señalarle de manera más clara al lector juvenil que se trata de otra historia diferente a la de Montaner), a través de los cuales siempre volvemos a la situación de lectura de las novelas policiales. En la ficción se tematiza, a través de ellos, la codificación del horizonte de expectativas que suscita el género policial:

–¿Te gustan las novelas policiales? –le pregunté a Greta.

–Sí, pero solamente las de crímenes pasionales.

–Pero recién al final se sabe si el crimen es pasional.

–Es que yo siempre empiezo leyendo el final.

–¿Y dónde está la gracia?

–No lo entenderías. Hay dos razas de lectores: los que empiezan por el final y los que no leerían el final por nada del mundo. (De Santis, 2009 [1998]: 21; énfasis del original)

Cuando siguen con la lectura y, ante la muerte del señor Fux en la historia de *El enigma de París*, Greta comenta: “*Un cadáver, por fin*” (De Santis, 2009 [1998]: 31; énfasis del original). Posteriormente en nuestra lectura, aunque en un momento anterior de la lectura del protagonista y Greta, observamos esta exigencia por parte de ella:

–Sigo esperando un crimen –dijo Greta.
–Hay novelas policiales en las que no matan a nadie.
–Ya sé, pero a mí me gustan las otras. Agatha Christie sabía hacerlo: un cadáver aquí, otro a las treinta páginas... En las novelas policiales, los muertos son como señales en el camino. Sin asesinatos, el lector no sabe hacia dónde va. (De Santis, 2009 [1998]: 70; énfasis del original)

Este fragmento resulta significativo por la referencia a Agatha Christie, que no solo se repetirá en varias de las siguientes novelas de De Santis, sino que aquí es muy explícito respecto a una forma de concebir y practicar el policial que se aplica a la propia poética de De Santis, es decir, la idea de que el policial funciona como una matriz ordenadora tanto para el autor como para, especialmente, el lector.⁸⁶

Además de la ficcionalización de la lectura de policiales, tenemos una suerte de juego de cajas chinas: nosotros leemos la novela real *Páginas mezcladas*, en la que el protagonista y Greta leen la novela fictiva *El enigma de París*, en la que, a su vez, el detective Montaner busca el libro *Páginas perdidas* del escritor André Dubuffet. A su vez, leemos que la ficción dentro de la ficción (es decir: *Páginas perdidas* dentro de *El enigma de París*) es una historia parecida a la de *Páginas mezcladas*, de modo que tenemos un juego entre versiones de distintos libros reales y ficticios que se cruzan –tal como sucederá en *Filosofía y Letras*–. Vale la pena citar el largo fragmento en que se resume *Páginas perdidas* –pues, como veremos, entre estos libros de títulos análogos existen igualmente similitudes en las historias que cuentan–:

La novela de Dubuffet [*Páginas perdidas*] había provocado tres asesinatos; su sencilla trama, sin embargo, prescindía de violencias.

El señor Fabbro es el dueño de una enorme editorial. Ha hecho su fortuna en base a una serie de novelas baratas, de trama romántica, que siempre despreció. A pesar de que las novelas de amor le han dado millones, nunca leyó una sola línea. Una noche, solo en su enorme oficina, Fabbro se

⁸⁶ Y, siguiendo con los ejemplos de tematización de lo policial, en esta novela hallamos otro motivo que se repite en posteriores libros de De Santis: la apelación a colecciones de difusión masiva. En libros posteriores se hará mención a la colección *Rastros* de la editorial Acme o a las tapas amarillas de la editorial Tor. En *Páginas mezcladas* no aparecen mencionadas explícitamente, pero la referencia a ellas es bastante clara: “los estantes soportaban libros de horóscopos y novelas policiales con mujeres a medio vestir en la portada, siempre a punto de ser baleadas o acuchilladas” (De Santis, 2009 [1998]: 9). Asimismo, el tío difunto del protagonista representa la figura del escritor fantasma, igualmente retomada en libros posteriores de De Santis. Vilches le comenta al protagonista: “–Pero Darío, cómo va a crear un hombre culto como usted en esas cosas... Baum, Nelly Champagnat, la doctora Fuentes, Ezra Ephrom son imposibles de encontrar. Ninguno existe [...]. Su tío Luis escribió todos los libros de la editorial” (De Santis, 2009 [1998]: 11).

pone a leer una de las novelas. La trama lo atrapa: más adelante se descubre con los ojos húmedos frente a los besos furtivos, los mensajes en clave, la despedida a la luz de la luna. Afebrado, comienza a leer una tras otra algunas de las miles de novelas publicadas por él.

Días más tarde se entera de que sufre una grave enfermedad y decide legarle la editorial a un sobrino al que ha visto pocas veces. Sabe que el muchacho, solitario y melancólico, no ha descubierto aún a la mujer de su vida; confiado en la experiencia que le ha dado su reciente afición a las novelas románticas, decide ayudarlo en secreto. Rescata de entre sus papeles una novela policial que escribió en su juventud; para reunir a su sobrino con la mujer que le ha elegido, concibe un trabajo en común: ordenar las páginas de ese manuscrito. Apenas pone en marcha el mecanismo, el editor muere.

Su sobrino y la chica se reúnen en los lujosos salones de la editorial para trabajar en el ordenamiento de las páginas. El capítulo cuarto se detiene, ya ordenada la novela, en el primer beso. (De Santis, 2009 [1998]: 36-37)

Aquí vemos la presencia de un libro que genera una muerte, que produce efectos sobre el mundo, tal como sucederá de manera más contundente en *Filosofía y Letras* con las maniobras de Brocca. Desde luego, igualmente nos interesa, por dos motivos, el beso entre los dos personajes del pasaje citado. Por un lado, porque es una muestra –que se repetirá en las novelas de los años siguientes– de cierta búsqueda de la realización del hombre a través de seguir a una mujer. Por otro, es igualmente una muestra de que, en general, en las historias de De Santis, los varones siguen efectivamente a las mujeres, pero les cuesta seducirlas con éxito; en efecto, luego del largo fragmento citado, en el final del capítulo correspondiente de *Páginas mezcladas*, volvemos a presenciar la escena de lectura entre Darío y Greta y, cuando el contador Vilches los deja solos, se produce cierta incomodidad y no se concreta un beso –tal como el que ellos sí habían leído en la ficción–: “*Greta no dijo nada. Yo tampoco. No sé por qué, pero evitamos mirarnos*” (De Santis, 2009 [1998]: 37; énfasis del original).

La historia de la fictiva *El enigma de París* incluye en su trama la presencia de un grupo de iniciados, la Sociedad de Admiradores de André Dubuffet –imagen que, como sabemos, se repite en varias de las siguientes novelas de De Santis–. Se trata de personajes con nombres en clave y que, al final, todos ellos forman parte, literalmente, del libro póstumo de Dubuffet:

Había comprendido que los textos no eran pistas sobre el libro.
Eran el libro.

André Dubuffet siempre había querido sorprender con la forma de sus libros, pero la repetición de su ingenio había cansado a críticos y lectores.

Al final de su vida imaginó una obra cuya forma fuera tan insólita que causara verdadero asombro.

El libro estaba formado por cinco capítulos. Cada capítulo estaba encarnado en uno de sus seguidores fanáticos.

Helmut había aprendido de memoria el capítulo cuarto.

Helena exhibía en su vestido el tercero.

Fux se había tatuado en la espalda el comienzo de la novela.

Faltaban los capítulos dos y cinco, correspondientes a Balthazar y al integrante secreto (cuyo nombre en clave era Petit Larousse). (De Santis, 2009 [1998]: 76-77)

El enigma de París de Páginas mezcladas, además de anticipar el título de la novela posterior de De Santis, igualmente contiene algunos elementos que aparecerán reconvertidos en el libro homónimo de 2007, como la idea de una organización de detectives, que posteriormente se configura como Los Doce Detectives, y que en *Páginas mezcladas* se presenta de la siguiente manera:

[...] Marie Rose no era secretaria sólo de Ives Montaner, sino de catorce hombres más. Los últimos detectives de la ciudad habían fundado el Sindicato de Detectives Privados, cuya única función, antes de clausurarse por falta de presupuesto, fue reunirlos a todos en un mismo edificio y conseguirles una secretaria, con el fin de reducir los gastos. (De Santis, 2009 [1998]: 32)

Sin embargo, la idea de la organización internacional aquí aún no existe y se trata, por los nombres que leemos, de un sindicato local de detectives de mayoría francesa: Pestagnac, Lavoisier, Leducq, Vial y –uno de apellido italiano– Simonelli. Por cierto, otro aspecto que luego se retoma en *El enigma de París* (2008 [2007]) es la concepción de una novela que se desarrolla entre dos historias, una en Buenos Aires y otra en París –y, en todo caso, en 1998 ya contamos con el ejemplo similar de *La pesquisa* (2004 [1994]) de Saer, que también cuenta con el paralelo de dos historias, aunque en este caso la parisina es referida desde Santa Fe–.

2.4. Un año clave para la narrativa de De Santis: 1998

Además de la lectura atenta de *Páginas mezcladas* y de la observación de la puesta en funcionamiento de estilos, motivos, temas y modos de narrar claves en las

siguientes novelas de De Santis, no debemos olvidar que esta ficción fue publicada en 1998, el mismo año en que aparecen *La traducción y Filosofía y Letras*.⁸⁷ De hecho, ya hemos mencionado que algunos críticos coinciden en pensar una posible tríada policial entre ellas (Requeni, 2004; Narváez, 2006).

Si bien los tres libros resultan afines entre sí en lo que respecta a su contenido, en todo caso deberíamos reparar en una diferencia a nivel editorial, ya que *Páginas mezcladas* aparece en la colección *La movida* de la editorial Colihue, mientras que *La traducción y Filosofía y Letras* son publicadas por un grupo editorial de capital concentrado: Planeta. Posiblemente por esta diferente mediación editorial, son estas dos novelas las que hacen visible la figura de De Santis. A partir de la notoriedad que adquiere con ellas, incluso pasa a ser considerado como integrante de una generación de escritores nacidos en la década de 1960. Notemos que, dentro de los trabajos críticos que tratan a los jóvenes narradores que comienzan su labor en la década de 1990, un estudio de Berg (1996) de mediados de dicha década no considera a De Santis, que por aquel entonces solo tenía en su acervo novelas juveniles y guiones de historietas, mientras que el estudio posterior de Ruiz (2005) no vacila en incluirlo. Quizás un detalle del enfoque de esta autora nos permita remarcar nuestra idea: al final de su trabajo, Ruiz incorpora un apéndice con una lista de los escritores de su corpus y sus obras; allí aclara en una nota al pie que “se omiten las obras infantiles, las historietas, los cuentos, las obras de teatro, los guiones cinematográficos, etc.” (2005: 127). Es decir, observamos una persistencia, entre varios críticos, relativa a que para ser escritor de manera “genuina” hay que publicar novelas “serias” y “de adultos”. Sea como sea, efectivamente los trabajos críticos producidos por académicos no consideran a *Páginas mezcladas* y se concentran en *La traducción y Filosofía y Letras*, ya sea como partes de corpus de

⁸⁷ Lafforgue es el único crítico que señala la simultaneidad respecto al año de publicación original de *La traducción y Filosofía y Letras* (2016: 50-51)–. Por lo general, las biografías de Pablo De Santis que figuran en las solapas de sus libros editados en Buenos Aires consignan el año 1999 como fecha de publicación de *Filosofía y Letras*. Este dato es correcto si se considera su primera edición porteña pero, en verdad, su primera publicación corresponde al año 1998, a través de la editorial española Destino (que hoy en día es un sello perteneciente al Grupo Planeta). *La traducción*, por su parte, recorre el camino inverso: se publica por primera vez en 1998 en Buenos Aires y en 1999 sale su edición española. En lo que respecta a los procesos de escritura, en el final de cada novela figuran las fechas de elaboración: *Filosofía y Letras* tiene una escritura más prolongada, entre mayo de 1995 y julio de 1997, mientras que *La traducción* fue redactada entre enero y agosto de 1997. El cruce entre estos datos da cuenta de un proceso de escrituras paralelas durante el primer semestre de 1997 y resulta un motivo más para confirmar la pertinencia de la interpretación de ambas en conjunto.

estudios de mayor alcance (Pellicer, 2002; Gamero, 2006; Jacovkis, 2007; Néspolo, 2007; Teobaldi, 2010) o directamente como centro de sus análisis (Saítta, 1999; Guiñazú, 2005; Konstantinova, 2006; 2010; Schmitz, 2009; 2013).

Desde luego, la publicación a través de una empresa editorial multinacional favorece las ventas: por ejemplo, en una de las portadas de *El enigma de París*, novela ganadora de la primera edición del Premio Planeta-Casa de América en 2007, se anuncia la venta de 35.000 ejemplares, lo que constituye una cifra considerable para la industria editorial argentina de principios del siglo XXI. Pero, según apreciamos, *La traducción* inicia este camino de reconocimientos, pues resulta finalista del Premio Planeta de 1997 en la Argentina y, como sostiene Lafforgue, “tuvo de entrada una muy buena recepción crítica y de público, tanto que dos años después Planeta saca una cuidada edición con una guía de lectura ‘especial para el trabajo en el aula’, o sea que ese texto se ha de difundir a nivel escolar” (2016: 50-51). A partir de este éxito, De Santis comienza y posteriormente consolida una significativa circulación internacional de sus libros “de adultos”, proceso ilustrado por la cantidad de traducciones realizadas en los últimos años (Szpilbarg, 2015), así como por el interés –ya mencionado– que han posado sobre él investigadores universitarios del extranjero, como Iana Konstantinova, Doris Wieser o Sabine Schmitz, cuyos estudios se enfocan en dicho segmento “para adultos”.

Sin embargo, la tendencia de De Santis hacia una literatura “para adultos” no implica la resignación de su trayectoria como guionista de historietas ni como escritor de ficciones destinadas a un segmento de lectores juveniles. Al contrario, ambos ejes de trabajo siguen firmes para De Santis: en su condición de historietista, continúa escribiendo guiones, con ejemplos como *El hipnotizador*, *El verdadero negocio del señor Trapani* o la adaptación de la novela *La ciudad ausente*, a lo que se suma su desempeño como director de la colección *Enedé* de Colihue –en la que, por cierto, había publicado *Rompecabezas* a mediados de la década de 1990–.⁸⁸ En la parte de la producción de literatura juvenil, aún escribe nuevas novelas –que, de hecho, tienden a ser más extensas en comparación con las de la década de 1990–, con exponentes como *El inventor de juegos* (2003), *El buscador de finales* (2008) o *El juego del laberinto* (2014), además de ser director de la colecciones *La movida* y

⁸⁸ “Enedé”: escritura fonética de las iniciales del sintagma “Narrativa Dibujada”.

Obsesiones de Colihue –colecciones en las que también ha publicado producciones propias durante la década de 1990: ya mencionamos que en *La movida* tenemos las novelas *La sombra del dinosaurio*, *Pesadilla para hackers*, *Astronauta solo*, *Enciclopedia en la hoguera* y *Páginas mezcladas*, mientras que en *Obsesiones* hallamos *Transilvania Express. Guía de vampiros y de monstruos* e *Inventos argentinos. Guía de cosas que nunca existieron*–. En este sentido, así como mencionamos la traducción, circulación internacional y apropiación por parte de académicos extranjeros, a su vez, deberíamos considerar un contraste entre, por un lado, este alcance de algunos de sus libros y, por otro, la producción local de novelas juveniles, que no llega al mercado internacional pero que, en todo caso, sí ha tenido un fuerte ingreso en la institución escolar –no solo a través de la edición para la escuela de *La traducción* mencionada por Lafforgue, sino también con tiradas completas de Colihue que anuncian que son producidas para la escuela,⁸⁹ con las constantes participaciones del escritor en distintos eventos organizados por escuelas, con la inclusión de sus novelas en las currículas, etcétera–.

Por lo tanto, en este panorama de la producción de De Santis, *Páginas mezcladas* funciona como divisoria de aguas y, al mismo tiempo, como una suerte de punto de convergencia, pues, por un lado, parece quedar más ligada al resto de las novelas publicadas en la colección *La movida* de la editorial Colihue y a aquellas otras bajo el sello de Alfaguara Infantil y Juvenil de la editorial Santillana,⁹⁰ mientras que, por otro, en su diégesis vemos un anuncio claro de algunos elementos de lo que vendrá en la poética del autor, incluso enunciados de manera explícita, como el libro

⁸⁹ Por ejemplo, en una edición de *Páginas mezcladas* de 2009, debido a un convenio entre la editorial y el gobierno, en la primera página hallamos un recuadro que dice: “Este libro pertenece a la Biblioteca Personal del alumno..... [espacio para completar] de la Educación Pública de Gestión Estatal, no tiene valor comercial”.

⁹⁰ Recapitulemos: por la colección *La movida* de Colihue encontramos las novelas *La sombra del dinosaurio*, *Pesadilla para hackers*, *Astronauta solo*, *Enciclopedia en la hoguera* y *Páginas mezcladas*, además del libro de cuentos *Rey secreto*. Por su parte, a través de las colecciones juveniles de Alfaguara, tenemos: *Desde el ojo del pez*, *El último espía* –estos dos originalmente publicados por Sudamericana y posteriormente tomados por Alfaguara–, *Lucas Lenz y el Museo del Universo*, *Las plantas carnívoras*, *Lucas Lenz y la mano del emperador* –originalmente publicada por Sudamericana y posteriormente tomados por Alfaguara–, *El inventor de juegos*, *El buscador de finales*, *El juego del laberinto*, *Trasnoche* y *El juego de la nieve*.

Respecto a Santillana, vale aclarar que se trata de una editorial que pertenece al grupo PRISA y, luego de algunos cambios en el mercado editorial de las grandes empresas, recientemente ha lanzado un nuevo sello de literatura infantil y juvenil, Loqueleo, en el que empezaron a re-publicarse los títulos de De Santis que anteriormente habían aparecido a través de Alfaguara Infantil y Juvenil.

fictivo intitulado *El enigma de París*, que solo diez años después verá la luz como proyecto concretado, publicado y premiado.

Capítulo 3. El papel de la academia: *Filosofía y Letras* (1998)⁹¹

Filosofía y Letras puede ser clasificada como una novela policial, pero esta cualidad no debería ser disociada de su condición académica. Su historia se desarrolla en un espacio cerrado, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en la calle 25 de Mayo, en donde un grupo reducido de profesores –Conde, Granados y Novario, pero también Trejo y Miró– se disputan la inaccesible obra del incierto Homero Brocca, del que apenas llegamos a leer una versión del cuento “Sustituciones”. Con escritores y locos –y entre escritores-locos y locos-escritores–, entre plagas de insectos y otros animales indefinidos que reptan desde la oscuridad, los hechos de la novela tienen lugar en dicha sede de la facultad, representada cual castillo gótico y repleta de papeles.

3.1. Academia, policial y locura en “La loca y el relato del crimen” de Piglia y *Filosofía y Letras* de De Santis

En la introducción de la tesis mencionamos que, en mayor o menor medida, varios textos críticos sobre la narrativa de De Santis ponderan en sus análisis la presencia del “factor Borges”.⁹² Se trata, desde luego, de una correlación necesaria e inevitable, aunque esto no debe obturar la posibilidad de otras interpretaciones. En este sentido, en nuestra lectura de la novela de De Santis consideramos pertinente establecer un vínculo con “La loca y el relato del crimen” (1975) de Ricardo Piglia.⁹³ Se trata de una conexión que podemos trazar en al menos dos aspectos.

⁹¹ El texto del presente capítulo ha sido aceptado para su publicación en la revista *Cuadernos de Literatura* de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Sin embargo, debido a un proceso de reestructuración de la revista, no hay fecha estipulada de publicación.

⁹² Los trabajos que puntualmente se detienen en *Filosofía y Letras* y efectúan como mínimo alguna reflexión sobre esta novela son: una reseña de Saïta (1999), un apartado de un capítulo de tesis doctoral de Jacovkis (2007), dos capítulos de libro de Schmitz (2009; 2013), un capítulo de libro de Teobaldi (2010) y un artículo de Konstantinova (2010) –y, entre estos, Saïta, Jacovkis y Konstantinova remarcaban el “factor Borges”–.

⁹³ Por supuesto, se puede rebatir que el “factor Borges” también está presente en la relación entre Piglia y De Santis si, por ejemplo, consideramos una genealogía de la literatura argentina que los tenga a ambos como herederos de Borges, tal como postula Jacovkis (2007). Aquí, de todas formas, delimitamos una comparación puntual que resulta más pertinente en el vínculo De Santis-Piglia; sin Borges o, mejor dicho, con Borges de fondo. Vale aclarar que esta genealogía no es una novedad: además del mencionado texto de Jacovkis (2007), Lafforgue piensa la deriva Borges-Piglia-De Santis como una tradición en la que a su vez se practican variaciones (2016: 53). Respecto a la lectura

Por un lado, “La loca y el relato del crimen” es un texto que avala el ingreso de la academia en el policial (Sasturain, 2016: 42). Esta operación se da a través de la resolución del enigma, que viene dada por el *saber lingüístico* de Emilio Renzi (Rivera, 1996: 101).⁹⁴ Sin embargo, *Filosofía y Letras* trastoca ese vínculo establecido: si bien hace ingresar literalmente el policial a la academia (y la academia al policial), al viejo edificio de la Facultad de Filosofía y Letras,⁹⁵ lo hace con una modalidad inversa, pues en este caso la academia no proporciona claves resolutivas e incluso sufre seis muertes de su entorno (tres profesores, dos no-docentes y un estudiante: todas estas muertes suceden en el devenir de la historia narrada por Miró, salvo la del estudiante Honorio, que es referida con anterioridad a la presencia de aquel, a través de la voz de Novario). Si en el relato de Piglia la academia viene de afuera a brindar una solución, en la novela de De Santis lo policial penetra en la facultad para cobrarse varias víctimas. Así, la academia no facilita la resolución del enigma en *Filosofía y Letras*, aunque sí participa en la recreación de elementos del género policial: un ambiente cerrado, una cantidad reducida de personajes –la mayoría sospechosos– y una serie de muertes en torno a otro enigma que es la vida desconocida del escritor Homero Brocca.⁹⁶

Por otro lado, hallamos una similitud en un aspecto puntual que contienen ambos textos: la imagen de un académico que se interesa en las palabras –orales o escritas– de un loco. En “La loca y el relato del crimen”, Renzi decodifica el mensaje de Angélica Inés Echevarne prestando atención a los intersticios de su discurso patológico-iterativo y así resuelve el caso.⁹⁷ En *Filosofía y Letras* tenemos a Rusnik,

comparativa entre Piglia y De Santis, también existe el antecedente de Schmitz (2013), que lee *Filosofía y Letras* a la luz del concepto de la “ciudad ausente”.

⁹⁴ Jorge B. Rivera, además, apunta que ese *saber lingüístico* de Renzi es un “avatar del *saber lógico* (y cabalístico) del detective Erik Lönnrot [del cuento ‘La muerte y la brújula’]” (1996: 101; énfasis del original).

⁹⁵ Hoy en día, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires funciona principalmente en la calle Puán 480, aunque en la sede de la calle 25 de Mayo 217/221 se encuentran varios institutos –además del Laboratorio de Idiomas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires–, entre ellos el Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, el Instituto de Literatura Hispanoamericana y el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”. En la novela, el protagonista Esteban Miró trabaja en el ficticio “Instituto de Literatura Nacional”.

⁹⁶ El relato de Piglia también recrea elementos ambientales del género, pero ligados a la tradición de la serie negra, como la presencia de personajes marginales, ajustes de cuentas y violencia física (Rivera, 1996: 101).

⁹⁷ En una entrevista brindada a Juan Sasturain en el programa televisivo *Disparos en la biblioteca* (puntualmente en el segundo capítulo de la primera temporada, titulado “El extraño caso del señor

paciente de una residencia psiquiátrica –la Casa de reposo Spinoza–, aquejado por un síndrome que lo compele a escribir todo el tiempo, incluso en los sueños: el “mal de Van Holst”, según se lo titula en la novela.⁹⁸ El profesor Emiliano Conde condiciona y toma los textos de Rusnik, los depura y saca de ellos el material para “completar” la narrativa perdida del incierto Homero Brocca.⁹⁹ De esta analogía podemos desprender, empero, una nueva diferencia: en el texto de Piglia, la academia contribuye a elaborar una hipótesis original que permite develar al verdadero asesino; al contrario, en la novela de De Santis, el universitario que lee al loco lo explota en beneficio de sus propios fines y para confundir a los otros profesores. Otra diferencia con el relato de Piglia es que, en este último, las palabras de Echevarne contienen en potencia la develación del asesino; en contraposición, en *Filosofía y Letras*, Brocca es él mismo el asesino, además de que resulta, en buena medida, el responsable de la destrucción del edificio de la facultad.

La búsqueda y la interacción con las palabras de los locos parece configurar, en gran medida, la estructura de toda la novela: no solo Conde lee a Rusnik, sino que todos los académicos persiguen –con locura– la obra de Brocca. Miró finalmente consigue leer un texto completo del escritor y luego se transforma en una suerte de copista de la novela perdida de un loco, aunque *su* “versión de los hechos” (De Santis, 2002: 11 y 222) aporta una distancia que permite apropiarse de manera inteligible de ese discurso.¹⁰⁰ Miró también dedica su tesis doctoral –aunque la posponga de manera sistemática– al estudio de Enzo Tacchi, otro autor incierto,

Renzi”), Piglia dice que la solución de Renzi, en “La loca y el relato del crimen”, resulta “la única vez que la Facultad de Filosofía [y Letras] sirvió imaginariamente para resolver un crimen”.

⁹⁸ El nombre “Rusnik” puede ser asociado al del multifacético escritor inglés John Ruskin, especialmente si pensamos en una novela posterior de De Santis, *La sexta lámpara*, que ya desde su título hace referencia al libro más importante del británico: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Por otra parte, el nombre del hospicio de locos posee una evidente apelación no solo al filósofo sino incluso a las múltiples referencias que recibe por parte de Borges, usualmente en torno al carácter infinito de Dios, del tiempo y del espacio, como sucede, por poner algunos ejemplos, en los relatos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “La muerte y la brújula”, los poemas “Spinoza” y “Baruch Spinoza” o los ensayos “La penúltima versión de la realidad” y “Avatares de la tortuga”.

⁹⁹ Rusnik no es el único loco usado por Conde. El cuento fictivo “Sustituciones”, compuesto de incontables versiones, se nutre de reescrituras de más pacientes psiquiátricos. Dice Conde: “Mi hermano, que es médico psiquiatra, me ayudó mucho. Trabajó durante décadas en un centro de salud mental especializado en trastornos intelectuales. Muchos pacientes llegaban hasta él con papeles cosidos a la ropa o prendidos con alfileres a la camisa. Mi hermano hacía ciertos juegos terapéuticos que consistían en reescribir el cuento” (De Santis, 2002: 37).

¹⁰⁰ En la referencia bibliográfica marcamos dos páginas: 11 y 222. Consideramos relevante señalar ambas, la del comienzo y la del final, pues en conjunto enmarcan la narración de Miró, pero además enfatizan la idea de que su relato es, justamente, *una* entre muchas versiones posibles.

quien “tomaba nota de las palabras de los locos a través de un sistema taquigráfico de su invención” (De Santis, 2002: 16). El protagonista también lee las memorias del doctor Brest, un estudioso de los locos que “había elegido sus treinta pacientes más interesantes para describir sus patologías” (De Santis, 2002: 101).¹⁰¹ Los profesores Conde, Granados y Novario se increpan a lo largo de toda la novela y se tildan los unos a los otros de locos y mentirosos, entre otras injurias. La impresión de Miró, cuando conoce a Gaspar Trejo, lleva la misma marca: “Pensé que estaba frente a un loco. Los locos siempre abundaron en la facultad” (De Santis, 2002: 88). El propio Trejo refiere su primera investigación acerca de la desaparición de unas máquinas de escribir de la facultad, en un misterio que se resuelve con el descubrimiento de un profesor que desvariaba: “No había robado las máquinas por dinero, sino porque necesitaba dormir rodeado de máquinas de escribir con una hoja en cada una. Aseguraba que los fantasmas que había en su casa en lugar de perturbar su sueño escribían de tanto en tanto algún mensaje y se conformaban con eso, dejándolo en paz” (De Santis, 2002: 90-91).

Otro ejemplo que marca el nivel de locura del ámbito académico lo encontramos en una breve interacción de Miró con el sereno. Este último toma la palabra:

–Recorro el edificio a la noche, pero estoy al tanto de lo que ocurre durante el día. Sé quién es usted, sé quién es cada uno. Los miro desde arriba, sé adónde van y por qué. Allá arriba hay una carpeta para cada uno donde está escrito su destino. Nadie puede encontrar su expediente. Y yo cuido que así sea.

Se acercó. Vi su boca, la barba de unos pocos días, la nariz grande.

–Soy un instrumento del destino. Escribo en actas todo lo que pasa y lo que pasará. (De Santis, 2002: 121)

Aquí tenemos una prolepsis que, revelada a Miró de manera prematura, parece sencillamente un delirio del sereno (en este punto de la narración aún no sabemos que el sereno es Brocca). El propio Miró piensa: “En algún momento de la breve conversación, tuve la lucidez suficiente para darme cuenta que estaba en las manos de un loco. Y empecé a alejarme lentamente” (De Santis, 2002: 121).

¹⁰¹ La presencia de médicos, enfermedades, pacientes y fármacos es otra constante en la narrativa de De Santis (por ejemplo, en *El teatro de la memoria* o en el cuento “El paciente de Faraday”).

En general, los personajes de la novela no escapan a la locura, pues esta tiende a circular entre todos ellos, menos como un atributo que los constituye que como un problema con el que tienen que lidiar pero del que eventualmente se pueden desprender. Por ejemplo, si el carácter despojado –de las cosas y del orden social– de Grog lo convierte en un sujeto sabio, él mismo reconoce un pasado aquejado por el “síndrome de Marconi”: “una enfermedad que lo condenaba a imaginar vastos textos literarios sin que llegara a escribir una sola línea” (De Santis, 2002: 156). Este antiguo problema había convertido temporalmente a Grog en paciente de la Casa Spinoza: un refugio para intelectuales que deviene un hospicio de locos; aunque en esa transformación podemos notar, por supuesto, una identidad entre intelectuales y locos. De hecho, en otra referencia a la Casa Spinoza, relativa a un tiempo presente del hospicio, una empleada lo describe como “un refugio para las mentes brillantes que no soportan la realidad” (De Santis, 2002: 96). El viejo bibliotecario del lugar reconoce el –posible– carácter transitorio de la locura: “Yo era paciente [...]. Estuve tantos años internado que al final me tomaron como empleado. Otros hacen el camino inverso” (De Santis, 2002: 97). En suma, podemos servirnos de una formulación de Foucault para sintetizar esta circulación integral de la locura en *Filosofía y Letras*, cuyos personajes no se encuentran “a distancia de la locura, sino en la distancia de la locura” (1999a: 271; énfasis del original).

La referencia a Foucault nos da pie para pensar que, en la novela, la locura funciona por lo menos en dos sentidos: los locos son esas “mentes brillantes” que poseen un acceso privilegiado a la verdad, tal como son representados de manera prototípica en la tradición literaria, y, al mismo tiempo, la locura es una carga que debe ser señalizada y excluida –literal y geográficamente, a través de la Casa Spinoza–.¹⁰² Pero la estela foucaultiana también nos habilita una remisión al vínculo entre literatura y locura, pues ambas constituyen discursos que no están expuestos a las obligaciones y las reglas del lenguaje cotidiano: “la locura y la literatura son marginales respecto del lenguaje cotidiano y se busca el secreto de la producción literaria general en un modelo que es la locura” (1999b: 365). Dicha idea resulta

¹⁰² Los dos significados apuntados predominan en distintos períodos históricos. Para una aproximación a esta cuestión consideramos de utilidad el breve texto “La locura y la sociedad” (Foucault, 1999b). Respecto a la evolución de la locura y cómo cambia su estatuto en distintos órdenes sociales, la referencia obligada consiste en, por lo menos, los dos primeros capítulos del primer volumen de la *Historia de la locura en la época clásica* (Foucault, 1976).

atinada para pensar la producción de literatura en *Filosofía y Letras*, pues son los locos quienes llevan a cabo las empresas literarias de la historia, entras las que se destaca, desde luego, la versión de *Filosofía y Letras* de Brocca. Pero, en última instancia, insistimos: ¿no sucede acaso que todos o la mayoría de los personajes escriben –novela, cuento, poesía, crítica– y se hallan “*en la distancia* de la locura”? Si contamos a Rusnik y Brocca, tenemos igual derecho para incluir en la lista a Conde y a Granados, a Grog –que, como vimos, actúa por omisión– y al propio Miró.

En síntesis, la novela de De Santis trabaja con una imagen iterativa: un académico que lee el texto de un loco y lo jerarquiza; una persona que percibe en otra la figura de un loco; una persona que escucha a un loco porque tampoco tiene alternativa; incluso la auto-conciencia –la asunción o la confesión– de la propia locura. En esta imagen de locos que señalan, tratan, leen e interpretan a otros locos, hallamos que *Filosofía y Letras* renueva y multiplica el esquema abierto por “La loca y el relato del crimen”. Sin embargo, la comparación trazada reconoce un punto de quiebre entre ambos textos: si en Piglia el discurso académico sirve para ordenar el de la locura, en *Filosofía y Letras* ese sueño de la razón produce locos.

3.2. Crítica de los críticos sin crítica: la representación de los académicos como individuos miserables

En *Filosofía y Letras* observamos que la jocosa representación y la mofa del mundillo académico se especializa en mostrar la incapacidad de sus profesores para resolver los enigmas que plantea el género policial, en contraste con el parámetro que marcan otras ficciones, como “La loca y el relato del crimen”, *Crímenes imperceptibles* de Guillermo Martínez o *El camino de Ida* del propio Piglia, textos en los que podemos valorar al sujeto académico como un sagaz investigador y no como un tramposo, cínico y manipulador al que no le interesa nada más que enaltecer su propia figura, como es el caso de los tres profesores de *Filosofía y Letras*, “especialistas” en Homero Brocca: Emiliano Conde, Selva Granados y Víctor Novario. Así, si bien la representación de estos universitarios posee un efecto mayormente humorístico, asimismo hace inteligible el ámbito académico como un campo de constantes desigualdades, tensiones, luchas y diversas formas de dominación, tal como lo entiende Bourdieu (2008). De este modo, los académicos de

De Santis son retratados como administradores de la miseria, como resentidos que pugnan por presidir congresos desiertos y firmar trabajos que no le interesan básicamente a nadie por fuera de su entorno –en sintonía con el cuento “El soborno” de Borges–.

El mundo académico, entonces, resulta objeto de un tratamiento humorístico en su caracterización miserable. Los críticos no resuelven enigmas; más bien crean problemas, distorsiones, mentiras. Ante este panorama, creemos provechoso contraponer la composición de los profesores de *Filosofía y Letras* con una idea de Piglia –basada, posiblemente, en una de Chesterton– que consta de tres partes: *a)* “la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria”, *b)* de modo que el crítico actúa como un investigador, como un “descifrador de enigmas”, y *c)* el escritor se aproxima a la figura de un “delincuente que borra sus huellas y cifra sus crímenes perseguido por el crítico” (Piglia, 2006: 15).¹⁰³

Si tomamos por separado los tres elementos citados, vemos que en la novela de De Santis hay una ruptura con todos ellos: en primer lugar, en lo que respecta a la concepción del policial como la gran forma ficcional de la crítica literaria, podemos insistir en que “lo policial” como factor de indagación inherente a la actividad crítica está ausente (aunque sí hay un registro de lo policial en la novela, pero vinculado a efectos de ambientación y a rasgos de algunos personajes, así como a la presencia del misterio como motor de la trama). En segundo lugar, ya hemos advertido que la representación del crítico como investigador se encuentra alterada en la novela de De Santis, pues, antes que seguir huellas, los profesores inventan datos falsos y se calumnian e insultan entre ellos. En tercer lugar, sí podríamos afirmar que en *Filosofía y Letras* se da la coincidencia del escritor –o, mejor dicho, de *uno* de los escritores de la novela– con la figura del delincuente, aunque, de nuevo, hay una diferencia significativa: si el escritor-delincuente de Piglia borra sus huellas, en el caso de Homero Brocca se trata de un asesino que a fin de cuentas quiere dar a conocer su obra y, para ello, permite que Miró conserve la vida y lea toda su novela.

¹⁰³ No debemos pasar por alto que esta idea del escritor como delincuente y el crítico como investigador ya había sido expresada muchos años antes, a comienzos del siglo XX, por Gilbert Keith Chesterton. En “La cruz azul”, primer relato en que figura el Padre Brown, leemos: “Y Valentin se decía –con razón– que su cerebro de detective y el del criminal eran igualmente poderosos. Pero también se daba cuenta de su propia desventaja: ‘El criminal –pensaba sonriendo– es el artista creador, mientras que el detective es sólo el crítico’” (1948: 13). La idea del crimen como hecho estético se remonta incluso al siglo XIX, con el famoso “On Murder Considered as One of the Fine Arts” (2006 [1827]) de Thomas De Quincey.

Contrariamente a la línea Piglia-Chesterton, podemos pensar una lectura de *Filosofía y Letras* como una *crítica de los críticos sin crítica*.¹⁰⁴ A lo largo de toda la novela, nos vemos tentados de tomar nota de las diferentes y variadas mañas de los académicos: Granados irrumpe en el Instituto de Literatura Nacional sin saludar (De Santis, 2002: 17); Conde desestima el tema de estudio de Miró y es pesimista sobre una posible modificación: “Temas menores no, por favor. Pero bueno, ya es tarde para cambiar de rumbo” (24); el propio Conde tilda a Granados de loca y se refiere a los otros profesores como “buitres” (24); a su vez, Granados se refiere a él como “pedante” y “egoísta” (28). Los ejemplos, lejos de agotarse en las primeras páginas, persisten a lo largo de toda la novela: chicanas, chantajes, comportamientos hipócritas, falsas promesas, discordias sistemáticas. Salvo por la lujuria, cada uno de los pecados capitales encuentra su lugar en la trama. Incluso la gula: Granados, Novario y Miró toman un “aperitivo” –“tres latas de cerveza, salami y aceitunas” (64)– antes de emprender una excursión y, luego de la expedición, terminan con los víveres restantes en una “cena improvisada” (72), con la llamativa curiosidad de que este episodio se da posteriormente al descubrimiento del cadáver del intendente Vieyra.

Por lo tanto, según esta visión de la *crítica de los críticos sin crítica*, podemos sugerir una línea de lectura de *Filosofía y Letras* como un inventario burlón sobre vicios académicos, del que aquí apenas brindamos un panorama (y del que brindamos algunos ejemplos más en el siguiente capítulo).¹⁰⁵

3.3. “Indiciología” del policial: en busca de una subjetividad detectivesca

Además de los elementos ya mencionados (el ambiente cerrado, los pocos personajes, la serie de muertes y el misterio en torno a Brocca), observamos una

¹⁰⁴ Nuestra sugerencia es una paráfrasis extraída del nombre del primer libro escrito en conjunto por Marx y Engels (1971): *La sagrada familia o Crítica de la Crítica crítica. Contra Bruno Bauer y consortes*.

¹⁰⁵ Podríamos pensar en los cuentos “El congreso” y especialmente “El soborno” de Borges como antecedentes en que se registra de manera burlona el quehacer de los académicos.

adscripción al policial como ejercicio de humor.¹⁰⁶ A continuación repasamos el tratamiento que recibe un aspecto particular en esta línea de lectura genérica.

Borges (1980) y Piglia (2005), entre otros, indican al detective como la clave formal del relato policial. Sin embargo, en la novela de De Santis notamos que, según la fórmula coloquial, *entre todos* (los personajes) *no hacen uno*. Ya hemos mencionado que los tres profesores, Conde, Granados y Novario, distan de ser críticos en el sentido pigliano-chestertoniano, por lo que ellos se colocan más bien en las antípodas del prototipo de investigador. De cualquier modo, sí podemos rastrear una suerte de subjetividad detectivesca, aunque ella se presente de manera fragmentada, fallida –con un indudable cariz humorístico– y repartida entre otros tres personajes.

En primer lugar, debemos reconocer que el torpe accionar de Esteban Miró garantiza, a fin de cuentas, una aproximación al esclarecimiento de la serie de muertes ocurridas. Desde luego, se trata de un observador parcial del que tenemos pleno derecho en desconfiar, pero no podemos dejar de tener presente que, si hay una versión de los hechos que nos llega, es gracias a la redacción de su informe académico.¹⁰⁷ Además de su faz de escritor burocrático, Miró lee novelas policiales (o al menos las acumula en su mesa de luz) e incluso despliega cierto conocimiento y capacidad interpretativa, cuando descubre muerto al intendente Vieyra y advierte, en la sogá que rodea el cuello del cadáver, un mensaje destinado solo a los conocedores de la obra de Brocca (la sogá es un motivo que aparece en el cuento “Sustituciones”). Asimismo, contemplamos la conformación de una suerte de dupla junto a Trejo, con una clara y explícita resonancia en relación a las parejas de detective y ayudante del

¹⁰⁶ Jorge Lafforgue (1996) señala esta característica como propia de una tradición policial argentina de larga data. En el caso de la novela de De Santis, el empleo del humor responde, según vemos, a una doble función: parodia del género policial y mofa del mundillo académico.

¹⁰⁷ Recordemos que este informe surge de una exigencia de la institución universitaria. Al comienzo de *Filosofía y Letras*, Miró declara: “Me cuesta mucho escribir, y creo que no me hubiera enfrentado a mis infinitas vacilaciones a la hora de trabajar, si no me hubieran encargado las autoridades de la facultad mi versión de los hechos, con la promesa de su publicación en el *Boletín de Humanidades*. Le destinarán, me dijeron, un número entero” (De Santis, 2002: 10-11). La obligatoriedad se impone como una marca del relato que nos llega. En general, el registro de los acontecimientos en la forma de informes burocráticos es algo que en la literatura policial figura como una carga, como un peso insoportable: quizá el cenit de esto lo podamos encontrar en una novela fundacional de la tradición negra, *Cosecha roja* de Dashiehl Hammett, en la que el protagonista revoluciona una ciudad entera y provoca una serie incontable de muertes, pero se muestra reticente e incapaz de escribir el informe que le solicita la agencia para la que trabaja.

relato policial clásico. Pero este recurso funciona con una marcada distancia frente al género y un indiscutible tono de burla jocosa:

[...] Me asomé con respeto al pozo negro. Aunque había poco más de dos metros hasta el techo del ascensor, me parecía un abismo. Trejo me tendió la mano para ayudarme a bajar.

–Fácil su trabajo. Juega al detective, pero manda al doctor Watson al foso.

–Créame, Miró, más sufro yo que usted imaginándolo ahí abajo entre la mugre y las cucarachas. Pero tengo claustrofobia, además de un temor enfermizo a los insectos. (De Santis, 2002: 137-138)

En segundo lugar, Grog podría cumplir las veces del observador externo que es el detective clásico: esa suerte de conciencia que flota por sobre la realidad del orden social (Kracauer, 2010). Grog es el líder espiritual de un grupo de amigos cada vez más reducido –en la medida en que se casan, consiguen trabajos, etcétera– que se junta los miércoles por la noche en la pizzería El Caimán –y, posteriormente a su derrumbe, en un bar que Miró denomina La Angustia–. Se trata de un personaje que rehúsa cualquier modalidad de inserción legítima en el sistema social y siempre narra parábolas e historias con moralejas ininteligibles –o que, en todo caso, solo son entendibles desde una mirada externa a la sociedad–. Miró lo presenta incluso como un lector-traductor especialista en el género policial: “años atrás su medio de vida había sido la traducción de novelas policiales. Uno de sus temas favoritos era rescatar la figura de Agatha Christie contra la corriente que ubicaba a sus libros en un plano inferior a la sobrevalorada novela negra” (De Santis, 2002: 93).¹⁰⁸ Sin embargo, este retrato de Grog como *outsider* del orden social se pulveriza cuando Miró descubre la figura de padre de familia y trabajador asalariado que se esconde tras la imagen bohemia que da de sí:

Seguí a Grog a prudente distancia durante un par de cuadras. Lo oí silbar una canción de moda. Se detuvo frente a una casa de un piso, con el frente recién pintado. Buscó en sus bolsillos las llaves, y al no encontrarlas tocó el timbre. Salió a recibirlo una mujer joven, bastante bonita y notablemente embarazada. Pronto se asomó un niño de unos cinco años que se abrazó a las rodillas de Grog. No puedo expresar la desazón que sentí frente a aquella escena de felicidad doméstica. (De Santis, 2002: 150)

¹⁰⁸ Ya hemos visto en el primer capítulo la apelación a la figura del traductor de policiales a través del uruguayo Vázquez.

Este fragmento resulta altamente ilustrativo para marcar un contraste con el detective clásico, opuesto o al menos indiferente a los valores burgueses de la familia y el hogar. Desde luego, tenemos aquí el punto de inflexión por el cual Grog, “Grogenstein” (2002: 155), puesto que con este evento Miró le restituye su “nombre social”, se separa definitivamente de una subjetividad asimilable al detective tradicional.

En tercer lugar, el profesor Gaspar Trejo, titular de una “cátedra portátil”,¹⁰⁹ es asociado explícitamente a la figura del detective. Se autoproclama como “una especie de investigador privado” (2002: 89) y Miró se refiere a él en distintas ocasiones como un “detective universitario” (2002: 137, 158 y 162). En contraste con el narrador de *El camino de Ida*, que se desempeña como un eficaz detective académico, en la novela de De Santis este sintagma posee una clara valoración oximorónica: es justamente “lo universitario”, “lo académico”, aquello que inhibe a Trejo de llegar a un esclarecimiento de los hechos. En este personaje hallamos, sin duda, una burla festiva al método indiciario y positivista con que el detective clásico arriba a la verdad. Trejo le comenta a Miró su intención de institucionalizar el saber de la denominada “indiciología” (2002: 170): “había abandonado la lógica pura para construir mi propia materia, la Ciencia de los Indicios. Quería convertir en filosofía la tendencia a buscar la verdad en los detalles irrelevantes” (De Santis, 2002: 89). Podríamos sostener que la “indiciología”, como parodia del método indiciario de los relatos policiales clásicos, pone en duda menos la posibilidad del conocimiento que su pertinencia: la opción de llegar a una *verdad relevante* parecería difícil si se parte de “detalles irrelevantes”. A diferencia del policial clásico, en que el detective reúne indicios para generar una interpretación que permita recrear los hechos, Trejo los acumula en un museo y esta “musealización” tiende a clausurarlos como potenciales claves resolutivas.¹¹⁰ Además, resulta inevitable no concebir la “Ciencia de los Indicios” en vínculo con el paradigma indiciario conceptualizado por Ginzburg (2013), que consiste en ponderar los elementos que habitualmente se consideran

¹⁰⁹ “No hay ayudantes ni alumnos. Soy solamente yo, que voy de un lado a otro, y discuro y trato de conectar los indicios” (De Santis, 2002: 88).

¹¹⁰ Pensemos esto en contraste con la “ciencia de la deducción y del análisis” en que se basa el método de Sherlock Holmes, descrita en el segundo capítulo de *Estudio en escarlata* (Conan Doyle, 2013: 37-49).

poco importantes, en apariencia triviales, pero que finalmente dan la clave interpretativa de un problema. Al contrario, en *Filosofía y Letras* observamos una suerte de mofa de dicha matriz explicativa, pues los detalles que se presentan como irrelevantes son, a fin de cuentas, igualmente irrelevantes.

El mismo Trejo reconoce que se dedica a investigar casos de delitos académicos menores, de modo que su participación en la investigación de la muerte del intendente Vieyra lo hace sentir “como un auténtico detective” (De Santis, 2002: 91) y, en esta afirmación, hallamos una asunción bastante explícita de su carácter más teatral que real en tanto detective. Sin embargo, hay unas palabras de Trejo que terminan por ser, a nuestro criterio, iluminadoras de toda la novela: “Con la razón sola no se llega a ninguna parte. Sólo admitiendo que la realidad es en gran parte imaginaria se puede alcanzar la verdad” (De Santis, 2002: 90). Más allá de las posibles resonancias borgeanas, esta clave hermenéutica nos permite restituir a Trejo un genuino carácter detectivesco. Pero esta revelación salida de sus palabras no opera en la resolución del enigma concreto de la novela –la serie de muertes–, sino en un sentido que lo excede. Konstantinova, en su comparación de *Filosofía y Letras* con “El jardín de senderos que se bifurcan” de Borges, ve en ambos textos una dimensión del denominado *policial metafísico* (2010: 164-166). La estudiosa se sirve de la conceptualización efectuada por Merivale y Sweeney, quienes definen este subgénero (*the metaphysical detective story*) de la siguiente manera:

A metaphysical detective story is a text that parodies or subverts traditional detective-story conventions –such as narrative closure and the detective’s role as surrogate reader– with the intention, or at least the effect, of asking questions about mysteries of being and knowing which transcend the mere machinations of the mystery plot. Metaphysical detective stories often emphasize this transcendence, moreover by becoming self-reflexive (that is, by representing allegorically the text’s own process of composition). (Merivale y Sweeney, 1999: 2)¹¹¹

¹¹¹ Más allá de la esclarecedora definición de Merivale y Sweeney, huelga recordar que el concepto de policial metafísico ya había sido introducido por Holquist, quien plantea que el foco de estos relatos no gravita en torno a investigar la muerte sino a reflexionar sobre la vida (1983: 173). Por otra parte, al menos recordemos que hacia la década de 1980 en general cobran relevancia los estudios sobre la metaficción, con libros como *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (1980) de Linda Hutcheon o *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Novel* (2001 [1984]) de Patricia Waugh. Asimismo, recientemente Dechêne (2018) ha profundizado en torno a lo que ha caracterizado como un pasaje de la *metaphysical detective story* al *metacognitive mystery tale*.

Así, si en Trejo vemos una dificultad para emplear el tradicional método indiciario de detección, al mismo tiempo notamos una capacidad de abstracción que discurre sobre las posibilidades mismas del conocimiento. Este pensamiento puede ser complementado por otro, en boca de Miró, en relación a una suerte de teoría sobre la espacialidad del conocimiento. Cuando, junto al propio Trejo, escucha un casete de la ya difunta Granados, Miró reflexiona: “La muerte, esa distancia, empezaba a limar sus peores rasgos y le inventaba [a Granados] un halo de simpatía. «*Quién sabe –pensé–, si al final es la distancia, y no la cercanía, lo que convoca mejor a la verdad.*»” (De Santis, 2002: 140; énfasis propio). Pues bien, si en cierto tipo de detectives la presencia en el lugar de los hechos es fundamental para recabar evidencias, aquí tenemos un pensamiento que relativiza ese rasgo automatizado en muchos policiales positivistas –y, en esa valoración de la distancia, vale recordar el ejemplo paradigmático de don Isidro Parodi, el detective de Borges y Bioy Casares que resolvía sus casos desde el encierro de una celda penitenciaria–.

En síntesis, Miró, Grog y Trejo se nos presentan como tres personajes que traen a cuenta fragmentos de la figura del detective clásico. A través de ellos, observamos que *Filosofía y Letras* parodia y, en el mismo movimiento, obliga a pensar y repensar el género, al poner en cuestión la figura del detective, sus características y sus métodos.

3.4. El papel del lugar: la representación de la Facultad de Filosofía y Letras

Ante la dispersión que hallamos en la búsqueda de una subjetividad detectivesca, encontramos que el edificio de la Facultad de Filosofía y Letras –y, más precisamente, su representación en la ficción– resulta un elemento primordial de la novela.

Como sostiene Konstantinova (2010: 174), hay una serie de tres narrativas separadas, todas con el mismo título –*Filosofía y Letras*–, que convergen en una sola: la de Brocca, la de Miró y la del propio De Santis. Sin embargo, no debemos dejar de tener presente que, también, hay una apelación bastante clara a un referente concreto: el edificio de la Facultad de Filosofía y Letras de la calle 25 de Mayo 217/221. Desde luego, la novela elabora una versión fictiva de este espacio, pero no deja de ser una construcción en el papel que tiene como referente un lugar que existe de hecho en la

Ciudad de Buenos Aires.¹¹² En este sentido, la presencia del edificio, junto al trasfondo de otros espacios identificables de la ciudad –el barrio de Once, los viejos vagones destartados de la línea A de subtes, la nueva sede de la Facultad de Filosofía y Letras que es mencionada tácitamente al comienzo, cuando se dice que los nuevos estudiantes no conocen la vieja sede–, habilita la configuración de un orden representacional de lo urbano que parte de elementos reales, aunque luego tienda hacia lo fantástico: por ejemplo, a través de la presencia exhaustiva de papeles y carpetas que pasan a formar parte de la propia arquitectura del edificio de la facultad.¹¹³

Si Saítta (2004) sostiene –mediante la lectura de diversos autores, como Arlt, Marechal, Borges o Piglia– que la literatura construye sentidos fuertes de representaciones de la ciudad, pareciera que en *Filosofía y Letras* esta potencia de la ficción figura enrevesada con su propia negación, a través de la representación de un espacio que ya no existe a los ojos de casi nadie –ni los propios estudiantes, que cursan en otra sede– y que contrasta con los otros edificios de la *city* porteña: “Rodeado de bancos y casas de cambio y bares para ejecutivos, el edificio parecía aún más pobre y desamparado por contraste con la riqueza de sus vecinos” (De Santis, 2002: 13). En efecto, el principal calificativo que recibe la facultad a lo largo de la novela es su carácter desértico (De Santis, 2002: 63, 73, 118, 120, 129, 130, 135, 137, 143, 214).¹¹⁴ Así, el edificio adquiere una suerte de *centralidad marginal*: la ficción lo constituye como el punto ponderado de una ciudad que, en verdad, casi lo ha olvidado.¹¹⁵ En la novela todo conduce a la facultad, pero, a su vez, a nadie externo le importa lo que allí sucede: podemos traer a colación, como ejemplo, el

¹¹² Doris Wieser (2012: 75) compara la construcción fantasmagórica del viejo edificio de la facultad con la quinta Triste-le-Roy de “La muerte y la brújula”, aunque, agregamos nosotros, en el cuento de Borges no hay, al menos explícitamente, una apelación a un referente edilicio del *mundo real*, si se nos permite la expresión. De cualquier modo, debemos recordar que, según Canto, la quinta Triste-le-Roy estaría inspirada en el hotel *Las Delicias*, en Adrogué (1989: 19). Por cierto, en “El escritor argentino y la tradición”, el propio Borges declara de manera algo más general que su inspiración proviene de las quintas de Adrogué (1974: 270).

¹¹³ Schmitz ya ha señalado que las representaciones del edificio de la facultad y de la Casa Spinoza tienden a lo fantástico (2013: 180).

¹¹⁴ Schmitz agrega otros adjetivos apropiados para describir la facultad: “aislada, claustrofóbica, arruinada y laberíntica” (2013: 179).

¹¹⁵ Recordemos que el edificio real se encuentra a dos cuadras de Plaza de Mayo, en el casco histórico de la ciudad. Esta centralidad marginal diferencia a la facultad del otro edificio significativo de la novela, la Casa Spinoza, que sí está geográficamente en un lugar marginal, en las afueras de la ciudad, al que se accede en tren –y no en subte o colectivo, los medios de transporte más usados en los desplazamientos urbanos dentro de la Ciudad de Buenos Aires–.

desinterés del periodismo en cubrir el congreso académico sobre Brocca, así como la risible promesa de televisar dicho evento después del cine de trasnoche.¹¹⁶ Entonces, más bien, notamos que la facultad tiende a totalizar la ciudad vivida por Miró –la ciudad mediada por Miró es, a fin de cuentas, la única representación de la ciudad que nos llega–: “El edificio me perseguía: adonde yo iba, la facultad extendía sus pasillos desiertos y sus aulas oscuras; en cualquier esquina de la ciudad podía encontrar una pila de papeles como mensaje. El laberinto del cuarto piso me había seguido hasta allí” (De Santis, 2002: 142-143).

Además, si en el presente de la enunciación de la novela el edificio resulta extraño frente al paisaje porteño, en su interior hallamos una conexión con el pasado de la ciudad y, en ese vínculo con una configuración urbana que ya no existe, se confirma la anacronía del viejo edificio de la Facultad de Filosofía y Letras:

El edificio de la facultad es uno de los puntos clave de la red de túneles que recorre la ciudad antigua. Antes de pertenecer a la universidad, el edificio fue un hotel de lujo. Lo construyeron a principios de siglo, para extranjeros ilustres. Una de las innovaciones del hotel fueron sus salidas secretas para citas clandestinas, para pasajeros que huían de la prensa o viajeros que llegaban al país de incógnito. (De Santis, 2002: 183)¹¹⁷

En este contexto urbano y edilicio, Miró se incorpora a un micro-mundo con jerarquías y rivalidades asentadas. En principio se mantiene un tanto al margen, pues en su condición de mero empleado no tiene intenciones de involucrarse. Su propio nombre, de hecho, puede ser sujeto a una interpretación geográfica de la ciudad: “Miró” es –si se viaja desde el centro– la siguiente calle paralela a Puán y, en este particular sentido, Esteban Miró parece situarse más cerca de la nueva sede que de la antigua.¹¹⁸ Sin embargo, en el desarrollo de la historia el personaje resulta asimilado por la trama de enemistades y hasta encuentra un relativo lugar de pertenencia en la

¹¹⁶ La televisión funciona en la novela como un sugestivo contrapunto frente al mundillo académico de las letras: recordemos que, en su casa –sitio al que le otorga el significado de su libertad–, Miró ve televisión.

¹¹⁷ La descripción coincide con elementos históricos reales, pues originalmente el edificio fue un lujoso hotel construido por el empresario Nicolás Mihanovich a principios del siglo XX.

¹¹⁸ Ya hemos mencionado en una nota al pie precedente que la Facultad de Filosofía y Letras funciona sustantivamente en la calle Puán 480. Por otra parte, aún hay otro sentido posible, más evidente, que podemos hallar en el nombre del protagonista, relacionado con su condición de testigo ocular: su apellido es el verbo “mirar” conjugado en la tercera persona del singular del Pretérito Perfecto Simple del Modo Indicativo. Y, por supuesto, también es el apellido del pintor catalán Joan Miró.

facultad. Recordemos que para escribir “su versión de los hechos” precisa volver a la ya derruida sede y, en esta imagen que abre y cierra la novela, podemos señalar una transferencia de su protagonismo al edificio.¹¹⁹ Otro momento de relativa apropiación del edificio y la facultad se da cuando su puesto laboral está en riesgo a raíz de su enfrentamiento con Conde, que es el director del instituto donde trabaja: “Por primera vez desde que trabajaba en la facultad pensé en *el mundo amenazador de fuera*; no pasaría mucho tiempo antes de que tuviera que salir a buscar otro trabajo. Mi carrera como secretario del Instituto de Literatura Nacional estaba llegando a su fin” (De Santis, 2002: 153; énfasis propio).

Pero el interior del edificio también se constituye como un peligro, incluso más importante que el *afuera* de la ciudad, pues acarrea una compleja amenaza: de derrumbes –parciales a lo largo de toda la historia y, en el final, estructural–, de enemistades con los profesores, de riesgosas expediciones al cuarto piso, de muerte e incluso de cierta otredad indefinida, una suerte de “naturaleza” propia del lugar: “Había crujidos en todas partes, pero eran los ruidos del edificio, que tenía una vida secreta. No eran sonidos humanos” (De Santis, 2002: 64). Esta múltiple amenaza que encierra el edificio se deriva no de una personificación, sino más bien de cierta “ecologización” del espacio, que cuenta con una variada fauna: plagas de ratas, cucarachas, polillas, pulgas de papel, “insectos que comen la madera, los pisos, las vigas” (2002: 20), hurones y hasta una rana y una libélula. Lo animal marca las posibilidades de la presencia próxima pero desconocida; en una de sus aventuras al cuarto piso, Miró nos transmite: “La oscuridad se hizo completa y movediza. Tuve la sensación de que un animal enorme y viscoso reptaba bajo la montaña de papel” (2002: 67). La proliferación de especies animales se hace extensiva a la propia caracterización de los profesores, cuando Conde le explica a Miró: “Esa loca [Granados] no es mi amiga. Solamente quiere arrancarme a Brocca de las manos.

¹¹⁹ Miró confiesa al principio del relato: “descubrí que sólo aquí podía comenzar a escribir la verdad” (2002: 11). El lugar de la ficción, el edificio que ella narra, se transforma en condición necesaria para la historia referida. En este punto, podemos discernir un *Leitmotiv* en las obras de De Santis: el derruido edificio que habita el protagonista en *Desde el ojo del pez*, la casa de Ediciones “El fuselaje” en *Páginas mezcladas*, el Hotel del Faro y el propio faro en *La traducción*, la torre Eiffel aún inconclusa en *El enigma de París* (y la idea de que la Torre Eiffel puede caerse en *Páginas mezcladas*), el hospital militar de la Patagonia en el cuento “El paciente de Faraday” o la casa de Craig (que también funciona como academia de detectives) en *Crímenes y jardines*. Sin tales edificios, sería difícil –por no decir imposible– concebir las historias que cada una de dichas ficciones cuenta. El cenit de esta idea lo hallamos en *La sexta lámpara*, novela centrada en un edificio que nunca llega a construirse, Zigurat, que solo existe en los planos y las figuraciones del arquitecto Balestri.

Siempre hay buitres que esperan que uno encuentre algo para lanzarse sobre la presa” (2002: 24).

A partir de la descripción precedente vemos que el edificio de la calle 25 de Mayo presenta un límite borroso y difícil de discernir entre lo natural y lo hecho por el hombre. En tal sentido, podemos proponer una lectura que asocie esta representación de la facultad de Filosofía y Letras con el castillo prototípico del género gótico, según la caracterización efectuada por Punter y Byron (2004: 259-262). En la comparación entre ambos modelos –uno como representación de un edificio real, otro como prototipo de edificación de un género–, encontramos un factor común múltiple: muros derruidos, pasillos intrincados, espacios laberínticos, sitios expulsivos que guardan misterios, apariencias engañosas, límites no muy claros entre lo humano y lo no-humano, entre lo natural y lo sobrenatural, y confusión sintomática de tiempos –Punter y Byron se preguntan si el castillo gótico pertenece al pasado o al presente (2004: 261) y el mismo interrogante podemos posar sobre el edificio de la calle 25 de Mayo, especialmente si tenemos en cuenta sus vínculos con el pasado, como vimos más arriba–.

En un entorno “ecológico-académico”, con plagas de animales y profesores animalizados, encontramos también que las hojas de papel –la celulosa– tienen un rol preponderante: suerte de “flora” del sitio y, a la vez, parte de su arquitectura: “las paredes de papel” (De Santis, 2002: 41), “los muros de papel” (66), “un gran bloque de papeles” (67). El carácter “natural” de su presencia es menos decorativo que constitutivo: junto al agua incesante de un caño roto conforma en el cuarto piso un “pantano de papel” (200-201) e incluso leemos descripciones que muestran su condición “geológica”: “pilas de carpetas como accidentes naturales” (57), “montañas de monografías” (57), “montaña de papel” (67).¹²⁰ A lo largo de la novela se mencionan las densas capas de papel que cubren toda superficie disponible y ejercen peso sobre la estructura original del edificio, por lo que se trata de un “ecosistema” en constante peligro de catástrofe.¹²¹ Además, las numerosas cajas de

¹²⁰ Este aspecto “natural” nos permite ceñir aún más la comparación del edificio de *Filosofía y Letras* con el castillo del género gótico, en lo relativo a los límites no muy claros entre lo humano y lo no-humano, entre lo natural y lo sobrenatural.

¹²¹ La imagen de papeles que cubren todo el espacio ya aparece en *Páginas mezcladas*:

EL SUELO ESTABA OCUPADO CASI TOTALMENTE POR LIBROS DE TODAS LAS ÉPOCAS, MANCHADOS, ROTOS, SIN TAPAS, ENVUELTOS EN TELARAÑAS. EN

papeles que proporciona Conde son la fuente para la redacción de “Sustituciones”, ese único y múltiple texto de Homero Brocca que Miró reescribe.¹²²

Si el papel tiene la potencia de ser transmisor de conocimiento, en *Filosofía y Letras* esta posibilidad se acaba en eso: una potencia que no se actualiza –valga la semántica aristotélica–. La función principal del papel en la novela, *ocupar lugar*, exalta su propia materialidad, en detrimento de su posibilidad de ser transmisor de saber. El papel se nos presenta como una materia que coloniza el espacio. Esto constituye un problema que es reconocido desde la propia institución académica ficticia, que emite un informe sobre la acumulación desmedida de papeles en el cuarto piso: “En el *Boletín Interno* de la Facultad de Filosofía y Letras había aparecido un artículo titulado «Causas de la clausura del cuarto piso. El saber ocupa lugar»” (De Santis, 2002: 19). La ocupación del espacio por parte del conocimiento supone una contradicción –o al menos un contraste– entre disciplinas del saber no ligadas de manera directa a la materialidad, como las Letras o la Filosofía, y un conjunto de productos y/o residuos –papeles– que ellas generan. En tal vínculo, la parte material es condición de existencia de las disciplinas (hace falta papel para que haya libros), aunque al mismo tiempo se convierte en una carga negativa, en una aglomeración insensata de materia inútil.¹²³

ALGUNOS RINCONES LA HUMEDAD HABÍA CONVERTIDO A LOS LIBROS EN UN BLOQUE ÚNICO DE CIENTOS DE MILES DE PÁGINAS. [Montaner] AVANZÓ PRIMERO ENTRE LOS LIBROS, QUE SE LEVANTABAN EN COLUMNAS, Y LUEGO SOBRE ELLOS. (De Santis, 2009 [1998]: 55; mayúsculas del original)

La preocupación por los papeles y los libros en tanto objetos, en tanto materia que ocupa espacio, es un aspecto que se repite en la narrativa de De Santis y que también podemos conectar con aquella similar preocupación expuesta en el cuento “La biblioteca de Babel” de Borges.

¹²² Más allá de su propia materialidad en tanto “cientos y cientos de páginas desordenadas”, la versión de Miró de “Sustituciones” aporta núcleos interpretativos que son aplicables a toda la novela de De Santis: el descreimiento sobre “los hechos” que conforman “la historia”; las dudas sobre la existencia de un “texto original”; la circulación de versiones y versiones que se transforman y se reemplazan sin fin; la ficción como un experimento que juega con la vida y la muerte.

¹²³ Esta potencial pérdida de valor simbólico y reducción del papel a su mera materialidad es analizada por Bourdieu, quien, en su estudio sobre el mercado editorial francés de mediados/fines del siglo XX, reconoce la posibilidad de que el valor simbólico que reviste el papel bajo la forma de un libro sea finalmente anulado y que el único valor resultante esté dado por el peso del papel. Esto sucede con mayor probabilidad en las empresas con ciclo de producción largo,

[...] basado en la aceptación del riesgo inherente a las inversiones culturales y sobre todo en el acatamiento de las leyes específicas del comercio del arte: al carecer de mercado en el presente, esta producción volcada por entero hacia el futuro tiende a construir stocks de productos siempre amenazados por el *peligro de la regresión al estado de objetos materiales (valorados como tales, es decir por ejemplo al peso del papel)*” (1995: 215; énfasis propio).

Las pilas de papeles, de hecho, constituyen la imagen originaria que suscitó la escritura de *Filosofía y Letras*. El propio De Santis dice en una entrevista:

Cuando empecé a estudiar la carrera de Letras en Filosofía y Letras conocí el edificio que la facultad tiene en la calle 25 de Mayo, en plena *city* porteña. Es un edificio muy antiguo y sombrío y en esa época estaba casi desierto. Entonces circulaban muchas leyendas sobre él. Cuando empecé a escribir esa novela tenía el recuerdo de algo que había visto allí cuando tenía 18 años: una sala llena de papeles que trepaban hasta el techo. Era una imagen muy fuerte por lo que tenía de laberíntico, pero más por el saber desperdiciado, por la posibilidad que hubiera algo interesante en aquella montaña de papeles que nadie iba a leer jamás. Era lo contrario a una biblioteca. En una biblioteca, los papeles se ordenan y conservan. Aquí, estaban allí en medio del caos, la humedad, el polvo. Estaban allí para ser destruidos por el tiempo y el caos. Bueno, a partir de esa imagen empecé a armar la trama. (Wieser, 2012: 74)

El papel es la plaga más peligrosa, más que el resto de la fauna referida anteriormente. En la voz de Novario encontramos una caracterización de esta amenaza, ligada, en este caso, a un recuerdo fugaz de la narrativa de Brocca: “*Un hombre, en una habitación llena de papeles, descubre por fin que esos papeles están rodeándolo, que son malignos, que se escriben solos*” (De Santis, 2002: 58; énfasis del original). La inminencia del peligro, por momentos, se convierte en daño efectivo: Miró queda atrapado “debajo de una montaña de papel” (69) y cuando escapa advierte sus lesiones: “Tenía las piernas entumecidas, el tobillo derecho me dolía. En la boca tenía gusto a sangre” (69). Otro ejemplo de la amenaza concretada lo hallamos en la descripción de la muerte del estudiante Honorio, “aplastado por una tonelada de monografías” (59). De esta manera, la acumulación descontrolada de papel representa un constante peligro de muerte y derrumbes. Miró, en una de sus primeras visitas al cuarto piso, intuye el carácter planificado del (des)orden imperante:

Un silencio absoluto nacía en aquellos papeles muertos juntados año tras año y que superponían, a la deteriorada arquitectura, un dibujo de pasillos

Una idea similar deseamos transmitir sobre los papeles de *Filosofía y Letras*: ya no más valorados por el saber que transmiten bajo la forma de monografías, su existencia se reduce a esa “regresión al estado de objetos materiales” que apunta Bourdieu.

Por otra parte, en cuanto a la afirmación de que hace falta papel para que haya libros, hoy en día, por supuesto, resulta relativa, a pesar de que, en general, la avanzada del soporte digital tiende a convivir y no tanto a reemplazar al formato impreso.

estrechos, puentes, columnas vacilantes, pasajes clausurados. Por primera vez *me fue revelado que aquel orden no era casual, que había un plan detrás del aparente caos de papeles*; adiviné, más allá de los zigzagueantes muros formados por las carpetas, la profundidad de un orbe cerrado que nada tenía que compartir con los pisos inferiores. Desde alguna parte reinaba, invisible, el Arquitecto. (De Santis, 2002: 40; énfasis propio)

De manera progresiva, el protagonista advierte en la figura de Brocca una presencia fantasmal, suerte de demiurgo que escribe la trama y maneja a los personajes *a piacere*. Por ejemplo, ante una propuesta de Novario, Miró sostiene: “El trabajo que me había encargado Conde había sido la primera invitación que un fantasmal Brocca me enviaba para que yo entrara en su región de sombras; aquí llegaba la segunda. Acepto, le dije a Novario, pero en realidad le respondía a Brocca” (De Santis, 2002: 60-61). Sin embargo, recién en el final de la novela el narrador confirma que el derrumbe edilicio es consecuencia de las maniobras de Brocca:

El edificio y la novela guardaban una complicada correspondencia que él era el encargado de vigilar. El mecanismo que armó no era determinista: Brocca provocaba el destino, pero su argumento no estaba cerrado del todo [...]. No le interesaba matar, sino escribir: el crimen era apenas un alimento para la tensión de la trama [...]. Mientras tanto, trabajaba para demoler el edificio, porque quería transformarlo en símbolo. En literatura, sostenía, para construir algo hay que destruirlo, y un escritor tiene que empezar a planear el final desde que escribe la primera línea. (De Santis, 2002: 215-216)

De todos modos, como anuncia el fragmento citado, Brocca tampoco controla la totalidad del argumento. Más adelante, Miró nos informa: “En su novela yo huía con los papeles [de la novela de Brocca] bajo el brazo; apenas abandonaba el edificio, se producía el derrumbe. En la desprolija realidad, el derrumbe se me anticipó” (De Santis, 2002: 220). Ante este desenlace, podemos recuperar, otra vez, el paralelismo con el castillo gótico, pues en ambos casos se trata de espacios que generan un efecto de *desubjetivación*.¹²⁴ El edificio de la facultad escapa incluso a la propia voluntad del “Arquitecto” Brocca y, en esta distancia respecto del planificador de las muertes (que, huelga decirlo, no planifica la propia), encontramos un elemento significativo para justificar su importancia como el verdadero protagonista de la novela de De Santis.

¹²⁴ “[W]ithin its walls one may be ‘subjected’ to a force that is utterly resistant to the individual’s attempt to impose his or her own order” (Punter y Byron, 2004: 262).

Capítulo 4. Un subgénero: el policial académico¹²⁵

Este capítulo parte de la hipótesis de que es posible distinguir, recortar, describir y analizar un pequeño corpus de policiales académicos argentinos.¹²⁶ Esta vertiente del policial –con extensos desarrollos en países como Inglaterra o Estados Unidos– cuenta con pocos exponentes en nuestro país, aunque su número ha crecido en los últimos años. Según consideramos, constituye una forma de revelar e imaginar, desde la literatura, una verdad discursiva acerca de los sujetos y los espacios de la academia.

Ya vimos que, según De Rosso, la aparición de *Asesinos de papel* en 1977 marca el punto de inflexión en que el género policial se vuelve un “objeto respetable” (De Rosso, 2012: 58). Asimismo, también comentamos que, según Sasturain, casi al mismo tiempo, precisamente en 1975, se produce el recorrido inverso: el policial incorpora a la academia, con la publicación de “La loca y el relato del crimen” de Piglia (Sasturain, 2016: 42).¹²⁷ En él, Emilio Renzi, periodista con estudios académicos, resuelve el enigma gracias a su “*saber lingüístico*” (Rivera, 1996: 101; énfasis del original), que es particularmente un conocimiento aprendido en el ámbito universitario.¹²⁸ A este relato podemos sumar algunos títulos posteriores que, igualmente, incorporan a la academia desde el policial y constituyen un pequeño corpus de policiales académicos argentinos: *El agua electrizada* (1992) de Carlos Feiling, *La traducción* (1998) y *Filosofía y Letras* (2002 [1998]) de Pablo De Santis, *La Cátedra* (2000) de Nicolás Casullo, *Crímenes imperceptibles* (2005 [2003]) de Guillermo Martínez, *El ícono de Dangling* (2007) de Silvia Maldonado y *El camino*

¹²⁵ Algunos elementos de este capítulo aparecieron en la revista *Études romanes de Brno*, bajo el título “Libros, letrados, enigmas y edificios en dos novelas policiales de Pablo De Santis” (Maltz, 2017a). Asimismo, el párrafo introductorio sobre el policial académico ha sido publicado en el ya mencionado artículo “Narrativa policial y academia en la Argentina. Dos recapitulaciones en torno a una convergencia: el policial académico” (Maltz, 2018a).

¹²⁶ La concepción de un policial académico argentino es, en gran medida, deudor de una clase particular y *ad-honorem* sobre las novelas de campus inglesas impartida por Inés Castagnino, a quien conocí gracias a Leticia Moneta. A Inés también le debo la primera lista de novelas académicas nacionales, que luego amplí con algunos títulos más.

¹²⁷ La coincidencia temporal es aún más precisa si obviamos el año de publicación de *Asesinos de papel* y nos guiamos por el momento en que fue escrito: “[l]a versión inicial del presente trabajo fue preparada en el transcurso del año 1975” (Lafforgue y Rivera, 1977: 7).

¹²⁸ “A Emilio Renzi le interesaba la lingüística pero se ganaba la vida haciendo bibliográficas en el diario *El Mundo*: haber pasado cinco años en la Facultad especializándose en la fonología de Trubetzkoy y terminar escribiendo reseñas de media página sobre el desolado panorama literario nacional era sin duda la causa de su melancolía” (Piglia, 2013a: 85).

de *Ida* (2013b) de Piglia.¹²⁹ Desde luego, cada uno de estos textos posee una forma particular de representar el mundo académico, pero podemos agruparlos bajo el común denominador de que seleccionan personajes universitarios que encabezan –o sufren– investigaciones sobre crímenes y/o ámbitos académicos en tanto escena del crimen.¹³⁰ Esta selección de personajes y ámbitos universitarios acarrea, por lo general, la elaboración de discursos literarios que también incluyen problemas, temas, motivos, objetos y relaciones inherentes al mundo académico.

El policial es un dispositivo útil del que varios autores se sirven para canalizar el mundo hostil de la academia; por ejemplo, en *El camino de Ida*, leemos: “Los campus son pacíficos y elegantes, están pensados para dejar afuera la experiencia y las pasiones pero corren por debajo altas olas de cólera subterránea: la terrible violencia de los hombres educados” (Piglia, 2013b: 35). Este tipo de violencia latente se condice, en buena medida, con la representación de ámbitos que suelen ser renuentes al cambio y a las alteraciones –y que, por lo tanto, se ven afectados con la ocurrencia de crímenes dentro de sus límites–. En varias de estas novelas prima una representación conservadora de los miembros y las instituciones de la academia, particularmente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, como sucede en *Filosofía y Letras* y *La cátedra*. En una casa de estudios donde conviven la Filosofía, la Historia, las Letras, la Antropología, la Geografía y otras disciplinas, el conocimiento de la institución, de sus edificios y de sus

¹²⁹ Por supuesto, también hallamos antecedentes más atrás en el tiempo, como la novela *El crimen de la mosca azul* (1919) de Enrique Richard Lavalle, presentada como un “romance científico-policial” y publicada a través de *La novela semanal* –respecto a los policiales de dicha colección, puede consultarse el estudio de Campodónico (2004)–. Esta novela en general no ha sido abordada por los críticos e historiadores del género, con la excepción del mencionado estudio de Campodónico, además del de Lagmanovich (2001). Otro antecedente interesante puede ser *El crimen de la facultad*, novela publicada en 1955 en la colección *Rastros* de la editorial Acme y firmada por Jack Barski, que seguramente sea un seudónimo de un escritor fantasma argentino. Por otra parte, en sintonía con la mencionada “expansión genérica” (Lafforgue, 2016), podemos sumar a la lista la reciente miniserie televisiva *Cromo* (2015), que tiene como protagonistas a tres biólogos e investigadores del CONICET, así como el film *Moebius* (1996), en cuya trama se plantea un misterio que revela el protagonista, un topógrafo.

¹³⁰ La restricción dada por el componente universitario/académico deja fuera de nuestro corpus a una figura bastante habitual del policial nacional: el periodista-investigador. Renzi es, por cierto, un caso de periodista-investigador, pero, al mismo tiempo, es un sujeto formado en la universidad. No ocurre lo mismo, por poner un ejemplo paradigmático, con el personaje Daniel Hernández, que lleva a cabo las investigaciones en varios cuentos de Rodolfo Walsh. Vale aclarar que esto no implica una valoración de “lo universitario” en detrimento de otros conocimientos, sino que se trata sencillamente de un criterio para delimitar un conjunto de ficciones que, central o lateralmente, emplean representaciones del ámbito universitario.

miembros suele quedar excluido.¹³¹ Sus integrantes, lejos de ser meros mediadores transparentes de un saber “puro”, son representados en estas ficciones como reproductores de asimetrías, jerarquías, tensiones, disputas, ocultamientos y prácticas conservadoras. Si los conocimientos producidos en la universidad acarrearán presuntamente una conexión con “la sociedad”, novelas como *Filosofía y Letras, La cátedra* o *El ícono de Dangling* tienden a mostrar a los académicos como representantes de una universidad que solo mira para sus adentros –y esto sucede especialmente, tal como observamos en el capítulo anterior, en *Filosofía y Letras* y su representación de un aislado y desértico edificio del centro porteño que parece tener poco en común con “la sociedad”–.¹³²

Por supuesto, el carácter policial no necesariamente va ligado a la academia, de modo que algunas ficciones académicas nacionales quedan por fuera de nuestra demarcación, como sucede con *Los misterios de Rosario* (2012 [1994]) y *El congreso de literatura* (2012 [1997]) de César Aira, *Filo* (2003b) de Sergio Olguín, *Pegamento* (2004) de Gloria Pampillo, *Las teorías salvajes* (2010 [2008]) de Pola Oloixarac, *Cataratas* (2015) de Hernán Vanoli, *Plato paceño* (2015) de Alfredo Grieco y Bavio y *Amores mutantes* (2016) de Leticia Frenkel.¹³³ Estas menciones nos llevan a la obligación de señalar que algunas ficciones son definitivamente policiales, mientras que otras son más difusas, híbridas y sutiles en sus usos del género. Y esto nos devuelve, a su vez, al hecho de que incluso las dos novelas que tomamos como exponentes acendrados del policial académico, *Filosofía y Letras* y *La traducción*, presentan sus propios conflictos genéricos: como vimos en los capítulos anteriores, *Filosofía y Letras* podría ser pensada como novela gótica y *La traducción* como fantástica, aunque, como también observamos, siempre toda clasificación, en última instancia, reduce la complejidad genérica de los textos. En todo caso, con estas

¹³¹ Por supuesto, nuestra formulación es un tanto exagerada y debe ser matizada, puesto que en distintas disciplinas hallamos trabajos que formulan de manera reflexiva –en dos sentidos– sus objetos de estudio, como la *Historia de las Universidades Argentinas* (2010) de Buchbinder. Aunque, como indica Bauman (1989), el hecho de que las definiciones de los intelectuales provengan de ellos mismos debe ser al menos tomado con precaución.

¹³² Pensemos, por ejemplo, en el muy útil libro *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta* (2013) de Altamirano, ensayo en que el rol de los intelectuales es debatido, en lo sustantivo, de acuerdo a sus funciones en el orden social, es decir, puertas afuera de la universidad.

¹³³ A este grupo de ficciones podemos anteponer el antecedente de los cuentos “El congreso” y “El soborno” de Borges, ambos incluidos en *El libro de arena*. Por otra parte, si tenemos en cuenta al Colegio Nacional de Buenos Aires en su carácter de colegio universitario, cabe añadir *Juvenilia* de Miguel Cané, *Un dios cotidiano* de David Viñas y *Ciencias morales* de Martín Kohan.

precauciones presentes, sí podemos avanzar en la descripción de algunos rasgos del policial académico.¹³⁴ A continuación, entonces, operacionalizamos algunos indicadores de dicho subgénero, del que *Filosofía y Letras* y *La traducción* se erigen como significativos representantes.

4.1. Libros: un mundo independiente pero insuficiente

El objeto-libro es un motivo significativo para la tradición policial local e internacional, y también ocupa un lugar central en la narrativa de De Santis. Tanto Pellicer (2002) como Piglia (2005) señalan la presencia fundacional del objeto-libro para el género policial: en “Los asesinatos de la Rue Morgue”, Dupin y su colega se conocen en París de casualidad, “en una oscura librería de la Rue Montmartre, donde el hecho fortuito de que ambos anduviéramos en busca de un volumen muy raro y notable nos puso en estrecha relación” (2010a: 473).¹³⁵ Los libros funcionan no solo como motivos sino incluso como sostenes estructurales en *Filosofía y Letras* y *La traducción*: en esta última tenemos una multiplicidad de menciones a libros apócrifos que escriben distintos personajes, cuyas biografías se definen en buena medida por esos libros que escriben (tal como sucede en “Pierre Menard, autor del Quijote” de Borges); algo similar ocurre en *Filosofía y Letras*, en la que el objeto-libro es crucial al punto de situarse en el centro de la trama, pues podríamos afirmar que la historia de la novela es la historia de las distintas versiones de *Filosofía y Letras*: de Brocca, de Miró y del propio De Santis; ya hemos mencionado que Konstantinova sostiene

¹³⁴ Por otra parte, como ya hemos mencionado, no debemos soslayar que las ficciones académicas cuentan con importantes tradiciones en países como Inglaterra o Estados Unidos. Para un panorama sobre ellas, hallamos de utilidad la síntesis ofrecida por un artículo de Williams (2012), así como el análisis más extenso del libro de Womack (2002); también un artículo de Scott (2004) que se focaliza en las novelas de campus y un breve capítulo de Gutleben (1995) centrado en lo cómico y lo satírico de las ficciones académicas inglesas. De especial interés para nosotros resulta un artículo de Rosenblum (2008), “Academic Mystery Fiction” (incluido en un voluminoso libro sobre literatura de misterio y detectivesca editado por Carl Rollyson), que funciona como una buena introducción a los antecedentes internacionales del policial académico. Por cierto, a propósito de la mencionada María Inés Castagnino, su tesis doctoral constituye un excelente punto de entrada a las novelas académicas inglesas desde un lugar de enunciación argentino, a través de un corpus de novelas enfocado en los escritores Malcolm Bradbury y David Lodge (Castagnino, 2017).

¹³⁵ Resulta importante aclarar que la expresión “objeto-libro” pone énfasis, valga la explicación de la obviedad, en el carácter objetual del libro. Esto no es algo menor, pues muchos críticos han volcado su atención al sentido metafórico de la realidad como una suerte de libro que el detective interpreta, pero aquí nos apoyamos en las lecturas de Pellicer (2002) y Piglia (2005) que se valen de una interpretación literal en torno a los libros concretos que figuran desde los inicios de la narrativa policial.

una idea similar al respecto, cuando apunta que *Filosofía y Letras* es el título de tres narraciones separadas que convergen en una (2010: 174). Así, además, el objeto-libro se presenta en la ficción no solo como producto sino también como proceso, es decir, como la historia en la que se hacen y se suceden esas distintas versiones.

Si tuviéramos que dar una primera definición acerca de lo que significan los libros en la narrativa de De Santis, deberíamos entonces remarcar que, antes que portadores de conocimiento, son cosas. No casualmente Labarre comienza su *Historia del libro* con la referencia a “[e]se objeto” (2002: 7).¹³⁶ Entonces, los libros, en su cualidad de objetos, son una parte fundamental en la narrativa de De Santis. Una lectura global de su obra nos deja una imagen indiscutible que destaca dicha objetualidad, con la idea de que el mundo está lleno de cosas y que los libros son una cosa entre las cosas (idea presente en producciones de Borges, como “La biblioteca de Babel”). Por poner un ejemplo, recordemos la Oficina de Objetos Perdidos en *El buscador de finales* (2008): “Los estantes trepaban hasta el techo. También había largas mesas de madera. En los estantes había toda clase de cosas: paraguas, zapatos, maletines, libros, máscaras de carnaval, máquinas fotográficas” (2009: 45). Los libros son cosas que, en lo sustantivo, ocupan espacio, tal como sostiene Borges en el comienzo de su conferencia sobre el relato policial: “El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y sólo entonces existe. Es absurdo suponer que un volumen sea mucho más que un volumen. Empieza a existir cuando un lector lo abre” (1980: 72). En el tercer capítulo citamos un claro ejemplo de *Filosofía y Letras* que explicita esta pauta, a través de la mención a un informe fictivo de la facultad sobre la acumulación desmedida de papeles en el cuarto piso del edificio de la calle 25 de Mayo: “En el *Boletín Interno* de la Facultad de Filosofía y Letras había aparecido un artículo titulado «Causas de la clausura del cuarto piso. *El saber ocupa lugar*»” (2002: 19; énfasis propio). En *Los anticuarios* (2010) hallamos un fragmento que señala el mismo sentido y lo amplía, pues los libros no solo ocupan espacio sino que pesan e incluso sus componentes –su tinta– pueden ser causantes de enfermedad e incluso muerte:

¹³⁶ Este autor sostiene que para definir al libro se conjugan tres características: “soporte de la escritura, difusión y conservación de un texto, manejabilidad” (2002: 8).

La dueña de la pensión, que entraba para limpiar, se alarmaba por la cantidad de libros.

–No meta más papeles en mi casa –me decía–. Yo le alquilo la pieza para dormir, no para que haga la Biblioteca Nacional. Tenga en cuenta que los libros pesan. En una pensión de la calle Paraguay el piso se vino abajo. Y además los libros envenenan a la sangre. La tinta pulverizada es un veneno que flota en el aire. Donde hay muchos libros la gente se enferma. (2010: 97)¹³⁷

Los libros son, como venimos diciendo, cosas entre otras cosas, pero también constituyen un mundo propio; pensemos en la proliferación de libros fictivos que hallamos en *La traducción* y cómo, en varias ocasiones, constituyen una marca biográfica sobre sus autores: el libro *Historia de la Traducción en Occidente*, en coautoría entre Rina Agri, Ana Despina y Silvio Naum, entre otros, y en proceso de preparación –proceso que uno supone infinito, dada la pretensión que se deriva del título del trabajo–; la traducción por parte de De Blast de *El mundo perdido de la alquimia* de Kristoff Nemboru –“un ruso que vivía en París pero que seguía escribiendo en su lengua natal (1998: 26)”–; la biografía aún intitulada que Valner escribe sobre John Dee; la novela policial *Una lagartija en la noche*, perdida y luego “traducida” por el uruguayo Vázquez; el libro de Kabliz sobre la jaqueca, titulado *La cabeza de la Gorgona* –también traducido por De Blast–; el epígrafe que abre la segunda parte de la novela, tomado de *Babel*, “un largo poema sobre la caída de Babel” (1998: 80) de Ulises Drago; la conferencia de Ana Despina sobre la historia del libro *Mi hermana y yo*, “la supuesta obra póstuma de Federico Nietzsche” (1998: 69); el libro de Silvio Naum publicado por una editorial parisina, *El sello de Hermes*, “un ensayo lingüístico sobre la alquimia” (1998: 77); el libro *Los hombres fósiles*, escrito por un médico a raíz de su visita e investigación sobre los sueños de los mineros de la que había sido antaño una mina de carbón en Puerto Esfinge;¹³⁸ el libro

¹³⁷ La mención a *Los anticuarios* nos permite traer a colación el comienzo de dicha novela, en que el protagonista Santiago Lebrón evoca una imagen de su infancia: “En mi casa no había libros” (2010: 11). Este punto de partida de ausencia de libros en una historia en la que el protagonista termina como dueño de una librería –La Fortaleza– confirma, a través de la excepción, el lugar que el libro ocupa, simbólica y literalmente, en la narrativa de De Santis. Por otra parte, ya hemos advertido que la idea de los libros que causan la muerte es deudora de *El maestro del juicio final* de Perutz y *El nombre de la rosa* de Eco, novelas cuya influencia ha sido reconocida explícitamente por De Santis (Wieser, 2012: 66-67). En el caso del fragmento citado de *Los anticuarios*, la reminiscencia nos lleva particularmente a la novela de Eco, en la que la muerte es ocasionada por la tinta.

¹³⁸ Luego, cuando Kuhn habla con el conductor de la combi de la excursión a la ex-mina, este le dice unas palabras con las cuales identificamos al guía con el autor del libro e incluso percibimos la propia posibilidad de que el libro no exista más que en su mente: “¿Minero? No. Era médico. Vino a

de cuentos de De Blast, *Los nombres de la noche*;¹³⁹ un pequeño ensayo de Naum, *Las iniciales de Saussure*, que tiene como tema “la teoría de los acrósticos que Ferdinand de Saussure había esbozado en los últimos años de su vida” (1998: 86); Naum, en su conferencia del congreso, habla del *Liber Motus*, “un tratado de alquimia firmado por un tal Altus, que constaba de quince láminas sin texto (1998: 89-90)”;¹⁴⁰ el libro del doctor Blanes, *Neurología y traducción*, “un estudio sobre las consecuencias de las lesiones cerebrales en la capacidad de trabajar con lenguas extranjeras” (1998: 93); una biografía sobre Marsilio Ficino, escrita por un inglés, que De Blast encuentra cuando inspecciona la habitación de Rina Agri; un libro sobre mitología Griega que De Blast recuerda de su infancia y que le permite esclarecer el significado del vocablo “Aqueronte”; y, por último, el libro que escribe el propio comisario Guimar, a modo de archivo de la historia de la localidad de Puerto Esfinge, que tiene un capítulo específico para los episodios derivados del congreso de traducción: “Sacó una carpeta naranja y escribió en la portada *Lengua del Aqueronte*” (1998: 171; énfasis del original); este título, de hecho, es igual al que imagina De Blast para un potencial libro escrito entre Naum y Despina: “Comí solo, pensando en un libro futuro, que se llamaría *La lengua del Aqueronte*, y que Ana y Naum firmarían juntos” (1998: 179).¹⁴¹

El último ejemplo mencionado sirve para enfatizar el aspecto biográfico que los libros dejan entrever sobre sus creadores; De Blast imagina no solo el título, sino todo el contenido del libro:

Contaba los orígenes del mito, las huellas que había dejado a lo largo de la historia; la última parte del libro narraba los hechos ocurridos en un punto remoto del sur, en un hotel a medio construir. Dejaba adivinar, en una imprevista efusión autobiográfica, que los autores habían restaurado en esos

investigar y se quedó en la zona para siempre. Hace años que dice que está escribiendo un libro, pero nadie vio nunca una sola página” (1998: 83).

¹³⁹ *Los nombres de la noche* contiene una clara similitud con el título de la primera novela de De Santis, *El palacio de la noche*.

¹⁴⁰ En este caso no deberíamos considerar al libro como fictivo, si suponemos que el *Liber Motus*, dada su descripción como “quince láminas sin texto” (1998: 90), se corresponde con el *Mutus Liber*, publicado en 1677 y cuyo autor es en verdad Isaac Baulot.

¹⁴¹ Como aclaramos al comienzo de la enumeración, esta lista es de libros fictivos, aunque en la novela coexisten con referencias a autores reales, ya sea a través de una mención directa, de una obra o de algún personaje de su creación: Borges –presente explícitamente en el epígrafe que abre la novela–, Hermes Trismegisto –con la mención al *Corpus hermeticum*–, Shakespeare, Homero –a través de Ulises–, Melville –a través de Bartleby–, Baudelaire, Alighieri, Pound y Joyce –a través de *Finnegan’s wake*–.

días difíciles un romance antiguo que los había devuelto a la juventud. Recordaban a los mártires caídos en nombre de la lengua, pero no mencionaban el malentendido que los había tragado, ni al culpable de ese malentendido. Había una lista de agradecimientos, y en ella estaba mi nombre. (1998: 179)

Así, vemos que *La lengua del Aqueronte*, ese libro que no llega a escribirse, bien podría ser la versión de Naum y Ana sobre la historia de *La traducción*, que es, como sabemos, la versión de la historia según De Blast. Lo novedoso de *La traducción*, en todo caso, consiste en no borrar las marcas de esas otras posibles versiones. De este modo, la novela conserva las huellas de otras perspectivas acerca de la historia que narra pero que no se escribieron y, en este sentido, la versión de De Blast reconoce su carácter situado y posicional: una historia que no puede contarse sin omitir el punto de vista desde el que se la cuenta.¹⁴²

Si bien *La lengua del Aqueronte* de Naum y Ana es un libro posible pero a fin de cuentas imaginado por De Blast, en la ficción hay otros ejemplos de libros que sí existen pero que han sido “borrados”, como el pequeño ensayo *Las iniciales de Saussure*: “Más tarde Naum se arrepintió de este libro y lo borró de la lista de sus publicaciones” (1998: 86). Otro ejemplo interesante en torno al vínculo entre libro y biografía lo hallamos en *El mundo perdido de la alquimia* de Kristoff Nemboru, cuya traducción al español por parte de De Blast le brinda a este cierta entidad autoral pero, fundamentalmente, le otorga una clave epistemológica en torno a la verdad: “Ese libro me sirvió mucho en mis investigaciones. No tanto por lo que dice, como por lo que no dice. Nemboru sabe que no todas las verdades pueden ser publicadas; para entenderlo hay que saber leer las alusiones, los vacíos” (1998: 26).

Por su parte, en *Filosofía y Letras* encontramos igualmente una proliferación de libros fictivos –aún sin contar las anónimas e infinitas pilas de monografías y libros viejos que se acumulan en el cuarto piso del edificio de la Facultad de Filosofía y Letras de la calle 25 de Mayo–: “un *Manual de Castellano* para tercer año y [...] un *Manual del alumno bonaerense*” (2002: 14) bajo la autoría de Estela Korales de Miró, la madre del protagonista; la tesis doctoral de Esteban Miró, sistemáticamente postergada y convertida en una promesa *ad eternum*, sobre la

¹⁴² Recordemos que lo mismo sucede en *Filosofía y Letras*, en la que el protagonista reconoce tanto al comienzo como al final que la narración se corresponde con su “versión de los hechos” (De Santis, 2002: 11 y 222).

figura del poeta y psiquiatra Enzo Tacchi; el *Boletín Interno* de la Facultad de Filosofía y Letras; dos novelas de Brocca, *El grito* y *La trampa*, que según Conde habían estado en el Instituto de Literatura Nacional y fueron robadas –aunque finalmente Miró dice que esos libros nunca existieron–; los dos volúmenes del propio Conde sobre Brocca: *Genio y figura de H.B.* y *La obra de Brocca: interpretación final*; las infinitas versiones que circulan del cuento “Sustituciones” de Brocca y, particularmente, la edición a cargo de Miró pero firmada por Conde, “publicada con el auspicio de la Academia de Letras” y con una “tirada [...] de seiscientos ejemplares, hoy inhallables (2002: 80)”; el boletín *Papeles Perdidos, Periódico del Círculo de Estudios Homero Brocca*, creado, dirigido y escrito íntegramente por la profesora Granados; los *Anales de la Academia* publicados por Conde e impugnados por Granados –al menos, específicamente, el texto “Homero Brocca. Una cronología”–; el libro de poemas *Ahogada en la clepsidra* de la profesora Granados; los libros *Los cerdos de Roma* y *Neurastenia y pasión* de Enzo Tacchi; el voluminoso *Memorial del Hospicio de la Merced*; el anuncio del primer volumen de la biografía de Conde sobre Brocca, que lleva un título provisorio: *De la infancia a la casa Spinoza*; los infinitos libros concebidos por Grog –y por otros pacientes de la Casa Spinoza–, aquejado por el “síndrome de Marconi”, “una enfermedad que lo condenaba a imaginar vastos textos literarios sin que llegara a escribir una sola línea” (2002: 156); el inacabable y caótico texto que Rusnik, un paciente de la Casa Spinoza, escribe compulsiva e incesantemente “para que no desaparezcan las cosas que lo rodean” y del que Conde expolia y usa partes para armar la presunta obra de Brocca (2002: 164); un libro de publicación inminente sobre la vida del propio Conde –“Lea mi biografía, Miró. Sale a fin de año. Si me acuerdo, le mando un ejemplar” (2002: 96)–; las presuntas ficciones de Brocca que anteceden a su *Filosofía y Letras*, según lo que dice el propio Brocca: *El conjuro* y *La pluma*, pero de las que también se informa que “permanecían ocultas en algún punto del edificio” (2002: 211) y que Miró dice que nunca alcanza a leer; y, por supuesto, el mismo *Filosofía y Letras*, que, como señala Konstantinova (2010), se trata de un libro con múltiples versiones y autores: Brocca, Miró, De Santis.¹⁴³

¹⁴³ En *Filosofía y Letras* los libros ficticios también conviven con autores reales, aunque las menciones a estos no son numerosas como en *La traducción*: quizá podríamos sugerir que la escasa

Entre estos numerosos libros de la novela, especial interés nos despierta la obra de Brocca, ya se trate de los libros mencionados por Conde, *El grito y La trampa*, por el propio Brocca, *El conjuro y La pluma*, e incluso las infinitas versiones de “Sustituciones”. Según Vizcarra (2015), este tipo de enigmas centrados en la pérdida o ausencia de un documento escrito lleva la etiqueta de *bibliomystery* en el mercado editorial anglosajón y, de nuevo, podemos hallar en “La carta sustraída” de Poe un antecedente significativo de este tipo de relatos.¹⁴⁴

Así como para *La traducción* mencionamos la presencia de un libro imaginado por De Blast, *La lengua del Aqueronte*, que sería la versión de la historia contada por Naum y Ana, en el caso de *Filosofía y Letras* tenemos nuevamente la coexistencia de distintas versiones de la historia, aunque esta vez todas bajo el mismo título: *Filosofía y Letras* de Miró es una versión basada en *Filosofía y Letras* de Brocca, a lo que podríamos agregar que la novela que leemos es la versión de Miró mediada por De Santis.¹⁴⁵ Consideramos pertinente ver este vínculo bajo la grilla del palimpsesto; recordemos una formulación de Genette al respecto, cuando apunta que “[e]sta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del *palimpsesto*, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia” (1989: 495; énfasis del original). La cita de Genette hace patente esta convivencia visible entre las distintas versiones, pero además nos remite a otro factor con el que podemos evaluar el vínculo entre las versiones de Brocca y Miró de *Filosofía y Letras*: la copia y la figura del copista.¹⁴⁶

referencia a Agatha Christie en *Filosofía y Letras* otorga más entidad a la literatura masiva y policial frente a la literatura canónica referida en *La traducción* –Homero, Shakespeare, Baudelaire, Borges–.

¹⁴⁴ Vizcarra (2015) opta por la denominación de “enigmas de texto ausente” y, a través de ella, en su libro analiza particularmente los casos de “Nombre falso” de Piglia, *Los detectives salvajes* de Bolaño y *La novela de mi vida* de Padura, aunque también incluye a *Filosofía y Letras* como parte de un corpus más amplio de ficciones latinoamericanas clasificables dentro de las categorías de *bibliomystery* o “enigma de texto ausente” (2015: 82). En el mismo sentido podemos pensar en uno de los trabajos ya citados de Pellicer (2007), que muestra un interés por los libros y por la búsqueda del documento escrito en distintas ficciones latinoamericanas, en un corpus que incluye las mismas obras de Piglia, Bolaño y Padura que posteriormente analiza Vizcarra, además de *El simulador* de Jorge Manzur, *La pesquisa* de Saer, *Filosofía y Letras* de De Santis, *La obra literaria de Mario Valdini* de Sergio Gómez, *Los impostores* de Santiago Gamboa y *El manuscrito Borges* de Alejandro Vaccaro.

¹⁴⁵ No deberíamos dejar de hacer notar que, si el eslabonamiento Brocca-Miró se da en la ficción, el vínculo entre Miró y De Santis introduce el problemático vínculo entre ficción y realidad –que es, en efecto, uno de los temas del libro–.

¹⁴⁶ A su vez, esto también nos podría habilitar a concebir *Filosofía y Letras* como un libro antiguo, cuya reproducción se deriva de un trabajo de copiado artesanal. Para un panorama respecto a la labor

En contraste con la tendencia de *Filosofía y Letras* a la multiplicación de distintas versiones de un mismo libro, en *La traducción* el proceso parece acercarse más a una dispersión en la que cada personaje escribe su propio libro –e incluso más de uno–. De todas formas, podríamos decir que esta ficción se orienta, en última instancia, menos al objeto-libro que al lenguaje; esto lo apreciamos en el propio título y en la trama: si en *Filosofía y Letras* lo que mueve la historia es la escritura del libro en sus distintas versiones, en *La traducción* la clave de los hechos pasa a través del intento por hablar la lengua del Aqueronte.

Hasta ahora nos detuvimos en los libros que hallamos en *Filosofía y Letras* y *La traducción*. Sin embargo, el mundo de los libros dista infinitamente de ser autosuficiente; al contrario, se trata de un mundo incompleto. En una *nouvelle* posterior de De Santis, *Los signos* (2004), leemos una enseñanza del experimentado periodista Soler al joven protagonista, a quien le refiere una somera información sobre un conocido de viejos tiempos, un tal F.: “Antes de ser periodista había trabajado de librero y en esa época se había leído todo. *En los libros había aprendido que los libros son insuficientes, que son un vicio y un espejismo, y que había que pasar a la acción*” (2004: 93; énfasis propio). Esta idea de que “los libros son insuficientes” lleva aparejada otra noción: la de que el mundo de los libros posee una independencia propia, pues se sitúa al margen y en discontinuidad con el “mundo real”. A su vez, esta concepción en torno a la independencia del mundo de los libros ya se encuentra presente en *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, novela con la que *Filosofía y Letras* tiene, según Pellicer, una “evidente deuda” (2002: 18). Pellicer, en efecto, nos remite a la cita en la que Adso concluye: “Hasta entonces había creído que todo libro hablaba de las cosas, humanas o divinas, que están fuera de los libros. De pronto comprendí que a menudo los libros hablan de libros, o sea que es casi como si hablasen entre sí” (Eco, 2006: 281). Sin embargo, las relaciones entre los libros, más allá de la autonomía postulada en la novela de Eco, también nos llevan a hablar de sus autores, tal como sucede en *Filosofía y Letras* y especialmente en *La traducción*. Como apreciamos en dichas novelas, hay un tipo de texto en particular que se destaca: el libro especializado, escrito por un iniciado, figura en la que nos interesa centrarnos en el siguiente apartado. A modo de conexión, hallamos útil

de los copistas durante la Antigüedad grecorromana y la Edad Media puede consultarse el libro de Labarre (2002: 11-55).

servirnos de unas palabras de Crispino, uno de los personajes de *Los anticuarios*, que le dice a Lebrón, el protagonista de dicha novela, con una peculiar dosis de humor: “Los libros de los académicos son como los parques a la noche: fuentes, citas y oscuridad” (2010: 48).

4.2. Académicos: miserias y disputas simbólicas

En el apartado anterior nos referimos de pasada a algunos personajes en base a los libros escritos, traducidos, imaginados y/o publicados por ellos. Sin embargo, esto no implica necesariamente que una caracterización pueda reducirlos a sus obsesiones sobre dichos objetos. Como vemos principalmente en *Filosofía y Letras*, los libros son menos un fin que un medio para consagrarse –aun cuando se trate de una consagración en un insignificante e ínfimo mundillo académico–. De manera análoga a la distinción weberiana entre vivir *de* la política o *para* ella (Weber, 1979: 96), podríamos inclinarnos por la afirmación de que, en estas novelas, quizá más en *Filosofía y Letras* que en *La traducción*, los personajes viven más *de* los libros que *para* ellos. Pero, a diferencia de la distinción weberiana en la que el “vivir *de*” posee una connotación económica relativa a la percepción de ingresos, en estas novelas el “vivir *de*” tiene un significado más fuerte en torno a lo simbólico: si pensamos en *Filosofía y Letras*, no se trata tanto de generarse ingresos como de ganarse (fundamentalmente en términos bélicos: conquistar) una reputación como el principal crítico de la obra de Homero Brocca –reputación que, de acuerdo a un modelo individualista de consagración, no puede ser compartida–.¹⁴⁷

En este apartado, entonces, nos centramos en las representaciones de los académicos en *Filosofía y Letras* y *La traducción*. En general observamos que las ciencias humanas y sociales han lanzado sus preguntas sobre la figura del intelectual con un anclaje en –por llamarlo de alguna forma– el mundo de las ideas y sus vínculos (o la ausencia de ellos) con “la sociedad de los individuos”, según la

¹⁴⁷ En *La traducción*, la ambición es más desmesurada, pues pasa por controlar la muerte a través del dominio de la lengua del Aqueronte. Por otra parte, las disputas en torno a la reputación tampoco totalizan la caracterización de los personajes: por ejemplo, no vamos a negar que igualmente existe un amor al conocimiento de parte de los personajes. Sin embargo, a diferencia de lo que postula Vizcarra (2015) cuando jerarquiza el concepto de *epistemofilia* para pensar en los protagonistas de “Nombre falso”, *Los detectives salvajes* y *La novela de mi vida*, de nuestra parte consideramos que, por lo pronto, tal caracterización no funciona a la hora de describir los personajes de *Filosofía y Letras* y *La traducción*.

expresión de Elias (1990). Un ensayo de Edward Said, “Representations of the intellectual”, resulta pertinente para nuestro estudio, pues cita dos concepciones sobre los intelectuales que él coloca en las antípodas: por un lado, la distinción de Gramsci respecto a que todos los hombres son intelectuales, aunque no todos desempeñen una función social como tales –y así entran en juego las figuras del intelectual tradicional y el intelectual orgánico: el primero con un accionar que tiende a mantener el *status quo* y el segundo con una propensión a buscar el cambio–; por otro lado, Said cita la definición de Benda, que ve a los intelectuales como un grupo muy pequeño de “reyes filósofos” que no persiguen fines en el orden de lo práctico (Said, 1996). Pero, si en su desarrollo Said se posiciona teóricamente cerca de Gramsci, en nuestro caso deberíamos decir que los académicos de De Santis podrían conceptualizarse, en principio, a la luz de las ideas de Benda, al menos por dos aspectos puntuales: su composición demográfica, ya que son muy pocos, y su posición social, pues tienden a mantenerse apartados del orden social –pensemos en los ámbitos de encierro: la sede de la Facultad de Filosofía y Letras de la calle 25 de mayo en *Filosofía y Letras* y el Hotel del Faro en *La traducción*–. Sin embargo, el acercamiento a las ideas de Benda para describir a los académicos de De Santis se acaba en estos dos elementos, pues los personajes de De Santis difícilmente podrían ser catalogados como “reyes filósofos” y excelsos pensadores. Al contrario, se trata de sujetos por lo general miserables, despreciables y a los que solo les importa, en última instancia, su propio bienestar. Las representaciones de los académicos de De Santis realzan la individualidad, la enemistad y la mezquindad. Y, lo que es más importante, en última instancia la categoría de “intelectual” no les cuadra tanto como la de “académicos”, diferencia que ha sido ya señalada por Jacoby (2000) respecto a la brecha entre una última generación de intelectuales comprometidos con la vida pública y otra de individuos mayormente vinculados al encierro universitario y a una excesiva profesionalización.

En *La traducción*, la mayoría de los personajes son, además de traductores, académicos, escritores o personas vinculadas con el mundo de las letras, aun en sus diferencias: “ninguno de nosotros consideraba la traducción como un oficio definitivo, sino más bien como un desvío a partir de otras ocupaciones. Algunos habían querido ser escritores, y habían llegado a la traducción; otros enseñaban en la universidad, y habían llegado a la traducción. Sin darme cuenta, yo también había

tomado ese desvío” (1998: 12-13). Pero, más allá de los “desvíos” posibles, no debemos pasar por alto que el evento es avalado formalmente por la academia: ya desde el segundo párrafo de la novela, uno de los primeros elementos que rememora De Blast es “el sobre con el membrete de la universidad” (1998: 11) a través del cual le llega la invitación para participar del congreso sobre traducción. Una vez inmersos en la historia, tenemos un grupo de traductores que se aísla y se especializa en lenguas herméticas; a partir de ellos se va armando la lista de muertes que se suceden.

Sin embargo, también podemos leer *La traducción* como la historia de una enemistad específica, entre De Blast y Naum, a raíz de la lucha por el amor de Ana Despina. Se trata de un conflicto en el que, a fin de cuentas, ambos pierden, pero quizás De Blast pierda menos, pues al menos logra conservar su vida. Esta lectura de la novela centrada en la disputa por una mujer comienza apenas De Blast recibe la invitación de parte de Kuhn;¹⁴⁸ cuando lee la lista de invitados, el protagonista ve el nombre de Ana Despina y piensa su propia presencia en relación a ella: “En la última línea estaba el nombre de Ana Despina. No había confirmado aún su participación, pero decidí confirmar la mía” (1998: 13). A su vez, la breve descripción del ámbito familiar nos presenta un matrimonio infeliz: “Mi mujer, Elena, recibió con disimulada alegría la noticia de mi viaje” (1998: 14). Luego de una escena doméstica en la que encontramos una sucesión de reproches, mañas, mentiras y celos de convivencia matrimonial, el traductor le comenta a su mujer sobre la presencia de su enemigo:

Le hablé también de Naum, con el que había trabajado en una editorial, cuando teníamos veinte años. Elena, que no lee nunca novelas, sino solamente ensayos, conocía bien a Naum y se interesó de inmediato al saber que él iba [al congreso]. *Sentí un aguijónazo de envidia y celos*; hacía tiempo que no pensaba en Naum, y me aturdió la sensación de no poder distanciarme, *como si uno viera, al pasar por la calle, a un compañero de colegio, y*

¹⁴⁸ Julio Kuhn, el organizador del congreso de la novela, posee un apellido con una clara reminiscencia del mundo científico y, particularmente, del ámbito de la filosofía y la sociología de la ciencia: recordemos que se trata del mismo apellido del autor del célebre libro *La estructura de las revoluciones científicas*. En él, Thomas Kuhn (2004) elabora una conceptualización sobre los paradigmas que adopta una *comunidad científica*, sintagma que nos resulta de particular interés en nuestro desarrollo, aunque, por supuesto, en la obra de Kuhn la comunidad científica es abordada por cómo afronta los problemas científicos y no por cómo sobrelleva las relaciones humanas de convivencia entre sus miembros.

quisiera golpearlo por alguna ofensa de tres décadas atrás. (1998: 16; énfasis propio).

Pero, si la mención de Naum le trae un significativo malestar y un antiguo resentimiento, en el sentido inverso vemos que De Blast se cuida de no pronunciar el nombre de Ana Despina frente a su esposa, quien de hecho pregunta si conoce a alguna de las mujeres invitadas, ante lo que él mira la lista, señala algunos nombres y explica que “apenas las conocía y que tenían muchos años” (1998: 16).

De Blast incluso se relaciona con los otros traductores teniendo a Ana Despina como una suerte de trasfondo obsesivo de su pensamiento; recordemos que cuando conoce a Rina Agri, en el viaje hacia Puerto Esfinge, comenta: “rastreamos entre los otros invitados al congreso amigos comunes; me gustó que nombrara a Ana, porque *al nombrarla la traía un poco más cerca de mí*” (1998: 19; énfasis propio). Pero, al final de la historia, al fracasar en la búsqueda del amor de Ana, se conforma con llevarse a la cama a la joven periodista Ximena: “La invité a caminar, a pesar del frío; le hablé de su futuro, le di consejos sobre temas que ignoraba por completo y la llevé a mi habitación. Para huir del dolor, elegí la mentira” (1998: 179).¹⁴⁹

Así como en *La traducción* distinguimos una faceta que permite evaluar los vínculos afectivos de los académicos, marcados por ocultamientos, resentimientos y enemistades, en *Filosofía y Letras* podemos hallar con más facilidad elementos que representan los enfrentamientos específicos del entorno académico-laboral. Podemos pensar en un campo intelectual argentino y puntualmente en un ámbito particular dentro del mismo, dado por los espacios institucionales en los que se desenvuelven algunos de los profesionales abocados al estudio de la literatura. Se trata de un pequeño espacio social de redes de relaciones al que, siguiendo a Bourdieu (2008), podemos concebir como un ámbito donde se disputan poderes, consagraciones y reconocimientos simbólicos.

Los personajes de *Filosofía y Letras* retratan a los académicos como administradores de la miseria, resentidos que pugnan por presidir congresos desiertos y firmar trabajos que no le interesan básicamente a nadie por fuera de su entorno; pero, a su vez, este carácter miserable del mundillo académico aparece revestido por un tratamiento humorístico. Al contrario de lo que sucede en ficciones como “La

¹⁴⁹ De todas formas, insistimos en que el fracaso de De Blast podría morigerarse si recordamos que su rival, Naum, termina muerto.

loca y el relato del crimen” y *El camino de Ida* de Piglia o *Crímenes imperceptibles* de Martínez, los académicos de De Santis no resuelven enigmas sino que crean problemas, distorsiones y mentiras. Como ya apuntamos, durante la lectura de *Filosofía y Letras* nos vemos tentados de tomar nota de las diferentes y variadas mañas de los académicos: Granados irrumpe en el Instituto de Literatura Nacional sin saludar (2002: 17); Conde desestima el tema de estudio de Miró y es pesimista sobre una posible modificación: “Temas menores no, por favor. Pero bueno, ya es tarde para cambiar de rumbo” (2002: 24); el propio Conde tilda a Granados de loca y se refiere a los otros profesores como “buitres” (2002: 24); a su vez, Granados se refiere a él como “pedante” y “egoísta” (2002: 28). Los ejemplos, lejos de agotarse en las primeras páginas, persisten a lo largo de toda la historia: chicanas, chantajes, comportamientos hipócritas, falsas promesas, discordias sistemáticas. Salvo por la lujuria, cada uno de los pecados capitales encuentra su lugar en la trama. Incluso la gula: Granados, Novario y Miró toman un “aperitivo” antes de emprender una excursión al cuarto piso y luego de la expedición terminan con los víveres restantes en una “cena improvisada” (2002: 72), con la llamativa curiosidad de que este episodio se da posteriormente al descubrimiento del cadáver del intendente Vieyra. Hasta aquí habíamos llegado, en el capítulo anterior, en nuestra recapitulación de los vicios académicos que hallamos en *Filosofía y Letras*, pero podemos incluso extenderla un poco más: recordemos que los espacios del Instituto de Literatura Nacional llevan nombres jerarquizados –“Recepción, Segunda Sala, Guarida y Cripta” (2002: 16), según las denominaciones de la secretaria Celia–, entre los que la sala de Conde, la Cripta, se encuentra siempre cerrada con llave e inhabilitada para otros –pues suponemos que allí guarda documentos de Brocca–; cuando Granados conoce a Miró, no solo no lo saluda, sino que incluso miente una amistad con Conde –“Somos amigos desde hace muchos años” (2002: 17)– y lo maltrata con un tuteo abrupto: “Abrime la Guarida, que esta semana tengo que trabajar [...]. ¿No tenés la llave de la oficina de Conde?” (2002: 17); Miró es igualmente maltratado por Conde y su soberbia: “Disculpe mi enojo, pero tengo razones para preocuparme. Mis trabajos sobre Brocca me han ganado muchos enemigos. Tienen envidia de que yo haya leído sus libros antes de que se perdieran” (2002: 24); Conde también muestra desprecio por lo que hace Miró y le ofrece un trabajo –al margen de su función de bibliotecario– del que finalmente él se apropia como autor:

[...] Es hora de que le diga que no vine sólo a conocerlo ni a darle consejos para su tesis. Quiero que trabaje conmigo en la edición del único cuento de Brocca que la humanidad conserva. Se llama Sustituciones. Hay dos meses para hacer el trabajo y le prometo una cifra que no lo decepcionará, sobre todo teniendo en cuenta que los trabajos académicos suelen ser, ay de nosotros, *ad honorem*. La plata la pone la Fundación Sin Obstáculos. (2002: 26)

Pero Miró no es solo un mediador de enemistades y blanco de maltratos, sino que él mismo se va mimetizando en las tensiones y disputas, como en el siguiente diálogo con Granados, en el que elogia a Conde para enervarla:

–¿Conoció a Conde? –preguntó Selva Granados, como al pasar, desechando el tuteo.
–Sí.
–¿Y qué le pareció?
–Un verdadero sabio –declaré, sólo por maldad.
–Qué va a ser un sabio. Es un pedante, un egoísta. Brocca es su víctima. –Señaló [la Cripta] hacia el fondo–. Lo tiene ahí encerrado. (2002: 28-29)

Granados relata su versión de la historia postulándose como víctima: “Yo fundé el Centro de Estudios Homero Brocca, y traté de conseguir el apoyo de fundaciones, pero Conde me liquidó. ¿Cómo puedo negociar, si él tiene los libros como rehenes?” (2002: 29). Granados impugna la biografía de Brocca elaborada por Conde, pues dice que solo contiene datos falsos. Sin embargo, las preguntas de Miró nos llevan a ver sin mucha dificultad que Granados cambia mentiras ajenas por propias:

–¿Hay testigos? ¿Alguien vio a Brocca alguna vez?
–Sí, hay un testigo. Una mujer que sólo lo trató unos pocos días, pero que quedó marcada para siempre.
–¿Usted la conoció?
–Soy yo.
Selva Granados se quedó mirándome, esperando algún tipo de reacción ante su revelación.
–Puedo contarle todo, intimidades que nadie supo jamás. Pero a cambio quiero que me abra la puerta de la Cripta. (2002: 30)

Ante la definitiva negativa de Miró –que ni siquiera cuenta con la llave de la sala de Conde–, Granados lo acusa de alcahuete y cobarde (2002: 30). Por su parte, en una

de sus charlas con su grupo de amigos, el protagonista comenta el contexto de enemistad de su trabajo en la facultad, al que describe en términos bélicos:

Les relaté las incursiones de Selva Granados por el instituto. Los tres estaban de acuerdo en que ella pretendía una noche de amor. No había manera de convencerlos de que *existía una verdadera guerra entre ella y Conde*, y que sólo quería buscarme como aliado.

–Seguíle la corriente a la veterana –dijo Diego–. Quizás en una noche de éstas...

–Una noche fría...

–... en la oscuridad...

–Todo el mundo necesita un poco de amor –sentenció Grog–. Y de la clase que sea.

Pero durante ese otoño y ese invierno no recibí amor de ninguna clase (ni mucho menos de la profesora Granados). (2002: 33; énfasis propio)¹⁵⁰

Este aparato de fragmentos que hemos sumado a lo expuesto en el primer capítulo se encuentra igualmente en las primeras páginas de la novela; aquí apenas hemos esbozado el panorama de esa “verdadera guerra” entre Granados y Conde, además de Novario, y a la que de a poco se pliegan Miró y Trejo. Pero, en todo caso, frente algunas formulaciones –desde Holquist (1983) hasta Dechêne (2018)– que piensan el subgénero de la *metaphysical detective fiction* como un tipo de relato en que se pondera la reflexión y el conocimiento, aquí vemos que el policial académico, al menos en esta variante, pondera otro tipo de representaciones, centradas en dejar ver las belicosidades de un submundo en que solo aparentemente la producción de conocimiento marca los cursos de acción y las normas de comportamiento.

4.3. Enigmas: misterios paralelos y secretos de iniciados

Como ya indicamos, las dos novelas se estructuran en base a una serie de misteriosas muertes: de profesores y personal vinculado al edificio de la facultad en un caso y de traductores en el otro. Pero, sobre este punto, aún podemos distinguir un elemento más específico que se presenta de manera análoga en ambas. Sobre la base narrativa dada por las historias principales, en cada una encontramos una segunda

¹⁵⁰ La referencia de Miró a la ausencia de amor nos devuelve a una posible comparación con *La traducción*, en la que De Blast elige “la mentira” de estar con Ximena para compensar su fracaso amoroso con Ana. En *Filosofía y Letras* ni siquiera hay intercambios sexuales; apenas Miró nos informa sobre una cita fallida con una mujer que lo abrumba por ser sumamente hipocondríaca.

historia de fondo: nos referimos, en el caso de *La traducción*, a la historia de las muertes de los lobos marinos y, en el caso de *Filosofía y Letras*, a la historia oculta de Grog –amigo y referente del protagonista, Miró–.

En el primer capítulo habíamos consignado que en *La traducción* hay un misterio paralelo a la trama principal de traductores muertos: la no menos misteriosa sucesión de lobos marinos muertos. Esta historia aparece en momentos puntuales: cuando De Blast va a la playa y ve cadáveres de dichos animales y, casi al final de la novela, cuando el comisario Guimar postula su develamiento. Este lleva a De Blast al museo municipal y allí da con Lugo, a quien acusa con absoluta certeza por haber matado a los lobos marinos. En el mismo museo el comisario encuentra una maza con la que explica la “epidemia” de los cráneos rotos de los lobos marinos. Sin embargo, comprobamos que Lugo es apenas un ejecutor que mata a tres lobos marinos a cambio de dinero y por pedido de dos bomberos –Trigo y Diels–. De Blast le pregunta al comisario los motivos por los cuales los bomberos matan animales y la respuesta nos brinda una resolución que, como hemos visto, trae aparejada una historia propia de una novela negra (la historia sobre una muerte anónima en una zona liberada de Puerto Esfinge).

Por su parte, *Filosofía y Letras* cuenta una micro-historia de espionaje que nos devela una doble identidad de Grog. En el primer capítulo comentamos que este personaje es el líder espiritual de un grupo de amigos cada vez más reducido que se reúne los miércoles por la noche en la pizzería El Caimán –y, posteriormente a su demolición, en un bar que Miró denomina La Angustia–. A través de las descripciones mediadas por Miró, sabemos que se trata de un personaje que rehúsa cualquier modalidad de inserción legítima en el sistema social y siempre narra parábolas e historias con moralejas ininteligibles –o que, en todo caso, solo son entendibles desde una mirada externa a la sociedad–. Sin embargo, este retrato de Grog como *outsider* frente al orden social se pulveriza cuando Miró descubre la figura de padre de familia y trabajador asalariado que se esconde tras la imagen bohemia que da de sí; este descubrimiento (que se lee en un fragmento que citamos en la página 48 de la tesis) trastoca la ingenuidad de Miró –y del lector– respecto a Grog; con el develamiento de su faceta familiar, Miró le restituye su “nombre social”: “Grogenstein” (2002: 155). Por otra parte, el paso pretérito de Grog por la Casa Spinoza lo conecta por una vía alternativa con la historia central de la facultad

y, en este sentido, su vínculo indirecto con la trama principal no nos permite quitarle un halo de sospecha en nuestra primera lectura de *Filosofía y Letras*.

En síntesis, estas historias paralelas también conforman un mecanismo de complejización del enigma central de cada novela, ya sea sumando muertes o sospechosos. En cierta medida, podríamos pensar que estos mecanismos narrativos hallan un vínculo con las formulaciones de Piglia en sus “Tesis sobre el cuento”, en las que establece “el carácter doble de la forma del cuento” (2013c: 103), centrado en las tesis de que “[u]n cuento siempre cuenta dos historias” (2013c: 105) y que “la historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes” (2013c: 108). Pero, si bien las ficciones de De Santis apelan a una segunda historia en sus respectivas configuraciones, ninguna de ellas constituye el misterio principal: la trama del libro de Brocca y la lengua del Aqueronte son, según comprobamos en sendos finales, independientes respecto a la historia de Grog y la de los lobos marinos.¹⁵¹

Pero, además de estas historias secundarias y paralelas que desarrollan sus propios misterios, debemos referirnos a la forma del enigma en las historias principales. Tanto en *La traducción* como en *Filosofía y Letras* tenemos ámbitos de encierro en los que se desenvuelven pequeños grupos de especialistas: en *La traducción*, De Blast va conociendo de a poco las actividades de un grupo de traductores –Naum, Valner, Agri y Zúñiga– en torno a la lengua del Aqueronte; en *Filosofía y Letras* sucede algo muy similar con Miró, que de a poco conoce y se hace partícipe en las disputas de tres profesores –Conde, Granados y Novario– por la obra de Brocca. En este sentido, podríamos pensar que el enigma tiende a funcionar como el secreto, según lo concibe Simmel, en tanto forma específica y significativa de sociabilidad:

El secreto en este sentido, el disimulo de ciertas realidades, conseguido por medios negativos o positivos, constituye una de las más grandes conquistas de la humanidad. Comparado con el estado infantil, en que toda representación es comunicada en seguida, en que toda empresa es visible para

¹⁵¹ Asimismo, podríamos pensar la comparación respecto a la teorización previa de Todorov (2003) y su productiva idea en torno a las dos temporalidades distintas según la vertiente de la ficción detectivesca de la que se trate: por un lado, el policial clásico cuenta dos historias, la del crimen y la de la investigación, pero solo leemos esta última, que comienza cuando termina aquella otra a la que intenta reconstruir; por otro lado, en la *hard-boiled fiction* ambas historias se fusionan en una sola, de modo que crímenes e investigación se desarrollan de manera paralela.

todas las miradas, el secreto significa una enorme ampliación de la vida, porque en completa publicidad muchas manifestaciones de ésta no podrían producirse. (1939: 350)

Por lo tanto, “[e]l secreto ofrece, por decirlo así, la posibilidad de que surja un segundo mundo, junto al mundo patente, y éste sufre con fuerza la influencia de aquél” (Simmel, 1939: 350). Esta conceptualización cuadra perfectamente con la conformación de las redes de sociabilidad de *La traducción y Filosofía y Letras*: un protagonista –ya sea De Blast o Miró– que se sitúa por fuera de un núcleo de personas que maneja un mayor caudal de información que él. Quizás esto se halle más patente en *La traducción*, en la que Naum, Valner, Agri y Zúñiga se reúnen para hablar de algo que ignoramos, en tanto que De Blast, al igual que nosotros –los lectores–, capta que hay algo que no sabe y que sí conocen los participantes de ese grupo de traductores. Algo distinta es la situación en *Filosofía y Letras*, pues en ella los especialistas también resultan, en última instancia, ajenos a un último nivel de información respecto a la obra y la persona de Brocca.

Con estas apreciaciones sobre enigmas construidos a partir de secretos, resulta pertinente recuperar la tesis de De Rosso (2012), que detecta una tendencia en el policial latinoamericano –o al menos en algunos de sus textos representativos– signada por la reconversión del enigma clásico en la modalidad del secreto. Pero, si bien resulta una grilla de inteligibilidad muy válida para pensar un segmento de las producciones contemporáneas del policial, según nuestra perspectiva el enigma y el secreto no son necesariamente excluyentes, por lo que en todo caso consideramos que *Filosofía y Letras* y *La traducción* son buenos ejemplos de tramas de enigma que se valen del secreto.

Otro aspecto sustantivo en la construcción de los enigmas de estas dos novelas se basa en la relevancia de las palabras, cuestión que amerita un desarrollo aparte.¹⁵²

¹⁵² Teobaldi, en su texto “La novela policial argentina contemporánea. Las transformaciones del género” (2010), desarrolla un pequeño apartado en el que justamente destaca la relevancia del lenguaje en la construcción de los enigmas de De Santis en *Filosofía y Letras*, *La traducción* y *El enigma de París*.

4.4. Lenguas: la performatividad de las palabras

Mencionamos, entonces, que un elemento clave en la configuración de los enigmas de *Filosofía y Letras* y *La traducción* se basa en el lugar central otorgado a la lengua. En ambas novelas comprobamos que la clave del enigma pasa por la lengua, aunque de distinta forma: en *La traducción*, la lengua del Aqueronte impele al suicidio a aquellos que intentan hablarla; en *Filosofía y Letras*, la novela que escribe Brocca configura su trama con muertes reales –del mundo fictivo–.

La novela de Brocca es una versión que tiende a coincidir con el presente de la enunciación de la ficción. Esto se acentúa hacia el final de *Filosofía y Letras*, cuando él da a leer las últimas páginas de su obra a Miró, que lee con asombro los hechos vividos apenas momentos atrás –e incluso en simultáneo–:

Oí el susurro de una página bajo la puerta.

–Tenga esta hojita y agréguela a las otras. Por ahora es la última –dijo la voz del sereno.

Antes de disponerme a leer lo anterior, tuve un impulso por leer la página que Brocca me alcanzaba, y que quizá me sirviera para conocer alguna señal de mi destino inmediato. Contaba en pocas palabras la muerte de Conde, nuestra caminata por el cuarto piso, mi encierro, el momento en que tanteaba el interruptor. La última frase decía: *Miró, alertado por la última página de la novela, metió con temor la mano en el bolsillo derecho de su saco. El horror lo invadió al descubrir...*

Metí la mano en el bolsillo derecho. Encontré algo húmedo, todavía caliente; ahogando un grito, arrojé lejos de mí la oreja de Conde. (2002: 209; énfasis del original)

De nuestra parte, proponemos observar un vínculo posible entre estas poéticas basadas en la búsqueda de los efectos reales de las palabras y las conceptualizaciones efectuadas por John Austin (1990). Podríamos pensar que la clave de los enigmas en *La traducción* y *Filosofía y Letras* radica en una apuesta poética, a través de los enunciados performativos de Austin, relacionados ahora con el verbo “matar”. Pero el vínculo entre las palabras y la muerte es complejo y varía según cada novela: si en *La traducción* el intento por hablar la lengua del Aqueronte lleva a la muerte, en *Filosofía y Letras* la muerte es un elemento que le permite a Brocca avanzar con su novela: “No le interesaba matar, sino escribir: el crimen era apenas un alimento para la tensión de la trama” (De Santis, 2002: 216). Aunque, por supuesto, matar también

importa para Brocca: “Buscaba un argumento mayor, una idea capaz de actuar sobre la realidad, algo tan definitivo como un asesinato” (2002: 214-215). Así, hallamos que en ambas novelas hay una indagación en torno al efecto real de las palabras y, en este sentido, podemos pensar en estas narrativas como usos exagerados, con licencias poéticas, en torno al carácter performativo que tienen los enunciados.

Por supuesto, podemos inscribir estas novelas de De Santis en una serie con otras ya mencionadas y que rondan la misma idea: *El maestro del juicio final* de Perutz, en la que tenemos un libro maldito que induce a la muerte, así como *El nombre de la rosa* de Eco, en la que la tinta de un libro es el elemento fatal. Pero también podemos oponer las ficciones de De Santis frente a otros representantes del policial académico nacional, en cuyas narraciones se apunta igualmente a un vínculo entre la lengua y el crimen, como “La loca y el relato del crimen” o *El camino de Ida*. Sin embargo, en estos textos hallamos más bien la idea de que el crimen se halla cifrado en la lengua: en estas dos ficciones de Piglia, Renzi busca la clave del crimen en la lengua, ya sea en el discurso patológico de Angélica Inés Echevarne o en los subrayados de la profesora Ida Brown sobre la novela *El agente secreto* de Joseph Conrad; es decir, en estos casos, tal como apuntamos en el tercer capítulo, el *saber lingüístico* (Rivera, 1996: 101) determina la resolución. En cambio, en las novelas de De Santis, la lengua es ella misma la que produce o registra las muertes –y no la herramienta para explicarlas–.

4.5. Edificios: el policial entre hoteles y universidades

Tradicionalmente el edificio es un lugar de encierro típico del género policial. Ya indicamos que, en el caso de *La traducción*, el Hotel del Faro nos habilita a remitirnos a un conjunto de policiales que suceden en hoteles o en los que el hotel tiene una función importante, como *Muerte bajo el sol*, *Misterio en el Caribe* y *En el hotel Bertram* de Agatha Christie, *El misterio de la naranja china* de Ellery Queen, *Demasiados cocineros* de Rex Stout y, a nivel local, el Hotel Casino en “La playa mágica” de Peyrou o el Hotel Central de la localidad balnearia de Bosque del Mar en *Los que aman, odian* de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Por su parte, el edificio de la calle 25 de Mayo, en *Filosofía y Letras* –cuyo referente real, según ya consignamos, también fue en el pasado un hotel–, nos permite remitirnos a una

tradición de novelas de campus –aunque la novela de De Santis no lo sea en sentido estricto–, dentro de las que existe una vertiente que se inscribe en el género policial. Al ser la Argentina un país en que las universidades por lo general no tienen campus, el género de la novela de campus practicado por algunos autores ha tenido que buscar su espacio de acción en otros países, tal como sucede con *Crímenes imperceptibles* de Martínez y *El camino de Ida* de Piglia, cuyas historias transcurren, respectivamente, en Inglaterra y Estados Unidos.¹⁵³

Además, tanto el Hotel del Faro en *La traducción* como el edificio de la facultad en *Filosofía y Letras* habilitan otra adscripción genérica –que se suma a la del policial–, dada por la presentación de estos espacios en afinidad con lo gótico. Esto funciona en mayor medida con el edificio de la facultad y su representación como un lugar laberíntico y habitado por insectos y ratas. En tal sentido, ya hemos propuesto una lectura que asocie esta representación de la sede de la facultad de Filosofía y Letras de la calle 25 de Mayo con el castillo prototípico del género gótico, según la descripción trazada por Punter y Byron (2004). En la comparación entre ambos modelos –uno como representación de un edificio real, otro como prototipo de edificación de un género–, encontramos un factor común múltiple: muros derruidos, pasillos intrincados, espacios laberínticos, sitios expulsivos que guardan misterios, apariencias engañosas, límites no muy claros entre lo humano y lo no-humano, entre lo natural y lo sobrenatural. Además, agreguemos que, si el ambiente cerrado del edificio de *Filosofía y Letras* lo liga al género policial, su destrucción final lo ata a la tradición de lóbregos edificios que se vienen abajo, como sucede en “La caída de la casa de Usher” (2010 [1839]) de Edgar Allan Poe. Por supuesto, el Hotel del Faro tampoco se queda atrás, aunque la mano del hombre no llega a terminarlo y su destrucción se da más bien bajo la forma de una lenta descomposición en su parte terminada, además del abandono de su parte inconclusa.

Pero no solo la destrucción y descomposición marcan una caracterización de estos lugares en la mencionada clave gótica y tenebrosa, sino que nos percatan de algo todavía más evidente: los edificios se vienen abajo, las construcciones de cemento también tienen una vida propia de surgimiento, apogeo y fin. Esta clave

¹⁵³ La primera se sitúa en Oxford y la segunda “en una supuesta Taylor University, en la que es sencillo identificar todas las características de la Princeton University y sus alrededores (De Diego, 2014: 11).

puede hacernos ver un punto de vista distinto sobre las ficciones de De Santis, que en muchas ocasiones parece darle tanta importancia a la trayectoria de sus personajes como a la de sus edificios que, incluso sin moverse de sus emplazamientos, sí movilizan a los personajes y sus historias. Recordemos una vez más que, para escribir *su* “versión de los hechos” (De Santis, 2002: 11 y 222), Miró precisa volver a la ya derruida sede de la facultad, imagen que abre y cierra la novela, y en ese movimiento podemos decir que incluso transfiere su protagonismo al edificio. De hecho, apenas comenzado su relato, confiesa: “descubrí que sólo aquí podía comenzar a escribir la verdad” (De Santis, 2002: 11).

Ya hemos mencionado en una nota al pie que el lugar de la ficción, el edificio que ella narra, se transforma en condición necesaria para la historia referida. Pues bien, agreguemos el hecho de que el edificio narrado posee una temporalidad propia, indicada por su condición nunca completa: el derruido edificio que habita el protagonista en *Desde el ojo del pez* –y del que se lleva una piedra de recuerdo cuando al final es demolido–, el Hotel del Faro en *La traducción*, construido a medias y con su parte terminada en decadencia, el edificio de la facultad y su derrumbe final en *Filosofía y Letras* o la torre Eiffel aún inconclusa en *El enigma de París* –y, en *Páginas mezcladas*, la idea de que la Torre Eiffel puede caerse–. Incluso en varias ficciones –tal como sucede en *Filosofía y Letras*– la temporalidad de los edificios guarda un vínculo con el desarrollo de los personajes, como ocurre en *La sexta lámpara*, novela centrada en un edificio que nunca se llega a construir, Zigurat, que solo existe en los planos y las figuraciones del arquitecto Balestri.

Según consideramos, resulta especialmente significativa no solo la repetida convergencia entre personaje y espacio en distintos textos, sino incluso el hecho de que en algunas ocasiones los personajes se compongan y se definan de manera explícita y consciente en estrecho vínculo con un lugar.¹⁵⁴ Además de nuestra insistencia en el vínculo entre Miró y el edificio de la facultad, en *Filosofía y Letras* encontramos un pasaje en que el protagonista se piensa y se narra a sí mismo como otros dos personajes distintos, inventados por él mismo; en estas ficciones dentro de

¹⁵⁴ Dicha convergencia no necesariamente implica una relación de completitud entre el personaje y el espacio, sino más bien un vínculo conflictivo pero de mutua necesidad, como es el caso de Balestri y Zigurat.

la ficción, el *yo* se determina, fundamentalmente, en vínculo con una pertenencia espacial. Vale la pena citar el pasaje *in extenso*:

Siempre he tenido vidas secretas, imágenes que construyo para definirme, sin contarle jamás nada a nadie, sin escribir una línea. El cuento que me contaba era así: yo era un presidiario a quien habían confinado en una celda individual para que se ocupara de importantes documentos que concernían a la Nación entera. Le han prometido una reducción de la condena, pero el presidiario teme que, si tiene éxito, el secreto escondido entre los papeles sea tan importante que lo ejecuten de inmediato.

El otro cuento era el del editor: hay un edificio muy alto que funciona como depósito de libros. En el último piso estoy yo, el editor: asisto desde mi inmenso escritorio al desfile continuo de escritores que me traen una o cien páginas sobre un tema que yo mismo, en un pasado remoto, les he dado como inspiración. El editor no acepta otros trabajos que los encargados por él mismo –pero ni siquiera a éstos acepta del todo– porque no soporta no ser el origen del proceso. El editor, es decir yo mismo, estudia lo que le traen y ni lo acepta ni lo rechaza: le dice a los escritores que han pasado a formar parte de un libro que pronto saldrá publicado; pero es un libro flotante, siempre en proceso, que sólo existe en su imaginación. El plan secreto del editor es convertir todas esas páginas en un solo relato hecho con fragmentos de mil escritores distintos, a través de cuyas páginas se haga visible la idea original, concebida en su lejana juventud. (De Santis, 2002: 38-39)

En esta larga cita no solo apreciamos de manera intensiva la construcción de ficciones con un vínculo muy estrecho entre personaje y espacio, sino que además confirmamos la unidad con los otros motivos analizados en este capítulo, con referencias a libros, letrados –en un sentido más amplio que la especificidad de los académicos, centrado en su carácter alfabetizado: el presidiario como lector y el editor como escritor–, lenguas –relatos– y enigmas –bajo la forma del secreto–.

Capítulo 5. Muchos detectives: *El enigma de París* (2007)¹⁵⁵

Casi diez años después del trío conformado por *Páginas mezcladas*, *La traducción y Filosofía y Letras*, la publicación de *El enigma de París*, ganadora del primer Premio Planeta-Casamérica de Narrativa Iberoamericana 2007, confirma el vínculo irrenunciable de la poética de De Santis con el género policial, aunque esta ficción posee la novedad de abordarlo desde un registro paródico y una mostración excesiva: una reunión de la asociación internacional de los Doce Detectives, con el propósito de dar a conocer sus saberes y métodos, en el marco de la Exposición Universal de París en 1889 –año en que se inaugura la torre Eiffel–. El protagonista de la historia, Sigmundo Salvatrio, el único asistente que sobrevive a la academia de formación del detective argentino Renato Craig, viaja a París para asistir a dicha reunión, debido a la imposibilidad de hacerlo por parte de su mentor. Sin embargo, ya en Francia, las teorías de detección expuestas en el simposio de detectives pronto pasan a un lugar secundario, cuando una serie de muertes los obliga a poner en práctica sus saberes.

Los trabajos que abordan la novela por lo general lo hacen a través de menciones: De Rosso (2014: 112) la describe como un ostensible homenaje a la literatura detectivesca clásica; Vizcarra (2015: 22) la concibe como una novela de formación, mientras que Teobaldi (2010) previamente había sostenido que se trata de una novela de enigma combinada “[c]on las estrategias propias de una novela de aprendizaje” (30); Setton (2012: 86) alude a la vertiente francesa del policial y al personaje Darbon como representante de ella, y también cita un fragmento de *El enigma de París* en que se diferencian dos métodos de arribar a la verdad: la confesión por medio de la tortura y la indagación a través de un sistema de pruebas e indicios (2012: 93-94);¹⁵⁶ Peretti (2012) lee la novela como una metáfora epistemológica y como una reformulación y continuación de la poética borgeana del policial; por último, Schmitz (2013) se interesa por el diseño y la representación del

¹⁵⁵ El texto de este capítulo aparecerá como artículo en la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Maltz, 2019a).

¹⁵⁶ Caleb Lawson, uno de los detectives de la asociación, dice: “¿Quién se preocuparía por seguir pistas si están autorizadas la tortura y la ejecución sumaria?” (De Santis, 2008: 248). Setton (2012: 93-94) vincula esto con el desarrollo efectuado por Bloch (1988), quien concibe los orígenes de la literatura policial a partir de la definición de la verdad dada por un proceso de contraste de pruebas y evidencias, y ya no por la aplicación de métodos de tortura que llevan a la confesión.

espacio urbano en la ficción.¹⁵⁷ En el presente texto discutimos y profundizamos estos aportes, y los empleamos para establecer nuestras propias conclusiones sobre la novela de De Santis.

5.1. Novela de homenaje(s)

Siguiendo la idea de De Rosso, que subraya de *El enigma de París* su ostensible homenaje a la vertiente clásica de literatura policial (2014: 112), sostenemos que vale la pena ampliarla, con las debidas citas y argumentos específicos, pero incluso traerla a cuenta en su mayor complejidad, pues en todo caso no se trata de un mero homenaje a la vertiente clásica.

En principio, la novela sí retoma y tematiza al extremo algunos de sus motivos clásicos; el más importante de ellos es el enigma, que estructura la narración pero que, asimismo, en el segundo capítulo, “El simposio”, se convierte en tema (y, particularmente, en un tema parodiado). Se produce una reunión entre los detectives, quienes, con la compañía de sus asistentes, disertan sobre distintas formas de concebir el enigma: el holandés Castelveta apela a la imagen del rompecabezas; el polaco Arzaky prefiere hablar de revelación, el griego Madorakis convoca a la esfinge de Edipo; el alemán Hatter opta por la imagen de la que denomina “pizarra de Aladino” (2008: 94) –también conocida como “pizarra mágica”–; el japonés Sakawa piensa en una página en blanco –es decir, en la idea de que el enigma es construido por el detective–. Luego del simposio, Salvatrio duerme unas horas y se despierta con el revuelo causado por la muerte del detective francés Darbon. Desde ese momento, el enigma se perfila como eje ordenador de la trama. Posteriormente se producen dos muertes más, y con los tres cadáveres se consolida la presencia del enigma como elemento estructurante de la narración.

Si con la muerte de Darbon se despliega el aspecto sintáctico del género, la semántica de lo policial continúa acompañando el desarrollo de la novela, por ejemplo, en el hecho de que las reflexiones de Salvatrio intentan refinar, con la

¹⁵⁷ Entre estos trabajos, solo los de Peretti y Schmitz toman la novela como centro de sus análisis; Teobaldi se explora un poco más, aunque su estudio se focaliza mayormente en *Filosofía y Letras y La traducción*.

práctica de detección, cuál es la imagen que mejor cabe al enigma. En un diálogo con Arzaky, leemos:

–Usted dijo que una investigación no se parece en nada a un rompecabezas.

–¿Eso dije?

–Le dio la razón al japonés. Dijo que la investigación era una página en blanco. Que creemos ver misterios donde quizás no haya nada.

–Me parece bien que recuerde mis palabras; si llego a resolver este caso, a usted le tocará redactar el informe. Yo no recuerdo nada de lo que digo, pero me acuerdo de todo lo que dicen los demás. Entonces no buscaremos una pieza de rompecabezas, sino una línea en una página en blanco. (De Santis, 2008: 211-212)

Sin embargo, hacia el final de la novela, cuando Salvatrio visualiza la solución de los tres crímenes, también logra clarificar su propia visión sobre el enigma, que lo devuelve a la imagen del rompecabezas, actividad que lo había acompañado en su niñez (y recordada por el protagonista-narrador en el comienzo de la novela):

Contra la opinión de Craig y de los otros detectives, sentí que el enigma no era ni un cuadro de Arcimboldo, ni una “Pizarra de Aladino”, ni una esfinge ni una página en blanco; era lo que había sido desde mi niñez: un rompecabezas. Mi padre entraba a casa con la gran caja envuelta en papel de seda azul; junto a la ventana, yo desgarraba el papel, volcaba las piezas en el suelo y disfrutaba durante unos segundos de ese caos brillante que esperaba que pusiera orden y encontrara, tras las formas, La Forma. (De Santis, 2008: 263)

Otro motivo significativo, repetido con insistencia, es la autorreferencialidad propia de la literatura policial, cristalizada en un extenso dispositivo de guiños que, para un lector del género, se asemejan más bien a referencias explícitas a autores, temas y motivos del policial.¹⁵⁸ Entre las distintas apelaciones se destacan, en el extremo, las menciones no solo al género policial y su historia, sino a los propios detectives de *El enigma de París*, que son contruidos de manera doble en la ficción: como detectives reales y como personajes de ficción. Apreciamos esto cuando Salvatrio conoce en persona a los miembros de los Doce Detectives, de quienes

¹⁵⁸ Recordemos que la autorreferencialidad es una característica del género desde sus comienzos, que podemos leer en las primeras páginas de novelas clásicas, tal como sucede con las alusiones explícitas que leemos en *Estudio en escarlata* de Conan Doyle o *El misterio del cuarto amarillo* de Leroux respecto a “Los crímenes de la calle Morgue” de Poe.

anteriormente había tenido noticia a través de sus versiones ficcionalizadas en la revista fictiva *La Clave del Crimen*.¹⁵⁹ Por ejemplo, así describe a Caleb Lawson: “Alto y narigón, miraba el mundo a través del humo de su pipa de espuma, que tenía la forma de un signo de interrogación. Era idéntico a las ilustraciones de sus aventuras” (De Santis, 2008: 76). De este modo, vemos que los detectives reales (de la ficción) conviven con las representaciones que circulan sobre ellos, acentuadas en varios casos por el hecho de que ambas –descripción y representación– repiten características de detectives clásicos de la literatura (en el caso de Lawson, además de su obvio parecido físico con Holmes, recordemos que posee el mismo nombre de pila que el detective creado por el escritor William Godwin: Caleb Williams).

En efecto, resulta significativo que la construcción de los detectives reales en la ficción se subordina, a su vez, a la copia de modelos de detective de ficción, tal como ocurre con cada uno de los integrantes de la asociación de detectives, como acabamos de ver con el aspecto de Lawson y su evidente parecido a Holmes. Otro ejemplo muy claro lo hallamos en el detective norteamericano Novarius, que se configura como una suerte de síntesis del modelo estadounidense del *private eye*. Sus métodos duros, intempestivos para la representación de lo que es y debe ser un detective a fines del siglo XIX, no son apreciados por sus colegas: “Novarius era criticado a menudo por los otros detectives porque prefería usar los puños al razonamiento” (De Santis, 2008: 62). Por cierto, en este caso, la construcción del detective norteamericano no solo remite a los modelos de Spade y Marlowe, sino también a sus creadores, pues de Novarius se dice que “había trabajado en su juventud con la agencia Pinkerton” (De Santis, 2008: 62), un dato que coincide con

¹⁵⁹ Como apunta Setton, en las primeras décadas del siglo XX

[l]os periódicos y revistas culturales, semanales o quincenales, aumentaron [...] de manera inusitada sus tiradas, y se multiplicó asimismo el número y la variedad de publicaciones. Surgió entonces una cantidad formidable de colecciones de novelas y obras de teatro de tiraje masivo. Entre estas encontramos *La novela semanal*, *La novela universitaria*, *La novela humana*, *La novela porteña*, *Suplemento*, *La novela nacional*, *Argentores*, *Bambalinas*, solo por mencionar unas cuantas. La literatura de estas colecciones convive en aquella época con la que aparece en los diarios *La Razón*, *La Prensa*, *El Mundo*, *Crítica*, *La Nación*, *Noticias Gráficas*, así como con la que se publicaba desde fines del siglo XIX en las revistas misceláneas y culturales (*Caras y Caretas*, *PBT*, *Nosotros*, *Sherlock Holmes*, *Gran Guiñol*, *El Hogar*, *Revista Multicolor de los Sábados*). (Setton, 2015: 7-8)

En efecto, ya desde fines del siglo XIX hay una transformación significativa en las publicaciones periódicas, como es el caso de la ilustre *Caras y Caretas*, surgida en 1898. *La Clave del Crimen* resulta un claro homenaje a esta tradición.

la biografía de Samuel Dashiell Hammett, quien trabajó para dicha agencia, de manera discontinua, entre 1915 y 1922 (Coma, 1986: 96). Más adelante, en la novela se completa el perfil de Novarius, que nuevamente contrasta con los otros detectives:

[...] Viktor Arzaky ya podía mostrar las vitrinas de su salón llenas de objetos prestados por los detectives [...]. A Novarius no se le había ocurrido mejor idea que mostrar el revólver Remington con el que había matado al asaltante de trenes Wilbur Kanis, en la frontera con México. Arzaky al principio se había opuesto a mostrar un arma tan vulgar, que le parecía exactamente lo opuesto a lo que un detective significaba. A causa de la urgencia, se resignó:

–Algo vinculado a su pensamiento, le dije a Novarius, y él me respondió: Esa es mi forma de pensar. (De Santis, 2008: 214)

En el fragmento citado también apreciamos la construcción del detective en sintonía con la tradición norteamericana del *western*, de la que, según varios autores (Grella, 1980: 103-113; Coma, 1986: 101; Giardinelli, 2013: 26-35), es heredera la *hard-boiled fiction*.¹⁶⁰ En la novela, esto figura de manera clara a través de la primera mención a Novarius, que “se confundía en nuestra imaginación con cowboys y pistoleros de leyenda” (De Santis, 2008: 23), y se refuerza con la presentación de su asistente, Tamayak, de “antepasados sioux”, que “llevaba su largo pelo negro tirante hacia atrás, y vestía una chaqueta con flecos” (De Santis, 2008: 62).

El ejemplo anterior nos sirve para ampliar la afirmación de De Rosso, pues, como vemos, el homenaje a la literatura policial no se ciñe solamente a la vertiente clásica, sino que incluye también a la norteamericana, inexistente en el presente del momento de enunciación de Salvatrio, aproximadamente en 1916 –recordemos que, en general, los críticos coinciden en señalar el comienzo de la misma en la década de 1920 (Vázquez de Parga, 1981: 185-186; Coma, 1986: 61-62; Yarbrough, 2008: 2151)–.

¹⁶⁰ Coma apunta que, en buena medida, el *hard-boiled* “consistió en la aplicación del western a la gran ciudad norteamericana de este siglo [XX], cambiando el espacio horizontal al vertical, el caballo por el automóvil, los sheriffs por la policía, los bandidos por los gangsters, y renovando los rituales y la mítica de la narrativa del Oeste” (1986: 101). Esto resulta muy afín con el planteo de Giardinelli, cuando expone que “no pudo haber novela negra (de Hammett en adelante) sin la literatura romántica y de acción de los autores decimonónicos del llamado Far West” (2013: 27) –el autor hace un desarrollo, con mayor detalle, sobre escritores y obras significativas al respecto (2013: 27-35)–. En el caso de Grella, su argumento se sostiene, en lo sustantivo, en la continuación de la figura del héroe norteamericano: el *private eye* es concebido como la continuación transfigurada del *pathfinder*, cuando no hay más tierras por conquistar en el oeste de Estados Unidos y el personaje prototípico es arrastrado a los centros urbanos (1980: 103-113).

El homenaje posee otro punto de apoyo en la vertiente francesa del policial, tradicionalmente descuidada por la crítica en la Argentina, en buena medida debido a la exitosa imposición de un modelo específico de literatura policial –centrado en la defensa del argumento y la reivindicación selectiva de ficciones de Poe y Chesterton– por parte de Borges y otros escritores nucleados en torno al grupo de la revista *Sur* (Setton, 2012: 15-77). Sin embargo, es posible observar el influjo francés de manera muy clara, por ejemplo, en *La huella del crimen* (2009 [1877]) de Raúl Waleis (Luis V. Varela), que en la carta al editor que precede a la ficción se declara heredero de Poe y Gaboriau (Waleis, 2009: 23-24). Como apunta Setton (2012: 84), Gaboriau es un autor que tuvo una significativa circulación en la Argentina, primero en ediciones en francés y posteriormente con traducciones al español; tal es así que, como indica Caimari, “[e]n 1900, por ejemplo, los policías bonaerenses leen por entregas, en el órgano instructivo institucional, *El crimen de Orcival*” (2015: 55). Tampoco debemos olvidar que *El enigma de la calle Arcos*, novela publicada por entregas en 1932 y como libro en 1933, considerada en algunas ocasiones como una de las pioneras de la literatura policial argentina, plantea explícitamente un vínculo con la tradición francesa, en este caso con *El misterio del cuarto amarillo* de Leroux. Según Saítta, “[l]a enorme similitud con *El misterio del cuarto amarillo* en cuanto a estructura y sistema de personajes ponían a *El enigma de la calle Arcos* en el límite de convertirse en una mera reescritura” (1996: 242).¹⁶¹

En *El enigma de París*, por tanto, apreciamos una suerte de rescate de esta vertiente, perdida en la Argentina tras el éxito en la imposición –alrededor de la década de 1940– de un modelo de relato policial basado en influencias anglosajonas. El propio De Santis es muy consciente de esta operación cuando, a propósito de una

¹⁶¹ Si bien Saítta marca algunas diferencias entre ambas novelas respecto a la representación del papel del periodismo en la sociedad, consigna las incuestionables similitudes que encuentra entre ellas:

[...] ambas novelas se inscriben en la tradición [...] del relato policial cuyo misterio central es la resolución de un crimen realizado en un cuarto cerrado por dentro. Este enigma intenta ser resuelto por un joven periodista de un gran diario (Joseph Rouletabille/Horacio Suárez Lerma) y por un policía (Frédéric Larsan/César Bramajo) que sostienen hipótesis encontradas: mientras que el policía acusa con aparente éxito a la pareja de la víctima (Robert Darzan/Enrique del Villar Mejía), el periodista, fracasado en su intento de demostrar lo contrario, parte de viaje para buscar nuevas pruebas. Por último, la resolución de quién es el asesino es la misma ya que en las dos novelas se trata del policía a cargo de la investigación, conocido con una identidad falsa (Larsan resulta ser el conocido estafador Ballmeyer y Bramajo es en realidad un criminal buscado por la policía francesa Armando Repeport). (Saítta, 1996: 242)

reedición de algunas novelas de la colección de *El Séptimo Círculo* en 2003, consigna en una nota del diario *La Nación*:

Se suele oponer *El Séptimo Círculo* a la novela negra. Pero el verdadero enemigo conceptual para Borges y Bioy no era el policial norteamericano, sino el francés. Por ese entonces la editorial Tor publicaba en ediciones económicas de portadas y páginas amarillas títulos de los autores de habla francesa[:] Gastón Leroux, Maurice Leblanc y Georges Simenon (al que Borges tampoco valoraba), junto con otros autores como Edgar Wallace y S. S. Van Dine (a quien Borges detestaba especialmente). La colección de Tor –tapas chillonas, traducciones a menudo deficientes– no era la estrategia más adecuada para la revalorización que pretendían Borges y Bioy.¹⁶²

Con este nivel de conocimiento, no sorprende, entonces, la ubicación de la acción de la novela en París, ni el hecho de que el detective oriundo de dicha ciudad, Darbon, sea construido de manera afín con la tradición real de la policía francesa: posee en su cuarto un ejemplar de las *Memorias* de Vidocq, de quien “se pretendía heredero”.¹⁶³ Además, según Setton, el nombre “Darbon” evoca el apellido del juez de instrucción de una de las novelas más populares de Gaboriau, *L'affaire Lerouge*, llamado Daburon (Setton, 2012: 86). Incluso la reivindicación de lo francés por parte de De Santis se extiende al hecho de que hay una disputa, entre Darbon y Arzaky, por el “título de Detective de París” (De Santis, 2008: 24), aspecto que es recordado en otros pasajes de la novela (De Santis, 2008: 64 y 78) y que incluso persiste tras la muerte del investigador francés, cuando Bazeldin, jefe de la policía parisina, provoca a Arzaky: “No basta con que Darbon haya muerto para que usted se convierta en el Detective de París: es un cargo que hay que ganarse. Mientras tanto considérese apenas el detective de Varsovia, si es que en Varsovia no hay otro detective mejor” (De Santis, 2008: 181-182). Aún más, en la novela también se afirma que el francés es el “idioma internacional de los detectives” (De Santis, 2008: 66), al punto que el inglés queda relegado, tal como comenta Tamayak a Salvatrio: “Hace cuatro años

¹⁶² Fragmento extraído del texto “Los mejores asesinatos de la literatura”, en *La Nación*, 13 de abril de 2003. Disponible en línea: <http://www.lanacion.com.ar/487962-los-mejores-asesinatos-de-la-literatura> (fecha de consulta: 10-VII-2018).

¹⁶³ “Eugène-François Vidocq (1775-1857), un ladrón convertido en confidente que con el tiempo será jefe de la policía de París, en concreto de 1811 a 1827 y de 1831 a 1843” (Martín Cerezo, 2006: 156). Su figura inspira a una cantidad significativa de personajes creados por importantes escritores decimonónicos, como Balzac, Hugo, Collins, Dickens, Ponson du Terrail y Poe (Guyon, 2003).

Jack Novarius se puso a estudiar francés para poder entrar a Los Doce Detectives. Saber francés era un requisito para los aspirantes a miembros plenos” (De Santis, 2008: 172).¹⁶⁴

Con la sumatoria de estos elementos, no resulta difícil ver que la novela jerarquiza lo francés –y no olvidemos, además, que la búsqueda de este aspecto por parte de De Santis cuenta, por lo menos, con el antecedente de otra novela: *El calígrafo de Voltaire*, publicada en 2002–; en este sentido, podemos remitirnos al desarrollo de Casanova (2001) respecto a la centralidad de París como capital literaria –“un lugar donde convergen el mayor prestigio y la más grande creencia literarios” (2001: 40)– de la República mundial de las Letras, así como del francés en tanto lengua principal de la geopolítica literaria. De nuestra parte, consideramos atinado hacer extensivos estos aspectos a la especificidad de la literatura policial, al menos en lo que corresponde a su representación en la novela de De Santis, con un taxativo predominio de lo francés, con dicha lengua como la oficial de los detectives y con París como capital literaria del género; recordemos, de hecho, que el relato fundacional de la narrativa policial, “Los crímenes de la calle Morgue” de Poe, tiene lugar en París y que su protagonista, Dupin, era francés. Además, *El enigma de París* contribuye a agrandar la innumerable lista de ficciones que colocan a la capital francesa como “ciudad-literatura” (Casanova, 2001: 40) por antonomasia:

París, en efecto, se volvió literatura hasta el punto de entrar en la propia literatura, a través de las evocaciones novelescas o poéticas, y casi transmutarse en personaje de novela, en lugar novelesco por excelencia (*El vientre de París, El spleen de París, Los misterios de París, Nuestra Señora de París, Papá Goriot, Esplendores y miserias de las cortesanas, Las ilusiones perdidas, La ralea...*). Infatigablemente descrito, figurado, reproducido literariamente, París se ha convertido en *La* literatura. (Casanova, 2001: 42-43)

¹⁶⁴ Ya con la novela avanzada, leemos una escena en que la nacionalidad de Salvatrio es notada por el doctor Nazar, un compatriota de aquel: “Su acento y su soberbia me parecen familiares [...]. ¿Usted es argentino? Yo también” (De Santis, 2008: 185). Este diálogo nos recuerda que la mayor parte de la novela transcurre en París y que, por ende, leemos muchos diálogos traducidos del francés por Salvatrio. Algo similar, aunque respecto al inglés norteamericano, sucede con *El camino de Ida* de Piglia, novela de la que de Diego ha señalado su carácter *traducido*: “Renzi narra en español las experiencias que vive en otra lengua: otra forma de la nostalgia” (2014: 11); se trata de un comentario que, sin dudas, igualmente podemos aplicar al caso del protagonista y narrador de *El enigma de París*.

Por cierto, tampoco debemos pasar por alto, a propósito de los ejemplos brindados por Casanova, la muy significativa proximidad entre el título de la novela de De Santis y *Los misterios de París* de Eugène Sue. Este intertexto es evidente, no solo en el título, sino también en la idea de representar el nuevo espacio urbano en permanente transformación, además del carácter policial que podemos apreciar en la obra de Sue, aunque en este caso el restablecimiento del orden social y la reincorporación de los sujetos marginales resulte más importante que la detección del culpable del crimen, como sí sucede en la novela de De Santis.¹⁶⁵

Con estos argumentos, insistimos en nuestro acuerdo con la afirmación de De Rosso respecto a la clasificación de *El enigma de París* como un ostensible homenaje a la vertiente clásica de literatura policial (2014: 112). Sin embargo, como vimos, hay apelaciones no solo a la vertiente clásica-inglesa, sino también a la norteamericana y a la francesa, por lo que confirmamos la idea del homenaje pero, en todo caso, resulta uno más profundo que el mencionado por dicho crítico, y nos demuestra de manera clara el amplio y preciso conocimiento de De Santis sobre el género –conocimiento que había sido plasmado casi diez años antes, como ya observamos en el primer capítulo, en varios aspectos de *La traducción*–.

5.2. Novela (policial) de formación

En su libro *El enigma del texto ausente. Policial y metaficción en Latinoamérica*, Vizcarra (2015) plantea la existencia de un “registro policial” que emplean diversas ficciones que pertenecen a otros géneros, como la ciencia ficción, la novela histórica, el fantástico o el manga, entre otros, pero que se sirven de motivos y temas propios del policial. Entre los ejemplos brindados, el autor

¹⁶⁵ A través de la voluntad de rehabilitación del criminal, Setton observa un parecido entre la obra de Sue y la ficción policial pionera del argentino Luis V. Varela, quien

[...] pertenece a esa peculiar tradición que amalgama al cristiano practicante con el intelectual progresista, y que cuestiona severamente las leyes de los hombres en función de una ley más elevada y compasiva. El “criminal” es estimado aquí más como la víctima que como el victimario, el interés no se encuentra tanto en la búsqueda del culpable como en la defensa del inocente y se promueve la redención de aquel y su reintegración a la sociedad, en lugar de su reclusión o eliminación (como en Holmberg o la saga de Mr. Le Blond). En este punto, la literatura policial de Waleis/Varela se encuentra emparentada con *Les Mystères de Paris*, de Eugène Sue (en esta obra asistimos a la reincorporación social de Fleur-de-Marie y le Chourineur³⁷) o con *Les Misérables*, de Victor Hugo, cuyo héroe, Jean Valjean, roba un pan para alimentar a su familia (2012: 93)

menciona que *El enigma de París* es una novela de formación (2015: 22). De nuestra parte, tal como nos sucede con la afirmación de De Rosso tratada en el apartado anterior, consideramos que esta idea es válida aunque incompleta, pues resulta realmente debatible el hecho de que lo policial, en esta novela, esté supeditado a la condición general de *Bildungsroman* –o, por decirlo de otra forma, que esta función genérica sea la predominante–. Por lo tanto, aquí apuntamos a dos cuestiones: por un lado, traer a cuenta algunos elementos para justificar, efectivamente, la participación genérica de la novela de formación; por otro, discutimos si acaso dicha etiqueta predomina sobre lo policial.

En el tercer párrafo de la novela, ya observamos la proyección de una novela de formación, pues el detective Renato Craig convoca, en 1888, a un curso en el que hace públicos sus saberes ante un grupo de jóvenes: “Durante un año, los elegidos aprenderían las artes de la investigación y estarían en condiciones de ser ayudantes de cualquier detective” (De Santis, 2008: 12). Sin embargo, tampoco debemos perder de vista que, en el primer párrafo de la novela, que se corresponde con el presente de la enunciación de Salvatrio –aproximadamente en 1916–, este habla en condición de profesional del gremio detectivesco: “hoy en nuestra profesión se habla de mi método para clasificar las huellas halladas en la escena del crimen (el método Salvatrio)” (De Santis, 2008: 11). Evidentemente, estos aspectos –lo formativo y lo policial– no son excluyentes, sino que, más bien, conviven a lo largo de toda la novela; pero, en todo caso, no debemos soslayar que los motivos del policial están muy presentes ya desde el inicio, con la citada oración sobre la profesión de los investigadores y un campo semántico inconfundible: “método”, “huellas”, “escena del crimen”; tampoco olvidemos que el título del libro contiene el vocablo “enigma”, tanto como el hecho de que doce personajes secundarios son detectives. Así, vemos que el género policial no solo está desde el principio, sino que se presenta de manera taxativamente contundente.

Es cierto que, por lo general, el policial implica la preexistencia de un héroe consolidado: Dupin, Holmes, Poirot, Spade y Marlowe son, cada uno a su manera, investigadores ya formados, y así se presentan respectivamente en sus primeras apariciones, con el ejemplo más claro de Holmes, presentado en *Estudio en escarlata* por la práctica concreta de sus capacidades deductivas, cuando afirma con precisión algunos detalles sobre la biografía de Watson. Tal no es el caso de *El enigma de*

París, en cuyo primer capítulo leemos sobre la experiencia de Salvatrio en la academia de Craig. Sin embargo, la condición de novela de formación difícilmente resulte dissociable del género policial, especialmente con la pregunta explícita, en varias partes, acerca de si la academia de Craig forma asistentes o detectives; además, hay una fuerte carga de teatralidad en los personajes que, en todo caso, permite cuestionar si el carácter de formación no se circunscribe acaso al de una auto-representación del papel esperado de los asistentes –y también de los detectives–. En un diálogo entre Salvatrio y Linker, el asistente del detective Hatter, observamos estas cuestiones:

[...] como no estoy acostumbrado a beber, me excedí del límite de lo conveniente; la modestia ya empezaba a resultarme insípida, y consideré justo destacar algunas de mis virtudes. Omití que era hijo de un zapatero, pero señalé mi habilidad con las huellas.

–Esas son virtudes de detective, no de asistente –dijo Linker. Miré sus ojos demasiado claros, y reconocí, afortunadamente sin hablar, que su representación de la tontería era perfecta.

Pero no era el único al que mis palabras molestaron.

–¿Dónde aprendió esas habilidades? –preguntó desde su eterno umbral Arthur Neska, asistente de Louis Darbon.

Hubiera debido mantenerme callado, pero el alcohol suelta la lengua y anuda el entendimiento:

–En la academia, el detective Craig nos enseñó toda clase de métodos de investigación, inclusive los principios de antropología fisionómica.

–¿Pero es una academia de asistentes o de detectives? –quiso saber el alemán.

–No lo sé. Craig nunca lo dijo. Tal vez esperara formar asistentes tan buenos que alguna vez llegaran a ser detectives.

Jamás en mi vida escuché un silencio tan profundo como el que siguió a mis palabras; el efecto del alcohol se fue de golpe, como si el silencio estuviera hecho de agua fría. (De Santis, 2008: 65-66)

En este fragmento vemos tanto la representación hiperbólica de las expectativas sobre lo que es y lo que debe ser y hacer un asistente, así como la posibilidad de que los aprendizajes trastocuen las jerarquías, incuestionables según Linker, que le dice a Salvatrio: “Ningún asistente llegó jamás a detective” (De Santis, 2008: 66). Sin embargo, inmediatamente Dandavi apela al deseo y a la ensoñación: “No hay nada malo en que un detective haya sido asistente. Todos nosotros somos asistentes. ¿Y quién no soñó alguna vez con ser un detective?” (De Santis, 2008: 67).

Si bien es cierto que podemos leer *El enigma de París* como un homenaje melancólico a las novelas de detectives, es igualmente cierto que la novela puede ser sometida a una interpretación centrada en las transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales del mundo –que incluyen, a su vez, modificaciones en el mundillo fictivo de los detectives–. En este sentido, el componente de novela de formación juega un papel importante: si en principio se nos dice que el ámbito de los detectives tiene una estratificación inflexible, paulatinamente la historia presenta resquicios y opciones para el cambio, hasta que esto es finalmente enunciado por una posibilidad concreta, según Okano –el asistente de Sakawa–, cuando comenta su lectura sobre las cuatro vías reglamentarias de un asistente para llegar a detective: por herencia del cargo de un detective que cede su lugar; por voto unánime del resto de los detectives para nombrar a un asistente como par por sus méritos; por superación de las facultades de tres detectives que no resulten exitosos para resolver un caso; o, por último, por el “principio de la traición inevitable” (De Santis, 2008: 206), principio del que no se nos informa más, aunque intuimos que es el camino que ha de seguir Salvatrio (y, en efecto, el quinto y último capítulo de la novela lleva por título “La cuarta cláusula”). Por supuesto, esto entra en contradicción con las expectativas del género y las funciones de sus personajes, de las que Salvatrio se separa ostensiblemente –y con clara conciencia de hacerlo–.

En cualquier caso, a partir de las citas expuestas, nos interesa mostrar que la condición de *Bildungsroman* difícilmente sea escindible del componente policial, pues ambos géneros son sustantivos en la construcción de *El enigma de París*.¹⁶⁶ Coincidimos con Teobaldi, en este sentido, cuando la clasifica como una novela de enigma que se combina “[c]on las estrategias propias de una novela de aprendizaje” (2010: 30) y, por lo tanto, si tuviéramos que emplear un rótulo, quizá deberíamos considerarla como una novela policial de formación.¹⁶⁷

¹⁶⁶ El policial tiene, por cierto –y para que no queden dudas–, ciertos rasgos de *Bildungsroman*, si pensamos en la imagen del detective instruyendo a su asistente –motivo presente en los relatos de Holmes y Watson y, evidentemente, parodiado en *El enigma de París*–. Podríamos destacar este aspecto de orden pedagógico, que ya ha sido notado por Setton (2012: 237), como uno de los puntos en que ambos géneros convergen.

¹⁶⁷ La misma etiqueta podríamos emplear para las dos novelas protagonizadas por Lucas Lenz: *Lucas Lenz y el Museo del Universo* y *Lucas Lenz y la mano del emperador*. Sin embargo, en ellas, el componente policial se vincula, como ya hemos señalado, con la construcción del personaje en afinidad con el modelo del *private eye* norteamericano.

5.3. La representación de cambios sociales y su subordinación a lo literario

La configuración del carácter conservador del ámbito de los detectives y su resistencia a los cambios posee un correlato en una imagen del mundo que, a la inversa, hacia fines del siglo XIX, no puede sino ser caracterizada a través de un proceso de profundas transformaciones. En este sentido, la novela de De Santis logra empalmar con éxito dos órdenes de representación: los cambios en el mundillo de los detectives coexisten con las transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales más generales –consignadas en la novela, al menos en parte, como factores de generación de verosimilitud–.¹⁶⁸

En principio, debemos recordar que la historia de la novela transcurre fundamentalmente en París, en 1889. Si bien se trata, *per se*, de una época de profundos cambios, no debemos olvidar que estamos en el centenario de la Revolución Francesa. Los hechos narrados nos sitúan ante un mundo que se modifica de manera abrupta, aunque, por entonces, la revolución no se proclama; más bien, las transformaciones resultan inevitables. Además, el presente de la enunciación del protagonista se corresponde aproximadamente con el presente bélico de 1916, que, según él, representa de manera más contundente una exposición de la técnica, en comparación con la Exposición Universal de 1889: “la guerra ha demostrado que ella es la verdadera exposición universal de toda la técnica humana y que las trincheras del Somme o de Verdún son los verdaderos pabellones donde la técnica deja ver sus alcances materiales y filosóficos” (De Santis, 2008: 56).¹⁶⁹ Tampoco soslayemos que la mención de la Primera Guerra Mundial (mencionada en la novela como “la

¹⁶⁸ En contraste, resulta al menos interesante mencionar que, tanto en *Filosofía y Letras* como en *La traducción*, la representación del orden social, político, económico y cultural –de la Argentina, más que del mundo– se da, como afirma Close en relación a su análisis sobre esta última, de manera ambigua y difusa (2004: 16). Si bien en estas ficciones quizá podríamos alegar que De Santis escribe sobre el presente histórico que le toca vivir y puede no sentir la necesidad de colocar elementos para generar verosimilitud, es cierto que no incluye referencias directas a la coyuntura nacional de mediados y fines de la década de 1990 y, en este sentido, cobra especial interés la idea de Close en torno a una posible lectura de *La traducción* como una “striking parable of the Argentinian predicament in the neoliberal, post-authoritarian period” (2004: 14).

¹⁶⁹ Verdún y Somme son catalogadas como parte de las “grandes batallas” de la Primera Guerra Mundial, cada una con más de un millón de víctimas humanas (Ferro, 2000: 146-162). Por otra parte, con estos datos históricos podríamos detectar una sutil imprecisión en la ficción: Salvatrio se refiere al hecho de que las tareas de catalogación de la Exposición Universal de 1889 continúan “transcurrido un cuarto de siglo” (De Santis, 2008: 55), afirmación con la que situaríamos el presente del protagonista-narrador en 1914; sin embargo, las batallas referidas corresponden al año 1916, por lo que, en todo caso, deberíamos concluir que el presente de la narración se correspondería, más exactamente, con 1916 antes que con 1914.

guerra”, la única hasta ese momento, por supuesto) trae aparejada la gestación de un nuevo mapa mundial de naciones, hecho al que los Doce Detectives no son ajenos – con representantes de Alemania, Argentina, España, Estados Unidos, Francia, Grecia, Holanda, Inglaterra, Italia, Japón, Polonia y Portugal (en un mapa de naciones abundante pero que, por supuesto, no es exhaustivo)–, y en cuyos personajes también podemos apreciar la coexistencia de las potencias y sus colonias, por ejemplo en los casos del detective inglés Lawson y su asistente hindú Dandavi o del detective portugués Zagala y su ayudante Benito, “un negro brasileño de agilidad prodigiosa” (De Santis, 2008: 24). Así, contamos con claras referencias a la guerra, a la formación de naciones y a los procesos de colonización; frente a las interpretaciones que apuntan que los policiales clásicos –y sus herederos, como sin dudas lo es *El enigma de París*– son “asociales”, estos aspectos representacionales del orden social no deberían ser pasados por alto, pues, de hecho, son abordados y trabajados de manera precisa por De Santis, a través de una sumatoria de elementos que otorga verosimilitud a la narración –con los datos históricos “duros”, como las fechas–, pero que, en la representación exacerbada, también logra un efecto de estilización y deformación de *lo real* –y esto claramente podríamos asociarlo a una poética en que la voluntad realista se subsume en una preeminencia de lo literario, entendido como un producto en que se manifiesta una jerarquización de lo imaginario–.

La arquitectura también está en el centro de la escena –del crimen y de los cambios mundiales–, con la Torre Eiffel a punto de ser terminada, pero que halla detractores (ocultistas, organizaciones esotéricas, órdenes secretas, etcétera) a través de las figuras de Grialet, Isel y Bradelli. Estos personajes pugnan contra el positivismo que, en tanto saber totalizante, tiende a eliminar las dudas del mundo –y la torre Eiffel es, por supuesto, el símbolo de esa capacidad de omnisciencia y de visión diáfana de la totalidad–. Esta resistencia repercute en el mundillo de los detectives; Arzaky desliza la hipótesis de que la serie de crímenes se basa en un desafío de los ocultistas: “creo que fue la insistencia de Darbon lo que inspiró a Grialet, el líder, la idea de desafiarnos a todos nosotros, los detectives, y de desafiar a la vez a la Exposición Universal y a la Torre” (De Santis, 2008: 269). Sin embargo, antes, en el simposio, en el propio seno de la comunidad de detectives, se enuncia la idea de que ellos precisan que haya enigmas y zonas oscuras para que su profesión

tenga sentido, tal como afirma el detective Sakawa: “El mundo está perdiendo todo misterio, y debemos ser nosotros no solo los defensores de la prueba y los exterminadores de la duda, sino también los últimos guardianes del misterio” (De Santis, 2008: 100).

Desde el principio de la novela leemos fragmentos sobre los cambios en la criminología, pues el modelo lombrosiano, aún legítimo a fines del siglo XIX, en el presente de la enunciación de Salvatrio ha perdido su centralidad como paradigma explicativo y comienza a ser puesto en tela de juicio: “La fisiología criminal estaba entonces en el centro de la criminalística, y médicos y policías soñaban con una ciencia que separara justos y réprobos. Hoy todo eso ha perdido valor científico, y basta evocar el nombre de Lombroso en un auditorio [...] para que se oigan risas mal disimuladas” (De Santis, 2008: 20). Esto, por supuesto, nos hace ver de manera clara que el espectro de transformaciones representadas en la novela se desdobra en dos momentos históricos: 1889 y 1916. Tampoco debemos olvidar que por aquellos años la *Sûreté*, la división de investigaciones de la policía francesa, ya existía desde principios de siglo, creada en 1812 y tácitamente mencionada en la novela a través de su fundador, Vidocq.¹⁷⁰ Esta mención nos remite, a su vez, al hecho de que las representaciones de cambios sociales sustantivos se presentan, mayormente, subordinadas a lo literario: recordemos, en efecto, que durante el siglo XIX la figura de Vidocq fue tomada por varios escritores como modelo para sus personajes de ficción (Guyon, 2003). Realidad y ficción, antes que mezclarse, resultan más bien inseparables en la novela de De Santis; solo en algún momento puntual se vislumbra una posible escisión entre ambas, por ejemplo cuando Salvatrio comenta que por primera vez sospecha que “entre los casos publicados y la investigación real se abría un abismo” (De Santis, 2008: 167).

¹⁷⁰ Desde luego, las representaciones de la novela no solo apuntan a los cambios, sino también a aspectos conservadores, como el hecho de que el mundo de los detectives, incluidos sus asistentes, sea totalmente masculino. Esto es ilustrado por Greta, la asistente del detective Castelveta, que debe mantenerse al margen y no exponerse ante los otros detectives y asistentes. A su vez, las nuevas matrices explicativas del mundo, como el positivismo, no se imponen sin más sobre antiguas grillas, como la religiosa, sino que tienden a la coexistencia. Si, en *Las formas elementales de la vida religiosa*, Durkheim (1982) señalaba la convivencia entre visiones del mundo religiosas y científicas, esta presencia simultánea de ciencia y religión es igualmente expuesta en la novela de De Santis: “Baldone se hizo la señal de la cruz, muy rápido, para que nadie lo notara. Yo lo imité, sin avergonzarme: los detectives podían coquetear con el positivismo, pero los adláteres teníamos permitida la religión” (2008: 231).

El amplio espectro de transformaciones referido es el que, posiblemente, permite la serie de muertes: cuando Arzaky, moribundo, le confiesa sus propósitos a Salvatrio, lo hace con un dejo melancólico sobre un mundo presuntamente ordenado que ya no existe y que ha sido desplazado por un nuevo orden caótico en que no parece haber lugar para los detectives:

Estamos perdidos, hace tiempo que estamos perdidos. Intentamos en vano aplicar nuestro método a un mundo cada vez más caótico; necesitamos criminales ordenados para que nuestras teorías resulten, pero solo encontramos males sin orden, males sin fin [...]. Tenemos logros menores, que no pueden competir con los grandes casos; hasta los policías son a veces más hábiles que nosotros. Necesitábamos de un caso que conservara la simetría, un caso que devolviera la fe en el método. Me di cuenta de que ya no podíamos contar con los asesinos. Crucé la línea, como muchos de ustedes hubieran querido hacer. (De Santis, 2008: 276)

En este sentido, resulta significativo que, al final, en sintonía con las ideas de Peretti (2012), apreciamos una clara reivindicación de un modelo de policial borgeano: esquemático, preciosista y simétrico (pero, asimismo, de extensión no borgeana y de mayor amplitud semántica en comparación con el modelo de policial borgeano). Aunque, para reivindicar dicho paradigma, la novela precisa, justamente, efectuar una representación de la complejidad de los numerosos cambios sociales que modifican el mundo –cambios que, en última instancia, los detectives no quieren que lleguen–.

Ante las transformaciones en diferentes aspectos macro-sociales, observamos que la representación del mundillo de los detectives va en sentido inverso, pues tiende a ser un ámbito conservador. Esto queda ilustrado por la prohibición –luego relativizada– de que un asistente llegue a detective, tanto como por la prohibición taxativa de la participación del género femenino en las tareas de investigación –tal como sucede con Greta, que asiste a Castelveta en secreto–.¹⁷¹ Asimismo, el carácter conservador del ámbito se afirma en el juego de representaciones de expectativas sobre lo que hacen y deben hacer tanto los detectives como los asistentes, función

¹⁷¹ Las mujeres de la novela –la esposa de Craig, Greta, la esposa de Darbon, Paloma Leska– se presentan como inaccesibles para Salvatrio, en quien podemos distinguir una suerte de fascinación temerosa por ellas (por ejemplo, cuando el protagonista huele la ropa de la señora Craig). Esta característica puede hacerse extensiva a un modelo bastante habitual de protagonista de las novelas de De Santis, caracterizado por tener una historia amorosa frustrada y por la dificultad, en general, para entablar vínculos con las mujeres.

cumplida a la perfección, por ejemplo, por Linker, cuya “representación de la tontería era perfecta” (De Santis, 2008: 65) y, al contrario, llevada permanentemente hacia la crisis por parte de Salvatrio, que suele hacer observaciones que ponen en jaque el papel de Arzaky:

–Me parece que debemos ir a la torre, al lugar donde Darbon cayó. Y ver de dónde sale ese aceite.

–No, no. Se supone que usted es un asistente. Debe representar el sentido común. Decir por ejemplo: el aceite no tiene importancia. En la torre todo se mancha de aceite.

–Pero no creo que sea así.

Arzaky golpeó una vez más su cabeza contra la pared, pero sin fuerza.

–Mi buen Tanner siempre hacía comentarios atinados. Craig falló en su escuela de asistentes. ¿No tenía una cátedra destinada a enseñar el sentido común? (De Santis, 2008: 108)¹⁷²

Sin embargo, el carácter conservador tampoco quita la existencia de disputas y, en este sentido, el desorden de la sociedad también se replica a escala menor en la sociedad de los detectives, con riñas internas entre Arzaky y Darbon, entre Castelveta y Magrelli, y, en última instancia, con la muerte del detective francés.

Peretti sostiene que, en la novela de De Santis, la “finalidad última es especular sobre la condición filosófica del crimen” (2012: 2317). Sin embargo, deberíamos ser más precisos y, en todo caso, apuntar que la novela discute, más bien, el estatuto del crimen en la literatura policial. El crimen no vale tanto por sí mismo como por lo que significa para esta vertiente de la literatura y en su conexión con otros aspectos de ella, como el enigma, la detección, etcétera. Aun cuando haya nombres vitales sobre la historia del crimen y la criminología, como Lombroso y Vidocq, estos siempre son mencionados en relación a los detectives de la novela, de quienes se resalta, efectivamente, su condición de personajes de ficción (insistimos,

¹⁷² Asimismo, desde el lado de los detectives, Craig es quien pone en crisis las expectativas sobre lo que se debe esperar de él, por ejemplo con sus silencios que impiden a Salvatrio formular preguntas de sentido común propias de su función esperada:

Todos los detectives hablaban con sus asistentes, pero nosotros íbamos en silencio. Yo ensayaba frases tontas, me dejaba ganar por las ideas obvias, por el resplandor de la apariencia, y tenía siempre en la punta de la lengua un lugar común que permitiera a Craig deslumbrarme con la lógica secreta de su pensamiento; pero el detective nunca hablaba, y caminábamos por la noche en silencio los dos, como si la razón hubiera quedado reducida a esa ausencia de sistema y aun de predicado: nada podía decirse de nada. (De Santis, 2008: 40)

por ejemplo, en el hecho de que Salvatrio conoce originalmente a los detectives a través de sus representaciones en la revista *La Clave del Crimen*).

Consideramos que esta subordinación de “lo social” a “lo literario” forma parte, en efecto, de la poética de De Santis, cuando afirma, en una entrevista a Doris Wieser:

Nos identificamos con las novelas policiales no porque hayamos cometido crímenes –en mi caso por lo menos no [risas]– o los hayamos resuelto, sino porque nos dan la idea de que siempre, también en nuestra vida, detrás de cada cosa que hay en la superficie, también hay algo en el pasado, algo enterrado, algo escondido. Para mí esto es lo que le da vida al policial y es por lo que uno se engancha y se deja atrapar. Lo social en las novelas, como en esas insoportables novelas suecas, siempre políticamente correctas, no me interesa en absoluto. Me parece que la manera en la que uno se relaciona con la literatura nunca es directa. No porque uno escriba una novela que transcurre en Buenos Aires, y muestre la pobreza va a decir algo de verdad sobre la pobreza en Buenos Aires. Al contrario, uno siempre se relaciona con la literatura a través de lo simbólico. (Wieser, 2012: 72-73)

Con el claro ejemplo sobre la referencia a la pobreza en Buenos Aires, observamos que, según el propio autor, las representaciones sociales de la ficción van aparejadas a lo simbólico y a lo literario.¹⁷³ Esto, insistimos, se halla muy presente en *El enigma de París*, pues la construcción de un verosímil que toma elementos de la arquitectura, la criminología, la ciencia, etcétera, no vale tanto por sí misma, sino por su fuerte ligazón con la configuración más importante, sin dudas, de la novela: la representación del ámbito literario de los detectives.¹⁷⁴

¹⁷³ Esta suerte de tensión entre una poética que usualmente es leída como no realista y los usos que ella hace de elementos reales ya viene desde antes, si pensamos en el empleo del caso de Jean Calas, en que Voltaire interviene como consejero para la defensa (Hoffmann, 2013: 20) y que sirve como base para la ficción en *El calígrafo de Voltaire*; o podemos recordar, en general, la reconstrucción de distintos momentos de la historia argentina a través de una variedad de motivos incrustados en las ficciones, que se hallan presentes en *Los anticuarios* y el telón de fondo del primer peronismo a mediados del siglo XX, en las alusiones a la última dictadura y a la década de 1970 en *La hija del criptógrafo* o en las marcas de fines del siglo XIX y principios del XX que hemos visto en el caso de *El enigma de París* y que se repiten en *Crímenes y jardines*.

¹⁷⁴ Incluso el propio mundo de los libros, un *Leitmotiv* muy significativo en toda la obra de De Santis, queda supeditado al de los detectives, tal como sucede con una cita fallida de Craig sobre el famoso texto de De Quincey, *On Murder Considered as One of the Fine Arts*, cuando dice que “[l]os detectives somos los artistas, y los abogados y jueces son nuestros críticos” (De Santis, 2008: 23), lo cual es inmediatamente corregido por el alumno Trivak: “Los asesinos son los artistas, y los detectives sus críticos” (De Santis, 2008: 23).

5.4. Exceso, sutileza y totalización: tres formas de construcción de lo policial

Recordemos que tanto *Filosofía y Letras* como *La traducción* son novelas que han sido clasificadas como policiales, aunque sus protagonistas no sean detectives, ni tampoco ninguno de sus personajes secundarios –aunque varios de ellos ocupan, transitoriamente, el papel de detective–. Al contrario, en *El enigma de París* hay doce detectives profesionales, sin contar al propio Salvatrio que, desde su presente de la enunciación, inicia su narración con la referencia a “nuestra profesión” (De Santis, 2008: 11).

Asimismo, expusimos que los detectives reales de la ficción conviven con sus representaciones literarias, además de que están configurados a través de un indiscutible sistema de referencias vinculado a otros modelos de detective propios de la literatura policial. Esta convivencia de los detectives con lo que representan en tanto tales es recordada en varios pasajes de la novela, al punto que, por momentos, sus acciones se dirigen más a actuar de ellos mismos antes que a resolver el caso criminal, como reprocha mentalmente Salvatrio a Arzaky:

Me pareció absurdo que en medio de un asunto criminal [Arzaky] se preocupara por bastones y lupas abandonados en vitrinas polvorientas. Pero los detectives son como los artistas: en la vida de actores, de músicos, de cantantes, de escritores, siempre hay un momento en que empiezan a actuar de sí mismos, y todo lo que hacen en el presente no es sino la ceremonia con la que evocan algo que pertenece a su pasado. Y la vida se convierte, para el artista o el detective, en el acomodamiento incesante a su propia leyenda. (De Santis, 2008: 134-135)

La auto-representación por parte del detective de su propia condición es uno de los elementos en los que mejor observamos una suerte de poética del exceso y de la pose que, insistimos, puede leerse en esta novela y en su continuación, *Crímenes y Jardines* (2013), pero no así en las dos novelas citadas de 1998, que construyen sus vínculos con lo policial de manera más sutil o, por lo menos, no tan exagerada.

La auto-representación de la figura del detective se encuentra, también, en otra cita, relativa al presunto primer detective argentino:

[...] se llamaba Jacinto Vieytes, y fue un rastreador que luego de algunos éxitos resonantes en localizar criminales se fue a vivir a la ciudad. Vieytes

consiguió aplicar los métodos del baqueano al crimen urbano [...]. Le gustaba tener gente alrededor para deslumbrarlos con sus razonamientos, que eran mitad lógica, mitad dichos camperos. Un empresario teatral italiano se dio cuenta de que había que aprovechar al baqueano y le organizó un espectáculo en el Teatro Argentino. Vieytes llegó a compartir cartel con el payaso Frank Brown. La escenificación de sus habilidades lo llevó a perder toda credibilidad; el público pensó que siempre había sido un actor. (De Santis, 2008: 41)¹⁷⁵

Así, apreciamos de manera indiscutible que lo policial, en *El enigma de París*, se elabora, además de su presencia por medio de una sintaxis –a partir de una estructura narrativa con una prolija serie de tres muertes–, a través de una fuerte impronta semántica expuesta en exceso por medio de un amplio aparato de motivos relativos al género, y cuyo cenit lo hayamos en el énfasis respecto a la teatralidad y la artificialidad del ámbito detectivesco, tal como sucede con el ejemplo extremo de Vieytes.

Pero, frente esta suerte de poética del exceso que define una manera muy clara de lo policial en *El enigma de París*, asimismo podemos añadir un nivel de interpretación más sutil, quizás no tan hallable en una primera lectura. Ya hemos consignado que en esta novela es posible ligar a De Santis con Borges –tal como ha afirmado Peretti (2012)–, a propósito tanto de la construcción de un argumento artificioso y perfeccionista como de la participación en la investigación de un detective –o varios– que representa a la razón en la modernidad –y su fracaso–. En esta línea de asumir la herencia del modelo borgeano del policial –asumida conscientemente por De Santis (Wieser, 2012: 70-73)–, podemos comparar a Arzaky con el detective Lönnrot de “La muerte y la brújula” y leer estas ficciones como historias de un detective que va hacia su muerte –muerte que representa, posiblemente, el fracaso de la razón moderna–, con la salvedad de que, si en el cuento de Borges el investigador es el protagonista, en la novela de De Santis no sucede lo mismo con Arzaky, aunque sin dudas es y termina por ser uno de los personajes más importantes.

¹⁷⁵ La imagen del detective que pasa a desempeñarse en funciones teatrales se repite en *Crímenes y jardines*, con uno de los Doce Detectives: “En las paredes del teatro los afiches amarillos anunciaban: *El enigmático mundo de Anders Castelvetia*. En la entrada, un cartel a color lo mostraba con su impecable traje blanco, inclinado sobre el cadáver de una mujer de largas piernas” (De Santis, 2013: 90).

En el mismo sentido, igualmente podríamos pensar una analogía entre la novela de De Santis y “Los crímenes de la calle Morgue” de Poe, pues en ambos textos primero leemos una teorización sobre la detección y después se pasa a la práctica concreta de la investigación: recordemos que el relato de Poe comienza con una larga digresión sobre algunos juegos –las damas, el *whist*– y sobre las “facultades mentales denominadas ‘analíticas’” (2010: 468), para luego abordar un caso que ilustra aquellas reflexiones en torno a dichas capacidades analíticas –el ilustre caso de las dos mujeres muertas halladas en una habitación cerrada–. De manera muy similar, como ya notamos, en la novela de De Santis tenemos un segundo capítulo en que los detectives exponen sus teorías sobre el enigma y, posteriormente, a partir de la muerte de Darbon, hay un pasaje hacia la práctica de la investigación.

Por último, además de la comparación puntual con Borges y Poe en aspectos más sutiles, *El enigma de París*, con toda su parafernalia de motivos y temas sobre narrativa policial, puede ser leída como una novela totalizadora del género, pues lo tematiza, incorpora su historia y lo evoca de manera paródico-nostálgica. En este sentido, consideramos pertinente agruparla junto con las dos últimas de Piglia, *Blanco nocturno* (2010) y *El camino de Ida* (2013), en las que igualmente hallamos una perspectiva totalizadora sobre la literatura policial.¹⁷⁶ Sobre la primera,

¹⁷⁶ Así como en este artículo nos centramos en *El enigma de París*, en *Blanco nocturno* distinguimos igualmente un significativo aparato de referencias a las vertientes clásica, negra y argentina de literatura policial. En lo que respecta a la vertiente clásica, en *Blanco nocturno* tenemos: un enigma como motor de la trama; un crimen en cuarto cerrado; una comunidad cerrada en la que ocurre un asesinato; la relevancia de las memorias como marco englobante del relato; la figura del falso culpable (Yoshio); la figura de Croce que con su capacidad de observación y su carácter solitario se acerca al prototipo de detective clásico (a lo Dupin o Holmes); o la presencia de un némesis del detective que también es una mente superior. En cuanto a la presencia de la tradición negra, contamos con la figura del hombre poderoso, “dueño” de toda la localidad (Cayetano Belladona); la presencia geográfica y simbólica de Estados Unidos; los aspectos de dureza que acercan a Croce al *private eye*; el énfasis temático anclado en la economía y la propiedad privada; y, en general, la tematización de una serie de elementos propios de la serie negra, como el poder, el dinero, la corrupción, el individualismo, la violencia, el cinismo y el sexismo. Y, en la evocación de la vertiente nacional del género, el ejemplo preponderante lo hallamos en un párrafo extenso de la novela, en el capítulo sexto, donde se menciona a los comisarios amigos, que son los personajes de otros escritores: Laurenzi de Rodolfo Walsh, Treviranus de Jorge Luis Borges y Leoni de Adolfo Pérez Zelaschi. Todos estos elementos de las distintas tradiciones del policial están atravesados por un alto grado de auto-referencialidad, que constituye, como indicamos, otro gran rasgo del género: no solo hay temas y motivos (como la referencia a la lectura de novelas policiales por parte de Renzi), sino que incluso encontramos copias textuales de fragmentos de otras obras, como el recuerdo de las palabras de Laurenzi, que son una cita textual del primer párrafo del relato “Simbiosis” de Rodolfo Walsh, o la idea del delincuente como poeta y matemático, que apela directamente a “La carta robada” de Poe, cuento en que el ladrón, el Ministro D..., es matemático y poeta.

Rodríguez Pésico (2011) ya ha indicado que debemos leerla en clave anacrónica y, en efecto, ella contiene no solo referencias muy explícitas a distintos aspectos del género, sino, asimismo, una suerte de evocación nostálgica similar a la de la novela de De Santis: ambas comparten el motivo del *tempus fugit* aplicado a la narrativa policial, así como la idea de que hoy en día se trabaja con los restos del policial. Pero, además, hacia el final de *Blanco nocturno* tenemos una referencia a la “ficción paranoica”, presentada como un posible porvenir del género policial:

Habría que inventar un nuevo género policial, *la ficción paranoica*. Todos son sospechosos, todos se sienten perseguidos. El criminal ya no es un individuo aislado, sino una gavilla que tiene el poder absoluto. Nadie comprende lo que está pasando; las pistas y los testimonios son contradictorios y mantienen las sospechas en el aire, como si cambiaran con cada interpretación. La víctima es el protagonista y el centro de la intriga; no ya el detective a sueldo o el asesino por contrato. (Piglia, 2010: 284-285)¹⁷⁷

Por su parte, *El camino de Ida* profundiza esta idea prospectiva sobre el género, por ejemplo cuando formula una hipótesis sobre el futuro de los detectives privados:

Fue la primera vez que vi un circuito de la web en internet con un buscador especial, el WebCrawler, que recién había aparecido. El navegador conectaba los archivos con los que Parker estaba relacionado y la información llegaba instantáneamente. Ya no salimos a la calle, los *private eyes*, dijo. Lo que se busca, está ahí [...]. Tampoco hay ya detectives privados en sentido específico, dijo después, no hay nadie privado que investigue los crímenes. Eso funciona en el cine, en las series de televisión, pero no en la vida. El mundo verdadero es tenebroso, psicótico, corporativo, ilógico. (Piglia, 2013: 30)

De este modo, con la sugerencia de una nueva modalidad del policial y con la asunción de la desaparición de la figura del *private eye*, en las dos novelas de Piglia observamos una tendencia hacia un balance global sobre el género policial, desplegado en clave prospectiva, bajo la hipótesis y la pregunta acerca de cómo será la detección literaria del porvenir. Asimismo, podemos inscribir la novela de De Santis en sintonía con aquellas dos, pues igualmente propone, a través de un extenso

¹⁷⁷ La idea de la ficción paranoica cuenta con existencia previa a su enunciación en *Blanco nocturno*, a través de una nota aparecida en el suplemento *Cultura y Nación* del diario *Clarín*, el 10 de octubre de 1991, bajo el título “La ficción paranoica”. Dicha nota puede ser consultada en la compilación de De Rosso, *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial* (Piglia, 2011: 225-233).

dispositivo de referencias que hemos repasado, una perspectiva totalizadora sobre la narrativa policial argentina y mundial. Sin embargo, en *El enigma de París* esta preocupación se manifiesta no tanto como una pregunta sobre el futuro del género, sino como una evocación paródico-nostálgica de un mundo perdido.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Por supuesto, más allá del párrafo citado de *Blanco nocturno*, esta novela también tiende a esta otra forma de efectuar un balance del género en clave retrospectiva y nostálgica, además de utópica e idealista, en lo sustantivo a través de la figura de su protagonista, el comisario Croce. Esta estrategia, a su vez, es ampliada en el libro *Los casos del comisario Croce*, en cuya “Nota del autor”, al final del libro, Piglia consigna unas últimas palabras con las que refuerza esta imagen de su personaje, al tiempo que las hace extensivas a todo el género:

Me gusta el hombre [Croce], por su pasado y por el modo imaginativo con que afronta los problemas que se le presentan. Anda metido siempre en misterios y asuntos ajenos. Estos comisarios del género son siempre un poco ingenuos y fantasmales, porque, como decía con razón Borges, en la vida los delitos se resuelven –o se ocultan– usando la tortura y la delación, mientras que la literatura policial aspira –sin éxito– a un mundo donde la justicia se acerque a la verdad. (2018: 185)

Capítulo 6. Literatura policial y literatura mundial¹⁷⁹

A continuación elaboramos una aproximación entre el género policial y algunos debates recientes en torno a la problemática de la literatura mundial. Para ello, *El enigma de París* puede ser muy útil como punto de partida. Luego de mencionar la incorporación de lo global como tema de algunas ficciones, de explicitar el lugar de enunciación del analista y de repasar brevemente los aportes que piensan dicha intersección, planteamos dos abordajes: por un lado, nos apoyamos en los trabajos de Casanova y Moretti para pensar la literatura policial desde una perspectiva global y asimétrica; por otro, a partir de Luhmann, elaboramos otra aproximación teórica desde una perspectiva sistémica.

6.1. La trama de la globalización

Aquí, particularmente, nos interesa la idea de una novela argentina que intenta captar la condición transnacional del género policial, a través de un elenco de personajes que se remite a un mapa no exhaustivo pero bastante amplio de naciones, ya que los Doce Detectives cuentan con representantes de Alemania, Argentina, España, Estados Unidos, Francia, Grecia, Holanda, Inglaterra, Italia, Japón, Polonia y Portugal, además de que algunos de sus ayudantes representan a naciones colonizadas, tal como sucede en los casos del detective inglés Lawson y su asistente hindú Dandavi o del detective portugués Zagala y su ayudante Benito, “un negro brasileño de agilidad prodigiosa” (De Santis, 2008 [2007]: 24).

En un trabajo en que analiza lo que denomina “*the plot of globalization*”, Beecroft interpreta ciertas ficciones en soporte escrito, como *2666* (2004) de Roberto Bolaño, y audiovisual, como *Babel* (2006) de Alejandro González Iñárritu, a la luz de las operaciones narrativas con las que tematizan e incorporan en sus propias diégesis un argumento en torno a “lo global”. Dicho crítico apunta que la técnica narrativa no es en absoluto novedosa, pues sostiene que un siglo antes de su artículo ya se discutía el concepto de *entrelacement* respecto a algunas novelas medievales francesas (2016: 200). Pero, según él, lo nuevo de estas ficciones de comienzos del

¹⁷⁹ El texto de este capítulo aparecerá como artículo en la *Revista Chilena de Literatura* (Maltz, 2019b).

siglo XXI “is the use of this device as way to project onto the level of form the paranoiac interconnectedness of life in a globalized era, and the expansion of the scale on which these narratives are interwoven to the level of the planet itself” (2016: 200). Si intentamos aplicar esta caracterización a *El enigma de París*, quizá debiera ser desdoblada del siguiente modo: por un lado, el contexto de producción de la novela, a comienzos del siglo XXI, puede efectivamente ponerla a la par de las obras de Bolaño y González Iñárritu, aunque, por otro, el desarrollo de los eventos fictivos, en la transición entre los siglos XIX y XX, en todo caso anticipa o muestra un momento previo a dicha idea “paranoica” en torno a “lo global”, más propia del siglo XXI, tal como afirma Beecroft.

Es cierto que, a diferencia de las obras de Bolaño y González Iñárritu, la estructura de la novela de De Santis no se construye a partir del entrecruzamiento de historias, sino que la operación narrativa es más básica y consiste en juntar detectives de distintas nacionalidades en un lugar que ha sido descrito como el centro del mundo artístico hacia fines del siglo XIX y principios del XX –si seguimos no solo a Casanova (2001 [1999]), sino también, por ejemplo, las ideas que se sostienen sobre los pintores y poetas en el documental *París: The Luminous Years* (2010) de Perry Miller Adato–. Pero, de cualquier modo, *El enigma de París* plantea una narración a través de un diálogo internacional, tal como sucede en el coloquio en que los distintos detectives exponen sus concepciones acerca de cómo concebir el enigma – en el segundo capítulo, titulado justamente “El simposio”–. En este sentido, la novela sí apela a una internacionalización de su trama que la acerca a *2666* y la aleja, según la comparación de Beecroft, de *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez, obra que se sustenta en una construcción metafórica que relaciona a una familia con la categoría del Estado-nación: “Where *One Hundred Years of Solitude* [...] explicitly thematizes the nation-state, even as its reception is governed by its Latin American ‘regional’ status, *2666* (like the rest of Bolaño’s work) eschews the paradigm of the nation-state altogether, to tell a story which cannot be contained within national borders” (2016: 202).

Por lo tanto, *El enigma de París*, particularmente con su imagen de los detectives de distintas nacionalidades reunidos y debatiendo sobre cómo cada uno entiende y define el enigma, puede ser interpretada no solo como un balance retrospectivo y panorámico de la literatura policial, sino también empleada como un

punto de partida para concebir, desde Argentina, una perspectiva mundial sobre el género policial.

6.2. Lo policial, lo mundial y lo inter-nacional desde un lugar de enunciación argentino

No es ninguna novedad que el lugar de enunciación ocupa un lugar importante a la hora de hablar de literatura mundial, especialmente a raíz de los giros epistemológicos que visibilizan posiciones eurocéntricas –en el caso de la literatura comparada tradicional–, relaciones de poder en la definición de identidades y alteridades, etcétera. Así, si bien a veces esto se da por sentado, consideramos que un primer paso metodológico para plantear un cruce entre género policial y literatura mundial es la explicitación del lugar desde el que se enuncia, pues aun cuando la literatura mundial pueda ser entendida como una construcción mental hipotética (Damrosch 2003: 111), en todo caso lo es a través de un enunciador concreto y, tal como venimos anunciando, nuestra reflexión debe partir de considerar nuestra posición de argentinidad. Tal como advierte Bermann, no podemos perder de vista “how inevitably partial is our view of the ‘world’ – and how that view changes radically depending upon where we stand. If we are in China, Tanzania, Peru, Syria, or India, our perspective on and access to world literature will differ dramatically from that in England or North America” (2012: 176), especialmente cuando, aun en la posibilidad de gestar un concepto “democrático” de literatura mundial, no deja de tratarse de un juego desnivelado y que conlleva relaciones de poder (Bermann, 2012: 175). En efecto, ya Arac (2002) ha puesto en evidencia la supremacía de la lengua inglesa en los estudios sobre literatura mundial, hecho que tiene un correlato específico en la preeminencia anglo-americana de críticos dedicados al género policial en lengua inglesa (King, 2014: 8-9).¹⁸⁰ En este sentido, insistimos, *El enigma de París* se convierte en una ficción muy significativa, dado que nos permite ingresar en los debates de la ficción policial como literatura mundial desde una posición concreta en el planeta (y esto no debe ser soslayado incluso cuando, como veremos,

¹⁸⁰ Es decir, la preeminencia del inglés es doble: en el corpus de literatura policial canónica y en los trabajos críticos sobre ella.

formulemos una aproximación a la literatura mundial que pueda y busque prescindir de los anclajes en torno a categorías de lo nacional).¹⁸¹

Una vez efectuada la aclaración sobre el lugar concreto de nuestra enunciación, deberíamos recordar que la presencia de lo mundial en la literatura policial tampoco es novedosa. En algunos clásicos del género observamos motivos y argumentos internacionales; pensemos, por ejemplo, en la variedad de sospechosos de distintas nacionalidades que se presentan en “Los crímenes de la calle Morgue” de Poe o en las tramas de novelas como *Estudio en escarlata* de Conan Doyle o *La piedra lunar* de Wilkie Collins, que llevan algunas de sus acciones cruciales hacia tierras alejadas de Inglaterra –Estados Unidos e India, respectivamente–. Las ficciones tradicionales del género nos habilitan a hablar, entonces, no tanto de una caracterización global –en el sentido de las interconexiones paranoicas planteadas por Beecroft (2016: 200)–, sino más bien de un panorama internacional; y, para ser más precisos, incluso podríamos usar un guión: inter-nacional, es decir, con énfasis en construcciones de motivos y tramas “entre naciones” (característica a la que también suscribe *El enigma de París*).¹⁸²

Así como el policial canónico incluye una tematización sobre lo internacional, la gestación de esta literatura en la Argentina se nutre de modelos genéricos de otros países, ya desde su propio comienzo, como sucede con el ejemplo ya citado de Raúl Waleis y su admiración a Gaboriau (Waleis, 2009: 23-24). A lo largo de su historia, si bien es una tendencia la ambición de gestar un policial nacional, siempre se toman explícitamente paradigmas extranjeros: Borges construye su modelo de policial en base a Poe y Chesterton, en tanto que Piglia se remite a Hammett y Chandler. En este sentido, aquella repetida cita de Stuart Hall sobre el “*afuera constitutivo*” (2003: 18) de la identidad a través de la otredad se vuelve pertinente una vez más, desde el momento en que el policial argentino debe ser pensado, desde

¹⁸¹ Desde luego, no es la única novela que puede llevarnos por este itinerario. Tanto *Crímenes imperceptibles* de Guillermo Martínez como *El camino de Ida* de Ricardo Piglia nos presentan a un protagonista argentino en suelo extranjero –británico en un caso, norteamericano en el otro–, aunque, de todos modos, estas serían novelas en las que hay una bilateralidad nacional más que una multiplicidad (y, para ser justos, deberíamos decir que, aún en su multiplicidad, *El enigma de París* también posee una bilateralidad, que no debemos obviar, entre Francia y la Argentina, los dos países entre los que se desarrollan los hechos fictivos).

¹⁸² Asimismo, y más allá de las marcas en las propias ficciones, tampoco debemos olvidar la temprana internacionalización del género en sus dimensiones de producción, circulación y traducción, ya desde comienzos del siglo XVIII (Pepper y Schmid, 2016: 1).

sus comienzos, bajo el influjo de modelos genéricos de otros países, tal como ha expuesto Setton (2012) en su libro sobre los orígenes del policial argentino vinculados con la recepción de modelos genéricos ingleses, franceses y alemanes.

6.3. Literaturas comparadas, literatura mundial y género policial

Por lo tanto, en buena medida la historia de la literatura policial argentina es una historia propia de los estudios de literatura comparada. En el marco de los debates en torno a esta disciplina y sus vaivenes teóricos e institucionales –como las provocaciones sobre su obsolescencia (Spivak, 2003) o los cierres de departamentos de literaturas comparadas en distintas universidades norteamericanas (Ferris, 2011; Domínguez, Saussy y Villanueva, 2016)–, consideramos pertinente su consideración, por ejemplo, a través de los argumentos de Domínguez, Saussy y Villanueva (2016), quienes esgrimen la propia publicación y existencia de su libro como un síntoma de la pervivencia de la disciplina. Más allá de que las definiciones clásicas sobre la literatura comparada –como las de Texte o Van Tieghem– no puedan sobrevivir sin cambios, de todas formas algo de su espíritu *indisciplinado* (Ferris, 2011) sigue siendo de utilidad para la reflexión.

Asimismo, de particular interés nos resulta el empleo del sintagma “literatura mundial”, por parte de Moretti (2000a), como un *problema* –comenzando por la propia denominación de la disciplina–, sumado al hecho de que, en los últimos años, esta subdisciplina o disciplina ha cobrado mayor importancia en sus relaciones con la comparatística (Bermann, 2012).¹⁸³ En efecto, D’haen ofrece un breve compendio, en vínculo con la publicación de artículos y libros, como indicador del resurgimiento de la literatura mundial desde mediados y fines de la década de 1990 y, en lo sustantivo, a partir del siglo XXI:

The return of interest in the subject was heralded in 1994 by the collective volume *Reading World Literature: Theory, History, Practice*, edited by Sarah Lawall. In 1999 there followed Pascale Casanova’s *République mondiale des lettres*. Franco Moretti in 2000 published

¹⁸³ Para una aproximación a los vínculos entre literatura comparada y literatura mundial, nos remitimos a los trabajos de Huggan (2011) y Bermann (2012), quienes coinciden en señalar que se trata de sintagmas distintos, con trayectorias diferentes, aunque muchas veces convergentes y/o complementarias.

“Conjectures on World Literature” in the *New Left Review*. This article immediately drew heavy critical fire, and became the focus of much vigorous debate springing up in English on world literature. The various reactions to his article by Christopher Prendergast, Jonathan Arac, Emily Apter, and others provoked Moretti to “More Conjectures on World Literature,” published in the *New Left Review* again in 2003. Prendergast in 2004 collected a number of articles, some of them, like his own leading off the volume, reactions to Casanova and Moretti, in *Debating World Literature*. Moretti continued the debate with *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary Study* (2005), and “Evolution, World Systems, *Weltliteratur*” (2006). In the meantime had appeared David Damrosch’s 2003 *What is World Literature?* which quickly became the reference for most further discussions of the subject. (D’haen, 2012: 1-2)

A estas referencias, D’haen suma otras menciones, entre ellas: *Comparative Literature in an Age of Globalization*, editado en 2006 por Haun Saussy y basado en el reporte de 2004 para la Asociación Norteamericana de Literatura Comparada, *The Idea of World Literature* (2006) de John Pizer, *The Translation Zone: A New Comparative Literature* (2006) de Emily Apter, *Mapping World Literature* (2008) de Mads Rosendahl Thomsen y *How to Read World Literature* (2009) de David Damrosch (D’haen, 2012: 2). Sin ninguna ambición de ser exhaustivos, podríamos añadir la aparición de algunos volúmenes colectivos que cuentan con aportes de distintos especialistas y que intentan sintetizar y alimentar distintas discusiones teóricas, históricas y conceptuales: *A Companion to Comparative Literature* (2011), editado por Behdad y Thomas, *The Routledge Companion to World Literature* (2012), editado por D’haen, Damrosch y Kadir, o *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies* (2013), editado por Tötösy de Zepetnek y Mukherjee –y una buena síntesis de la historia de la disciplina podemos hallarla en el libro de D’haen que venimos citando: *The Routledge Concise History of World Literature* (2012)–.

En el marco de esta creciente producción de trabajos sobre literatura mundial, algunos se han orientado a reflexionar sobre el vínculo entre literatura mundial –o literaturas comparadas, según el caso– y el concepto de *genre*. En esta dirección, hallamos, por ejemplo, los desarrollos de Heath (2004), Garrido Miñambres (2010), Siskind (2012) y Gupta (2016), que, con distintos énfasis, varían en sus abordajes: Siskind sostiene que el concepto de género ha sido olvidado durante muchos años y es preciso retomarlo, mientras que Garrido Miñambres considera que el mismo

siempre ha ocupado un lugar central; Siskind opta por una mirada de orden programático en su intervención y afirma que hace falta pensar un nuevo sistema de géneros, mientras que Gupta nos recuerda que el actual paradigma con sus nomenclaturas –“Gothic novels, sensation novels, romances, detective fiction, fantasies, science fiction, adventure stories, and so on” (2016: 217-218)– en verdad es un fenómeno bastante nuevo, no anterior a las décadas de 1960 y 1970; Heath coloca un mayor énfasis en el concepto de *genre* y luego lo proyecta a nivel mundial, mientras que Siskind reflexiona sobre el carácter mundial *ab initio* del género –tal como ejemplifica con el caso del realismo mágico–. Más allá de sus diferencias, todos ellos tratan de pensar el cruce entre los conceptos de *genre* y literatura mundial, menos para dar una respuesta definitiva que para re-problematizar cada uno de los términos de la intersección –además de la propia intersección–.¹⁸⁴

Específicamente en relación con nuestro objetivo, en 2017 se publica una compilación de artículos bajo el título de *Crime Fiction as World Literature*, editado por Nilsson, Damrosch y D’haen, en cuyo prólogo, escrito a seis manos por ellos tres, sintetizan algunas premisas relevantes, tales como: la significativa participación del género policial en la literatura mundial –en cuyo panorama es uno de los géneros más diseminados–; la existencia de una multimillonaria industria multimedia que genera una circulación de libros, traducciones, películas y programas televisivos a escala mundial; el lugar que ocupa el género policial en términos de su faceta masiva

¹⁸⁴ Y, por supuesto, las elaboraciones en torno a estos conceptos arrastran otros, como el vínculo entre literatura mundial y literaturas masivas y populares –al respecto, podemos remitirnos al aporte de Baetens (2012), que sostiene que, más que la oposición entre estos términos, es necesario remitirse al cambiante significado de “literatura”–. Del mismo modo, no perdemos de vista que lo mismo sucede con el propio concepto de *genre*: si bien el presente artículo lo omite de manera voluntaria (pues supone otra discusión que sencillamente no entra en este texto), al menos deberíamos tener presente que se trata igualmente de un término problemático y que posee, a modo de síntesis, dos grandes líneas en las que ha sido elaborado, tal como resume Habjan:

[...] genre theory offered two radical notions of literary genre. At one extreme, genres were understood as classes forming a system that can be either logically prescribed, as in neoclassical taxonomic conceptions of genre, or historically described, as in, for example, Tzvetan Todorov’s proposition “to call genres only the classes of texts that have been historically perceived as such” [...]. At the other extreme, genres were seen as symbolic resolutions of social contradictions: “the idea is that literary genres are problem-solving devices, which address a contradiction of their environment, offering an imaginary resolution by means of their formal organization,” writes Franco Moretti in a recent defense of this view [...]. (2016: 2-3)

Desde luego, las citas de Todorov y Moretti podrían reemplazarse por otros teóricos que han sostenido tesis similares anteriormente, como Bajtín (2011 [1982]) para las ideas de Todorov o Bazin (2005 [1971]) para las de Moretti.

y popular –frente a ciertos desarrollos teóricos del pasado que circunscribían la literatura mundial a un reducido corpus de obras consagradas–;¹⁸⁵ la doble valencia del policial, en tanto herencia literaria pero también en su entrelazamiento con el crecimiento de la sociedad de consumo y con los procesos históricos de industrialización; el vínculo del policial con los cambios del propio modo de producción capitalista globalizado, con el ejemplo puntual, en el mercado del libro, del pasaje de casas editoras nacionales a conglomerados internacionales de multimedios; la propia práctica de escritura de los autores que siguen de cerca las producciones de sus pares de otros países –sin que haya un estricto modelo de “centro” y “periferia”–; y, en una de las cuestiones que más nos interesa, el planteo de que los estudios sobre el género policial, hasta el día de hoy, se han enmarcado fundamentalmente en trabajos sobre literaturas nacionales o regionales o en el área de la cultura popular (Nilsson, Damrosch y D’haen, 2017: 1-9). En efecto, si volvemos al caso argentino, comprobamos una marcada tendencia a una delimitación nacional o regional en los títulos de los estudios sobre literatura policial publicados en los últimos años: *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino* (2013 [2001]) de Néstor Ponce, *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)* (2008) de Sonia Mattalía, *Cadáveres en el armario. El policial palimpsestico en la literatura argentina contemporánea* (2011) de Osvaldo Di Paolo, *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina. 1990-2000* (2012) de Ezequiel De Rosso y *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses* (2012) de Román Setton. Incluso en el caso de los trabajos de Setton y De Rosso que, aún sin hacer mención a la disciplina, poseen una raíz comparatística significativa, en general estos trabajos no se plantean el problema de la literatura policial como literatura mundial.

Si bien *Crime Fiction as World Literature* es la publicación más reciente en esta área, no debemos soslayar que no es la primera antología de ensayos que piensa en el policial a escala mundial. En la introducción a dicho libro, los autores mencionan tres antecedentes: *Investigating Identities: Questions of Identity in*

¹⁸⁵ Aunque los autores aclaran, en este sentido, otro aspecto interesante del género policial: su doble inscripción tanto en la literatura masiva como, en algunos casos, en la denominada “alta literatura” (Nilsson, Damrosch y D’haen, 2017: 4).

Contemporary International Crime Fiction (2009), editado por Krajenbrink y Quinn, *Cross-Cultural Connections in Crime Fictions* (2012), editado por Vivien Miller y Helen Oakley, y *The Foreign in International Crime Fiction: Transcultural Representations* (2012), editado por Anderson, Miranda y Pezzotti, a los que debemos agregar el volumen editado por Pepper y Schmid, *Globalization and the State in Contemporary Crime Fiction: A World of Crime* (2016). En estos cinco libros (incluimos el de Nilsson, Damrosch y D’haen), si bien hay algunos textos que piensan específicamente “lo global” de lo policial y lo policial en “lo global” –como los aportes de Erdmann (2009) y su idea de un mapa de la literatura policial mundial o Schmid (2012) y el análisis del espacio como factor significativo de la literatura policial–, en general los abordajes tienden a ser de autores y obras particulares. Aun cuando incluyen análisis con, por ejemplo, la tematización sobre la criminalidad global del capitalismo, las interpretaciones de los trabajos de estos volúmenes suelen basarse en un concepto o una categoría que se rastrea en la obra de un único autor. En este sentido, percibimos en estas antologías algo así como una sugerencia implícita derivada de cierto efecto de agregación: hablar de la sumatoria de algunos autores y de algunas obras de distintas partes del planeta significa, a fin de cuentas, hablar del mundo. Pero, en general, estos ensayos evitan pensar el mundo y su infinitud o, en todo caso, optan por nombrarlo con sinécdoques, con fragmentos o con conceptos ordenadores –como el Estado, en el volumen de Pepper y Schmid, o la identidad, en el de Krajenbrink y Quinn–, por lo que, a fin de cuentas, “lo mundial” se convierte menos en un eje de reflexión que en un recipiente que abarca ensayos que se remiten a ficciones de distintos países y ciudades del mundo.

El planteo de que los estudios sobre el género policial, hasta el día de hoy, se han enmarcado fundamentalmente en trabajos sobre literaturas nacionales o regionales es afirmado no solo por Nilsson, Damrosch y D’haen, sino también por Stewart King. Este crítico, de hecho, posee un significativo artículo, publicado en 2014 y titulado de igual manera que el libro de aquellos tres autores, en que expone algunas ideas para un abordaje de la literatura policial como literatura mundial (King 2014). Entre ellas, King plantea que una condición mundial del género policial debe medirse no solo a través de números de ventas y de traducciones a escala global, sino también por medio de referencias intertextuales (2014: 11) –afirmación sensata pero que, en todo caso, nos devuelve al linaje más tradicional de la comparatística–. Sin

embargo, el análisis textual no es suficiente y, a partir de los planteos del propio King, en otras palabras deberíamos decir que la condición del policial como literatura mundial acarrea una perspectiva tanto *dentro* como *fuera* de los textos. Quizás inspirado en Moretti y su afirmación respecto a que leer más siempre es deseable pero no puede ser la solución (2000a: 55), King consigna que, a pesar de las dificultades, “a world-literature approach to crime fiction can be achieved, but not by reading more novels” (2014: 13). Entre sus propuestas, el crítico postula algunas líneas de abordaje de la literatura policial mundial que, según él, podrían ser: un seguimiento del desarrollo mundial de un subgénero en particular, como la *hard-boiled novel* o el *spy thriller* –aunque, claro está, aun tratándose de subgéneros, esto parece una empresa muy extensa– o de algún tipo de dispositivo específico, como el clásico motivo del denominado “locked-room mystery” –dispositivo que, huelga decir, ya ha sido analizado por Cook (2011) en algunas obras canónicas–; un acercamiento a un evento o fenómeno histórico a través del prisma del género policial, particularmente a través de los ejes de la legalidad y la justicia –King piensa los ejemplos de cómo el género representa el nazismo a través de exponentes de diferentes países o de cómo algunas novelas se encargan de hacer lo propio con etapas posdictatoriales de algunos países como Argentina o Estonia–; el análisis de representaciones de mujeres, de homosexuales, de etnias o de clases igualmente puede ser un buen prisma para observar aspectos del orden social a través del policial; y también el crítico considera el estudio de una obra en particular, con énfasis en su circulación y recepción a escala internacional (King 2014: 15-16). Desde luego, estas propuestas son muy razonables aunque, asimismo, debemos reconocer que varias de ellas ya han sido parcialmente efectuadas, aunque se trate de estudios que no piensen particularmente en el vínculo entre literatura policial y literatura mundial. Otra propuesta de King, quizás una de las más sustantivas de su texto, consiste en que el policial como literatura mundial debe ser abordado como lo hacen muchos lectores del género, sin discriminar por países: “Many readers of crime fiction read the genre in a worldly way, and to develop crime fiction as world literature, scholars need to create an analytical practice that reflects this” (2014:

14).¹⁸⁶ Pasemos, entonces, a esbozar una primera vuelta de consideraciones para un enfoque mundial sobre el género policial.

6.4. *Todo y totalidad, unidad y desigualdad*

Hay una definición de Prendergast, siempre útil, desde la negación; él consigna que, para comenzar, la literatura mundial no es *toda* la literatura –no puede ser así–. Es imposible pensar en la delimitación de algo que tiende a ser infinito: “‘World’ here [...] does not mean ‘global’ (in the sense of all the literatures of the world) but rather ‘international’ structures that arise and transactions that occur across national borders” (2004: 6). Pues bien, algo parecido podríamos decir sobre la literatura policial a escala mundial: tampoco puede ser *toda* la literatura policial producida en el mundo, dado que es un segmento infinito de ese universo infinito que es *toda* la literatura. Pero, como ya dijimos, los libros citados que recopilan trabajos sobre obras y escritores específicos parecerían rehuir a esta observación: “the majority of the chapters are limited to the national tradition to which the author or text belongs, be it Catalan or Canadian, Algerian or Argentine. The responsibility for making the international connections between texts and authors is largely left to the editors of the respective collections and, of course, to those readers who read more than one chapter” (King 2014: 12). Por lo tanto, el problema consiste en que, al no abordar en concreto la distinción entre un *todo* infinito y una totalidad cognoscible (bajo ciertos parámetros teóricos, pero concebible y cognoscible a fin de cuentas), se pierde de vista y se hace más difusa la posibilidad de esta última.

Sin embargo, más allá del problema de la infinidad de lo policial dentro del problema de la infinidad de la literatura mundial, parecería que la literatura policial mundial sí tiene algunas pautas de ordenación (o, al menos, posee a primera vista cierto orden que la literatura “a secas” parece no tener). En principio, deberíamos recordar que existe un canon de autores más limitado. Más allá de posibles, necesarias e inevitables discusiones, hay una suerte de podio de nombres que incluye, de parte de la vertiente clásica, a Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle y

¹⁸⁶ Si bien es cierto que el recorte de objetos de estudio que parten de una delimitación nacional es un vicio derivado de cierta exigencia institucional de la academia, King sostiene que este tipo de abordajes siguen siendo necesarios en el marco de una perspectiva mundial y desnacionalizada sobre el género (a lo que, por supuesto suscribimos).

Agatha Christie y, del lado del policial negro, a Samuel Dashiell Hammett y Raymond Chandler –desde luego, se trata de una lista con un absoluto dominio de la lengua inglesa y que, en todo caso, debería ser balanceada, al menos, con algunas presencias en lengua francesa, como Emile Gaboriau o Gaston Leroux–. Podemos pensar en trabajos críticos producidos en distintas partes del mundo y que justamente efectúan un análisis del género a partir de esta suerte de canon de la narrativa policial –canon que varía de un crítico a otro, aunque los nombres principales suelen mantenerse–, como los de los norteamericanos Knight (1980) y Priestman (1990), el español Valle (2006) o incluso los ensayos de escritores como Škvorecký (1967) o Piglia (1979; 2005; 2006 [1986]). Desde luego, no queremos decir que el estudio de la literatura policial como literatura mundial consista meramente en una selección de un puñado de obras canónicas –tal como King (2014) postula que no hay que hacer–, aunque, así como Alexander (1990) plantea que la lectura de los clásicos en el campo de la sociología sienta una base común de entendimiento entre los profesionales de la disciplina, algo similar podríamos sostener sobre un núcleo de ficciones que cualquier persona que pretende discutir en el área del género policial debería conocer razonablemente.¹⁸⁷

El caso argentino nos sirve para mostrar una forma en que se piensa la literatura policial, en la que un sistema nacional es descrito, al menos parcialmente, como una resultante de las producciones de otros sistemas nacionales –inglés, norteamericano, francés, etcétera–, tal como plantean la mayoría de los estudios, ya desde el fundacional *Asesinos de papel* de Lafforgue y Rivera (1996 [1977]). Dicho abordaje lo encontramos, en efecto, en distintos libros sobre la historia general de la literatura policial, que encuentran y resuelven que la forma más sencilla de concebir y presentar la información es, en lo sustantivo, según las producciones de las

¹⁸⁷ Adherimos a Knight cuando afirma que, más allá de los autores canónicos y las formas más estandarizadas de practicar el policial, “there is a broader and more varied generation of the genre” (2012: 7). Pero, asimismo, no debemos perder de vista que uno de los sentidos en los que la literatura policial se constituye como literatura mundial es justamente a través de la configuración de un canon de ficciones policiales –un canon, al decir de Moretti, como un conjunto de muy pocos libros que ocupa un espacio muy extenso (2000b: 211)–. La configuración de un canon también supone la participación de rivales que han quedado en el olvido, tal como ocurre con los ejemplos de los escritores contemporáneos a Conan Doyle con los que trabaja Moretti (2000b) y que forman parte del proceso del “matadero” de la literatura, es decir, de su alta selectividad y su eliminación de la mayoría de las obras en visiones posteriores y retrospectivas sobre la historia de la literatura –en esta línea, además del citado trabajo de Moretti, resulta esclarecedor el sintagma “the great unread”, acuñado por Cohen (2009), para pensar en esa inmensidad infinita de la literatura–.

naciones –y los autores–, tal como sucede en los casos de *Biografía de la novela policiaca* (1956) de Mira, *Historia de la novela policiaca* (1967) de Hoveyda, *Breve historia de la novela policiaca* (1962) de Del Monte o *La novela policiaca* (1973) de Díaz. Sin embargo, pensar la literatura policial mundial como sumatoria de literaturas policiales nacionales acarrea, desde luego, cierto peligro de tomar la suma de las partes por la totalidad.

Stephen Heath señala que uno de los rasgos de la literatura mundial consiste en su capacidad para moverse entre literaturas y culturas (2004: 166) –concepción que es similar al planteo de Damrosch (2003) cuando define a la literatura mundial por su capacidad para traspasar su cultura de origen–. Así, podemos derivar en cierta idea de una posible literatura policial mundial como una totalidad coherente y unificada. Sin embargo, si nos detenemos en este tipo de afirmación, posiblemente nos quedaríamos con cierta mirada que no contemple las asimetrías ni las relaciones de poder. En este punto, se vuelve pertinente y necesario retomar los aportes de Moretti (2000a) y Casanova (2001 [1999]), quienes, como sostiene D’haen (2012), galvanizan, rejuvenecen y reorientan el debate sobre literatura mundial. Ambos, apoyados teóricamente en Wallerstein y Braudel, conciben la literatura mundial como *una y desigual* –es decir, a la noción de unidad se le añade la de lo desigual, lo asimétrico, lo, en última instancia, regido por relaciones de poder–. Pues bien, en el caso de la literatura policial, podríamos sostener una concepción similar, en la que hay algunos productores dominantes y otros dominados; valgan como ejemplos los países de Latinoamérica, en los que el género policial es una adaptación, reconversión o modificación activa por parte de autores locales, pero siempre con una apoyatura en modelos extranjeros. Recordemos, por cierto, las afirmaciones de Ayala Gauna y su queja respecto a una suerte de complejo de inferioridad de algunos de sus escritores compatriotas, que “sostienen la imposibilidad del florecimiento de un género policial con ambiente y tipos netamente argentinos. Para ellos el detective sólo puede moverse a gusto en las proximidades de Scotland Yard, de la Sureté o del F.B.I., teniendo como campo de acción principal a Londres, París, Nueva York o Chicago” (Ayala Gauna 1979 [1955]: 43). Además, esta cita nos puede servir para, igualmente, señalar la existencia de algunos centros urbanos que son capitales literarias de manera doble, en la realidad y en la literatura (Casanova 2001 [1999]), y

para pensar en una ordenación desigual del mundo literario a la que el género policial no escapa.

Otro foco de problematización –ligado a la perspectiva relacional de una red de poderes asimétricos– viene dado por el aparentemente incuestionado carácter occidental de la literatura policial. Aunque no faltan críticos que busquen opciones sobre los orígenes del policial en otras geografías –como las historias del Juez Di en China (Nilsson, Damrosch y D’haen 2017: 2)–, en principio deberíamos acordar que el modelo de policial que conocemos es prevalentemente europeo y norteamericano, más allá de sus adaptaciones y reconversiones en otras geografías. Esto no quita, por supuesto, que debamos hacer entrar en el horizonte a los estudios poscoloniales –o, quizá mejor, decoloniales (Mignolo 2007)– y poner justamente en cuestión su estatuto europeo –el mismo problema que acarrea la comparatística–. Pero, en todo caso, creeríamos que el problema aquí no pasa por luchar contra “lo europeo”, sino, en todo caso, por recordar que está vigente. En este sentido, así como Kristal (2002) relativiza el modelo propuesto por Moretti sobre el desarrollo y diseminación de la novela, pues para el caso latinoamericano resulta indispensable considerar los géneros poético y ensayístico, deberíamos decir que, para el género policial, el enfoque de Moretti sí puede ser pertinente: el policial es creado y desarrollado en Occidente y, luego, diseminado como “ola” por otros países (de los que Argentina es un significativo ejemplo), aunque con la adopción de características particulares –el movimiento del “árbol”, es decir, la ramificación, la adopción de rasgos específicos (Moretti 2007 [2005]: 67-92)–.

Aquí, además, nos interesa detenernos en un aspecto puntual de la crítica de Kristal a Moretti, pues la respuesta de aquel supone cierta teoría o premisa falsacionista que, formulada de manera extrema, nos diría algo así: si en un espacio y en un contexto histórico determinado la teoría de Moretti no se cumple, entonces no sirve. Sin embargo, este tipo de afirmaciones marcaría un camino según el cual una disciplina como la literatura mundial –o la literatura comparada– tendría que dar respuestas “verdaderas” sobre el “mundo”, cuando, quizás, lo que la fortalece sería, al decir de Geertz respecto a la antropología interpretativa, el refinamiento del debate antes que el perfeccionamiento de un consenso (2003: 39). En este sentido, a continuación esbozamos una segunda ronda de reflexiones para pensar la literatura policial en su escala mundial.

6.5. Algunas premisas desde un enfoque sistémico

Pensar la literatura policial mundial desde un enfoque sistémico acarrea, en principio, la necesidad de mencionar la perspectiva teórica con la que suele confrontarse este tipo de abordaje, basada en la *close reading*. Algunos de los comparatistas más reconocidos, como Apter, Damrosch, Dimock y Kadir, trabajan en este linaje de la metodología filológica heredada de Auerbach y Spitzer (D’haen 2012: 100) –aunque, desde luego, *close reading* y método filológico no son necesariamente sinónimos–. A veces, de parte de esta tradición, pareciera que existe cierto rechazo visceral a cualquier aproximación sistémica; Spivak, por ejemplo, consigna: “The world systems theorists upon whom Moretti relies are now producing sinocentric systems that are equally useless for literary study –that must depend on texture– because they equate economic with cultural systems” (2003: 108). De todos modos, este rechazo no es homogéneo entre los comparatistas de orientación filológica; basta con observar la definición de Damrosch sobre la literatura mundial para encontrar la presencia del factor sistémico:

I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language [...]. In its most expansive sense, world literature could include any work that has ever reached beyond its home base, but Guillén’s cautionary focus on actual readers makes good sense: a work only has an *effective* life as world literature whenever, and wherever, it is actively present within a literary system beyond that of its original culture. (2003: 4)

Por lo tanto, más que adoptar o descartar tal o cual modelo, con cierto prejuicio epistemológico de que uno excluye al otro –o de que debemos hacer las cosas de una forma, tal como indica la cita de Spivak según la cual los estudios literarios *deben* depender de la *textura*–, aquí sencillamente optamos por meditar sobre algunas ideas que pueden derivarse de un abordaje sistémico, sin que esto suponga, de ninguna manera, que se trate de un modelo “superador” frente a otras opciones.

Ahora bien, está claro que los enfoques sistémicos en los estudios literarios no son ninguna novedad. Al menos podemos mencionar a dos autores que trabajan en dicha dirección y que consideran la dimensión internacional de los fenómenos literarios: Even-Zohar y Beecroft. Por un lado, los desarrollos de Even-Zohar (1979;

1990) en torno a la denominada teoría de los polisistemas incluyen un aparato conceptual sobre sistemas dinámicos, traducciones, transferencias, interferencias, divisiones entre núcleos y periferias, etcétera. Por otro, Beecroft (2008) postula un atractivo paradigma de seis modos –epicórico, pancórico, cosmopolita, vernáculo, nacional y global–, con el que quizá podríamos evaluar, dentro de la literatura mundial, distintos niveles de funcionamiento de la literatura policial. Él dice inspirarse en el enfoque ecológico de Luhmann, perspectiva que, según considera, le permite deshacerse de la carga semántica de teorías económicas que arrastran los desarrollos de Casanova y Moretti. De todas formas, según observamos, Beecroft solo se remite a este aspecto ecológico, en tanto pasa por alto otros que son tan o más importantes.¹⁸⁸ De nuestra parte, por lo tanto, creemos que otros conceptos de Luhmann pueden ser útiles para concebir el –o, mejor dicho, *un*– cruce entre literatura policial y literatura mundial.

Recordemos que, según Luhmann, un sistema consiste en la distinción entre sistema y entorno (1998a: 38). Los sistemas, desde esta perspectiva, tienen algunas propiedades constitutivas: clausura operativa, autorreferencialidad y autopoiesis.¹⁸⁹ Particularmente, los sistemas sociales están formados por operaciones específicas, comunicaciones, que les permiten distinguirse de su entorno. De esta forma, Luhmann entiende a la sociedad como “un sistema social autopoietico, consistente de comunicaciones y reproductor de comunicaciones por medio de comunicaciones (1998a: 30).

Según advertimos, la lógica de un sistema autopoietico, de un sistema operativamente cerrado que genera sus propias comunicaciones sobre lo policial en base a la recursividad de comunicaciones anteriores sobre el género policial, puede

¹⁸⁸ Resulta curioso que Beecroft emplea a Luhmann para tomar distancia de las elaboraciones de Casanova y Moretti, aunque, desde cierta óptica, algunos conceptos del sociólogo alemán, como la clausura operativa o la autopoiesis, podrían ser pensados en sintonía con los desarrollos de Casanova sobre el capital literario, su especificidad y sus reglas autónomas de (re)producción.

¹⁸⁹ Para una primera aproximación a estos conceptos, podemos remitirnos a “El concepto de sociedad” (Luhmann, 1998a: 51-67), así como al resto de los ensayos breves que conforman *Modernidad y complejidad: De la unidad a la diferencia*, quizás antes de abordar los más extensos *Sistemas sociales* o *La sociedad de la sociedad*. Cabe aclarar que el concepto de sistema, según Luhmann, implica una clausura operativa, es decir, se trata de sistemas cerrados, a diferencia de los sistemas concebidos, por ejemplo, por Even-Zohar (1979), que los teoriza como abiertos –también es cierto que Luhmann y Even-Zohar provienen de tradiciones teóricas distintas: el primero puede ser considerado un neoparsoniano dentro del área de la teoría sociológica, en tanto que el segundo es un heredero del formalismo ruso, aunque esto no anula la comparación, pues en las formulaciones de Parsons (1966) los sistemas intercambian *inputs* y *outputs* con el medioambiente, es decir, también son concebidos como abiertos–.

servirnos para pensar cierta perspectiva que no desplace la atención desde “lo policial” hacia otros aspectos. Lo sustantivo de dicho sistema sería justamente las comunicaciones sobre “lo policial” –comunicaciones que incluyen a las ficciones, pero también *papers*, conferencias, notas en diarios, etcétera–.

Con esta formulación podemos retomar nuestra crítica a los libros que compilan aportes sobre la literatura policial a escala internacional pero con un eje en otros aspectos, como los procesos identitarios o los Estados nacionales. Entonces, desde la construcción de una lógica sistémica de lo policial, la crítica a estos libros radica en que abordan el género policial con arreglo a categorías conceptuales que no necesariamente entran en juego con el policial: al hablar de procesos identitarios y culturales o de Estados nacionales, pareciera que lo policial a nivel global se activa y cobra valor solo en conexión con estos otros problemas o conceptos. En cambio, según consideramos, sería necesario pensar lo policial desde lo policial, es decir, autopoieticamente y de manera cerrada. Esta formulación, que puede sonar un poco tautológica, tampoco excluye esos otros elementos (identidad, Estado, nación, etcétera), pero, en todo caso, los contempla como posibles “irritaciones” que formarían parte del entorno del sistema (cuando no como elementos de las propias comunicaciones).

Por ejemplo, en la introducción a *Globalization and the State in Contemporary Crime Fiction. A World of Crime*, Pepper y Schmid (2016) sostienen que hablar de Estados-naciones puede resultar obsoleto cuando analizamos un mundo globalizado, aunque, en verdad, no lo sea en absoluto. Nosotros acordamos con ellos en que hablar de literatura policial *puede* acarrear hablar de Estados y naciones, en el mismo sentido en que *puede* implicar hablar sobre crímenes, pero hablar de policiales tampoco es hablar *necesariamente* sobre crímenes, y menos de los crímenes del orden social “real”. Aquí es donde hallamos la asunción de un punto que puede ser problematizado: el crimen es tematizado y usado en las tramas de las novelas policiales, pero esto no significa que hablar de policiales tenga que derivar en hablar de crímenes.¹⁹⁰ De hecho, como lector de policiales argentinos no estoy

¹⁹⁰ No se nos escapa que existe una tendencia, en los estudios en lengua inglesa de los últimos años, a nombrar al género como *crime fiction* en vez de *detective fiction* (Ascari 2007: 5-8). Pero, en última instancia, habría que tomar con cuidado a los que usan esta etiqueta –como Knight (2004: xii)–, pues muchas veces parece que asistimos a una vaguedad conceptual que no distingue entre el problema del crimen en el orden social “real” y el problema de las representaciones del crimen en la literatura

obligado a conocer la tasa de encarcelamiento del país, ni las condiciones de las prisiones, ni las estadísticas sobre la cantidad de delitos cometidos, ni sobre las instituciones que se encargan de gestionar la criminalidad, etcétera. Puede sonar básico y tautológico, pero no debemos obviar que hablar de ficciones policiales implica hablar de ficciones policiales,¹⁹¹ y en este particular sentido apelamos a la lógica luhmanniana: lo policial produce lo policial, comunicaciones de y sobre lo policial se forman de comunicaciones de y sobre lo policial.¹⁹² De esta forma, quizás, podamos pensar una pauta para concebir el género a nivel mundial y no atar dicha escala a categorías que, en última instancia, le son externas, como la nación.¹⁹³

Por cierto, en su diseño de una teoría sobre la sociedad, Luhmann empieza por descartar ciertos principios rectores para otras teorías, como el sujeto o la nación, y que él clasifica como prejuicios “humanista” y “nacionalista” –además de que consigna un tercero, de orden epistemológico, que aquí dejamos de lado–:

1) El primero se refiere a la hipótesis de que la sociedad consiste de seres humanos o de relaciones entre ellos. Yo llamo a esto el prejuicio humanista. ¿Cómo puede entenderse esto? ¿Es que la sociedad consiste acaso de brazos y piernas, ideas y enzimas? ¿Le corta el peluquero el pelo a la sociedad? ¿Necesita a veces la sociedad insulina? ¿Qué tipo de operación caracteriza a la sociedad, si a ella pertenece tanto la química celular como la alquimia de la represión de lo inconsciente? Aparentemente, el prejuicio humanista se apoya de forma deliberada sobre la imprecisión conceptual, por lo que uno ha de preguntarse: ¿por qué? Entonces, el teórico se convierte a sí mismo en paciente.

2) El segundo prejuicio que bloquea el desarrollo conceptual radica en el presupuesto de una pluralidad territorial de sociedades. China es una, Brasil otra, Paraguay es una, y entonces Uruguay también es otra. Todos los esfuerzos para realizar una delimitación cuidadosa han resultado baldíos, independientemente de que hayan reparado en la organización estatal, la lengua, la cultura o la tradición. Es cierto que hay diferencias insalvables

policial (problemas que, por supuesto, *no* pueden *no* estar vinculados, lo que no es lo mismo que dejar un vacío conceptual de indiferencia entre ambos).

¹⁹¹ “If you read a detective story, you read a detective story” (1988: 155), consigna Moretti cuando intenta concebir a la literatura policial como un factor propio de la autonomía de la esfera de la cultura –y no como una suerte de “reflejo superestructural” de la base económica del modo de producción capitalista–.

¹⁹² Cuando decimos que lo policial deriva de lo policial, no nos referimos a la técnica compositiva basada en la autorreferencia literaria –por ejemplo, Gaboriau citando a Poe en *El misterio del cuarto amarillo*–, sino a una lógica sistémica más amplia –que, por cierto, incluye a este tipo de comunicaciones voluntariamente autorreferenciales desde el punto de vista de la técnica compositiva–.

¹⁹³ No perdemos de vista que, en este trabajo, partimos de visibilizar tanto al sujeto que enuncia como a la nación desde la que lo hace. Pero, justamente, estamos tratando de plantear otra forma de ver las cosas, en las que tanto el sujeto como la nación no están en el centro de la explicación.

entre las condiciones de vida en estos territorios, pero ellas tienen que ser explicadas como tales diferencias dentro la sociedad, no pudiendo presuponerse como diferencias entre sociedades. ¿O es que queremos resolver los problemas centrales de la sociología por medio de la geografía? (1998: 52-53)

Quizás algo de esto podríamos aplicar a una concepción de la literatura policial a escala mundial: no importan las naciones o las personas. Esto, como venimos insistiendo, no borra a las naciones ni a las personas, pero ellas no están necesariamente en el centro de una concepción sistémica sobre el género policial –sí existen, pero en todo caso pueden participar desde el entorno–.¹⁹⁴

Esta definición luhmanniana también nos ahorraría el problema del vocablo “sistema”, al que, suponemos, el propio Moretti se refiere, según una de sus acepciones comunes, como un conjunto relacionado y jerarquizado de partes.¹⁹⁵ Pero la no definición de una palabra tan sensible también puede debilitar toda la argumentación que sigue después.¹⁹⁶ De cualquier modo, lo central del planteo de Moretti reside en un intento por hacer inteligible una totalidad. Tal como sostiene Arac, tanto Moretti como Auerbach –este último en su texto “*Philology and Weltliteratur*” (1969)– se posicionan ante una ampliación de lo cognoscible y la necesidad de hacer algo ante eso, de crear formas de conocimiento que comiencen por reconocer la imposibilidad de saber todo, de leer suficiente:

¹⁹⁴ Más allá de hacerlo con vaivenes, Pepper y Schmid sostienen que el Estado es una de las condiciones del género policial (2016: 8), lo cual es cierto, pero, en todo caso, no es menos cierto que decir que básicamente cualquier fenómeno del orden social del siglo XXI tiene un estrecho vínculo con el Estado-nación.

¹⁹⁵ Moretti (2003), en efecto, se apoya explícitamente en Even-Zohar, quien concibe a los sistemas como “both the idea of a closed net-of-relations, in which the members receive their values through their respective oppositions, and the idea of an open structure consisting of several such concurrent nets-of-relations” (1979: 291).

¹⁹⁶ No decimos con esto que las conjeturas de Moretti se caigan, pero sí es cierto que caracterizar como *uno y desigual* a algo que no terminamos de saber qué o cómo es, nos lleva a la obligación de señalar una apuesta teórica que, a la hora de hablar de “sistema”, nos entrega un cheque en blanco. En este sentido, quizás la precisión léxica por la que opta Casanova, al hablar de “espacio literario mundial” (2001 [1999]), pareciera ser más cuidadosa. De cualquier modo, insistimos, y más allá de la “terapia semántica” (Abend, 2008) a la que nos vemos impelidos en disciplinas sociales y humanísticas, tampoco debemos dejar de hacer notar que ciertos vacíos en algunas formulaciones no anulan necesariamente la totalidad de los argumentos, tal como consideramos que ocurre con las ideas de Moretti. Aunque, insistimos, una mayor precisión en algunas definiciones puede eliminar aspectos poco claros: por ejemplo, Arac (2002) critica a Moretti en que su distinción entre centro y periferia es sincrónica, pero en un modelo luhmanniano una crítica de este estilo no tendría demasiado sostén, pues, en nuestro caso de estudio, son justamente los encadenamientos de comunicaciones sobre lo policial el sustrato que constituye el sistema en su *duración* histórica.

My purpose in adducing Auerbach is first to suggest that the problems he and Moretti see are much the same: the expansion of the knowable produced by the emergence of a truly world-spanning literature, and the need to develop new procedures of knowledge that recognize the impossibility of knowing everything, of reading enough—and which therefore must define imaginatively framed points of entry into the materials in order to make possible historical investigation. (Arac, 2002: 41-42)

En este último sentido de encontrar —o, al menos, buscar— puntos de entrada creativos para reflexionar en torno a lo inabarcable del género policial, la teoría de Luhmann sobre los sistemas sociales autoorganizados y autopoieticos quizá pueda brindarnos justamente eso: *un* punto de entrada para pensar la ingente ficción policial, a nivel mundial, desde ella misma. Podría tratarse de una buena herramienta para, al decir de Freund, *organizar la desesperación* (1986: 24).¹⁹⁷

¹⁹⁷ Desde luego, así como una visión sistémica, según consideramos, permite establecer un argumento más cerrado en torno a la unidad y la coherencia de “lo policial” a nivel mundial, esta perspectiva igualmente deja de lado el factor del poder, que los enfoques de Casanova y Moretti sí contemplan con mayor rigurosidad. Asimismo, como venimos diciendo, la asunción de la unidad del género a nivel mundial también puede resultar problemática y, en este sentido, nos remitimos al reciente aporte de Siskind y su crítica sobre el propio empleo del vocablo “mundo”:

El punto es que el mundo no es, ni debe ser considerado, un *datum*; el mundo no es (no puede ser) *lo dado*; no es (ni puede ser) un supuesto que preexista a las intervenciones críticas o estéticas que tienen la obligación de postular en términos contingentes y concretos, mundo o no-mundo, la estructura que sostiene y soporta su intervención discursiva. Todo texto que trasciende la inmediatez de lo local postula *un* mundo, una formación transcultural distinta y singular que podemos (o no) llamar “mundo”, dependiendo de si queremos o no crear la ilusión falaz en nuestra audiencia de que el “mundo” (entre comillas para referir a la estructura contingente sobre la que inscribimos nuestro discurso crítico) coincide con *el* mundo, con la totalidad imaginaria que proyectamos sobre el planeta. (2017: 14-15)

Más allá de la agudeza de la reflexión, quizás haya cierta objeción que se le pueda plantear a Siskind en términos de que su enunciación de que “el mundo no existe”, como discusión del concepto de “lo mundial” en la literatura mundial, puede percibirse como una suerte de autocontradicción performativa —en el sentido señalado por Apel (1975)—, es decir, se enuncia algo que se niega, pero, entonces, el propio acto de enunciar niega la negación —o sea: afirmando que el mundo no existe, enunciamos el mundo y lo afirmamos—.

Capítulo 7. Indicios y raíces: *Crímenes y jardines* (2013)¹⁹⁸

La publicación de *Crímenes y jardines* supuso la continuación, por primera vez en la literatura “de adultos” de De Santis, de los personajes de una novela anterior, *El enigma de París*. Ambas constituyen un segundo núcleo dentro de las ficciones policiales del autor, luego de la tríada señalada por Requeni (2004) y Narvaez (2006), compuesta por las tres novelas publicadas en 1998, *Páginas mezcladas*, *Filosofía y Letras* y *La traducción*, con la diferencia de que estas no comparten los personajes –aunque sí, como ya hemos mostrado, varios temas y motivos propios de la narrativa del autor, como la preocupación por los lenguajes, los libros y las tramas configuradas en base a una sucesión de muertes–.¹⁹⁹

Tanto *Filosofía y Letras* y *La traducción* como *El enigma de París* han recibido la atención de críticos e investigadores, ya sea a través de menciones (Setton, 2012: 86 y 93-94; De Rosso, 2014: 112; Vizcarra, 2015: 22)– o de artículos centrados en una o varias de ellas (Konstantinova, 2006 y 2010; Teobaldi, 2010; Peretti, 2012; Schmitz, 2013). En este sentido, si bien no hemos hallado textos sobre *Crímenes y jardines*, es cierto que los trabajos sobre las novelas previas constituyen un estado del arte que puede hacerse extensivo a esta última novela, pues esta refuerza en buena medida algunos factores comunes marcados por la crítica, como la preocupación de De Santis por el lenguaje y los procesos semióticos (Drucaroff, 2011) o la clasificación del escritor como autor de policiales y, particularmente, de un modelo genérico de orientación artificiosa y preciosista en la construcción del argumento, al estilo de Borges (Saítta, 1999; Pellicer, 2002; Jacovkis, 2007; Néspolo, 2007; Konstantinova, 2010; Peretti, 2012; Piña, 2013).²⁰⁰

¹⁹⁸ El texto de este capítulo aparecerá como artículo en la revista *Literatura y Lingüística*, en el número 38 de 2018 (Maltz, 2018d).

¹⁹⁹ Tampoco olvidemos que previamente hay otras sagas en el marco de su literatura juvenil: una tiene a una suerte de *private eye* como protagonista –*Lucas Lenz y el Museo del Universo* y *Lucas Lenz y la mano del emperador*–, además de la trilogía más reciente protagonizada por Iván Dragó –*El inventor de juegos*, *El juego del laberinto* y *El juego de la nieve*–.

²⁰⁰ Tomamos de Setton la caracterización de los relatos policiales como preciosistas y artificiosos, cuando consigna, en relación con la actividad de Borges, Bioy Casares y Manuel Peyrou, entre otros, que, en la década de 1940, “en la Argentina se logra imponer con gran eficacia un modelo sólido de literatura policial nacional, culto, decoroso, preciosista en la construcción del argumento, conocedor, seguidor y ligeramente cuestionador de los parámetros de la edad dorada de la literatura policial en lengua inglesa, 1914-1939, y negador de la vertiente norteamericana surgida hacia 1922 y consolidada en 1930” (2015: 32).

En este texto pretendemos actualizar dichos aspectos y ver la manera en que se hallan dispuestos en *Crímenes y jardines*. Sin embargo, esta novela posee otros elementos que merecen un renovado interés: tal como indica el título, además de los crímenes, hay un eje en los jardines que merece nuestra atención –y que, por supuesto, ya de entrada postula un vínculo claro con los jardines del famoso cuento de Borges–. En la novela también encontramos un desarrollo significativo en torno a la representación de ciertos valores y aspectos familiares –valores que, a priori, entran en tensión con el mundo de la detección policial, que tiende a configurar la subjetividad del investigador como un individuo ajeno a la familia y al orden social–. Por último, en sintonía con ciertas representaciones de *El enigma de París* que generan un verosímil “de época”, igualmente en esta novela observamos algunas cuestiones que retratan una Buenos Aires de principios del siglo XX y que permiten apreciar ciertos detalles de dicho orden social –es decir, hallamos representaciones que poseen una faceta realista de la sociedad y el ámbito urbano porteño, en el marco de una narrativa que suele ser clasificada como artificiosa e irreal–.

Por lo tanto, aquí planteamos cuatro ejes de discusión. En primer lugar, reparamos en algunos aspectos básicos, como la figura del detective y el sistema de indicios. Luego nos detenemos en el motivo de los jardines y sus vínculos específicos con el género policial. En tercer término, avanzamos sobre algunas conceptualizaciones que aparecen en torno a lo familiar y su relación con el género policial. Finalmente, discutimos ciertos elementos en torno a la construcción de un verosímil realista pero que, al mismo tiempo, pueden ser pensados en estrecho vínculo con la configuración de una poética específica del género policial (basada en un modelo artificioso y no realista).

La historia de *Crímenes y jardines* se sirve de los personajes de *El enigma de París*, pero los hechos transcurren enteramente en Buenos Aires: el detective Craig muere y finalmente Salvatrio afronta su primer caso sin estar a la sombra de aquel. Al igual que en la mayoría de las novelas de De Santis, nuevamente tenemos una estructura narrativa que se organiza en torno a una sucesión de muertes, en esta ocasión alrededor de un aristocrático grupo de cinco personas que meditan sobre jardines imaginarios. La muerte del anticuario Ranier pronto es seguida por otras de ese reducido conjunto, de modo que las principales sospechas recaen sobre Dux

Olaya, integrante y, a la vez, magnate y empresario de la sal y sostenedor económico de los caprichos de sus compañeros de reflexiones.

7.1. Indicios: marcas y parodias del policial

En principio, debemos señalar que *Crímenes y jardines* tiene un aparato de referencias a distintos aspectos del amplio género policial, aunque sin la sobrecarga semántica de elementos que posee *El enigma de París*. En comparación con esta, quizás deberíamos reconocer que, en la nueva aventura de Salvatrio, lo policial se halla configurado de manera más fina en el nivel sintáctico del relato, elaborado según el estilo de los policiales clásicos o ingleses, y que podemos percibir al menos en dos aspectos sustantivos: por un lado, la configuración de un sistema de indicios que, incluso con pistas falsas, al final demuestra una convergencia de todos los elementos en una única explicación verdadera y conclusiva –no quedan cabos sueltos ni hay lugar para una interpretación doble, como sí sucede en *El enigma de París*–; por otro, la utilización de un elenco reducido de personajes sospechosos que, al final de la historia, son reunidos por el investigador en una mansión para señalar al culpable y, especialmente, dar la versión de los hechos según el detective –que coincide con *la* verdad de los hechos–.

En cuanto al eje semántico, lo observamos en tres aspectos puntuales, sobre los que a continuación nos explayamos: la representación de la figura del detective y de su ámbito profesional, los procesos de detección y la autorreferencialidad vinculada a la propia literatura policial –autorreferencialidad que, en gran medida, se vincula con el uso pragmático del género–.

La figura del detective es construida, en lo sustantivo, con arreglo al prototipo de protagonista de De Santis: un sujeto masculino, quizás no tan joven pero en buena medida inmaduro, un perdedor o, al menos, alguien que no sobresale por ningún rasgo en particular, salvo por su empeño y perseverancia –que, en el caso específico de Salvatrio, previamente lo había llevado a consagrarse como asistente de Craig, frente a la desertión del resto de sus compañeros–. Si el modelo de detective clásico se distingue por sus particularidades y excentricidades –como lo hace el propio Holmes–, el de De Santis entra dentro de dicho gremio más bien de casualidad, casi como el protagonista de *El congreso de literatura*, de César Aira, que resuelve el

enigma del “Hilo de Macuto” principalmente por estar en el momento preciso en el lugar preciso, sin que ello represente ningún tipo de mérito (Aira, 2012 [1997]: 11-23).²⁰¹

Salvatrío es plenamente consciente tanto de que sus características responden más bien a un individuo masculino promedio, como de que su actual posición de detective no es explicable en base a criterios meritocráticos, sino más bien por el simple hecho de perdurar –que bien podría ser considerado un mérito–: “Había sido uno de los alumnos de la Academia Craig, el único que quedó al lado del investigador cuando todo se derrumbó. Había ascendido a detective no tanto por mis virtudes como por las catástrofes que me habían rodeado” (De Santis, 2013: 17). Aun así, en su ejercicio profesional como detective incorpora gestos y procedimientos típicos de la labor, como la elemental actividad de tomar notas, la observación detallada, la confección de un sistema de indicios y el trabajo con hipótesis interpretativas.²⁰² Sin embargo, no debemos olvidar que la solución final llega, más allá de su trabajo, gracias a una serie de ayudas de otros personajes: Troy, Seguí,

²⁰¹ Salvatrío al menos se esfuerza por ser un buen investigador, pero el protagonista y narrador de la novela de Aira se constituye más bien como una figura anti-detectivesca, que no tiene ningún tipo de superioridad intelectual y que puede resolver el enigma gracias a la conformación única, azarosa e irreplicable de su subjetividad, según su propia explicación –de la que aquí copiamos un fragmento–:

No es que yo sea un genio ni un superdotado, qué va. Todo lo contrario. Lo que pasa (trataré de explicarlo) es que cada mente se conforma de acuerdo con sus experiencias y memorias y saberes, con la suma total, y la acumulación personalísima de todos los datos que la han hecho ser lo que es la hace única [...]. Mi inteligencia, lo he comprobado a mis expensas, es muy reducida. Apenas si me ha alcanzado para mantenerme a flote en las aguas procelosas de la vida. Pero es única en su calidad; y no es única porque yo me haya propuesto que lo sea, sino porque así tiene que ser [...]. Todo eso, más la textura de mis días y mis noches desde que nací, me dio una conformación mental distinta de cualquier otra. Y dio la casualidad de que era la necesaria para resolver el problema del Hilo de Macuto; para resolverlo con la mayor facilidad, con la mayor naturalidad, como dos más dos. Para resolverlo, dije, no para plantearlo; de ninguna manera sugiero que el pirata anónimo que lo ideó fuera mi gemelo intelectual [...]. De modo que no me jacto demasiado. Todo el mérito fue del azar que me puso, justamente a mí, en el sitio justo: en Las Quince Letras, una tarde de noviembre, sin nada que hacer durante varias horas [...]. Al llegar no venía pensando en el Hilo de Macuto, ni siquiera me acordaba de su existencia. (Aira, 2012 [1997]: 14-18)

²⁰² La visión y la interpretación son, en su conjunción, parte de la clave explicativa, pues al final Salvatrío entiende que la solución a su hipótesis de crímenes basados en mitología griega se intersecta con aquellas historias que específicamente incluyen la mirada: “todas las muertes estaban vinculadas a la visión. Narciso, que mira su reflejo hasta ahogarse. Acteón, que contempla desnuda a Diana y recibe el castigo de su transformación en ciervo. Prometeo, que permite que los otros vean en la oscuridad. Y Polifemo, que ve el mundo con su único ojo” (De Santis, 2013: 291) –cada una de estas historias se refiere, respectivamente, a las muertes de Ranier, Clemm, Seguí y Buitrago–. De este modo, en *Crímenes y jardines* se tematiza el motivo de la importancia de la visión –tan significativo para la literatura policial ya desde el clásico cuento “La carta robada” de Poe–.

Margarita Craig y Greta lo inducen a ver pistas muy claras –e incluso se las muestran de manera explícita, tal como sucede con el dibujo de Troy que le provee Greta–. Salvatrio es representado, casi al final, como “un alumno lento pero esforzado” (2013: 284), aunque esto no debe ocultar que, si arriba a la solución menos por brillantez que por perseverancia y cumplimiento de su trabajo, estos aspectos no dejan de constituir un mérito por parte de un detective que, al decir de Chester J. Lampwick, compensa con empeño su falta de talento.

Más allá del protagonista, en la novela hay otras descripciones de detectives, fundamentalmente de algunos integrantes de Los Doce Detectives, asociación internacional a la que, en el presente de la enunciación de *Crímenes y jardines*, el propio Salvatrio ha ingresado como miembro. Dichos integrantes son representados, en buena medida, como suerte de estrellas del mundo de la farándula, tal como plantea Saturno Valadés, el editor de la revista fictiva *La Clave del Crimen*: “a los detectives no les importa si hablo con Castelveta o no. Lo que les molesta es salir mal en las fotografías y las ilustraciones” (2013: 48). Esto es llevado al extremo en el personaje de Castelveta que, tras ser expulsado de la organización –por tener como asistente a una mujer, Greta, cuestión prohibida de manera taxativa por las normas machistas del grupo–,²⁰³ pasa efectivamente a formar parte del mundo del espectáculo y viaja por el mundo actuando de detective, con su *show* titulado *El enigmático mundo de Anders Castelveta*. La vuelta de tuerca sobre esta situación radica en que, aun desde su desempeño como detective que actúa de sí, igualmente es contratado por Margarita Craig para resolver el misterio del aparente suicidio de Jeremías Blanco Abreu.²⁰⁴ Por lo tanto, en el desenlace de la historia, Salvatrio debe acudir al teatro para escuchar la versión de los hechos según Castelveta, quien

²⁰³ Entre las normas y las conductas regladas del mundillo de los detectives, recordemos que la lengua francesa es la oficial, hecho que ya estaba presente en *El enigma de París* –que es, en gran medida, una novela “traducida”–, pero sobre lo que se insiste en *Crímenes y jardines*, por ejemplo cuando Castelveta se muestra en escena “mientras razonaba en francés” (2013: 234) o cuando Greta es despertada por Salvatrio: “Desde la cama, ella preguntó qué pasaba. Lo preguntó tres veces: primero en holandés, el idioma en el que soñaba, después en francés y al final en español” (2013: 132) –es decir: primero en su lengua natal, luego en su lengua profesional y, finalmente, en el idioma del lugar donde se encuentra–.

²⁰⁴ Se trata de un personaje secundario que no hace a la trama principal de la novela y que solo es referido una vez muerto, pero la historia de su aparente suicidio y de un botón de marfil perdido de su camisa, de gran valor para su familia, constituye una más de las historias secundarias que De Santis acostumbra a intercalar en sus novelas más largas; por cierto, se trata de un tipo de misterio de estilo clásico, a través de la pérdida de una joya familiar, pero toda la solemnidad de la historia resulta un tanto atenuada por el humor que genera el segundo apellido del difunto, “Abreu”, que nos remite al apellido del futbolista uruguayo homónimo (Washington Sebastián Abreu).

afirma ante la audiencia: “Ustedes saben que no soy actor: sigo siendo un detective, aunque esté en un escenario. Y en los días en que estuve en esta ciudad tuve oportunidad de agregar un nuevo caso a mi archivo personal” (2013: 234). Esta duplicidad de roles encuentra una explicación –o, más bien, un cuestionamiento– en un momento previo de la ficción, cuando Salvatrio le pregunta a Greta: “¿No extrañas los crímenes auténticos? ¿La época donde todo era verdad?”, a lo que la asistente de detective reconvertida en asistente de actor de detective contesta: “No recuerdo un tiempo en que todo fuera de verdad” (2013: 131). Así, los crímenes auténticos de la ficción son puestos en pie de igualdad junto a los crímenes teatrales: no hay nada que sea puramente *real*, y quizás con esas palabras cuestionadoras en boca de una mujer se apunta a la construcción de una poética del género policial que no admite un verosímil realista sin establecer reparos al respecto (volveremos sobre esta idea en el último apartado).

En relación a la actividad de la detección, observamos varias referencias directas. La primera de ellas se da en una conversación entre Salvatrio y Clemm, en la que hay un pequeño debate en torno al trabajo de los detectives y la tensión entre seguir indicios e imaginar conjeturas:

–¡El poeta Seguí! Su oficio consiste en imaginar. Yo soy cazador. Cuando se persigue una presa uno no puede ponerse a imaginar. Hay que seguir indicios. También ustedes, los detectives, siguen indicios. Tampoco ustedes pueden detenerse a imaginar...

[...]

–Al contrario. Nuestro trabajo consiste en imaginar posibilidades y después ver si los indicios concuerdan con nuestras conjeturas. Porque es la imaginación la que hace hablar a los indicios. Los indicios son mudos. (2013: 58-59)²⁰⁵

El componente de la imaginación tiene una raíz igualmente rastreable en Borges y, en la obra de De Santis, en *Filosofía y Letras*, por ejemplo cuando Miró reflexiona sobre la naturaleza del conocimiento: “Quién sabe [...] si al final es la distancia, y no la cercanía, lo que convoca mejor a la verdad” (De Santis, 2002: 140). En esta novela se hace mención, a modo de burla, al paradigma indiciario –mediante el personaje de Trejo y su “indiciología”–, y esto se repite nuevamente en *Crímenes y*

²⁰⁵ También resulta interesante la caracterización, por parte de Clemm, del oficio de detective: “Es una cacería. Y no hay gran diferencia entre cazar hombres u animales” (De Santis, 2013: 60).

jardines, a través de Diácono: “Ustedes los detectives también tienen sus supersticiones, ¿verdad? Creen que en las cosas mínimas, en un pedacito de papel, o en un puñado de ceniza o unos pocos granos de sal se esconde la gran verdad, la solución del enigma” (2013: 187). Esta segunda cita amplía incluso la perspectiva en torno a los indicios y se conecta con un elemento más abarcativo, de larga data y muy significativo para el policial: los detalles –presentes tanto en las cosas y los hechos que se observan y se ocultan como en las palabras que se dicen o se omiten–.

Finalmente, en el nivel de los elementos semánticos, hallamos el motivo de la autorreferencia propia de la literatura policial, que en *Crímenes y jardines* se acentúa con la autorreferencia a la propia historia de Los Doce Detectives, al punto que *El enigma de París* aparece como libro publicado, publicitado como novedad en un número de *La Clave del Crimen*: “*El enigma de París* (280 páginas): transcripción de las actas de Los Doce Detectives reunidos en París en mayo de 1889, en ocasión de la Exposición Universal” (2013: 45). En efecto, Salvatrio acude, como referencia para su investigación, a los casos en que intervienen algunos miembros de Los Doce Detectives y que involucran enigmas con jardines: tenemos menciones a algunas aventuras de Lawson, Magrelli y Sakawa publicadas en *La Clave del Crimen*. La historia en la que participa el último de estos, “El caso de las flores del cerezo” (en que un padre descubre y ejecuta al culpable de la muerte final de su hija a través de una enrevesada estrategia), es transcrito enteramente en la novela, pues Salvatrio aclara que dicho relato lo ayuda en sus reflexiones para dilucidar su propio intrínquilis: es decir, en la ficción, la ficción ayuda a resolver el caso real.

Quizás el caso de Sakawa permita, además, una conexión con el nivel sintáctico, pues da una pista sobre cómo se estructura la historia principal. Tal como indicamos, *Crímenes y jardines* presenta una estructura narrativa que resulta cómoda para De Santis: la sucesión de muertes. Sin embargo, esta ficción se caracteriza por construir el enigma de una manera mucho más cuidada y preciosista que *Filosofía y Letras* y *La traducción* e incluso que *El enigma de París*. Recordemos que esta última deja cierto margen para una doble interpretación –el crimen para defender el mundillo de los detectives o el crimen por amor–, aspecto que no halla cabida en la estructura cerrada de *Crímenes y jardines*, en que la disposición final del mapa de indicios y pistas apunta sin lugar a dudas a la culpabilidad de Diácono, en una explicación que incluso satisface al propio acusado, que la recibe hasta con un dejo

de liberación: “Me acerqué al tesorero. Yo lo estaba condenando, pero veía en sus ojos que no era capaz de odiarme. Secretamente había estado esperando el triunfo de la verdad” (De Santis, 2013: 284). El sistema de pistas resulta taxativamente cerrado al punto que se explican aquellas que son inconducentes: los granos de sal, que presuntamente apuntaban a Dux Olaya o a la imagen de un asesino supersticioso que arroja sal para que los espíritus de sus víctimas no lo persigan, al final responden a la costumbre de Diácono de ponerse granos en los bolsillos cada vez que hace algo importante, a lo que se suma el hecho de sus bolsillos crónicamente rotos –debido a su soltería, según se explica en la novela–, por los que dichos granos se pierden y se dispersan (2013: 286). E incluso hay una confirmación final sobre la infalibilidad de la interpretación correcta de las pistas, cuando Salvatrio, para demostrar su idea de que el asesino es alérgico a las plumas, arroja un jilguero muerto a las manos de Diácono y este reacciona con espanto.²⁰⁶

7.2. Raíces: jardines reales y jardines conceptuales

En el apartado anterior repasamos los aspectos básicos que acarrea la parte de los crímenes, la investigación y los vínculos con el género policial. Pues bien, al abordar el otro vocablo que da título a la novela, no podemos dejar de hacer notar que igualmente posee una estrecha relación con la narrativa policial, dada por el intertexto de “El jardín de senderos que se bifurcan” de Borges. Recordemos, en efecto, que varios críticos señalan la impronta de Borges en el modelo de policial practicado por De Santis (Saítta, 1999; Pellicer, 2002; Jacovkis, 2007; Néspolo, 2007; Konstantinova, 2010; Peretti, 2012; Piña, 2013). Particularmente, Konstantinova ya había analizado las formas en que *Filosofía y Letras* se hace eco de “El jardín de senderos que se bifurcan”: “Both texts ultimately aim to question our

²⁰⁶ De este modo, tendríamos que lo que De Santis no había terminado de lograr con las novelas de 1998, es decir, la creación de un producto que fuera un representante acendrado de la vertiente clásica del policial, y que tampoco había conseguido del todo en 2007 con *El enigma de París* –que es más un homenaje a nivel semántico antes que un dispositivo en que todas las piezas, al final, encastran a la perfección–, sí finalmente lo hace, en 2013, con *Crímenes y jardines*. Así, podríamos pensar que le lleva quince años escribir un policial clásico que sea estrictamente fiel a la tradición. Escribir un policial de estas características es una empresa complicada, y la trayectoria de De Santis lo demuestra de manera concreta. *Crímenes y jardines*, además, se torna una pieza rara en el marco de un panorama de narrativa argentina en que, ya desde 2007, predomina la producción del denominado “género negro”.

notion of reality and both do so through self-reflection, murder, detection, labyrinth, construction and multiplication/bifurcation” (2010: 162). En *Crímenes y jardines* se reactualizan varios de estos elementos, además de que la presencia de los jardines los refuerza –y en ellos podemos leer, ya desde el título y casi sin dudas, una intención de auto-inscripción, por parte de De Santis, en esa tradición borgeana–.

Los jardines son tema y motivo, están desde el principio y de manera excesiva en todos los umbrales del libro: en el título, en el epígrafe general de la novela, en los nombres de los cinco capítulos y en la mayoría de sus epígrafes. Esto evidencia, de manera diáfana, un amplio trabajo de documentación previo, por parte de De Santis, a la hora de concebir y preparar su proyecto de escritura de una novela que, entre epígrafes y citas en el cuerpo del texto, incluye numerosas referencias a libros sobre jardinería y temas aledaños. Podemos observar esto, por ejemplo, en las siguientes líneas, en las que Seguí le cuenta a Salvatrio:

Leíamos las Meditaciones de un paseante solitario de Rousseau, el Walden de Thoreau, donde el norteamericano cuenta la historia de su retiro en los bosques... Aprendíamos de los jardines romanos leyendo las cartas de Plinio el joven, nos deteníamos en las églogas de Virgilio y en la Eneida [...]. Yo mismo, que sé un poco de inglés, traduje el breve ensayo Sobre los jardines, de Francis Bacon [...]. El doctor Rank, que por supuesto lee alemán, nos tradujo muchas páginas de Goethe, sobre todo su poema sobre ese misterioso arbusto oriental, el ginkgo [...].

[...] Alguien acercó a nuestras reuniones un extraño libro llamado El jardín de Ciro, de Thomas Browne, y yo conseguí, gracias a una amiga francesa, El viaje alrededor de mi jardín, de Alphonse Karr. (De Santis, 2013: 52-53)

Desde el comienzo de la novela, cuando Salvatrio entrevista a la señora Ranier, se establece una clara distinción entre jardines reales y jardines conceptuales: “A mi marido le interesan los jardines mentales, no los de verdad. Es incapaz de regar un malvón” (De Santis, 2013: 30). En evidente linaje con el policial clásico de la campiña inglesa, *Crímenes y jardines* se sitúa de manera taxativa no solo en el tiempo de ocio de un segmento de la aristocracia local sino incluso en sus espacios de esparcimiento. Este tiempo de ocio usado para discutir sobre los espacios de ocio conduce a reflexiones de orden filosófico y semiótico; así, Seguí le explica a Salvatrio: “Discutíamos sobre los jardines. Pero los jardines no vistos solo como cuadrados de césped, sino como espacios míticos, donde las ciudades conservan sus

viejas historias. Los jardines pueden ser bosques, páramos, laberintos. Son mundos en miniatura, y a través del estudio de la forma, entramos en la región de los símbolos” (De Santis, 2013: 54). Sin embargo, este ingreso en el universo de los símbolos no implica, en última instancia, ningún tipo de comprensión final; al contrario, sucede una vez más lo que Drucaroff había notado respecto a otras narraciones anteriores de De Santis, en las que esta investigadora identifica “una obsesión que es a la vez utopía y pesadilla: la semiosis completamente inútil” (2011: 427). De todos modos, en el caso puntual de *Crímenes y jardines* –y a diferencia de *Los signos*, que es la ficción de De Santis que Drucaroff tiene en mente para su idea de la semiosis inútil–, podríamos relativizar este postulado: si bien es cierto que las reflexiones sobre los jardines no llevan a ningún lado, en el nivel semiótico del sistema de pistas sí hay una clausura del significado –que apunta, como conclusión última, a la ya mencionada culpabilidad de Diácono–.

Los posibles significados de los jardines se ramifican y dispersan. Seguí recapitula distintas acepciones mencionadas en las discusiones del grupo de filósofos: el jardín como jardín real, como retorno al jardín primitivo, como poema, como libro e incluso como lo que no puede preverse del todo (De Santis, 2013: 54-55).²⁰⁷ Pero Clemm resulta más categórico y habla de dos tipos de jardines que separan a los integrantes de dicho grupo:

Usted habrá oído hablar del jardín francés, el inglés, los jardines romanos, los jardines japoneses... Todas esas divisiones para nosotros eran completamente vacías, superficiales, propias de aficionados. Para nosotros la pasión por los jardines tenía dos formas, el jardín edénico y el jardín de la Atlántida.

[...]

[...] Los partidarios de los jardines edénicos tendemos a mirar el jardín como una representación de lo salvaje, del mundo anterior a la civilización, a la cultura. El jardín nos lleva a un tiempo que está fuera de la historia. Los otros, en cambio, ven el jardín como un orden ideal donde se destaca el ingenio humano, el diseño. Por eso discutíamos. Por eso nos separamos. (De Santis, 2013: 60-61)

Sin embargo, no todo se reduce a propósitos meramente filosóficos y a semiosis inconducentes, ya que la novela también contempla los jardines reales. Los

²⁰⁷ En este sentido, la novela repite el mismo procedimiento que su antecesora efectúa con una palabra clave de su propio título, pues en *El enigma de París* teníamos una discusión entre los detectives sobre cómo definir de manera más precisa al enigma.

de Margarita Craig sí implican un conocimiento certero de plantas, semillas e injertos. Incluso apreciamos una dimensión política a la que están sujetos: “Baltazar Dux Olaya defendía al jardín real: él quería tejer sus redes para desplazar a Thays. Quería que el diseño de los grandes jardines del país quedara en sus manos. Es probable que todavía pueda hacerlo, si es que la buena estrella de Thays se apaga de una vez” (De Santis, 2013: 54). De esta forma, Seguí menciona la intención de Dux Olaya de imponerse por sobre Carlos Thays, el gran diseñador de los parques de la Argentina y especialmente de Buenos Aires –entre los cuales el Jardín Botánico de la capital lleva su nombre como homenaje–, pero a quien el poeta se refiere de manera despectiva: “sabe mucho de injertos, pero nada de filosofía” (2013: 53). En esta línea, *Crímenes y jardines* trabaja de manera original con la constitución de la nación argentina y de su capital: si los sentidos comunes siempre apelan a la mitología del trabajo, en la novela se apunta a otra faceta de lo nacional, que también se construye en el tiempo y, especialmente, en los espacios de ocio y esparcimiento.

Por último, no debemos olvidar que la autorreferencialidad de la literatura policial también está en este nivel de los jardines: como ya indicamos, Salvatrio se sirve de algunos casos de Los Doce Detectives que se desarrollan en estos ámbitos. Si en varias historias policiales los jardines están desde el comienzo, en otras se hallan en el final: la referencia insoslayable resulta, por supuesto, “Los crímenes de la calle Morgue” de Poe, cuento en que el orangután que comete el doble asesinato termina cedido al *Jardin des Plantes* –jardín que, en efecto, es mencionado en la novela de De Santis a través de su boletín anual (2013: 87)–.

Pero, fundamentalmente, la imagen del jardín puede ser puesta en sintonía con un modelo de policial delicado y no realista: justamente contra este tipo de relato, el editor Valadés se manifiesta en contra, pues prefería no publicarlos: “A mi juicio eran demasiado... abstractos. Nuestro público quiere sangre, los razonamientos y delicadezas de Sakawa dejaban fríos a los lectores, que se quejaban en el correo” (De Santis, 2013: 76). Por supuesto, esta frase de Valadés parecería una suerte de rechazo, dentro de la ficción, de lo que la ficción efectivamente es, con sus razonamientos, sus delicadezas, sus apelaciones a la mitología griega y, como ya mencionamos e insistimos, su defensa de un “modelo abstractivo y abstracto del policial” (Setton, 2012: 59), tal como lo concebía Borges.

7.3. Otras raíces: los problemas familiares

Uno de los aspectos sugestivos de la narrativa de De Santis es su apelación a una temática familiar que, *a priori*, resulta ajena al mundo de los detectives. En *Crímenes y jardines* hallamos varios puntos que tratan esto de manera directa, amplia y, como es habitual en sus textos, con una significativa dosis de humor. Este abordaje de un eje familiar no constituye una novedad en las novelas policiales del autor: recordemos algunos elementos de ficciones anteriores que van en el mismo sentido, tales como el matrimonio infeliz de Miguel De Blast en *La traducción* o la conflictiva relación de Esteban Miró con su madre en *Filosofía y Letras*. En una sintonía análoga, *El enigma de París* comienza con una doble mención a la relación de Sigmundo Salvatrio con su padre: este le regalaba a su hijo rompecabezas, aunque no concebía para él otro futuro profesional que no fuera una continuación del oficio de zapatero –oficio que, en principio, en el marco de un orden social en buena medida estamental, Salvatrio estaba destinado a proseguir–.²⁰⁸

Por lo general, la ficción policial evita la temática familiar, pues la gestación de un detective aislado del mundo y del orden social debe comenzar por el desprendimiento de los lazos familiares primarios. Al contrario de esta tendencia, De Santis plantea un retorno a lo familiar, pero, lejos de ser representado como un ámbito de paz, se trata de un componente que, antes que estabilizar, más bien pone en apuros e incomoda al protagonista:

Yo reservaba los domingos para visitar a mi familia. Tenía toda la semana para templar mi ánimo y prepararme para escuchar las preocupaciones de mi madre por mi trabajo, las quejas de mi padre por lo mal que andaba el negocio, aunque anduviera bien, las burlas de mi hermano, que me reclamaba en la fábrica de zapatos:

–Ganarías el doble y trabajarías la mitad. (De Santis, 2013: 110)

²⁰⁸ Y aun cuando Sigmundo cambia su destino como zapatero, no deja de reconvertir a su favor los saberes propios de dicho oficio, tal como indica en el primer párrafo de *El enigma de París*: “Muchas veces lo ayudé [a mi padre] en sus tareas, y si hoy en nuestra profesión se habla de mi método para clasificar las huellas halladas en la escena del crimen (el método Salvatrio), debo esa invención a las horas que pasé con las hormas y las suelas. Investigadores y zapateros ven el mundo desde abajo, y unos y otros se ocupan de los pasos humanos en el momento en que estos se desvían del camino” (2008 [2007]: 11).

Salvatrío reflexiona sobre sí mismo y es plenamente consciente de que los detectives de la literatura no conocen los problemas familiares. En este sentido, el género policial deja un área de vacancia y, por lo tanto, el protagonista –propenso a autoconstruirse en vínculo con los detectives literarios– no tiene ninguna guía para lidiar con ellos:

En *La Clave del Crimen* nunca aparecían las madres de los detectives, las esposas, los hijos, las tías: ellos estaban siempre solos, buscando resolver el enigma. La aparición de una madre posesiva, las travesuras de un hijo, una discusión de sobremesa, una esposa que se queja del dinero que entra en la casa: cualquier asomo de la vida cotidiana habría bastado para aniquilar el aura intelectual de los detectives. Si tal cosa hubiera ocurrido el buen Valadés se habría quedado sin lectores. Desde niño, las lecturas me habían formado, y en las páginas de *La Clave del Crimen* había encontrado modelos para enfrentarme a la burocracia policial, para interrogar de modo sutil, para buscar huellas en lugares recónditos. Pero en las historias de detectives no había ningún modelo para enfrentar a la familia. Ahí uno estaba solo. (De Santis, 2013: 110)

Así, entonces, tenemos una representación de Salvatrío en un rol de hijo del que, aun siendo detective profesional, no puede salir. La novela presenta, asimismo, otros núcleos familiares complejos en las relaciones entre padres e hijos: Dux Olaya y su hija Irene, alterada por la locura y la reclusión; Diácono y su madre posesiva, con la que vive y quien controla rigurosamente los tiempos de su hijo –“Mi madre me espera, y si me demoro más de lo debido se alarma” (2013: 185)– e incluso planifica su vida familiar: “Mi madre es muy exigente y no quiere que elija una esposa sólo por su cara bonita o por el encanto pasajero de un perfume o un vestido de moda” (2013: 93).

A su vez, la vida doméstica de Salvatrío en la casa del fallecido Craig –donde también tiene su oficina– acarrea una suerte de segundo núcleo familiar, conformado por Margarita Craig, la viuda de su mentor, y Ángela, la cocinera y ama de llaves. Esta última, con sus tareas domésticas de cocina y alimentación, es la que verdaderamente establece y mantiene el orden del hogar. Cuando Salvatrío vive por unos días en el hotel Royal, extraña la comida de la cocinera y la atmósfera hogareña, al punto que, cuando vuelve, nos comunica: “Ángela preparó un guiso de lentejas con zapallo y chorizos y unas natillas, y la comida me cambió el ánimo por completo. Tomé media botella de vino yo solo. La señora Craig no bajó a comer.

Sólo recibí el saludo de sus pasos que sonaban en el piso de arriba. Amodorrado y feliz, me di por regresado al hogar” (2013: 255). Ante esta vuelta al hogar, la señora Craig –viuda pero, asimismo, joven y bella– igualmente explicita su alegría: “Es bueno saber que hay un hombre en la casa. Además, esta casa es tan grande... Mi madre decía que cuando se dejan habitaciones vacías, aparecen los fantasmas a reclamarlas” (2013: 266). Sin embargo, en general persiste la idea de que este núcleo doméstico no puede llegar a ser uno familiar, pese a que, al menos por un momento, Salvatrio no escapa a concebir dicha posibilidad, luego de una conversación sobre mitología griega con Margarita: “Todo en nuestra vida era confusión y malentendido, pero durante un segundo me pareció que éramos un apacible matrimonio que esperaba en silencio la hora de irse a dormir” (2013: 159). Salvo por esta fugaz mención, Salvatrio, fiel a su cobardía, huye constantemente de la opción de ser el hombre de la casa –aunque la señora Craig le conceda esta función, al menos parcialmente–.

La institución matrimonial raramente –por no decir nunca– funciona en la novela, y esto es resaltado constantemente a través de distintos personajes: la alegría de la señora Ranier, cuya viudez incluso le permite escapar de las obligaciones sociales: “Soy viuda reciente, tengo la excusa perfecta para huir por un tiempo de todos los compromisos” (De Santis, 2013: 182); la divergencia de intereses que Margarita Craig recuerda respecto a su difunto esposo: “Con mi marido sólo se puede hablar de crímenes [...]. De las plantas, sólo le interesa la belladona” (2013: 105);²⁰⁹ o incluso el triste caso de la señorita Landor, que en un primer momento nos comunica que recibe correspondencia de su esposo, a quien espera que retorne de Brasil, aunque finalmente se tira desde el balcón del hotel Royal, “el hotel de los suicidas” –y el gerente Danish le explica la verdad a Salvatrio, cuando le comenta que “el marido existió, pero la abandonó hace tres años. Se fue al Brasil. Nunca volvió ni se comunicó con ella” (2013: 248), además de que la correspondencia recibida era escrita por la propia Landor–.

²⁰⁹ Recordemos, incluso, que en *El enigma de París* hay un fugaz comentario sobre un hijo perdido del matrimonio Craig, que puede leerse como epítome de un núcleo familiar que nunca llega a constituirse de manera genuina: “Los Craig habían perdido, quince años atrás, a un hijo de pocos meses, y no habían vuelto a tener niños; por eso cuando entramos, a pesar de nuestro intento de respetar el silencio inhumano, la casa pareció acusar un alboroto al que no estaba acostumbrada” (2008: 16-17).

Por otra parte, sí debemos señalar que, en el marco de la investigación de Salvatrio, ciertos elementos de la institución matrimonial terminan por orientar la pesquisa. En una conversación con Margarita Craig, esta le recuerda la convención por la que la novia debe llevar algo viejo, algo nuevo, algo prestado, algo azul y una moneda en el zapato –“*Something old, something new / Something borrowed, something blue / And a silver sixpence in her shoe*” (268), recuerda Salvatrio de memoria–, hecho que al detective lo remite a los objetos que había hallado en el cofre de Irene Dux Olaya, en que había observado cinco objetos que se correspondían con tales características, y que finalmente lo conduce a la explicación definitiva del plan criminal, que contemplaba un casamiento de Diácono con Irene, mediante el cual él pasaría a heredar la fortuna de su jefe –de este modo, también resulta sugestivo observar que la serie de crímenes del contador culminaba, en sus planes, con un casamiento–.

Además, ante el panorama presuntamente aciago que supone la vida familiar y matrimonial, en todo caso huelga aclarar que lo opuesto de la familia, la soltería voluntariamente buscada, tampoco es representada de manera positiva. Pensemos en el caso de Clemm y sus perros: “No estoy casado, gracias a Dios. Tengo a mis perros. ¿Para qué quiero una mujer? No me tendría la devoción que ellos me tienen” (2013: 60); aunque recordemos que son sus mascotas quienes finalmente lo matan. Seguí piensa de manera muy similar al cazador y dice de manera sintética: “Nadie se lleva bien con la esposa. Por eso yo no me he casado todavía” (2013: 21). Más adelante insiste sobre esta idea, con el agregado de que un poeta como él no puede concebir un casamiento:

¿Qué esperan de uno las mujeres, Salvatrio? Ése es un misterio que ningún detective podrá descubrir. Siempre tienen alguna exigencia secreta. La que acaba de salir se quería casar. ¡Casar! ¡Vestido de novia, cura, acepta usted por esposa y todo eso! ¿Acaso no le dije desde la primera vez que se cruzaron nuestros ojos que yo era un poeta? (2013: 116)

Así, vemos que, al menos según la sensación que nos transmite la lectura de *Crímenes y jardines*, todas las interacciones sociales contienen su desgracia. Esto parece hacernos confirmar dos cuestiones: por un lado, el carácter fuertemente asocial –o, mejor dicho, socialmente problemático– que percibimos en la narrativa de

De Santis; por otro, nos habilita a observar un nivel no tan habitual del género policial, pues con la presencia de problemas matrimoniales, familiares y domésticos, en última instancia, se deja abierta la posibilidad de que el detective tenga sentimientos y los exprese, tal como leemos en el siguiente pasaje, en que la voluntad racional de develar un enigma queda relegada frente a un deseo no controlado de Salvatrio: “No había conocido a Ranier, despreciaba a Clemm y Juan Troy me parecía un lunático; pero me di cuenta de que había sentido por Seguí verdadero afecto. Por primera vez no vi al asesino como el necesario rival del juego que había elegido como profesión y destino, sino como alguien a quien odiar, buscar y destruir” (2013: 260-261).

7.4. Otros indicios: las representaciones del orden social y urbano de fines del siglo XIX y la defensa de una poética del policial abstractiva y abstracta

En la novela encontramos un dispositivo de datos concretos que funcionan en el nivel más básico de generar un efecto de verosimilitud y un clima “de época” –tal como ya habían sido empleados en *El enigma de París*–: lugares de Buenos Aires, como el Cementerio de la Recoleta, el Colegio Nacional en la calle Bolívar, el Club del Progreso en el Palacio Muñoz –en la esquina de las calles Perú y Victoria–, la confitería Bieckert, el Teatro Colón, la zona de los tribunales, la Plaza San Martín o el mismo Jardín Botánico; acontecimientos históricos, nacionales e internacionales, como la fiebre amarilla en la década de 1860 –y la consecuente mudanza de las clases ricas desde el sur hacia la zona de Belgrano–, la Batalla de Maipú o la Exposición Universal de 1889; y nombres propios de la historia argentina, como Roca, Rosas, Sarmiento o el propio Thays, con quien Salvatrio mantiene una conversación.

Sin embargo, la muerte de Craig al comienzo de la historia es pensada por el propio Salvatrio como parte de transformaciones sociales más profundas, en las que lo rural y lo comunitario van dejando de manera progresiva su lugar a lo urbano y lo social –lo social, al menos aquí, entendido en oposición a lo comunitario–:

La muerte de Craig fue el primer indicio que tuve de cómo cambiaba aceleradamente la ciudad al acercarse el nuevo siglo. Hasta poco tiempo atrás

la muerte de algún militar de las guerras civiles, de algún senador, de alguna gran dama de nombre interminable, se vivía en cada esquina, en cada conversación, como si todos viviéramos en una misma y enorme casa y esa muerte perteneciera al orden de nuestras vidas. Pero la muerte de Craig ya se comentaba como algo que había pasado en otra parte, un susurro de apresurados mensajeros, algo que no había pasado del todo. La gente se enteraba por el periódico, ese manual de indiferencia. Me di cuenta de que ya no vivíamos en el mundo de los hechos, sino en el de las noticias; lo lejano sonaba próximo, y lo cercano remoto. (2013: 19)

Se trata, entonces, de un mundo en que el conocimiento del otro, de los otros cercanos, se desplaza desde un saber directo a otro mediado, muchas veces anónimo y atravesado por la información distribuida con periódicos: la indiferencia se abre paso con el crecimiento de las ciudades y los periódicos.

La imagen de la irreversibilidad de los cambios y el tópico del *tempus fugit*, ya presentados y representados en *El enigma de París*, aquí aparecen nuevamente y se condensan en la imagen de la empresa Sal Argentina, que presuntamente va quedando atrasada y anacrónica con el cambio de época –y, particularmente, es desplazada en algunos rubros de la actividad económica por la refrigeración eléctrica de las carnes o por la exportación de ganado en pie (De Santis, 2013: 52 y 94)–. Pero, a su vez, Diácono sostiene que siempre será necesaria la sal, de modo que morigera la tensión entre la resistencia de lo pasado y el empuje de lo emergente: “Siempre, en los períodos de cambio, hay quienes piensan en el apocalipsis. Pero los cambios son solo cambios. Desde la aparición de los frigoríficos la industria de la carne necesita menos sal, pero la sal seguirá haciéndonos falta. No podemos vivir sin sal” (2013: 79).

Más allá de estos aspectos sociales y sus representaciones en la ficción, al mismo tiempo parece estar presente la idea de que la literatura policial no se vincula de manera directa con los crímenes reales. En principio vemos esto con una declaración de Seguí, en la que sugiere que la traición en la amistad es lo que realmente importa, en detrimento del ámbito de los negocios –y, por extensión, en detrimento de cierto tipo de literatura policial que apunta a asociar los crímenes, por ejemplo, a los delitos económicos organizados y a los negocios de las grandes empresas–: “Para Dux nuestra amistad era como un refugio frente a todo su mundo de negocios, de conspiraciones, salinas y vacas muertas. La amistad traicionada es para él como una pasión traicionada” (2013: 56). Cuando Salvatrio revisa los viejos

ficheros de Craig, encuentra información sobre el empresario de la sal: “En 1865 [...] fue acusado de utilizar sus barcos para contrabando de mercadería. En 1872 se lo investigó por la desaparición de uno de sus obreros, un tal Brauch, anarquista. Las dos investigaciones quedaron sin efecto” (2013: 64-65). De estas informaciones, completamente secundarias en la novela, podemos desprender una idea de cierto tipo de crímenes que, incluso apareciendo mencionados, no cuentan como crímenes genuinos para la ficción policial que construye De Santis. Quizá no sería del todo desatinado elaborar un paralelismo con la distinción foucaultiana entre ilegalismos y delincuencia (Foucault, 2006: 261-299), ya que, en este caso, parecería que para De Santis no todos los ilegalismos son necesariamente material para los delitos del género policial. Así, de alguna forma hallamos una insistencia en la idea de que los crímenes de la literatura policial no ponen en primer plano los crímenes del orden social “real” –como sí sostiene otra poética del género policial, de Chandler (1970) a Piglia (1979) y con vigencia en la actualidad, basada en la noción de que la literatura policial sirve para “reflejar” la criminalidad de la sociedad–.²¹⁰ Más adelante, la poética de una ficción policial alejada de los crímenes de la realidad puede apreciarse una vez más, a través de una burla puesta en boca del editor Valadés y su preocupación ante los trabajadores anarquistas que colocan consignas políticas en *La Clave del Crimen*:

–Los obreros gráficos son todos anarquistas y tengo que tener mucho cuidado con lo que publico. Hay que leer cada artículo diez veces. Si uno se distrae, aprovechan para hacer modificaciones y así difundir sus ideas maximalistas a través de las historias de Los Doce Detectives. En las galeradas del último número descubrí que Caleb Lewson, después de atrapar a un asesino declaraba: «Pero la culpa no es de este hombre, sino del orden burgués, que lo obligó a cometer este crimen. Aunque le haya cortado la cabeza a su mujer, no es del todo un criminal: es una víctima del sistema». (2013: 258)

²¹⁰ A las menciones de los delitos de Dux Olaya, igualmente deberíamos agregar la violación de Irene por parte del doctor Rank, que también queda como un delito secundario, pero del que tenemos información de que era una conducta iterativa, tal como afirma Salvatrio: “El ataque [a Irene] no fue ninguna novedad para el doctor Rank. Él acostumbraba a visitar por la noche a sus pacientes. Ellas son locas, nadie les cree, así que son víctimas fáciles. Una de ellas escapó del manicomio sólo para decírmelo” (2013: 278). Por supuesto, si bien hoy en día está muy presente en la agenda política la criminalidad contra las mujeres y la violencia de género, podríamos pensar que minimizar este tipo de delitos se corresponde con un nivel de verosimilitud respecto al orden social representado en la novela (recordemos que los hechos ocurren a mediados del último decenio del siglo XIX).

A partir de este fragmento, observamos una clara broma con respecto a la representación en la literatura policial de ciertos crímenes –broma que podemos poner en discusión con la concepción general de la vertiente negra, para la que el tipo de crímenes “sociales” y “sistémicos” son los que verdaderamente importan–. Pero, en la poética de De Santis, los crímenes del género policial tienen, fundamentalmente, una meta de entretenimiento, al tiempo que cualquier explicación sobre la motivación social de un delito es presentada solo para ser ridiculizada (queda claro que De Santis, en el mismo movimiento, se burla de manera jocosa tanto del editor burgués como de los trabajadores anarquistas). También recordemos, como hemos mencionado, que ya en *La traducción* el uruguayo Vázquez sostenía que “[l]os misterios están ahí para darnos tema de conversación, no para que los solucionemos” (De Santis, 1998: 126).²¹¹ Por lo tanto, según vemos en *Crímenes y jardines*, se reactualiza la ponderación de un modelo de literatura policial preciosista, artificiosa, entretenida y, especialmente, que se tiene a sí misma como foco de interés en tanto producto para el entretenimiento –y no así para generar una presunta conciencia de clase o algún tipo de “reflejo” sobre los crímenes que ocurren en el orden social “real”–.

²¹¹ Formulación que, por cierto, parecería una reelaboración de aquella cita de Borges sobre “la sentencia homérica de que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar” (1974: 249).

Capítulo 8. El policial en la historieta: teoría y práctica²¹²

Tanto en *El enigma de París* como en *Crímenes y jardines* leemos sobre la existencia de la historieta *La Clave del Crimen*, publicación en que las vidas de los detectives fictivos se hacen ficción dentro de la ficción. La incorporación de la imagen a lo literario se da desde el propio soporte escrito y, en tal sentido, así como hoy en día resulta casi imposible concebir el género policial solamente desde la palabra, en todo caso resulta interesante analizar cómo funciona en otro tipo de soportes.

Resulta significativo que, así como *Asesinos de papel* constituye un hito en los estudios académicos sobre el policial nacional, igualmente en las décadas de 1970 y 1980 contamos con desarrollos locales que conciben a la historieta como una producción digna de atención intelectual. Desde aproximaciones semiológicas y desde estudios de las culturas populares, Masotta (2010 [1966]; 2010 [1967]; 1982 [1970]), Steimberg (1977), Romano (1985) y el propio Jorge B. Rivera (1985; 1992) sentaron una base de estudios sobre la historieta.²¹³ En años recientes, tenemos nuevos trabajos y, particularmente, algunos investigadores se vuelcan de manera aún más especializada hacia los estudios sobre narrativa gráfica, como Berone (2009; 2012), Reggiani (2009a; 2009b), Vázquez (2010), Gandolfo (2014), Turnes (2015) o Gago (2018) –y queda claro que no somos exhaustivos con estas menciones–.

Aquí, particularmente, no proponemos un análisis desde los enfoques que se basan en el lenguaje de la historieta, sino, más bien, una lectura sobre los modos en que el género policial se presenta en las historietas y los ensayos sobre historietas de De Santis. En primer lugar, planteamos una hipótesis para unir sus producciones de historietas con su literatura “para adultos”, basada en dos argumentos: por un lado, el género policial une ambas narrativas pero, por otro, se diferencian en que la literatura se sirve más del policial clásico de enigma, mientras que la historieta se aproxima al policial negro. En segundo lugar, repasamos algunos aspectos de las teorizaciones de De Santis sobre la historieta, principalmente en relación al policial negro, a la

²¹² Las ideas de este capítulo fueron publicadas previamente en el número 15 de la revista *Caracol* (Maltz, 2018e).

²¹³ Por supuesto, el interés de intelectuales y académicos hacia objetos de la cultura masiva es un fenómeno más amplio, que data de al menos la década de 1960 y que, en el caso de la historieta, cuenta a nivel internacional con el antecedente del clásico trabajo de Eco (1984 [1965), *Apocalípticos e integrados*.

preeminencia del ámbito urbano y a la pregunta sobre cómo hacer un policial nacional. Finalmente, de acuerdo con nuestra hipótesis sobre el eje policial, analizamos su práctica de guionista en dos libros de historietas publicados en 2016: *Justicia poética* (2016a) y *Cobalto* (2016b).²¹⁴

8.1. Literatura con policial clásico e historieta con policial negro

Ya hemos recordado que, si bien en la actualidad es mayormente conocido como escritor, De Santis tuvo un inicio profesional como guionista de historietas, hecho que aún es marcado por las pequeñas biografías en las solapas y contratapas de sus libros –que, en una primera oración, tienden a usar tres componentes: guionista, periodista y escritor–. No solo practicó este oficio desde mediados de la década de 1980, en la revista *Fierro*, cuando ganó el concurso “Fierro busca dos manos” y fue puesto a trabajar junto al otro ganador del certamen, el dibujante Max Cachimba (Juan Pablo González), sino que, posteriormente, con la acumulación de sus lecturas y escrituras, incursionó en la teorización y el ensayo, proceso del que surgieron tres libros: *Historieta y política en los ‘80. La Argentina ilustrada* (1992), en que analiza las producciones nacionales de una “década larga” que fija a partir de la desaparición de Héctor Oesterheld en 1977 y de sus últimas producciones; *Rico Tipo y las chicas de Divito* (1994), libro en que repasa los usos del humor, los personajes habituales y las representaciones de las mujeres en la revista *Rico Tipo* de José Antonio Guillermo Divito; y *La historieta en la edad de la razón* (1998), proyecto más ambicioso en que aborda distintos problemas de la historieta moderna, mundial y nacional, desde la década de 1960. Además de estos trabajos, cuenta con varios ensayos breves, en gran medida publicados como introducciones a libros de historietas: “El comisario y el león” (1998) –prólogo a *Evaristo* de Sampayo y Solano López, en la edición de la colección *Sobrevivientes* de la editorial Colihue–, “Hotel Insomnio” (2010) –prólogo a su obra *El hipnotizador*– y “Carlos Sampayo y el león perdido” (2016c), así como cuatro textos, publicados entre 2003 y 2007, en tomos de las colecciones *Biblioteca Clarín de la Historieta* y *Nueva Biblioteca Clarín de la Historieta*, entre los que se hallan “La constancia del viajero” –prólogo a

²¹⁴ Ambos libros recopilan ficciones incluidas previamente en distintos números de la segunda etapa de la revista *Fierro* (2006-2017).

El corto maltés de Hugo Pratt–, “Películas imposibles y mujeres perfectas” –prólogo a *Viaje a Tulum y otras historias* de Milo Manara–, “Los arquetipos de la risa” –prólogo a *Leyendas del cómic argentino*, que recopila trabajos de Divito y Lino Palacio– y “La fuga y otras costumbres” –prólogo a *Las puertitas del Sr. López* de Carlos Trillo y Horacio Altuna–.

Con su mayor énfasis en la literatura, durante varios años De Santis dejó de lado los guiones de historietas, aunque esta afirmación podría ser morigerada, sin ir más lejos, teniendo en cuenta los textos ensayísticos recién mencionados: entre 1992 y 2016, siempre encontró momentos para reflexionar sobre las historietas –aun cuando fuera por encargos de proyectos editoriales y/o teóricos de otros– e incluso para trabajar con guiones de ficción, tal como sucede con su rol de adaptador a versión gráfica de la novela *La ciudad ausente* de Piglia. En los últimos años volvió con nuevas publicaciones de ficción: *El hipnotizador* (2010) –dibujada por Juan Sáenz Valiente y convertida en serie televisiva de la cadena HBO en 2015–, *El verdadero negocio del señor Trapani* (2012) –con ilustraciones de Hernán Cañellas–, *Justicia poética* (2016a) –junto a Frank Arbelo– y *Cobalto* (2016b) –nuevamente en dupla con Juan Sáenz Valiente–. (Estos libros se suman a *Rompecabezas*, libro publicado a mediados de la década de 1990 y en que se reunían trabajos realizados junto a Max Cachimba en *Fierro*.)

Aquí planteamos una hipótesis para unir sus producciones de historietas con su literatura “para adultos”. Se trata de una hipótesis basada en un doble argumento que las aproxima y, a la vez, las distancia: por un lado, sostenemos que el género policial une ambas narrativas pero, por otro, ellas se diferencian en que la literatura se sirve más del policial clásico de enigma, mientras que la historieta se aproxima al policial negro.²¹⁵

Ya hemos visto que la literatura policial de De Santis es usualmente catalogada como deudora de la vertiente clásica o de enigma. Pero, al contrario, en sus producciones de guiones de historietas tienden a preponderar la acción, la

²¹⁵ Así como aquí ligamos la literatura “para adultos” de De Santis con su producción historietística, asimismo podríamos sugerir otro vínculo entre esta última y sus obras clasificadas como propias de la literatura infantil y juvenil, vínculo centrado en un factor común que gravita, en mayor medida, en torno al género de aventuras –además del evidente hecho de que varias de sus obras de literatura juvenil contienen imágenes, por lo que, desde el punto de vista del soporte utilizado, ambos tipos de producciones usan imágenes y palabras, aunque, por supuesto, con distintas jerarquías–.

violencia y, como protagonistas, personajes más asociables al *private eye* norteamericano antes que al *armchair detective* anglosajón. Los dos libros de historietas publicados en 2016, *Justicia poética* y *Cobalto*, poseen personajes que, en efecto, salen al mundo a ejercer violencia y generar muertes, aun cuando sea con el noble fin de restablecer cierto tipo de justicia. A su vez, a diferencia de Julio Fux y Cobalto (protagonistas de *Justicia poética* y *Cobalto*, respectivamente), los investigadores de las novelas policiales no causan muertes, sino que, más bien, intentan explicarlas, tal como sucede con Miguel De Blast en *La traducción* o con Sigmundo Salvatrio en *El enigma de París* y *Crímenes y jardines*.

Además, podemos apreciar en De Santis una práctica literaria que tiene un fuerte arraigo en la disposición de personajes en lugares; es decir, el espacio es un elemento constitutivo de sus narraciones, tal como sucede con el edificio de la facultad en *Filosofía y Letras* y el Hotel del Faro en *La traducción* o, en una escala mayor, las decimonónicas París y Buenos Aires en *El enigma de París* y *Crímenes y jardines*. Tanto los edificios como las ciudades son elementos muy significativos en la literatura de De Santis –y no solo en sus policiales, sino en toda su obra, si pensamos, por ejemplo, en *La sexta lámpara* o en *Enciclopedia en la hoguera*– y, desde luego, no resulta desatinado concebir un probable vínculo entre esta poética literaria y sus inicios en el ámbito de la historieta, en que, justamente, la elaboración de guiones debía contemplar la narración *en y del* espacio.

En los dos apartados que siguen ampliamos estas ideas: por una parte, repasamos algunos aspectos de las teorizaciones de De Santis sobre la historieta, principalmente en relación al policial negro, a la preeminencia del ámbito urbano y a la pregunta sobre cómo hacer un policial nacional; por otra, de acuerdo con nuestra hipótesis sobre el eje policial, analizamos su práctica como guionista en *Justicia poética* y *Cobalto*.

8.2. Teoría: género negro, ámbito urbano y policial nacional

Nuestra propuesta de vincular la *hard-boiled fiction* con la historieta en general y con los guiones de De Santis en particular es una idea que se inspira, en este caso, en las propias formulaciones de De Santis. En un ensayo a propósito de la obra historietística y literaria de Carlos Sampayo, él sostiene una cuestión que, según

confiesa, siempre le resultó llamativa: “la historieta policial reflejó pocas veces el relato de enigma, y sin mayor fortuna. Siempre prefirió el género negro” (De Santis, 2016c: 139). El autor halla la explicación a esto en un factor común sustantivo:

Creo que la explicación a esta preferencia hay que buscarla en aquello que tienen en común el género negro y la historieta: la ciudad. Sé que muchas historietas se apartan de la ciudad (todos los western, muchos relatos de horror, las aventuras marinas de *Corto Maltés*). Pero a pesar de eso, la ciudad es el escenario esencial de la historieta. La obra de Carlos Sampayo es perfecto ejemplo de esta atracción. (2016c: 139)

Para argumentar el caso particular de Sampayo, De Santis apunta:

Alack Sinner y *Evaristo* (las dos historietas fundamentales de Sampayo, la primera dibujada por José Muñoz, la segunda por Francisco Solano López) no solo transcurren en ciudades, sino que las historias son mecanismos para que las ciudades aparezcan como universos cerrados. Los dos dibujantes trazan con maestría el retrato de Nueva York o de Buenos Aires en el momento en que estas se niegan a ser escenarios, y buscan convertirse en protagonistas y adueñarse de la trama. Muñoz lo hace a través de las voces múltiples de la ciudad, que aparecen en palabras pronunciadas al pasar, carteles pegados a las paredes, una caligrafía donde texto y dibujo se confunden. (La apoteosis de la ciudad como texto aparece en una página donde las palabras forman edificios). Solano López, en cambio, trabaja con los recuerdos, con una ciudad que se sabe fugaz, víctima incesante del cambio. (2016c: 139)

Pero, a su vez, hay un fuerte vínculo con el policial que no pasa por la ciudad, sino por el protagonista de las historias. Respecto a *Evaristo*, De Santis sostiene:

Sampayo tiene la audacia de tomar la figura de un policía. La literatura policial argentina (y sobre todo después de la dictadura militar) le ha escapado al policía, imposible de asimilar con la idea del héroe. Evaristo es honrado y rechaza la tortura, pero está mostrado sin una mirada edulcorada: le pega a una mujer, no le incomodan demasiado los interrogatorios a los golpes. Si se le hiciera un test de personaje políticamente correcto, no aprobaría [...]. Pero encarna, en ese universo sórdido, una aspiración al bien. (2016c: 140)

La preocupación por la configuración de un policial nacional en *Evaristo* ya se encuentra en su libro ensayístico de 1992, *Historieta y política en los '80. La Argentina ilustrada*, donde consigna:

Una de las mejores historietas de esta [primera] etapa de Fierro fue “Evaristo” [...]. Trabajaba a partir de un problema político y estético que más de un escritor se ha planteado: ¿Cómo escribir policiales en la Argentina? Si la figura ideal del policial es el detective privado o la policía, ¿cómo construir un héroe en un país donde los *private eye* o son increíbles o son meros alcahuetes, y la barbarie policial es impresentable como heroísmo?

La respuesta: viajar al pasado. El guionista busca a un personaje real pero legendario: Evaristo Meneses [...].

Sampayo construye a un héroe duro pero no implacable. Para no escaparle a algunos temas lo hace detener una escena de tortura. ¿Por qué el Buenos Aires de los 30 ó 40? Para que sea un mundo lo suficientemente alejado, para que se vuelva mítico (De Santis, 1992: 37-38)

Con la última reflexión sobre el espacio, vemos que la construcción y concepción del personaje es pensada de manera indisociable con respecto al lugar donde se desarrolla la acción.

La cita anterior nos devuelve, asimismo, al problema de los géneros, en tanto constituye otro componente sustantivo de la reflexión de De Santis sobre la historieta. Así lo apreciamos, por ejemplo, en “Hotel Insomnio”, el breve texto que antecede las historias de *El hipnotizador* y donde reflexiona sobre un nivel más general de las ficciones, en vínculo con el policial y el fantástico:

Todo relato cuenta el momento en que el presente se enfrenta al pasado. Si gana el pasado, la historia tendrá un matiz trágico o melancólico. Si gana el presente, el tono probablemente será irónico. En una historia policial, por ejemplo, es el pasado de los personajes, algo al principio invisible, lo que explica el crimen. La resolución del crimen significa la superación del pasado, y por eso los lectores llegamos a la última página de una novela policial con una sonrisa. En los relatos fantásticos, el pasado (que aparece bajo la figura de un fantasma, alguna antigua tradición, un objeto mágico) no termina de resolverse nunca. De allí que el tono sea fatalista, quizás melancólico. (De Santis, 2012 [2010]: 7)

Por lo tanto, las formulaciones de De Santis en torno a la historieta lo llevan a reflexionar sobre el problema de los géneros. Además, así como piensa el policial en la historieta, en el ensayo “Crímenes ilustrados” (2006) se preocupa por la parte gráfica de la literatura policial, cuyos “umbrales” (Genette, 2001), dados por tapas, contratapas y otras mediaciones que anteceden al texto propiamente dicho, colaboran con la definición del género: “¿Dónde empiezan los libros? No exactamente en la

primera página, porque antes está el título y el dibujo de la portada y el texto de contratapa y el diseño de la colección. Todos estos elementos tienen la función de hacer una serie de promesas con respecto al texto que el lector va a leer” (De Santis, 2006: 51). Incluso los colores poseen un significado particular en el caso de la narrativa policial:

Los colores del policial han sido tradicionalmente dos: el negro y el amarillo. En Italia se identifica a los policiales con este último, hasta el punto que la palabra para novela policial es «giallo». En Francia, el negro, a causa de la famosa *Série Noir* de la editorial Gallimard. Tor eligió para sus tapas el amarillo; *El séptimo círculo* evitó la definición por color, que aludía a una literatura más barata. La editorial Hachette agregó un nuevo color al espectro del policial: creó en los años ‘50 la *Serie naranja*. (2006: 52-53)

De Santis también dedica una mención especial a la colección *Rastros*, de la Editorial Acme, y sus portadas que podríamos ubicar en las antípodas al diseño abstracto y discreto de *El séptimo círculo*:

Otra de las colecciones que lideró el mercado durante los años ‘40 y ‘50 fue *Rastros*, dedicada a publicar la novela dura norteamericana. Allí estaba, por ejemplo, *Cosecha roja*, de Dashiell Hammet, considerada la primera novela negra. *Rastros* era una colección económica que repetía los procedimientos de las *pulp fiction* norteamericanas. No había ningún intento de darle prestigio al género y las portadas testimoniaban ese desinterés. En *Rastros* se elegían en general escenas de la trama, con especial atención al asesinato y a las mujeres. Sexo, crimen y dinero, tres elementos claves del policial. El dinero nunca puede ser adecuadamente representado, pero el crimen y el sexo, en cambio, sí. A diferencia de los libros de Tor, aquí el ilustrador, si bien probablemente no había leído el libro, al menos tenía una idea de la trama, y podía dibujar una escena de la novela sin que estuviera aludida por el título. (2006: 53)

Con el ejemplo de *Rastros*, observamos claramente cómo a De Santis le interesa la parte gráfica de los umbrales de la literatura policial –parte gráfica que incluso es homenajeada en su literatura, por ejemplo, cuando en *La traducción* se hace referencia a la portada de una novela que debía traducir el uruguayo Vázquez, *Una lagartija en la noche*, de la que dicho traductor pierde su ejemplar e inventa la historia a partir de la portada y la contratapa: “¿Qué dibujo lleva la tapa?, pregunto. Un enmascarado le clava un puñal a una pelirroja. La empuñadura tiene forma de

lagartija. ¿Dice la contratapa dónde transcurre la acción? En Nueva York. Pasé toda la noche traduciendo el original perdido” (De Santis, 1998: 33)–. Pero, además, en “Crímenes ilustrados” De Santis vuelve de manera clara a pensar una idea sustantiva sobre el concepto de género:

Este modo en que los libros «empiezan antes de empezar» es más acentuado en la literatura de género. Los géneros –la ciencia ficción, el policial, la literatura de terror, etc.– son máquinas de esperar. El lector siempre tiene expectativas sobre un libro, pero cuando se trata de literatura de género, esas expectativas están codificadas y organizadas. Si se trata de la literatura de horror, esperamos la irrupción de lo fantástico y lo terrible, aunque el texto comience con un amable almuerzo campestre. Si se trata de literatura policial, aguardamos el crimen, la investigación, las revelaciones parciales y engañosas, la verdad final. El texto de contratapa, la ilustración y la índole de la colección nos anuncian cuál es el primer horizonte de lectura, cuál es la tradición a la que el autor ha de aportar, con mayor o menor talento o suerte, sus propias variantes. (2006: 52)

En efecto, vemos que el autor tiene muy presente, en un nivel conceptual, los modelos genéricos. Por eso no sorprende que en sus historietas observemos una construcción que se sirve de manera significativa de una matriz genérica específica: el policial negro.

8.3. Práctica: Julio Fux y Cobalto

La afirmación de De Santis sobre el hecho de que la narrativa gráfica “[s]iempre prefirió el género negro” (2016c: 139) puede ser usada para analizar una clave significativa de los dos libros de historietas que publicó en 2016: *Justicia poética* y *Cobalto* –el primero ilustrado por Frank Arbelo y el segundo por Juan Sáenz Valiente–. En ambos hallamos varios elementos propios del policial negro: protagonistas contruidos con una fuerte impronta del modelo del *private eye*, historias ambientadas en zonas urbanas –que son elementos esenciales en estas dos ficciones– y cierto tipo de criminalidad “social” –delitos económicos, sobornos, estafas, lavado de dinero, etcétera–.

Las dos aventuras gráficas, en esencia, pueden ser resumidas de la siguiente manera: una figura heroica sale a matar a “los malos”. *Justicia poética* consta de nueve casos en los que el escritor Julio Fux se encarga de matar o hacer que mueran

personajes que quedan identificados como malvados. *Cobalto*, más breve, se compone de cuatro capítulos en que el héroe que da título a la historia tiene a su cargo la misión de buscar y acabar con los responsables de cierto “mal urbano” que, desde un principio, se nos presenta de manera difusa.

Tanto Julio Fux como Cobalto son representados como hombres maduros y solitarios, “tipos duros” que buscan la paz a través de la violencia de los puños y las armas –las portadas de ambos libros los retratan portando un rifle y una pistola, respectivamente–. Son personajes íntegros en un mundo que no lo es, tal como lo era el prototipo de detective concebido por Chandler (1970) en “El simple arte de matar”; apelan a la violencia física para un fin noble: una voluntad y una búsqueda de justicia, aunque, en un caso, el de Fux, la motivación sea personal y las acciones realizadas por iniciativa propia,²¹⁶ mientras que en el otro existe una obligación externa e incluso cierta reticencia inicial para corresponder el trabajo por encargo, cuando Cobalto protesta ante Cobre: “¿Por qué yo? ¿No hay otros más jóvenes, más capaces?” (2016b: 15), a lo que el mensajero responde: “El señor Zinc dice que usted es el mejor. Que se necesitan las habilidades de la vieja escuela” (2016b: 15). Para Cobalto se trata, sin dudas, de una obligación: “¿Cuándo es el trabajo?” (2016b: 17), pregunta a Cobre, y este responde: “¿‘El’ trabajo? Los trabajos, querrá decir” (2016b: 17). Cobalto se sorprende: “¿Cuántos son?” (2016b: 17), ante lo que su interlocutor dice: “Cuatro. Mañana le llegará el primer nombre” (2016b: 17). A partir de esta caracterización, podríamos vincular con mayor énfasis a Cobalto con el agente de La Continental de Dashiell Hammett, en tanto que Fux sí se hallaría, de manera más pura, en la estela de Marlowe.

Más allá de ciertos matices, ambos personajes están contruidos en estrecho vínculo con el *private eye* norteamericano. Heroicos y seguros de sí mismos, con amplias destrezas físicas, contrastan con los antihéroes que protagonizan las novelas policiales de De Santis, individuos también masculinos pero que suelen ser inexpertos, dubitativos y/o débiles corporalmente: Miguel De Blast con sus crónicos dolores de cabeza, Esteban Miró con sus inseguridades que apenas le permiten

²¹⁶ En el tercer capítulo, “La enfermera del turno de la noche”, apreciamos claramente que la obligación de Fux es autoimpuesta: “Quisiera olvidarme de Sonia Vidart. Dejar que siga visitando viejos y enfermos, con sus leves pasos nocturnos. Pero siento al cíclope conmigo. Todo se hace claro y brillante. Mi vida deja de estar vacía. Tengo una misión” (2016a: 32). (El Cíclope es una creación de la subjetividad de Fux, que lo acompaña desde la niñez y lo impele a actuar en busca de justicia; también *El cíclope* es un libro de su autoría.)

alcanzar la adultez o Sigmundo Salvatrio y su desarrollo profesional a la sombra del detective Craig. Estos tres tienden a dar una imagen cómica de sí mismos; por ejemplo, interpelado por el cazador Clemm –“¿Le gusta cazar?”–, Salvatrio contesta: “A los diez años con una honda le tiré una piedra a un pajarito, pero le erré” (De Santis, 2013: 60).²¹⁷

De todas formas, aun en sus caracterizaciones como *tough guys*, tanto Fux como Cobalto presentan una mayor complejidad, más acentuada incluso en el caso del primero. No olvidemos que Fux es poeta e ingeniero –lo cual nos permite evocar al criminal de Poe en “Los crímenes de la calle Morgue”, que es matemático y poeta a la vez– y que incluso cuenta con saberes médicos –para lograr la muerte de la enfermera Vidart, le inyecta “una dosis masiva de antitrombina, un inhibidor de la coagulación” (2016a: 36)–. Su faceta poética y literaria se demuestra con referencias explícitas: Borges y Coleridge, además de nombres como Rubén Darío, José Asunción Silva y Manuel Gutiérrez Nájera, a quienes confiesa haber leído desde su infancia. Particularmente, Fux lee y plagia –y reconoce abiertamente que lo hace (2016a: 10 y 37)– a Edgar Lee Masters y su *Spoon River Anthology*, aunque cambia epitafios de muertes ficticias por muertes reales: “La musa de Masters era la muerte imaginaria. La mía, la muerte real” (2016a: 37).²¹⁸ Se reconoce como intelectual –tanto cuando piensa de manera jocosa en “la misión social” (2016a: 55) de esta figura, como cuando da una pista sobre su formación: “A veces dedico toda la semana a leer a un mismo autor. Otras veces un tema. Esta vez es la arquitectura” (2016a: 15)–. Si bien en un principio es descripto por Elena, su empleada doméstica, como un ogro, posteriormente se nos revela su capacidad de seducción, no mostrada desde un primer momento, pero gracias a la que finalmente se vincula sexualmente con Lía, una profesora de literatura que lo había invitado a participar de unas jornadas de poesía (y tampoco olvidemos que en su vínculo con Mariana también

²¹⁷ Tales personajes son la norma de su literatura, pero hay excepciones, como sucede con el protagonista de los libros *Lucas Lenz y el Museo del Universo* y *Lucas Lenz y la mano del emperador*, que es construido en mayor afinidad con el prototipo de detective norteamericano.

²¹⁸ En este sentido, observamos una nítida analogía entre las estructuras narrativas de *Filosofía y Letras* y *Justicia poética*. En la primera, Brocca pretende escribir una novela que intervenga en la realidad, y así da curso a su *Filosofía y Letras*. De manera similar, en el caso de Julio Fux, las muertes que genera son la fuente de inspiración para escribir los epitafios que componen su *Justicia poética*: “Yo siempre necesité de la vida real [para escribir]” (2016a: 20), le confiesa a Mariana. En ambas ficciones, como vemos, los personajes escriben un libro homónimo respecto a la publicación real de De Santis.

apreciamos una tensión sexual; de hecho, en un cuadro casi del final de la historieta, vemos la sorpresa de Mariana al ver dentro de un café a Fux y Lía).

En cuanto a Cobalto, se trata de un farmacéutico ya entrado en años, pero muy corpulento y voluminoso, solitario y con Míster Cat como su única compañía doméstica (ámbito donde se distiende con música).²¹⁹ Su tiempo de ocio queda asociado al ajedrez, juego que practica con Zinc dos veces en la historia: una en sus recuerdos de juventud, la otra en el final de su misión. En el prólogo del libro, en un breve texto de presentación, leemos otro aspecto que hace a la especificidad de Cobalto:

La escasez de cobalto en la naturaleza sirve para reforzar el carácter especial del protagonista (acompañado de secundarios como Zinc y Cobre), pero este metal se erige además en inspiración cromática del apartado visual de la historieta. Los tonos cobalto tiñen con sus matices la mencionada oscuridad y habilitan un ambiguo juego con el concepto griego de *phármakon* (“remedio” y “veneno” a la vez), ya que el cobalto puede tener usos medicinales o efectos nocivos. (Martignone, 2016: 4)²²⁰

Si bien el influjo de la *hard-boiled fiction* se centra de manera sustantiva en la configuración del protagonista –recordemos, a propósito del famoso ensayo ya citado de Chandler, que en el final de dicho texto se dedica a describir los rasgos modélicos de su protagonista–, ya hemos mencionado la importancia del ámbito urbano. A propósito de los clásicos norteamericanos, no olvidemos el estatuto preponderante de la ciudad en *Cosecha roja* de Dashiell Hammett, en la que el protagonista viaja hasta Personville, que es popularmente conocida como *Poisonville*, es decir, “ciudad venenosa” (1962: 17). Exactamente la misma carga semántica encontramos en *Cobalto*: “Porque todo está contaminado, envenenado” (2016b: 19), dice el protagonista, en una sentencia en donde “todo” queda en estrecho vínculo con la ciudad, que es *todo*: espacio de la acción y ámbito de la totalidad de la vida de la ficción –recordemos la “ciudad-país” a la que apela De Santis en sus conceptualizaciones de *La historieta en la edad de la razón*–, lugar a defender y a

²¹⁹ En ese vínculo entre un hombre y su gato podríamos identificar una resonancia de los personajes de Don Porfirio y su gato, Wenceslao, en el film *Invasión* (dirigido por Hugo Santiago y con argumento de Borges y Bioy Casares).

²²⁰ A su vez, teniendo en cuenta que el guionista es De Santis, tampoco debemos descartar otro posible sentido del vocablo “cobalto”, que era el nombre de una de las colecciones de la popular editorial Acme, a mediados del siglo XX.

disputar en la práctica, pero igualmente motivo de reflexiones conceptuales por parte de los personajes.

Desde el comienzo, la ciudad es caracterizada como peligrosa, cuando Cobalto deja su trabajo en la farmacia y nos comunica: “Tengo que caminar diez cuadras hasta mi casa. En esta ciudad ya nadie camina después del atardecer. Pero a mí me cuesta dejar las viejas costumbres” (2016b: 9). En la secuencia sucedánea, dos hombres se aproximan a él y lo atacan en el parque. Cobalto se deshace de ellos y, al día siguiente, cuando su asistente Darío le indica una visita más temprana de la policía a la farmacia, contesta: “No van a volver. Nunca vuelven. En esta ciudad, investigación y amnesia son dos palabras que significan lo mismo” (2016b: 13). Con esta afirmación, no solo asociamos la institución policial a la ineficiencia, sino que apreciamos que el orden social –que se corresponde con el orden urbano– se encuentra alterado. Luego Cobre arriba a la farmacia y plantea la necesidad de que Cobalto intervenga, convocado con premura por Zinc. “¿De qué se trata esta vez?” (2016b: 15), pregunta el protagonista, a lo que Cobre responde: “De la oscuridad” (2016b: 15). Y amplía:

¿No ha notado cómo la ciudad está más oscura cada día? Es el reino de las tinieblas. Las familias con niños se marchan. Los jóvenes se marchan [...]. Quedan los viejos, los que no se pueden ir [...]. Casas abandonadas [...]. Edificios vacíos. Es como si hubieran envenenado a la ciudad entera con pociones de oscuridad [...]. La tasa de suicidios creció un 25 por ciento en los últimos meses. La violencia... usted lo ha visto, ayer mismo. (2016b: 16)

Ante este panorama, Cobalto pregunta: “¿Y qué se puede hacer contra esa oscuridad?” (2016b: 16), ante lo que Cobre responde: “Aplicar un antídoto llamado Cobalto” (2016b: 16).

Morand, uno de los cuatro “individuos-alga” –o “tatuados”, como se los denomina en la propia ficción–, desafía al protagonista: “Somos los dueños de la ciudad. Somos los muertos” (2016b: 27).²²¹ Después de acabar con él, Cobalto habla con Cobre, quien advierte: “Las algas tienen su propia idea de lo que debe ser esta ciudad... y el mundo” (2016b: 30), y con esta afirmación corroboramos que hay una

²²¹ La presencia de adversarios ominosos que no son humanos nos remite al motivo de la ciudad invadida, propio de la ciencia ficción y que, particularmente en el marco de la historieta argentina, nos devuelve al inevitable antecedente de *El eternauta*.

incuestionable identidad entre ciudad y universo. Cobre le nombra a Cobalto su siguiente objetivo, Madame Ormuz. Ante el reparo del protagonista, quien dice nunca haber matado a una mujer, Cobre responde: “No es una mujer. Es un monstruo. Es la arquitecta de la ciudad... la que ha convertido esto en torres y ruinas” (2016b: 30). Luego, en palabras de la propia Ormuz, tenemos una descripción de lo que sería la continuación de su proyecto de ciudad: “Haré puentes entre las torres, para no tener que pisar jamás el suelo maldito [...]. Y una bóveda cerrará los cielos y siempre será de noche [...]. No habrá cementerios bajo tierra: le entregaremos los cadáveres a los vientos...” (2016b: 36).

La ciudad también aparece como un espacio aciago en *Justicia poética*, aunque en este caso se trata de una innegable representación de una Buenos Aires actual, con un sesgo más realista: Fux menciona los barrios de Palermo y Recoleta, además de que en uno de los cuadros se muestra una entrada de la estación Perú de la línea A de subterráneos porteños.²²² Ya desde el comienzo de la historia, la periodista Mariana le confiesa a Fux su decisión de antaño de abandonar su pueblo e ir hacia la gran urbe, a lo que el poeta contesta: “Así que yo la condené a esta ciudad enorme y terrible” (2016a: 10). El empresario Torn también vive el ámbito urbano como su zona de preocupaciones, mientras que lo rural se erige como el espacio y el momento de tranquilidad: “En la ciudad tengo que moverme con custodios. Pero cuando voy a pescar estoy solo por fin” (2016a: 12). Aunque, al final, Fux aprovecha la soledad del campo para asesinarlo en el lago donde pesca.

Por último, otro aspecto significativo de estas historietas lo hallamos en la representación de cierto tipo de criminalidad, de orden –digamos– “social” y más propio del policial negro (clase de criminalidad presente fundamentalmente en *Justicia poética* y no tanto en *Cobalto*). En general, en la mayor parte de la narrativa de De Santis, el homicidio es el crimen que se comete y que moviliza las tramas de las historias. Sin embargo, en los dos primeros casos de *Justicia poética*, los homicidios que comete Fux son una forma de saldar los crímenes que

²²² Desde luego, el vocablo “realista” resulta problemático, pero al menos otorga cierto carácter ordenador. En última instancia, de todas formas, es cierto que en *Justicia poética* hay una representación de la ciudad que se aproxima más a la ciudad real, frente a la ciudad de *Cobalto*, que tiende a emplear más elementos góticos y fantásticos, aunque, asimismo, en esta historietta podemos hallar edificaciones –como la farmacia de Cobalto– que nos remiten a la capital argentina, que la invocan de una forma extrañada; e incluso recordemos que, cuando se menciona la historia del doctor Jarman, hay una referencia explícita a la Antártida (2016b: 29) y, a través de esa distancia, a la Argentina.

verdaderamente importan en estas historias, que también son homicidios (muchas veces encubiertos), pero, asimismo, incluyen otro tipo de delitos: en el primer caso, “El altillo”, se presenta a Hernando Torn, un empresario aficionado a la pesca, con el siguiente pensamiento: “Hizo peores cosas que matar peces. Lo acusaron por lavado de dinero y otros delitos financieros” (2016a: 9). A estas transgresiones se suman referencias a los homicidios de su secretaria y de su socio, que iban a declarar en su contra, aunque Torn se anticipa y los mata (a la secretaria se la muestra cayendo desde la altura de un edificio, en tanto que otro cuadro de historieta basta para mostrar al socio, muerto en su automóvil con una herida de bala en el entrecejo). En el segundo caso, “El cíclope”, la figura del victimario elegido por Fux es otro empresario, en este caso del rubro de la construcción y los negocios inmobiliarios:

Hace tiempo que estudio la carrera de Mario Lavendor. Ha conseguido que lo autoricen a hacer una torre en nuestro barrio, aunque todas las casas son bajas [...]. Su primer edificio, construido en 1990, sufrió un pequeño inconveniente a los dos años de terminada la obra [en el siguiente cuadro vemos a una mujer cayendo desde un balcón que se viene abajo]. Pero eso no desanimó a Lavendor. Su especialidad consistía en abaratar los costos de los materiales [...]. Ya son cuatro los obreros de la construcción que han perdido la vida en sus accidentes. Y ahora hasta sus inversores lo han abandonado. (2016a: 17)

En esta historia, para entablar contacto con Lavendor, Fux se presenta como representante de capitales foráneos, puesto que, según el poeta, el arquitecto “[e]stá buscando con desesperación inversores del extranjero que necesiten lavar dinero” (2016a: 18). Cuando se juntan en persona, es el propio Fux quien, en su actuación, menciona la proyección de delitos de orden económico: “No soy yo el que invierte, sino la gente a la que represento. Necesitan mover el dinero cuanto antes. Desgraciadamente en toda América Latina hay una legislación absurda que nos impide hacer negocios con libertad” (2016a: 18). En su segundo encuentro, el propio Lavendor menciona otros delitos económicos, vinculados, además, con la complicidad de ciertos sectores políticos: “Construir una torre en una zona de casas no es gratis. Son tantos los funcionarios con los que hay que conversar [...]. Los sobornos nos cuestan el equivalente a dos departamentos de cuatro ambientes” (2016a: 23).

No olvidemos, por cierto, que el cuarto capítulo de *Justicia poética*, que es el primero en el orden cronológico de la historia fictiva –tal como indica su título: “El primer epitafio”–, apunta igualmente a la criminalización del mundillo empresarial. Mariana, la joven periodista que entra en contacto con Fux, menciona a Gabriela, la difunta esposa del poeta: “Sé que el que atropelló a su esposa se llamaba Carlos Prasco Pratti. Era uno de esos empresarios que aparecen en las revistas junto a modelos en leve ascenso y actrices en franco descenso. Le encontraron alcohol y cocaína en la sangre, pero quedó libre, a pesar de que tenía otras cuatro causas por accidentes graves” (2016a: 39). Y Fux nos completa la caracterización del empresario: “Prasco tenía antecedentes, es cierto, pero tenía también un padre que era dueño del estudio jurídico Prasco y Pratti, donde trabajaban unos sesenta abogados” (2016a: 39). De este modo, leemos que Carlos Prasco Pratti queda finalmente en libertad, aunque pronto encuentra la muerte en un presunto accidente, que en verdad es develado como homicidio, según Mariana y según el propio Fux, que rememora su accionar asesino.

Sin embargo, la criminalización del ámbito empresarial –entre quienes, además de los ya mencionados, podemos incluir al empresario Ferro Dillman, aunque no aparece sino a través de su voz por teléfono– no es privativa de otras: también tenemos profesionales del mundo de la salud (la enfermera Sonia Vidart y el psiquiatra Adolfo Lumden), del campo artístico (Sebastián Burgos Paz, que responde también a un arquetipo de artista-empresario), del propio mundo de los detectives (Nelson Freytas y su función estructural de mostrar que todo el mundo está corrompido, aún los *private eyes*) e incluso a un chofer de ómnibus (Héctor Vallés). Así, los asesinos se corresponden con distintos estratos sociales, aunque la mayor parte pertenece a, digamos, las clases altas. El propio Fux tampoco queda exento: es un criminal, un homicida en serie, y esto queda claro a través de la intervención de Mariana, que obliga al poeta a contradecir su accionar concreto: “La justicia por mano propia es una cosa abominable” (2016a: 40). Fux, al servirse de la justicia por mano propia, es consciente de su estatuto de loco: “Si de verdad tuviera amigos psiquiatras, me encerrarían en el manicomio” (2016a: 95). Pero, en un orden social corrompido, tal parece la solución más sensata. En este sentido, podemos retomar la definición, por parte de De Santis, del Evaristo de Sampayo y Solano López, y usarla para definir tanto a Fux como a Cobalto: “Si se le hiciera un test de personaje

políticamente correcto, no aprobaría [...]. Pero encarna, en ese universo sórdido, una aspiración al bien” (2016c: 140).

Capítulo 9. Políticas del policial: *La hija del criptógrafo* (2017)

Luego de *Crímenes y jardines*, en que se repite el protagonismo de Sigmundo Salvatrio, en 2017 De Santis publica *La hija del criptógrafo*, novela con la que se aleja de aquellos policiales ambientados en los últimos años del siglo XIX, y retoma un camino parecido al que ya había transitado casi dos décadas atrás, con *La traducción y Filosofía y Letras*. ¿Qué tiene en común la última novela con las dos de 1998? Desde el comienzo nos encontramos con un cadáver –el del profesor Colina Ross– y con la figuración de un espacio universitario de tensiones y enemistades. Sin embargo, a diferencia de aquellas novelas, ambientadas en la segunda parte de la década de 1990 y en las que los pequeños círculos de traductores y universitarios parecían no tener conexión con el contexto político nacional –o sí, en la medida en que su “apoliticidad” daba cuenta de ello–, en este caso el narrador comienza su relato en un año particular, 1983, señal que inmediatamente advierte al lector sobre una novedad en el recorte temporal elegido por De Santis, en una historia cuyos sucesos principales se desarrollan a la par de la última dictadura cívico-militar en la Argentina (1976-1983) y en sus años previos.

En principio, entonces, *La hija del criptógrafo* consiste en la historia de Miguel Dorey y su vínculo, entre 1968 y 1983, con el profesor Ezequiel Colina Ross. La novela apela al recurso de empezar por el final, de modo que la introducción nos sitúa en 1983, con la visita de Dorey al sepulcro del profesor y con la promesa de contar dicha historia desde el comienzo, que el protagonista-narrador ubica en 1968, cuando lee el libro fictivo *Qué es la criptografía*, del propio Colina Ross.

Sin embargo, la novela, quizá la más ambiciosa de De Santis hasta el momento,²²³ contiene varias líneas narrativas que se cruzan. Es cierto que, en buena medida, consiste en la narración, en primera persona, de una parte de la vida de Miguel Dorey, pero, asimismo, se trata de la historia del Círculo de Criptógrafos, de los papeles de Maldany –“Arquitecto de profesión y arqueólogo aficionado. El descifrador de la lengua de Creta” (2017: 33)– y sus exégetas –Colina Ross, Crámer,

²²³ Al menos en lo que respecta a la extensión, hay una taxativa tendencia en De Santis a publicar novelas cada vez más largas. Pero, desde luego, el carácter “ambicioso” claramente no puede ser puesto en vínculo de manera unilateral con el número de páginas de los libros. En todo caso, *El enigma de París* podría ser concebida como la principal obra de De Santis, al menos si nos atenemos a su carácter totalizante respecto a la literatura de detectives y al género policial.

Dorey–, de la rivalidad entre académicos, de las acciones de un grupo de sujetos pretendidamente revolucionarios –Crámer, Lemos, Barnes– y, tal como anuncia el título, de la historia de amor entre Dorey y Eleonora Colina Ross –la hija del profesor–. Estos distintos niveles de la trama se cruzan entre sí, con el agregado del contexto histórico-político que las enmarca y las condiciona –por ejemplo, Dorey es secuestrado y, después de su liberación, toma la decisión de exiliarse–. Asimismo, como es habitual en las ficciones de De Santis, los signos y los procesos semióticos son un tema central –aspecto ya señalado por los críticos, por ejemplo por Drucaroff (2011)–, y esta novela efectivamente vuelve sobre ellos y los pondera, desde el mismo título y, a través de la ficción, con la exposición de ciertas preguntas en torno al lenguaje y a los procesos de significación.

Si en *La traducción, Filosofía y Letras, El enigma de París o Crímenes y jardines* De Santis se apoya en una construcción y en una estructura narrativa más cercana al policial, en esta novela el género figura, en lo sustantivo, como veremos, en un plano temático. Tal es nuestro primer aspecto a revisar. En un segundo apartado, nos enfocamos en las representaciones del mundillo académico que, como decíamos, distan de ser una novedad, pero en todo caso permiten pensar esta novela en afinidad con el policial académico. Luego, nos interesamos por abordar las representaciones de la coyuntura política de la década de 1970, particularmente de aquellos aspectos vinculados a la efervescencia política y a las consecuencias inmediatas de la última dictadura en la Argentina. Por último, nos abocamos a repasar algunos elementos sobre los entornos herméticos y predominantemente masculinos de las ficciones de De Santis.

9.1. Una vuelta: la literatura policial como tema de la ficción

La hija del criptógrafo no califica necesariamente como policial, aunque el género se hace presente, en lo sustantivo, a modo de tema, a través de repetidas menciones que repasamos a continuación.²²⁴ De todas formas, igualmente la narración comienza con un cadáver, el del profesor Colina Ross, de modo que

²²⁴ Esto dista de ser una novedad en la narrativa de De Santis, pues sus novelas de carácter más notoriamente policial –*El enigma de París o Crímenes y jardines*–, como ya hemos visto, también llevan esta marca.

también a nivel estructural contamos con una suerte de dirección policial, pues sabemos que la historia conduce a una muerte. Si recordamos la usualmente citada clasificación de Todorov (2003) respecto a las dos historias que cuenta todo relato policial, la del crimen y la de la investigación, en *La hija del criptógrafo* ciertamente no hay una investigación sobre el asesinato de Colina Ross, tal como se nos aclara explícitamente en el final de la novela:

Nadie propuso un crimen, la irrupción de un desconocido, la conexión de la mínima escena con una trama mayor. Los forenses se inclinaron por un discreto suicidio, o la conjunción accidental de narcóticos y alcohol. Tenía agua en los pulmones, se había ahogado en su mínimo Mar Muerto, pero eso lo atribuyeron a los narcóticos. Si Lemos había estado allí, meticuloso y letal, su trabajo había sido imperceptible. (2017: 388)

Por lo tanto, podríamos concebir cierta clausura de una estructura policial: hay un cadáver, pero no hay sospechas ni dudas sobre el mismo y, por lo tanto, no hay investigación de la policía. Dorey conoce la historia, aunque no puede narrarla como la historia de una investigación, sino como los complejos hechos que conducen, a la postre, a la muerte de Colina Ross.

La novela sí retoma, entonces, temas y motivos del policial, aunque no lo hace a la manera un tanto ostentosa de *El enigma de París* o *Crímenes y jardines*, sino a través de menciones –algunas más bien puntuales, otras con una mayor extensión– diseminadas en distintas partes de la narración.²²⁵ Así, podemos remitirnos a un largo segmento en que lo policial se manifiesta en la propia práctica de la vida cotidiana, cuando, en el marco de la estancia de Colina Ross en Inglaterra, este ve a Maldany como lector de novelas policiales:

A veces Colina Ross lo encontraba en su estudio o en un banco en el parque leyendo novelas policiales. Pero no eran las novelas que le gustaban a Colina Ross, con la trama concentrada en una casa de campo, un tren varado en la nieve o en un gran hotel. Las portadas de los libros que elegía Maldany abundaban en escorpiones, en bolas de cristal, en jeroglíficos egipcios, en manos que sostenían puñales orientales. Sus autores favoritos eran Edgar Wallace –a quien Colina Ross conocía por las ediciones de la editorial Tor de

²²⁵ Desde luego, no se trata de un uso del género privativo de De Santis. Podemos pensar en otras novelas de escritores contemporáneos en las que el género policial es traído a cuenta brevemente a modo de mención o para describir alguna situación, como sucede en algunos pasajes de, por ejemplo, *Tuya* de Claudia Piñeiro o *La muerte lenta de Luciana B.* de Guillermo Martínez.

Buenos Aires–, y dos escritores por completo desconocidos para él: Talbot Mundy y Leo Perutz. (2017: 75-76)

Aquí tenemos, también, una apelación de De Santis a la tradición menos legítima de la narrativa policial: Edgar Wallace, a quien usa para mencionar y homenajear una vez más a la editorial Tor –ya mencionada anteriormente en *Filosofía y Letras y Los anticuarios*–, no era un apellido propio de la “alta” literatura, pero contaba con grandes éxitos de ventas y, sin dudas, su nombre entra en la historia de la construcción de un segmento masivo de lectores argentinos, por medio de la circulación a través de la *Colección Misterio* y la *Serie Amarilla* de la editorial Tor (Abraham, 2012: 109-115 y 178-179).²²⁶ Mundy sí sería un autor definitivamente marginal, casi con seguridad mencionado por primera vez por un autor argentino en la presente novela de De Santis.²²⁷ Por último, el caso de Perutz es un tanto distinto, ya que la publicación de *El maestro del juicio final* en la colección de *El séptimo círculo* le otorga una mayor legitimidad.²²⁸

Tras un párrafo en que se reseña brevemente a cada uno de estos tres escritores, encontramos una reflexión sobre el género, derivada de otra reflexión por parte de uno de sus autores canónicos:

Chesterton había dividido las novelas policiales entre aquellas que pertenecían al «cuarto amarillo» (un enigma perfectamente definido, un grupo de sospechosos limitado, una explicación económica y racional) y las del «peligro amarillo», con sus conspiraciones de chinos, hindúes o de lo que fuera. Chesterton, por supuesto, prefería las primeras, y Colina Ross también. Pero a lo largo de los meses que pasó con Maldany, el profesor llegó a comprender por qué al arquitecto lo seducían más las conspiraciones exóticas

²²⁶ Asimismo, hallamos una mención en la novela a la colección *Rastros* de la editorial Acme: “Entré en una librería de usados, fui hasta el fondo, donde no se veía a nadie, y me puse a revisar una mesa de novelas policiales. Compré una de David Goodis de la colección Rastros” (De Santis, 2017: 300). Carlos Abraham, además de su investigación sobre Tor, recientemente ha publicado un libro sobre Acme, que contiene un desarrollo sobre la colección *Rastros* (Abraham, 2017: 137-149).

²²⁷ Talbot Mundy era el principal seudónimo con el que publicaba William Lancaster Gribbon. En *La Hija del criptógrafo* se menciona su novela *Los nueve desconocidos*, “cuyo título hablaba de una secta de nueve sabios, adoradores de la diosa Kali y guardianes de nueve libros donde estaba cifrada una sabiduría ancestral” (De Santis, 2017: 76).

²²⁸ Recientemente De Santis ha reivindicado a Perutz, una vez más, en el marco de las segundas Jornadas de Literatura y Cine Policiales en la Argentina (Museo del Libro y de la Lengua, 2016), con una ponencia titulada “Leo Perutz y los libros asesinos”, basada justamente en *El maestro del juicio final*, uno de sus textos preferidos –y al que también reseña brevemente en *La hija del criptógrafo*: “[s]us misterios no eran convencionales: en una de sus novelas los habitantes de una aldea caían en un frenesí religioso sin límites; en otra, una serie de personajes morían a causa de la lectura de un libro” (2017: 76)–.

que los enigmas domésticos. Las esperanzas y terrores de sus atolondrados detectives eran las esperanzas y terrores de Maldany. Como ellos, él rechazaba una respuesta moderada. Quería una revelación total y absoluta. Habría odiado una respuesta que acabara con el misterio; deseaba una respuesta que multiplicara el misterio sin fin.

–Todas las novelas policiales me decepcionan –decía Maldany–. Excepto aquellas que no termino de entender. (2017: 76)

Con este fragmento en torno a cierta valoración sobre las novelas policiales, podemos efectuar una comparación con *El enigma de París*, pues si en esta novela el temor de Arzaky consistía en que los enigmas desaparecieran –y con ellos el mundo de los detectives–, en *La hija del criptógrafo* hallamos una preocupación análoga en torno a la necesidad de que los misterios pervivan. La misma idea se sostiene a través del militar a quien responde Dorey: “Como Maldany, Blasco se daba cuenta de que descifrar es decepcionarse” (2017: 265). Esta preocupación se repite nuevamente en la novela, en un diálogo entre Dorey y Colina Ross, en que este último insiste con la valoración de Maldany sobre la necesidad de que el mundo siga pareciendo misterioso:

–[...] [Maldany vino para] visitarme. O vino, mejor dicho, con la excusa de visitarme. No sé en realidad qué buscaba. Dio un par de conferencias en Tucumán y Córdoba. Una de ellas fue un homenaje a Arthur Evans. En Buenos Aires se alojó en un hotel de la Avenida de Mayo, y después en el Excelsior de La Plata. Se había traído en el equipaje varias novelas policiales de un autor que siempre leía, un tal Talbot Mundy. Usted, que leyó tantos policiales, ¿oyó hablar del tal Mundy?

–Usted me habló alguna vez de las lecturas de Maldany. Conseguí libros de Edgar Wallace y de Leo Perutz, pero nunca de Talbot Mundy.

–Cuando yo le preguntaba por qué leía esa clase de literatura, que nadie se tomaba en serio, me decía: las leo para que el mundo vuelva a parecerme misterioso. (2017: 171)

En efecto, luego leemos sobre la desolación de Maldany ante su descubrimiento del significado del “poema” escrito en la “lengua del Dédalo”, que en verdad termina por ser una lista de contabilidad comercial y, por ende, el resultado de su investigación es una suerte de victoria pírrica: “Y había triunfado de una manera horrible, encontrando cuentas de transacciones comerciales, balances, tantas bolsas de trigo, tantos cerdos, tantos odres de vino o esclavos. Y no pudo soportar que su secreto fuera por fin revelado” (2017: 172). Pero la amenaza de un mundo sin secretos

también se torna contra el propio Dorey, ante la pregunta de Colina Ross: “Creo que él [Maldany] no podía vivir en un mundo sin secretos. ¿Puede usted vivir en un mundo sin secretos, Dorey?” (2017: 172). En el caso de Maldany, la respuesta es concreta: “No quería saber nada de bolsas de cereal o de odres de vino o de bueyes o de esclavos. No era un historiador, no era un marxista: era un romántico. Quería un hechizo que volviera a encantar el mundo [...]. Le había costado mucho descifrar el mensaje, y ahora hubiera querido devolverlo a la oscuridad” (2017: 85). Como venimos sosteniendo, entonces, hallamos una búsqueda muy similar a aquella de Arzaky en *El enigma de París*: que los misterios no se pierdan para que el mundo siga teniendo sentido.

Así como marcamos la lectura de policiales como actividad cotidiana por parte de Maldany, incluso vemos que se trata de una maniobra para lidiar con otros aspectos de la vida diaria, como sucede con la erosionada vida de pareja entre Dorey y Eleonora:

Ese verano alquilamos una casa en la costa, en Valeria del mar. Casi no veíamos a nadie y nos teníamos sólo a nosotros mismos. Hablábamos eligiendo las palabras: si nos abandonábamos a la corriente del lenguaje, con su mezcla de frases hechas y elementos sumergidos del inconsciente, la conversación podía terminar en cualquier parte. Por suerte la casa tenía una respetable colección de novelas de Agatha Christie, con manchas de bronceador en las tapas y arena entre sus páginas. (2017: 369-370)

En este sentido, lo policial no solo se presenta como mero tema, sino como una repetición constante y “desde siempre” en la vida de las personas: por ejemplo, en su rememoración sobre la adolescencia, Dorey se refiere a su condición de joven lector de las novelas policiales de *El séptimo círculo* durante el verano (2017: 15). O, en una de las conferencias del Congreso de Criptografía, el protagonista nos refiere que “Adamson, el inglés, contó la historia de una unidad de criptógrafos destinada a enviar mensajes falsos, para que fueran recibidos y descifrados por los alemanes. Para inventar historias habían reclutado escritores de novelas baratas, sobre todo de novelas policiales” (2017: 121).

Además, contamos con otras menciones diseminadas a lo largo de la narración, como el libro fictivo que Dorey publica sobre literatura y criptografía, que contiene varios clásicos de la literatura policial:

En una pequeña editorial alcancé a publicar una pequeña antología de cuentos sobre criptografía. Algunos autores eran célebres, como Edgar Allan Poe (*El escarabajo de oro*), Arthur Conan Doyle (*El misterio de los bailarines*), Rudyard Kipling (*Más allá del límite*) y M.R. James (*El tesoro del abad Tomás*). Otros más bien desconocidos, como F.A.M. Webster (*El secreto de la clave extraordinaria*) y J. Dardalhon (*Explicación del texto*). (2017: 91-92)

Luego hallamos otros elementos mencionados también al pasar, tales como los secretos que precisan todas las novelas policiales (2017: 320) o la figura de Lemos descrita como un detective de pesadilla que continúa durante años con su investigación (2017: 350). Incluso contamos con otra referencia a Agatha Christie: “Muchos venenos eran entonces [a principios del siglo XX] de venta libre: eso le da una gran verosimilitud a las novelas de Agatha Christie. Hoy en día envenenar a alguien es mucho más complicado” (2017: 170-171). Así, nuevamente observamos un comentario sutil, pero que, si nos detenemos en él, nos permite en todo caso reflexionar sobre el eje de la verosimilitud de algunas ficciones policiales (y contrarrestar cierto sentido común en torno al “no realismo” de la vertiente clásica, frente al presunto “realismo” de la tradición norteamericana). No olvidemos, a este respecto, aquella célebre frase de Raymond Chandler, en la apertura de su ensayo “El simple arte de matar”, cuando sostiene que “[l]a literatura de ficción siempre, en todas sus formas, intentó ser realista” y que “[n]ovelas anticuadas, que ahora parecen pomposas y artificiales, hasta el punto de resultar ridículas, no lo parecían a las personas que las leyeron por primera vez” (1970: 187). Este aspecto incluso se vuelve contra el propio Chandler, si pensamos que, más allá de la categorización que suele hacerse sobre su condición de fundador de la novela policial “realista”, sus novelas contienen bastantes hechos poco verosímiles –por ejemplo, el personaje de Moose Malloy, en *Fairwell, My lovely*, parece más bien responder a la tradición del personaje gigante en el cuento de hadas o *Fairy Tail*, y esto sin entrar a considerar las tramas por momentos poco verosímiles, con el detective que siempre, de alguna forma, se encuentra en el lugar de los hechos–. En todo caso, algunas de estas sutiles referencias de De Santis siempre contienen, en potencia, la posibilidad de esbozar una reflexión significativa sobre el género policial, tal como acabamos de evidenciar.

9.2. Otra vuelta: la academia

Desde las primeras páginas, la ficción muestra rasgos propios de un policial académico: un profesor muerto, el espacio de la facultad de Filosofía y Letras, clases de criptografía, menciones a libros y publicaciones universitarias –como los *papers* de Fabiani, publicados con gran frecuencia, “aunque siempre eran variaciones de lo mismo” (2017: 140)–, conferencias y reuniones casi sin asistentes –más allá de los participantes cotidianos, tal como sucede con el “primer congreso de Criptografía, que no llevó ese título sino el melancólico nombre de I Simposio de Lenguas Olvidadas” (2017: 121)–, cátedras paralelas –como la que le otorgan a Crámer para atacar a Colina Ross, pues se trataba de un “método destinado, en general, a vaciar de alumnos la cátedra de algún profesor al que se quería castigar políticamente” (2017: 121)–, ayudantías de docencia mal pagas, teorías y grandes teóricos fetichizados paródicamente –como un francés que “habló del legado de Ferdinand de Saussure, y contó que se habían encontrado nuevas anotaciones de puño y letra en una valija que había dejado en la casa de un pariente y que estaba por publicar un libro con esas anotaciones póstumas” (2017: 121)–, la figura del genio perdido al que hay que redescubrir y descifrar –la figura de Maldany, así, hace eco a la de Homero Brocca en *Filosofía y Letras*–, becas, tesis doctorales –como la de Fabiani, que suscita bostezos (2017: 148)–, burocracia y demás formas académicas –por ejemplo: “Colina Ross trataba de convencerlo [a Barnes] de que mandara papers a congresos y a revistas académicas con referato” (2017: 97)–, además de la presencia de un pequeño grupo de iniciados, el Círculo de Criptógrafos, entre los que priman tensiones y enemistades –lo mismo que sucedía con los traductores y los profesores en *La traducción y Filosofía y Letras*, respectivamente–.

Dentro de esta parafernalia de motivos, al igual que en *La traducción*, hay una significativa cantidad de libros reales y fictivos que se mencionan. De hecho, tal como sucede en aquella novela, podemos hacer notar que varios personajes son autores: *Qué es la criptografía* de Colina Ross –aunque lo escribe “porque necesitaba el dinero” (2017: 268)–; la ya mencionada antología que prepara Dorey sobre literatura y criptografía –además de sus “esperanzas de escribir el cuadernillo sobre Maldany, como anticipo de un libro de muchas páginas, que vendría después” (2017: 161)–; *Los buscadores del grial* de Crámer – “[l]a primera parte del libro estaba

dedicada a Champollion, la segunda a Maldany” (2017: 114)–; el libro de Eleonora, basado en su trabajo sobre los secretos de las personas, y que incluso goza del privilegio de una presentación en una librería de la Avenida Corrientes (2017: 377); y también hay no académicos que conciben libros, como Blasco y su “La lengua de la radiación” (2017: 274) –un tratado que se basa en agotar “el lenguaje del enemigo. Su gramática, su retórica, su repertorio de metáforas. Su odio a la religión, su lógica falsa, su imposición de falacias” (2017: 253); aunque la ambición del castrense no le permite concluirlo: “Le escribimos muchas páginas, vos sobre todo, pero dice que no es suficiente” (2017: 302), le dice Dorey a Lemos–.²²⁹

En general, la presencia de libros y de motivos académicos se vincula con un conjunto de representaciones negativas y paródicas sobre los académicos. Ulisse Donadio, un profesor italiano que dirige un centro de estudios en la Universidad de Bolonia, le comenta a Dorey: “Los académicos somos gente difícil en todas partes. Celos, intrigas...” (2017: 327). E incluso malos administradores de recursos:

Maldany estuvo olvidado durante muchos años, pero en los últimos tiempos hubo una especie de fiebre entre los historiadores. El nombre de Maldany empezó a repetirse en publicaciones académicas y en los pasillos de las universidades. Los departamentos de arqueología empezaron a ofrecer importantes sumas de dinero para comprar lo que sea. ¡Qué gran peligro el dinero en manos de académicos! (2017: 328)

Con el retorno de Dorey a la Argentina y la referencia a su encuentro con Donadio, Colina Ross nos otorga una sentencia lapidaria sobre lo que acarrea el trabajo de los académicos: “Maldany se puso de moda. ¿Puede creerlo? Es tan irritante cuando lo que uno ha vivido se convierte en motivo de interés académico. Lo que era vida ahora son papers...” (2017: 355). Asimismo, se expresa sobre las

²²⁹ Estos libros fictivos conviven con una variedad de libros reales, como *Las palabras* de Sartre, la *Divina Comedia* de Dante, *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob, *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati (novela que en repetidas ocasiones el autor ha señalado como una de sus favoritas), un libro de Sófocles que lleva Maldany cuando muere, uno de Morris West y otro de Guillermo Enrique Hudson, cuyos títulos no llegamos a conocer, e incluso libros ancestrales como la *Scripta Minoa* y el *Liber Motus*. De todas formas, aún con esta parafernalia de libros, nuevamente –al igual que en *Los signos*– apreciamos la noción de que el mundo de los libros es insuficiente, expresada en el momento en que Dorey y Eleonora se separan: “Sólo tuvimos que sentarnos a conversar para resolver a quién pertenecían unos quince libros, cuya compra había sido una decisión en común: después de una vacilación, ella me los cedió todos, me dijo que ya no le interesaban los libros, que la vida verdadera estaba allá afuera, esperándonos con sus promesas y sus decisiones, y que ya no tenía sentido sentarse a leer” (2017: 224).

universidades europeas, de modo que percibimos una voluntad de representar la especificidad de lo académico también por fuera de las fronteras nacionales argentinas:

–Me dio cierta melancolía ese hombre solo, obsesionado por los papeles. Nuestra universidad es un caos y una pesadilla, pero las europeas son peores, porque los aplastan con la idea de una tradición que hay que continuar. Esas bibliotecas infinitas son causa de muchos suicidios. Las citas al pie de página son causa de muchos suicidios. Todo es pasado, nada se puede agregar ya. (2017: 355)

Si en *Filosofía y Letras* las representaciones de los académicos se ceñían, tal como indica su título, al ámbito de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en *La hija del criptógrafo* tenemos menciones a otras tradiciones inveteradas del aislamiento universitario, y así se refiere a ellas Colina Ross cuando indica su paso por Inglaterra y su vínculo con Maldany: “estábamos perdidos en aquel mundo compartimentado en colleges que libraban guerras secretas desde el siglo XIV. Y yo además era argentino, que en ese mundo era como tener un certificado de inexistencia firmado por la reina y Dios” (2017: 71).

Pero aquellas “guerras secretas” en Europa también tienen su correlato en los pasillos universitarios porteños. Ya en *Filosofía y Letras* habíamos presenciado los altercados entre los profesores Conde, Granados y Novario, en *La traducción* la enemistad entre De Blast y Naum, y aquí nuevamente tenemos el esquema de la construcción identitaria del académico a través de la enemistad, aunque, con el paso del tiempo y los años, muchas rivalidades se relativizan, tal como sostiene Colina Ross:

Si uno vive lo suficiente, los contemporáneos, es decir, los enemigos, terminan por jubilarse, por irse al extranjero o por morir. Los viejos pecados se perdonan. Y a uno empiezan a llamarlo el «mítico» profesor Colina Ross, el «legendario» profesor Colina Ross. Cuando llegamos a ese punto de la cronología, ya no se nos pide que rindamos cuentas. Todo forma parte de un mismo mundo en color sepia, y nada parece tan grave. (2017: 354)

De todas formas, a lo largo de la novela observamos de manera nítida la rivalidad entre Colina Ross y Crámer. El primero dice: “La diferencia de ideas siempre es algo que se puede pasar por alto. Es que yo por la gente como Crámer

siento repulsión” (2017: 168). Aunque su par no se queda atrás en gestos de desprecio: “Bastaba mirar el organigrama del simposio para ver que el mensaje oculto del congreso era la venganza de Crámer contra Colina Ross, por haberle ganado aquel concurso [...]. Al profesor lo invitaron apenas a dar una charla menor, ni la de apertura ni la conferencia de clausura. Se ofendió con razón y no quiso participar” (2017: 122). O, en el mismo congreso, tenemos la propia intervención de Crámer, igualmente preparada contra su adversario:

Crámer subió a la tarima del aula magna casi sin mirar al público y empezó a hablar del tema favorito de su rival, la lengua de Dédalo. Contó toda la historia de Maldany, desde cuando recibió las primeras noticias de la lengua, aún adolescente, hasta la gloria del desciframiento. Sólo mencionó como al pasar a Colina Ross. Lo mencionó como si recordara su nombre en un instante de imprevista nostalgia, como si el otro hubiera muerto y él, Crámer, se hubiera arrogado la misión de hacer recordar a los demás un nombre que sabía olvidado. Lo mencionó como si lo despidiera para siempre. (2017: 122)

Por supuesto, la enemistad entre ambos académicos no es la única; también, ante la irrupción de la militancia política en el Círculo de Criptógrafos, Colina Ross se aproxima a Fabiani: “A Fabiani nunca le había caído bien Colina Ross. Sin embargo, el progresivo avance de Crámer los había obligado a unirse en un desesperado intento por contener la invasión. Estaban condenados, por temperamento, a odiarse. Las circunstancias los habían hecho incómodos aliados” (2017: 141). Esta política de las relaciones de Colina Ross es extensiva hacia gran parte de la comunidad académica: “Hasta ese momento [en que se crea el Círculo de Criptógrafos] había estado aislado: no tenía contactos con otros profesores, a los que salvo raras excepciones despreciaba; y las agrupaciones estudiantiles, que nunca estaban de acuerdo entre sí, con él hacían una excepción, y lo detestaban todas por igual” (2017: 92). De parte del propio Colina Ross, a su vez, hay una postura clara, por ejemplo en la siguiente frase, una de las más contundentes que hallamos en el libro sobre la vida académica, cuando el profesor le dice a Dorey: “Al seguir los pasos de Maldany, yo había caído en el peor error epistemológico: el respeto a las ideas ajenas” (2017: 79).

Pero, hacia el final del libro, leemos sobre la verdadera figura que Colina Ross ve como su enemigo. El profesor relativiza la enemistad con Crámer –“[f]uimos

adversarios, pero no enemigos” (2017: 356)–, habla de la importancia de elegir adecuadamente al propio –“[l]os enemigos no se deben elegir a la ligera. No se deben elegir a causa del odio, que es mal consejero. Deben ser significativos, simbólicos” (2017: 356-357)– y, finalmente, señala a Dorey, dado que este le había hecho notar, sin intención, el mensaje que su difunta esposa le había ocultado y con el que nos enteramos de que Colina Ross no es el padre biológico de Eleonora. Así, el profesor le confiesa a Dorey: “Fui una breve calamidad como esposo y una larga calamidad como padre pero al menos me quedaba una certeza: formaba parte de una fatalidad biológica. Pero usted me sacó esa certeza. Crámer me sacó del Círculo, es verdad; pero usted me sacó de mi vida, o de lo que consideraba que era mi vida. Desde ese día lo odié” (2017: 357).

Para concluir este apartado, deseamos marcar un contraste respecto a *La traducción y Filosofía y Letras*, pues en *La hija del criptógrafo* observamos que los grupos herméticos de especialistas sobre los que suele escribir De Santis no resultan ajenos a la coyuntura política. Así, por ejemplo, Barnes, a quien Dorey había considerado como un potencial rival en la carrera académica, termina, según un diario, abatido como un “*peligroso subversivo*” (2017: 232). La relación entre Colina Ross y Crámer también está atravesada por el desprecio del primero respecto a la voluntad revolucionaria del segundo. Y, en general, el Círculo de Criptógrafos no escapa a la efervescencia militante ni a las iniciativas militares: a través del accionar de Lemos se convierte en un “instrumento revolucionario” (2017: 251) y, posteriormente, con el secuestro y la reclusión de Crámer, Lemos, Cimer y el propio Dorey, se transforma en un grupo de inteligencia para un segmento castrense comandado por Blasco.

9.3. Representaciones sobre la última dictadura cívico-militar en la Argentina

La crítica Elsa Drucaroff, en sus reflexiones sobre la literatura de las generaciones de posdictadura, plantea que, en el caso de De Santis, “lo político no es nunca un factor vivo y operante en sus historias” (2017: 428),²³⁰ y cita una excepción

²³⁰ Esta afirmación, por cierto, es debatible. Al menos, tengamos presente la interpretación de Close (2004: 16) respecto a la presencia más bien ambigua y difusa de la política en *La traducción*. Sí es verdad, entonces, que la política se presenta de manera implícita en esta novela y en *Filosofía y*

que constituye una microhistoria incluida en la *nouvelle Los signos* (2004), “atípica en su obra, pues menciona nuestro pasado traumático” (2017: 428).²³¹ De todas formas, luego de dicha mención, apunta que “la obra vuelve a su obsesión: la búsqueda de los signos que no comunican ni señalan” (2017: 428).²³²

Trece años después, aquella mención puntual que hallamos en *Los signos* se expande y ocupa la trama principal de la historia en *La hija del criptógrafo*. Esta ficción revierte la tendencia señalada por Drucaroff respecto a De Santis y no solo sitúa la acción en tiempos de dictadura, sino que apela a un aparato de referencias y representaciones explícitas: secuestros, torturas, desapariciones, “subversión”, luchas ideológicas desde sectores tanto castrenses como pretendidamente revolucionarios, aspectos de la vida política argentina –como las menciones sobre Perón, el peronsismo y la Guerra de las Malvinas–,²³³ exilios e incluso especificidades del habla muy identificadas a identificables, como la fórmula “en los tiempos que corren” en boca de Colina Ross: “En los tiempos que corren [...] cualquier discusión puede convertirse en un conflicto armado” (2017: 191).²³⁴

Letras, mientras que en *La hija del criptógrafo* las menciones son directas e inciden de manera muy clara en la suerte de los personajes.

²³¹ El fragmento dice:

Y en la punta de la mesa, estaba siempre F. Antes de ser periodista había trabajado de librero y en esa época se había leído todo. En los libros había aprendido que los libros son insuficientes, que son un vicio y un espejismo, y que había que pasar a la acción. Entró en la clandestinidad pero siguió yendo a los mismos bares, porque consideraba que estaban fuera del presente. Una madrugada lo levantaron en el centro y apareció a la mañana siguiente tirado en Constitución con un tiro en la cara. (De Santis, 2004: 93).

²³² El propio Close también se acerca a esta perspectiva, ya que, luego de recordar el carácter secundario de la política en *La traducción*, apunta a la prioridad que tienen los procesos sígnicos en la ficción de De Santis: “in *La traducción* the political remains peripheral and language central. The ordering with which it is ultimately concerned is not the legal or disciplinary ordering of human society, but rather the symbolic ordering of an indefinite world beyond signs” (2004: 17).

²³³ No debemos pasar por alto que La Guerra de las Malvinas ya había tenido una mención anteriormente, en el relato “La marca del ganado”, en cuya historia el veterinario Vidal pierde a su hijo justamente a causa de la guerra:

Él lo esperó sin optimismo y sin miedo hasta que una mañana un Falcon blanco de la Marina con una banderita en la antena se detuvo frente a su casa [...]. Del auto bajó un joven oficial que caminó con lentitud hacia la puerta [...] y después de pronunciar un vago saludo le tendió con torpeza una carta con los colores patrios en una esquina, cruzados por una cinta negra. La mano del joven oficial temblaba al sostener la carta donde decía que el hijo del doctor Vidal había sido tragado por el mar, por el mar que nunca antes había visto. (De Santis, 2003: 89)

²³⁴ Más allá de esta incursión y de estos motivos, creemos que difícilmente De Santis sea incorporado a los corpus literarios que trabajan con representaciones y figuraciones sobre memorias en torno a la

De todas formas, esta incursión en las negras décadas de 1960 y 1970 no sorprende si pensamos en las variaciones de contextos tanto espaciales como temporales a las que acude De Santis en sus distintas ficciones. Podemos pensar en una Buenos Aires contemporánea como la de *Filosofía y Letras*, pero también en una de entresiglos (XIX-XX) como la de *Crímenes y jardines* o incluso en una de mediados del siglo XX, tal como sucede con *Los anticuarios*, en la que percibimos algunas huellas de la impronta peronista por el país. También hay migraciones, como ocurre con Roma, Buenos Aires y Nueva York en *La sexta lámpara* o con Buenos Aires y París en *El enigma de París*. Y localidades inventadas, como El Botánico en *Las plantas carnívoras*, Puerto Esfinge en *La traducción* o Los Álamos en *Los anticuarios*. En suma, tenemos una variedad de marcos narrativos espacio-temporales, que van desde el siglo XIX –e incluso antes, como sucede con *El calígrafo de Voltaire*– hasta fines del XX y que atraviesan un número para nada desdeñable de localidades y territorios.

Como apuntamos más arriba, la novela posee un estilo directo al referirse a la coyuntura política, a la circulación de ideas y, promediando la historia, también al golpe de Estado y sus consecuencias: “Después del 76, ninguna institución sirvió de protección, ni siquiera la Iglesia Católica. Pero faltaba más de un año para el golpe y hasta el Círculo de Criptógrafos podía servir de refugio imaginario” (2017: 153).

Pronto la dictadura se hace realidad y, con ella, sobrevienen los secuestros y las desapariciones de miembros del grupo de criptógrafos: “A Crámer se lo habían

última dictadura argentina, posiblemente debido a su historial previo de producciones, que lo alejan de dicha área –frente a otros escritores que, al contrario, ya llevan cierta marca en sus obras, como sucede con el caso de Félix Bruzzone, que es posiblemente uno de los nombres más populares en los estudios literarios sobre memoria y dictadura–. Por ejemplo, Daona (2018), con un criterio que se basa en clasificar las ficciones según las voces que narran –según sean de militantes, testigos o hijos de militantes–, elabora un corpus que cuenta con las siguientes novelas: *Detrás del vidrio* (2000) de Sergio Schmucler, *Un hilo rojo* (2000) de Sara Rosenberg, *La Anunciación* (2007) de María Negroni, *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, *Los topos* (2014 [2008]) de Félix Bruzzone, *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán, *Con estos ojos míos* (2012) de Francisco Mondino, *Diario de una princesa montonera –110% Verdad–* (2012) de Mariana Eva Pérez, *Una misma noche* (2012) de Leopoldo Brizuela, *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles y *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López.

Por otra parte, en cuanto a la referencialidad directa de *La hija del criptógrafo* respecto a cuestiones de la última dictadura, desde luego que no se trata de una novedad, pues podemos remitirnos a un conjunto de novelas publicadas a partir de la década de 1990 y que apelan a este tipo de narración, al decir de Dalmaroni, “lejos de la oblicuidad, de la fragmentación o del ciframiento alegórico” (2004: 159) –como sí aún se suele sostener respecto a *Respiración artificial* de Piglia o *Nadie, nada, nunca* de Saer–: *Villa* (1995) y *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002) de Luis Guzmán, *El fin de la historia* (1996) de Liliana Heker, *El secreto y las voces* (2002) de Carlos Gamerro y *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan (Dalmaroni, 2004: 155-174).

llevado en mayo, unos días antes de que Barnes apareciera en el bar de Boedo. Poco después le tocó a Lemos y a Cimer en junio. De nada de esto me enteré en el momento, sólo meses después” (2017: 231). Entre ellos, Dorey aclara: “Sí supe de la muerte de Barnes, a mediados de mayo del 76, porque salió en los periódicos: *Abaten a peligroso subversivo*” (2017: 231).²³⁵ Finalmente llega el turno del protagonista, en un operativo del que él mismo destaca el carácter rutinario y poco excepcional que aquel episodio tenía, no para él, sino para los victimarios:

Los que vinieron a buscarme sabían que no era peligroso ni para ellos ni para mí, que no tenía armas ni cápsulas de cianuro escondidas en los bolsillos. Vinieron en un solo auto, no me creyeron merecedor de un operativo más grande. Ocurrió a la salida de un colegio del barrio de Once, en el que había entrado dos meses atrás para dar clases de literatura en quinto año [...].

[...] Se movían con prisa pero con tranquilidad, sin ese entusiasmo que despierta la novedad: habían hecho lo mismo otras veces y acaso su tarea ya empezaba a resultarles aburrida. (2017: 235-236)

También en la novela se representan visiones castrenses de la coyuntura política y el gobierno militar. Blasco, el oficial que dirige las actividades del reconvertido Círculo de Criptógrafos –reorientado hacia la captación y el desciframiento de la producción y circulación de mensajes entre los considerados “subversivos”–, dice, en un discurso que igualmente convoca la imagen usualmente citada de aquello que es necesario “limpiar”:

–La subversión no son sólo las armas, la ambición de poder, el odio. Es la radiación que ha estado carcomiendo el lenguaje y a través del lenguaje

²³⁵ El asesinato de Barnes nos habilita a poner en evidencia otro factor significativo de la novela, pues la mayor parte de las muertes que se suceden son provocadas por la “externalidad” de la dictadura –y no tanto por una, digamos, “necesidad interna” de la trama–: la del guardaespaldas y barrabrava Cosme Guzmán –pergeñada, al menos parcialmente, por Crámer–; la del Coronel Rivas –“jefe de un batallón de inteligencia del Ejército” (2017: 204)–, leída por Dorey en un ejemplar del diario *Clarín*; la de un estudiante santafesino, referida por Eleonora –“era candidato por alguna lista al centro de estudiantes. Le dispararon desde un auto cuando salía de la pensión. Sus compañeros van a salir a protestar y la policía va a salir a pegarles” (2017: 214)–; la de uno de los militantes políticos arribados al Círculo de Criptógrafos –“[a] comienzos de marzo del 76, dos semanas antes del golpe militar, uno de los socios del Círculo apareció muerto en un terreno baldío de Pompeya. Yo no lo conocía, era uno de los recién llegados, tenía pedido de captura de la policía santafecina (2017: 228)–; y la de la esposa de Lemos –muerte por la cual, posteriormente, el viudo persigue a Dorey en busca del nombre de la persona delatora, Eleonora–. Esta estructura narrativa con muertes diseminadas a lo largo de la historia no es la misma que encontramos en *Filosofía y Letras, La traducción, El enigma de París o Crímenes y jardines*, en las que la sucesión de muertes sí responde al armado de una trama más propia del género policial –con muertes ocasionadas por, si se nos acepta la rudimentaria clasificación, crímenes en la arena de “lo privado”–.

el pensamiento y a través del pensamiento, la realidad. Las cosas cambian de forma a nuestro alrededor. Entre el hombre y la mujer, la radiación. Entre el padre y el hijo, la radiación. Entre el amigo y el amigo, entre el patrón y el obrero, entre el pastor y su grey: la radiación. Todos ustedes, en mayor o menor medida, se han contaminado. Ya estarían muertos, si no los hubiera puesto en mi lista. Todos estamos infectados, y yo mismo lo estoy. Este trabajo nos va a servir a todos como limpieza y expiación. (2017: 239)

Por supuesto, las acciones contra la “subversión” no se hallan solo en el nivel del lenguaje –aunque la muerte también se da en ese nivel: “No hablamos con muertos” (2017: 250), le dice un conscripto a Crámer–. No hace falta ir más lejos del trato de Blasco con los viejos integrantes del Círculo de Criptógrafos para comprobar la posibilidad de la tortura y su rutinización:

Para nosotros era aún peor la pregunta que el golpe, porque el golpe daba por terminada la cosa, pero la pregunta y el silencio que le seguía –y Blasco parecía disfrutar de esa espera, y cada vez demoraba más el golpe– eran el anticipo de una violencia que podía tomar cualquier forma. ¿Qué ley escrita o no escrita le impedía a Blasco aplastar una silla contra el cráneo de Lemos, u ordenar un repentino *traslado* o pegarle ahí mismo un tiro? (2017: 244; énfasis del original)

Dorey vive varios de esos momentos con incertidumbre: “No sabía si alguno iba a salir vivo del sótano” (2017: 268). Aunque, al mismo tiempo, hay una combinación con una manera más ligera de tomar las cosas; por ejemplo, el protagonista comienza a tomar con cierto grado de humor la rutina de los golpes de Blasco a Lemos: “a fuerza de repeticiones, acabamos por encontrar algo cómico en aquel juego de la pregunta, la espera y el golpe. Era como la escena de las cachetadas de las películas mudas o de los viejos circos: el espectáculo consiste en que la víctima olvida que eso ya ocurrió y por eso repite las conductas que habrán de ser castigadas” (2017: 244).

De Santis también apela a otro cariz habitualmente analizado por la historia: las consecuencias socio-económicas sobre ciertos segmentos demográficos. Tarrés sirve a modo de ejemplo, con la historia particular de su familia, representativa de sectores industriales pequeños y medianos, la mayoría de los cuales se ven arruinados ante la política de apertura de importaciones del gobierno:

Su padre murió poco después. A la muerte de su padre Bobby se hizo cargo de la fábrica. Eso fue después del golpe militar del 76: ya habían liberado la importación y los pequeños industriales fueron borrados en pocos meses por los productos importados. Los Kamionka no podían competir con juguetes chinos que costaban una cuarta parte. Las vidrieras de las jugueterías se llenaron de autos a pila que encendían las luces y dinosaurios a control remoto. Los Kamionka no se rompieron, pero se amontonaron en los depósitos de las jugueterías hasta desaparecer. Corrieron la misma suerte que las muñecas que abrían y cerraban los ojos, los granaderos de plástico, los revólveres de cebita, los autitos de colección, los cañones Goliath. Bobby ocultó a su madre las deudas, hasta que ella misma murió, rodeada de frascos de remedios comprados al fiado y facturas impagas. Bobby perdió el terreno de la fábrica, la casa familiar, los juguetes intocados con sus cajas originales. (2017: 222)

Además de este pasaje con énfasis en los efectos económicos sobre una empresa familiar, en varias ocasiones leemos sobre otros aspectos del funcionamiento del gobierno de la dictadura en un nivel, si se quiere, más político:

Por esa época habían autorizado a los hombres y mujeres que estuvieran legalmente casados que se enviaran cartas de una cárcel a la otra. Se trataba de presos capturados antes del 24 de marzo del 76; a partir de esa fecha ya no hubo ninguna detención legal, y casi todos terminaron desaparecidos. Entre los presos legales había algunos con viejas causas que habían seguido su paso por Tribunales, y otros puestos a disposición del Poder Ejecutivo. (2017: 287)

Pero este párrafo viene seguido de otro en que Dorey nos explica la conexión entre aquellas cuestiones políticas y su vida cotidiana (durante su encierro forzado), que está atravesada por ellas:

Sólo podían escribirse los presos que estaban legalmente casados, pero otros presos aprovechaban esas cartas para enviarse mensajes camuflados dentro de la carta principal. Antes de que las cartas llegaran a destino se las abría y se sacaba copias, por si tenían algo que podía interesar. Nuestro trabajo consistía en detectar dónde terminaba un mensaje y empezaba el siguiente. La caligrafía era siempre la misma, así que había que estar atento a una palabra que se repetía a modo de señal, o una frase levemente incongruente que servía de corte. A veces el corte estaba dado, por ejemplo, por una *a* cursiva en medio de una carta escrita con letra de imprenta. Una vez dividida la carta original en una serie de mensajes, teníamos que decidir si eran asuntos personales, dictados por el aburrimiento y por el deseo de recibir noticias del mundo, o si se trataba de correspondencia política, tráfico

de esperanzas infundadas, menciones a los compañeros que seguían en actividad puertas afuera. (2017: 287-288)

Así, a través de estos fragmentos, diríamos que en *La hija del criptógrafo* la dictadura funciona como una suerte de condicionante externo que, inevitablemente, modifica el devenir de las trayectorias de los personajes, aunque la novela no se detenga en una reflexión sobre los hechos traumáticos.²³⁶

Dada la presencia de diferentes líneas narrativas en la novela, en varias ocasiones tenemos una vuelta a una de las que había quedado un tanto relegada. Por ejemplo, cuando Dorey sale del encierro de la “oficina de los hombres pálidos”, se contacta con Colina Ross y recuerda las disputas sobre Maldany: “Recordé de pronto los papeles de Maldany. La época en que los buscaba me parecía ahora tan lejana y borrosa como los tiempos en que las tablillas habían sido marcadas” (2017: 298). Pero el propio profesor le dice: “No busque a nadie [...]. Ni a mi hija ni a nadie. Váyase en cuanto pueda. Lleve poco equipaje” (2017: 298). De este modo, los papeles de Maldany, que en otro momento de la historia ocupan un lugar central, ante el peligro de la vida quedan completamente relegados –incluso Dorey desarrolla cierta paranoia: en sus caminatas por la ciudad, siempre se siente observado y perseguido–.

La presencia amenazante de la dictadura repercute, para el protagonista, en sus deseos y en su trayectoria biográfica. Cuando hay menciones a corrientes de ideas e ideologías, Dorey traslada estas cuestiones al vínculo con su mundo más íntimo. Por ejemplo, en palabras de Eleonora leemos una interpretación sobre el golpe cívico-militar (que en su respectivo contexto histórico-político había contado con cierta circulación –y acaso legitimidad– entre grupos de izquierda), relativo a la necesidad de que los militares tomaran el mando, en miras a lo que presuntamente supondría una clarificación y una aceleración del proceso revolucionario:

²³⁶ Solo en un pasaje observamos un pensamiento del protagonista respecto a que su experiencia vivida implica un trabajo sobre la memoria y el lenguaje: “Nunca antes había hablado de esto con nadie, y ahora empezaba a encontrar palabras para contarlo. Y a medida que lo contaba lo organizaba, inclusive en mi memoria, en pequeños episodios; suprimía el miedo repetido, el aburrimiento, el frío, el dolor en los huesos, que eran lo cotidiano, por hechos precisos y únicos” (2017: 322). Pero esta cita nos devuelve al carácter primordial de la narración en la poética de De Santis: no importa detenerse, sino que ante todo hay que seguir narrando –y para ello hay que evitar el aburrimiento, incluso el aburrimiento enmarcado en un contexto de un secuestro y una vida penosa–.

–Vamos a acentuar las contradicciones hasta que los militares arrasen con esta democracia de papel. Cuando empiecen a aplicar sus programas sin que nadie pueda controlarlos, cuando se vea lo que realmente son, cuando los Estados Unidos claven su bandera sobre nuestro territorio, hasta la clase media va a salir a apoyarnos.

–¿Ustedes quieren el golpe?

–Es un paso obligado. Nunca está más oscuro que antes de amanecer.
(2017: 210)

Por supuesto, Dorey no puede sino ver la afectación personal que esto supone para él: “Me pregunté de dónde habría sacado esa frase. No quería hablar de política, pero no por la política en sí, sino porque sentía que era todo aquel mundo de urgencias e ideas absolutas lo que me la había arrebatado” (2017: 210). De manera análoga a lo que sucede en *La traducción*, en cuya historia comprobamos que por detrás de los debates teóricos hay una disputa por una mujer, aquí no hay dos contrincantes masculinos, pero sí vemos que, para Dorey, los tiempos convulsionados de la política implican, en lo sustantivo, la lenta pérdida de Eleonora.²³⁷

9.4. Mundillos de “varoncitos” y mujeres sin protagonismo

La paulatina pérdida de Eleonora nos permite remitirnos a un último aspecto que nos interesa destacar aquí: las representaciones y configuraciones de hombres y mujeres.

En principio, debemos retomar algunos pertinentes elementos señalados por Drucaroff. Dicha crítica sostiene que “[l]a obra de De Santis interesa mucho por sus climas y su despliegue imaginativo pero a veces tiende a reiterarse y a caer en cierto estereotipo en sus personajes, sobre todo en los femeninos, donde impera la vieja mirada masculina” (2011: 297). Luego, Drucaroff sigue hablando de otros autores, de modo que no termina de justificar su idea, pero en todo caso podríamos continuarla de la siguiente manera: las mujeres suelen ocupar una función de objeto del deseo para los hombres que protagonizan las historias. Tanto Ana Despina en *La traducción* como Greta en *El enigma de París y Crímenes y jardines* cumplen

²³⁷ Aunque también es cierto que, a través de las tareas de la “criptografía castrense”, vuelve a ella, al menos a descubrir su nombre en aquel mensaje que la carga de culpabilidad por los secuestros de sus compañeros. Pero Dorey se resiste siempre a develar su nombre, ante las presiones de Blasco y, durante mucho tiempo después, del propio Lemos: “Dormía con los dientes apretados, tenía miedo de decir en sueños la verdad” (2017: 289).

funciones importantes para el desenvolvimiento de los misterios; sin embargo, las mujeres tienden a ser, aún contra la voluntad del autor, producto de cierta cosificación –aun cuando sean representadas como “poderosas” ante la torpeza de los personajes masculinos, que son los que, a fin de cuentas, siempre narran y en cuyas acciones se centran las historias–.

Más adelante, en su libro sobre las generaciones de escritores de posdictadura, Drucaroff retoma la idea que había dejado inconclusa y la completa desde el punto de vista de la predominancia masculina:

En las ficciones de De Santis suele haber un personaje masculino que es un creador genial (arquitecto, escritor, mago, lingüista, siempre varón) y ha llegado a obtener un lugar de culto entre inteligentes más jóvenes (varones también) que son pobres, «perdedores», pero aristocráticos por formación, cultura y sensibilidad [...]. Lo que han creado o descubierto estos genios no tiene incidencia alguna en la empiria del mundo pero mantiene un significado arcano que *los elegidos varoncitos* saben valorar, un significado que no importa en sí mismo, dado que los libros no se ocupan de construirlo, pero que es el objeto de deseo, eso de lo que los protagonistas desean apropiarse y que dirige la trama, como en ciertos policiales la dirige la invaluable joya que una gran dama ha perdido. (2011: 429; énfasis propio)

Aquí tenemos, entonces, el foco en entornos cerrados gobernados por hombres. Si bien el análisis de Drucaroff resulta muy atinado, podemos efectuar algunos reparos. Por una parte, no deberíamos dejar de mencionar que los círculos no son completamente masculinos –Rina Agri participa de las actividades del pequeño círculo de traductores en *La traducción* y Selva Granados disputa la obra de Homero Brocca a la par de Conde y Novario en *Filosofía y Letras*–, aunque esto de ninguna manera atenúa la esencia de la observación de Drucaroff, ante la cual, en todo caso, podríamos acotar que los mundillos representados son *eminente* masculinos. Pero, por otra parte, el empleo de la expresión “los elegidos varoncitos” parece otorgar una carga semántica despectiva, quizás innecesaria, pues acarrea cierta presunción de que los grupos herméticos masculinos son más una elección del autor que un resultado de lo que le sale hacer con mayor facilidad –narrar desde la voz en primera persona de un sujeto masculino–. En este sentido, nos arriesgaríamos a decir que la elección de protagonistas-narradores masculinos es algo que no se pone en juego en la poética de De Santis, en la que, tal como Drucaroff observa, el interés

radica mayormente en “sus climas y su despliegue imaginativo” (2011: 297). Por supuesto, esto no quita que podamos igualmente criticar a De Santis por su poca originalidad o por su falta de destreza para configurar subjetividades femeninas, aunque resulta difícil que este tipo de comentarios no entre en la arena de las apreciaciones personales –que no son significativas, o al menos no lo son en nuestro recorrido argumentativo–.

No debemos, sin embargo, dejar de tener presente la novedad de que “lo criptográfico”, incluso en el título, resulta subordinado a la presencia femenina de Eleonora Colina Ross. Claramente no se trata de una novela en que la representación del vínculo amoroso sea idealizada, sino, más bien, todo lo contrario, especialmente con la voluntad de mostrar el desgaste de una relación a través de los años. Pero sí consideramos pertinente subrayar el lugar concedido a la mujer desde el título, ya que, si bien en general los amores frustrados ocupan un lugar significativo en las ficciones de De Santis –las ya aludidas Ana Despina en *La traducción* o Greta en *El enigma de París y Crímenes y jardines*–, recién en esta novela el sujeto femenino aparece señalado en el título. Esto, a su vez, no implica que la función de la mujer en el relato varíe, ya que en lo sustantivo sigue siendo un sujeto difícil de comprender para el protagonista y cumple con la mencionada función del deseo por parte de los individuos masculinos.

La figura de Maldany y su enamoramiento de Marilú, la esposa de Colina Ross, nunca confesado pero siempre insinuado a lo largo de la novela, puede darnos una clave de la idea que tratamos de sostener: la dificultad de un hombre para declarar el amor a una mujer. Es cierto que este amor secreto no se debe tanto a la baja determinación de Maldany como al hecho de que Marilú estaba casada con su amigo Colina Ross, pero en todo caso pareciera que, en la lacónica poética de De Santis, en la que incluso ahora la última dictadura argentina es referida de manera directa, aún queda un vacío de palabras para tratar de hablar de las relaciones amorosas. Si bien en esta novela hay muchas referencias a la vida de pareja, parece persistir cierto tabú sobre la sexualidad. No olvidemos que, a lo largo de toda su narrativa, las escenas de prácticas sexuales nunca son descriptas. Siempre el momento narrado de clímax sexual –entre hombre y mujer, pues la representación de modelos de alteridad sexual no es algo que parezca interesar a De Santis– es el beso, como aquel que se dan Dorey y Eleonora al final de su primer encuentro.

Quizás, si luego de treinta años desde la primera novela de De Santis, *El palacio de la noche*, el autor cumple con cierto “designio generacional” –si lo comparamos con Brizuela, Gamberro, Kohan o Martínez– de escribir una ficción sobre la dictadura, podríamos dejar margen para que, en el futuro, alguno de sus protagonistas sea finalmente una mujer. En todo caso, no debemos juzgar que la representación de las mujeres sea algo que no interese en absoluto a De Santis, si pensamos, por ejemplo, en el capítulo “Mujeres, de uno y otro lado del papel” de su libro *Historieta y política en los '80. La Argentina ilustrada* (1992), en donde justamente se concentra en analizar las representaciones de mujeres en algunas historietas argentinas. En última instancia, parecería que De Santis es consciente de que ellas tienen un papel secundario en sus ficciones: ya en 1998, en *Páginas mezcladas*, leemos que Greta dice, sobre la versión fictiva de *El enigma de París* que lee junto a Darío: “Lo que le falta a este libro es un poco de amor. No hay una sola mujer” (2009 [1998]: 54). Pues bien, a la luz de dicha sentencia, podríamos verificar que en *La hija del criptógrafo* sí hay amor, representado en algunos aspectos de la los vaivenes, las complejidades y la duración de la relación entre Miguel Dorey y Eleonora Colina Ross. También hay mujeres –como ya las había en la mayoría de las novelas anteriores–, aunque en lo sustantivo las novelas de De Santis siguen reforzando la primacía, el protagonismo y la voz de aquellos “varoncitos elegidos” descritos por Drucaroff (2011: 429).²³⁸

²³⁸ De hecho, no olvidemos que el título de la novela puede apuntar no tanto a la persona empírica, a Eleonora, sino al conflicto que supone, para Ezequiel Colina Ross, la noticia de que ella no es su hija biológica, y esta revelación es la que otorga el clímax a la novela, junto con la confirmación de que el vínculo más significativo de la narración es la enemistad entre Dorey y aquel.

De todas formas, tampoco debemos perder de vista que en la tradición del género policial hay una construcción de mundos eminentemente machistas. En este sentido, en *El enigma de París*, la representación de un mundillo de hombres aparece de manera parodiada y exagerada (la prohibición de que una mujer integre la asociación de los Doce Detectives), en lo que podría considerarse como una suerte de movimiento de distanciamiento respecto a la primacía de los hombres en la ficción: no a través de la inclusión de mujeres, sino por medio de la exageración de lo masculino.

A su vez, también es cierto que hay una inclusión de mujeres para nada desdeñable, en el sentido de que se señala su rol secundario al tiempo que se quiebra dicha pauta: quizá el ejemplo más claro de esto sea el que nos brinda *Crímenes y jardines*, en que De Santis hace el chiste de que las mujeres no pueden ser asistentes de los detectives pero pone a una como tal; se trata, digamos, de una especie de conocimiento e intervención pragmática sobre el género policial.

Capítulo 10. Literatura policial y sociología del delito

10.1. La posibilidad de una intersección

Retomemos una cuestión que observamos en nuestros análisis de dos novelas. A raíz de una reflexión de Peretti, que establecía que en *El enigma de París* la “finalidad última es especular sobre la condición filosófica del crimen” (2012: 2317), nosotros reparamos en que deberíamos ser más precisos y apuntamos a que la novela discute el estatuto del crimen en la *literatura policial*. Asimismo, hallamos que esta suerte de espíritu se reitera, ampliado, en *Crímenes y jardines*, cuando Salvatrio revisa los viejos ficheros de Craig y encuentra información sobre Dux Olaya: “En 1865 [...] fue acusado de utilizar sus barcos para contrabando de mercadería. En 1872 se lo investigó por la desaparición de uno de sus obreros, un tal Brauch, anarquista. Las dos investigaciones quedaron sin efecto” (2013: 64-65). Como ya sostuvimos, de estas informaciones, completamente secundarias en la novela, podemos desprender la idea de que hay cierto tipo de crímenes que, incluso a través de una mención explícita, no cuentan como crímenes genuinos para la diégesis. A partir de estos elementos, habíamos notado que, en la poética de De Santis, no todos los ilegalismos son necesariamente material para los delitos del género policial y, por ende, retomamos el postulado de que habría cierta condición de artificialidad en los crímenes de la ficción, que poco tendrían que ver con los del orden social “real”.²³⁹

²³⁹ Y también habíamos traído a cuenta un apartado de *Crímenes y jardines* en que se hace referencia al accionar de los obreros anarquistas que trabajan para *La Clave del Crimen*. Volvemos a copiarlo a continuación, solo para luego compararlo con un fragmento de otro autor. Sostiene Valadés, el editor de la revista fictiva:

—Los obreros gráficos son todos anarquistas y tengo que tener mucho cuidado con lo que publico. Hay que leer cada artículo diez veces. Si uno se distrae, aprovechan para hacer modificaciones y así difundir sus ideas maximalistas a través de las historias de Los Doce Detectives. En las galeradas del último número descubrí que Caleb Lewson, después de atrapar a un asesino declaraba: «Pero la culpa no es de este hombre, sino del orden burgués, que lo obligó a cometer este crimen. Aunque le haya cortado la cabeza a su mujer, no es del todo un criminal: es una víctima del sistema». (De Santis, 2013: 258)

Tengamos presente este tipo de párrafo jocoso y hagamos una comparación, por ejemplo, con las últimas líneas que escribe Juan Carrá en su primera novela, *Criminis causa*, en la parte de los agradecimientos: “A todos los Walter [nombre del protagonista de la novela], y a todos los pibes que la sociedad no les da una oportunidad y caminan todos los días por la línea invisible que divide lo legal de lo ilegal: Perdón. El gatillo fácil no es el camino” (2014 [2013]: 147). Citamos esta novela, pues, originalmente, fue publicada exactamente en el mismo año que *Crímenes y jardines*, y se trata

Entonces, tal como se sigue del título de este último y más breve capítulo, aquí pretendemos esbozar un argumento en torno al cruce –no necesariamente obvio, pero muchas veces nombrado de manera superficial– entre narrativa policial y sociología del delito.²⁴⁰ Sin embargo, nuestro empleo de la conjunción “y” responde a una operación de intersección cuyo resultado da como resultado un conjunto vacío. A continuación intentamos explicarnos al respecto.

Podemos usar como punto de partida algunas formulaciones de Corcuff, quien propone estudiar los “diálogos transfronterizos entre filosofía, sociología y culturas ordinarias (relatos policiales, canciones, cine, series, etc.)” (Corcuff, 2016: 10). Este autor inmediatamente subraya la discontinuidad constitutiva entre, por un lado, las matrices discursivas propias de las ciencias humanas y sociales y, por otro, las de las propias de las ficciones:

¿Quiere decir esto que tratamos la filosofía, la sociología y las culturas ordinarias como si fueran formas indistintas? ¿Significa esto, por ejemplo, que la novela negra americana expresa directa e inmediatamente problemas filosóficos y sociológicos, o que incluso plantea tesis filosóficas y

de uno entre varios ejemplos de ficciones recientes que tienden a ver en el género policial el más acendrado modelo estético para lo que suele denominarse como la “novela social” del siglo XXI. Ejemplos similares hallamos en los agradecimientos finales del libro de relatos *Nadie es inocente* de Kike Ferrari, que concluye con la sentencia: “Y arriba los pobres del mundo” (2015: 157), o en el epígrafe de *Beya: le viste la cara a Dios* de Cabezón Cámara y Echeverría, en que se consigna: “APARICIÓN CON VIDA DE TODAS / LAS MUJERES Y NENAS DESAPARECIDAS / EN MANOS DE LAS REDES DE PROSTITUCIÓN. / Y JUICIO Y CASTIGO A LOS CULPABLES” (2018 [2013]: 7; mayúsculas del original).

²⁴⁰ Nuestra intención consiste en esbozar un argumento, que no debe entenderse como una derivación de un curso único y necesario del vínculo entre dos matrices discursivas, sino apenas como una voluntad de polémica y discusión (no hay aquí ningún propósito de exhaustividad del tema a tratar). Por cierto, notemos que hablamos de *sociología del delito* y no de sociología en general o de teoría sociológica –y menos de “sociedad”–, que implicarían un desarrollo o bien diferente o bien más amplio, como, por ejemplo: abordar la literatura policial desde distintos autores canónicos de la teoría sociológica –y distinguir qué pueden aportarnos cada uno de ellos para reflexionar sobre el género policial–, concebir la relevancia de la literatura policial para el orden social contemporáneo desde enfoques sociológicos específicos –por ejemplo, desde la sociología de la cultura, de la literatura, de la edición, etcétera– y, aún dentro de cada uno de tales enfoques, distinguir diferentes niveles de análisis –tal como intentamos mostrar aquí, más allá del nombre general de nuestro texto, no nos abocamos a ver la multiplicidad de opciones que podría abarcar el cruce entre literatura policial y sociología del delito, ya que otra vía de análisis podría haber sido, por ejemplo, ver en qué medida cada matriz discursiva se aproxima a la otra, que sería un itinerario posible y válido –como veremos, aquí optamos por una estrategia de enfatizar diferencias entre ambas–. Por otra parte, no perdemos de vista que otros autores ya han pensado, en términos generales y desde diferentes perspectivas, el cruce entre literatura policial y sociedad: Kracauer (2010), Bloch (1988), Mandel (2011), Piglia (1979) o Feinmann (1991), solo por mencionar algunos. De manera que, entre varias formas posibles de encarar el vínculo entre literatura policial y sociedad, nos abocamos puntualmente a pensar la relación entre narrativa policial y sociología del delito e, insistimos, el cruce específico que aquí trazamos no implica ningún tipo de conclusión taxativa, sino, más bien, todo lo contrario: solo nos interesa abrir una posible discusión.

sociológicas? No. Nuestro análisis parte de la autonomía de los registros (filosofía, sociología, culturas ordinarias), para interesarnos sólo después en sus diálogos, en sus interacciones y en las traducciones recíprocas de sus problemas. Jacques Dubois ha aclarado suficientemente el problema de la relación entre los “novelistas de lo real” y la sociología: estos autores –los novelistas– hablan de las relaciones sociales conforme a un registro propio que no constituye un duplicado de las mismas. Dubois describe prudentemente “un gran laboratorio de ficción donde, en función de las múltiples experiencias de figuración, lo imaginario entra en disputa con lo real” [...]. Esos creadores son considerados como “guionistas experimentales de lo social”, [...] antes que como “comentaristas” de lo social. (2016: 11)

Aun con esta clara distinción entre diferentes matrices de producción de discursos, Corcuff apunta a trabajar sobre los mencionados “diálogos transfronterizos”; elige profundizar en el factor común que observa entre ambas y, a partir de este punto, prosigue con sus análisis. De nuestra parte, en cambio, nos interesa enfocarnos no en el factor común, sino en la división entre ambos tipos de matrices. ¿Qué nos motiva a efectuar una argumentación en este sentido? Al menos en la actual situación argentina, en la que la moda de la novela policial conoce un período de auge hace varios años, hay una circulación de sentidos sobre “lo policial” que, en muchos casos, parece confundirse con un diagnóstico sobre algo así como una crítica del orden social capitalista y sus mecanismos de control social y penal. Un conjunto significativo de escritores y críticos suelen hablar de las “virtudes” del policial, en el sentido de que se trata de un género que permite decir algo sobre el orden social e, incluso, denunciar y explicar su funcionamiento. Pensemos, a propósito de los crímenes ambientales, en ficciones como la miniserie televisiva *Cromo* (2015) o la novela *Noxa* (2016) de María Inés Krimer.²⁴¹ se trata de ficciones que pueden –e incluso “exigen”– ser leídas como denuncias sobre cierto tipo de

²⁴¹ En la edición de *Noxa*, al final del libro, observamos una página extra en la que se consigna, bajo el título “Nota de la autora”, la siguiente información:

El glifosato es un herbicida cuyo uso se ha incrementado en los últimos años debido al desarrollo de cultivos genéticamente modificados. Un estudio realizado en Argentina da cuenta de miles de habitantes de zonas rurales afectados por las fumigaciones. Se estima que en una década las malformaciones en los recién nacidos aumentaron en un 400 por ciento.

En 2015 la Organización Mundial de la Salud encontró pruebas de carcinogenicidad en las personas expuestas al herbicida y recalificó el producto.

Algunos testimonios incluidos en el relato están tomados, con cambios, de *Mal comidos*, de Soledad Barrutti, *La amenaza transgénica*, de Jorge Kaczewer y *Pueblos fumigados* de Jorge Eduardo Rulli. (Krimer, 2016: 155)

criminalidad. Varios escritores de policial captan problemas, los retraducen en sus ficciones y, efectivamente, buscan generar sentidos críticos.

Sin embargo, detectamos cierto peligro: que estas ficciones sean concebidas y leídas directamente como verdades sobre el orden social capitalista, como críticas a modo de tratados de sociología (es decir, una igualación como la que rechaza Corcuff). En este sentido, deseamos marcar un punto de quiebre, que podría resumirse provocativamente de esta forma: podemos leer una, cinco, diez o veinte novelas policiales, pero de ninguna en particular, ni de todas ellas leídas globalmente, vamos a deducir la distinción foucaultiana entre ilegalismos y delincuencia (Foucault, 2006), ni vamos a inferir la definición durkhemiana de transgresión como la lesión moral de la conciencia colectiva –tal como podemos hallarla en *La división del trabajo social* (Durkheim, 2008)–, ni vamos a concluir algo parecido a lo que plantean Rusche y Kirchheimer en su clásico análisis sobre el vínculo entre formas penales y condiciones de formación de una clase proletaria (1984), por citar tres clásicos estudios del campo de la sociología del delito –y, en todo caso, podemos remitirnos al valioso libro de Garland (1999), a modo de síntesis de distintos enfoques de dicha sub-disciplina–; tampoco vamos a reconstruir una historia de las formas de pensar el delito leyendo novelas policiales –para eso podemos leer, por ejemplo, no solo a Garland, sino también el clásico estudio de Baratta (2004)–.

Cuando escuchamos o leemos a algunos escritores y críticos, efectivamente comprobamos este tipo de enunciación que se desplaza de las ficciones al orden social. Un ejemplo significativo podemos hallarlo en la octava emisión del programa *Policiales de colección*, conducido por Sivlia Hopenhayn y transmitido por Canal (á) en 2011, en la que la escritora Claudia Piñeiro y el escritor y crítico Hugo Salas reflexionan sobre la novela *El chino* de Henning Mankell. Ambos sostienen cierta idea en relación a la potencia de la novela del sueco para retratar “lo social” y, particularmente, la hipótesis de que la ficción –al menos esta de Mankell– permite entender la sociedad. Piñeiro dice: “A mí lo que me atrae muchísimo de Mankell es [...] esa cosa de introducir lo sociológico en la literatura policial tan abiertamente, ¿no?, o sea, él te cuenta una sociedad. Todas sus historias tienen un tema social preponderante”. Y, más adelante, dice: “Necesitás entender una sociedad para comprender los crímenes que ahí se cometen”. En la misma sintonía, Salas comenta:

“Yo creo que los suecos están usando el policial para poner en discusión la organización de su sociedad y la marcha de su economía, porque si vos te fijás son todos policiales que tienen un trasfondo que tiene que ver con lo económico, estrictamente con lo económico y con la acumulación de capital”. Con absoluta certeza podemos anunciar que nunca oiremos este tipo de reflexiones de parte de De Santis. En oposición a todo tipo de perspectivas que –ya sea de manera directa o de modo más atenuado– piensan la referencialidad de la literatura policial en relación a aspectos de la “realidad económico-social-cultural”, De Santis no deja de posicionarse en la línea que concibe al policial como creación artificial, como artefacto para el entretenimiento que poco tiene que ver con dicha “realidad contextual” –o que, en todo caso, tiene mucho que ver, pero solo en la medida en que se la concibe justamente como eso, como producto para el entretenimiento–. Ya hemos citado, en el quinto capítulo, un fragmento de una entrevista en que De Santis remarca la idea de que no le interesa “lo social” de los policiales:

Lo social en las novelas [...] no me interesa en absoluto. Me parece que la manera en la que uno se relaciona con la literatura nunca es directa. No porque uno escriba una novela que transcurre en Buenos Aires, y muestre la pobreza va a decir algo de verdad sobre la pobreza en Buenos Aires. Al contrario, uno siempre se relaciona con la literatura a través de lo simbólico. (Wieser, 2012: 73).

Por esta vía, entonces, pasamos a considerar perspectivas sobre el policial que se alejan de las formulaciones en torno a la crítica social que puede implicar el género. Así, ante la pregunta, tan habitual en estos tiempos, en torno a qué nos dice el policial sobre las sociedades contemporáneas, podríamos pensar en invertir la cuestión y pensar qué *no* nos dice este género sobre el orden social, qué oculta del mismo, qué aspectos transforma a los fines de sus propios objetivos, etcétera.²⁴²

²⁴² Por ejemplo, no podemos evitar pensar en aquella afirmación de Miguez en torno al hecho de que la mayor cantidad de muertes ocasionadas en la Argentina se vincula con accidentes viales y no con homicidios (2010: 40-41). De esta forma, si la literatura policial argentina deseara ser “realista”, en el sentido de plantear muertes que sean acordes a una función de probabilidad de ocurrencia, habría que partir del hecho de que los cadáveres de las ficciones se provocaran más en accidentes de tránsito y menos en homicidios (y, por supuesto, queda claro que estamos lanzando una provocación).

10.2. El género policial, entre el discurso crítico y el consumo ordinario

Con humildes pretensiones y a partir de un comentario de Corcuff –con quien tuvimos un breve intercambio en persona, en el marco de un seminario doctoral que dictó en Buenos Aires en agosto de 2017–, consideramos que es necesario marcar la diferencia entre, por un lado, la crítica sociológica sobre el orden social y el delito y, por otro, la crítica que podemos hallar en ficciones policiales.²⁴³ Hay una línea de inestabilidad dada por cierto desplazamiento, por cierta noción de que, por el hecho de escribir ficciones sobre delitos, consecuentemente hay un paso automático para hablar sin más rodeos sobre los delitos del orden social.²⁴⁴

Por lo tanto, coincidimos con Pepper y Schmid, que postulan ciertas limitaciones respecto a la potencia crítica del género policial, al menos en su forma más típica:

we begin from a more circumspect position: namely the possibility that there are certain foundational limits to the capacities of the crime novel, at least in its most typical form (e.g., local police detective, or surrogate, investigating a single murder in a particular place) to properly interrogate the complex and overdetermined terrain of global capitalism and the messy business of contemporary geopolitics where the state has been relativized as a form of political authority and locus of power. (2016: 8)

En efecto, en otro texto escrito en solitario, Schmid ya contempla la pregunta sobre las potencialidades y los límites del género policial. A partir de una reflexión sobre un libro co-escrito por Paco Ignacio Taibo II y el Subcomandante Marcos,

²⁴³ Por supuesto, nuestra distinción también podría llevarnos a otras, relativas a marcar niveles de intervención en la producción, la circulación y el consumo de los discursos. Queda claro que, en nuestro caso, hablamos como representantes de un segmento demográfico específico de productores discursivos: los académicos. Sí, entonces, no perdemos de vista la posibilidad de dar lugar a intervenciones de orden sociológico que no provengan de sociólogos universitarios, aunque justamente aquí nos separamos de cierto tipo de formulaciones de algunos escritores y críticos –como marcamos con nuestro ejemplo de Piñeiro y Salas– que tienden a emplear un uso no menos válido de “sociología”, pero sí más laxo.

²⁴⁴ Muchas veces este desplazamiento automático se apoya en la creencia de que el policial negro es un género realista, lo cual puede ser claramente puesto en discusión: más allá de lo que Raymond Chandler sostenía en “El simple arte de matar” –respecto a que toda obra literaria siempre procura ser realista (1970: 187)–, otra cosa es leer sus ficciones y comprobar su alto grado de irrealidad, como sucede, entre una variedad de ejemplos posibles, con la primera escena de *Adiós, muñeca*, en la que un sujeto gigante muele a golpes a varias personas, en una sucesión de actos difíciles de creer –y no hablemos del consumo de sus novelas en la Argentina a través de traducciones españolas, que marcan una distancia lingüística doble para un lector argentino–.

Muertos incómodos (2005) –en que tenemos representaciones del crimen a nivel transnacional–, consigna: “what can crime fiction do? Can it adequately represent the transnational, even global, totality that defines this kind of crime?” (2012: 21). La pregunta parece básica, pero es verdaderamente sensata y nos obliga a poner nuevamente el foco sobre cómo la ficción representa, en promedio, al crimen, la transgresión y el delito. En este sentido, Erdmann nos ayuda a ver la paradoja de las novelas policíacas, que vuelven normal algo que no lo es –un homicidio–: “Deep within our crime fiction world as it comes alive in books and in film, there is a paradox that is hardly noticed any more. The unusual occurrence of murder has become the norm” (2009: 17).²⁴⁵ Esta paradoja que, según Erdmann, habitualmente no es notada, incluso se manifiesta en los trabajos y las reflexiones de los críticos. Por ejemplo, en el ya citado artículo de King, se afirma: “Crime novels thus provide a means of understanding the relationship between crime and community in the popular imagination. *Who is killed*, where, why, by whom, and how the investigation resolves or does not resolve the case; what punishment, if any, is meted out to the criminal –these are all factors that can shape a particular community’s understanding of transgression” (2014: 14-15; énfasis propio). De este modo, observamos un sentido común establecido, que opera aun sobre los *scholars* que estudian las representaciones de la transgresión, pero que, empujados por cierta ideología dominante, identifican de manera mecánica la imagen del crimen con la del asesinato –cuando, en verdad, tal como sostiene Erdmann (2009), el homicidio no es, en promedio, un delito altamente probable–.

Con estas reflexiones en torno al crimen y sus representaciones en la ficción, podemos remitirnos a una formulación que habíamos traído a cuenta en una nota al pie del sexto capítulo: “if you read a detective story, you read a detective story” (Moretti, 1988: 155). En el texto de donde fue extraída la cita, Moretti expone dos claves para entender la ficción policial: como una función del modo de producción capitalista o como un producto específico de una industria cultural que forma parte de una autonomizada “superestructura” del orden social. Pues bien, en este segundo sentido, leer novelas policíacas forma parte de la continuidad de la vida y no posee un significado desplazado hacia otros aspectos de mayor alcance. Algo de esto

²⁴⁵ Y, unas líneas más adelante, comenta que la “Serial production of detective fiction turns murder into a banality” (2009: 18).

queremos decir cuando ponemos un reparo a la idea de Corcuff respecto a la concepción de algunas ficciones policiales como críticas radicales. Es cierto que algunas ficciones policiales pueden ser leídas en esta clave, pero no menos cierto resulta el hecho de que el consumo de una novela policial también significa, simplemente, el consumo de una novela policial.

Ahora bien, queda claro que con nuestro hilo argumental no pretendemos desconectar al género policial de sus vínculos con el orden social. En efecto, también podemos tener en mente una concepción del género –que ya hemos mencionado– como dispositivo con que se resuelven conflictos sociales (Link, 2003b; Bazin, 2005; Habjan, 2016). En esta dirección, las ficciones pueden hacerse preguntas parecidas a las de la sociología del castigo. Por poner un ejemplo, traigamos a cuenta una idea del sociólogo Juan Carlos Marín, en la que sostiene la idea del carácter histórico y socialmente construido del esquema delito-castigo (1993). Es cierto que podemos hallar una idea similar en la ficción, por ejemplo, en el epígrafe de *Plata quemada* (1997) de Piglia, en que rescata aquella frase de Brecht: “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?” (Piglia, 1998: 9).²⁴⁶ Sin embargo, la novela de Piglia, desde luego, no consiste en un tratado en que se desglosa el concepto, sino que, más bien, se desliza –bastante explícitamente– la noción de que el “delito” es algo construido históricamente y de manera arbitraria, aunque es el lector quien debe completar este sentido –y el acto de “completar el sentido” en esta línea tampoco es una conclusión necesaria luego de la lectura de una novela que, siguiendo la idea de

²⁴⁶ Respecto a esta cita de Brecht, el crítico Manuel Valle García consigna, en su trabajo sobre Raymond Chandler:

Se trata [...] de un texto conocidísimo y [...] mal leído a veces (amputado o descontextualizado), especialmente la frase central en torno a la que se organiza el resto: «¿Qué es un atraco a un banco comparado con la fundación de un banco?». En ocasiones se ha interpretado esta afirmación con un tono moral (¿Qué es más «inmoral» o «delictivo», atracar un banco o fundarlo?) como si atracar y fundar un banco fuesen dos acciones enfrentadas, contrapuestas, contrarias. Y sin embargo, lo que Bertolt Brecht señala expresamente es que se trata de dos fases diferentes de un mismo proceso de apropiación (el «lado sucio» y el «lado limpio» de la lucha por el dólar, podríamos decir, parafraseando a Chandler). (2006 [Vol. IV]: 26)

Por supuesto, con esto no decimos que la cita de Piglia contenga este sesgo “moral”, aunque en todo caso sí su presentación de manera aislada la deja condicionada para que los lectores efectúen este tipo de interpretación.

Moretti, puede ser leída como una simple novela policial, sin mayores implicaciones teóricas ni críticas—. ²⁴⁷

Más allá de las codificaciones particulares por parte de los autores y de las recepciones por parte de los lectores, no debemos olvidar ciertas reglas del género que llevan a una limitación respecto al horizonte en sus posibilidades enunciativas. Por lo tanto, para ir cerrando este breve recorrido argumentativo, retomemos dos de los elementos expuestos para afirmar, como sostuvimos al principio, la posibilidad de pensar en un conjunto vacío a la hora de concebir el vínculo entre literatura policial y sociología del delito. Insistimos, entonces, con las dos agudas observaciones de Erdmann y Pepper: por un lado, tenemos que la ocurrencia de un homicidio es un hecho muy poco probable, de modo que si las muertes representadas en la ficción quisieran ser realistas –al menos en vínculo con su probabilidad de ocurrencia–, entonces el policial podría probar con muertes causadas por accidentes viales (si se nos acepta la ironía). Por otro, en cuanto a la idea de Pepper, también volvemos a una norma limitante del policial: la investigación de un agente particular, en un lugar específico, de un crimen individual. ¿Hasta qué punto esto puede representar complejos procesos de criminalidad en el orden social contemporáneo? No tenemos una respuesta, pero sí, en principio, podemos sospechar que resulta más bien difícil la realización de un ejercicio crítico (sociológico) en el marco de, pongamos, una novela de doscientas páginas en la que, en paralelo y de manera principal, se construye una trama y una determinada cantidad de personajes que deben guardar cierto grado de coherencia. A fin de cuentas, debido a las constricciones de la ficción mercantilizada, la elaboración de estos elementos exige cierto grado de resolución hacia el final del libro –o la película, la serie televisiva, etcétera–.

Entonces, para cerrar, digamos que, mientras Corcuff marca una diferencia para luego diluirla entre, por un lado, literatura y, por otro, sociología o filosofía, nosotros consideramos que, tras mencionarla, resulta necesario señalar algunos límites respecto del discurso literario. Si bien la literatura policial contiene la potencia de ser un discurso radicalmente crítico, al mismo tiempo no deja de ser un

²⁴⁷ Otro ejemplo de Piglia y su inclinación a tratar el tema de la criminalidad del orden social lo hayamos en “Liminar”, la introducción a “Los casos del comisario Croce” incluidos en su *Antología personal* (2014) –luego repetida en el libro *Los casos del comisario Croce*, que suma nueve relatos más a los tres que figuran en *Antología personal*–, en que cita *in extenso* un pasaje de Marx sobre el carácter necesario de la delincuencia para la sociedad capitalista –texto publicado bajo el título “Concepción apologética de la productividad de todos los oficios” (Marx y Engels, 1980: 360-361)–.

bien cultural de consumo ordinario en la vida diaria del orden social capitalista contemporáneo.²⁴⁸

²⁴⁸ Sin saldar esta tensión –entre potencia crítica y bien de consumo–, nos preguntamos hasta qué punto puede ser una “crítica radical” algo que se comercializa en la forma de libro, es decir, de mercancía, y que es comprada y leída por una parte muy reducida de la población. Pero, asimismo, con este argumento, nos planteamos hasta qué punto *El capital* si sería una crítica “verdadera” y, en estas cavilaciones, recordamos un libro argentino de humor, titulado *Cómo parecer culto*, escrito por Raúl Urtizberea, en que se sostiene que Marx era un “antirrevolucionario”, pues “él sabía mejor que nadie que a cualquiera dispuesto a leer con seriedad sus doce tomos [de obras completas], al llegar a la última página ya se la habrían ido las ganas, el tiempo y la edad para hacer una revolución. Una trampa más de la dialéctica marxista” (1972: 34-35). Pero, como toda ironía, este chiste tiene una base de seriedad: casi nadie lee *El capital* y, nos cuesta no ser pesimistas aquí, ¿cuál puede ser la crítica extrema de un libro que no lee casi nadie?

Conclusiones

En la introducción enunciamos que nuestro objetivo era doble: describir y analizar la obra de De Santis y, por medio de esta lectura, pensar ciertas problemáticas del género policial en la actualidad.

Entonces, en un primer nivel de conclusiones, podemos identificar dos resultados de nuestra indagación. Por un lado, tenemos el análisis global de la obra de un autor, que había sido abordada de manera más bien fragmentaria por trabajos de distintos académicos, pero que ninguno de ellos terminaba de dar forma en un enfoque integral. En este sentido, es el primer estudio con la ambición de enfocar de manera sistemática la producción de De Santis, de observarla, ordenarla, describirla e interpretarla –con arreglo a una clave de lectura específica en torno a los usos del género policial–. Por otro, como ya hemos advertido, la pretensión de enunciar, analizar y problematizar algunos elementos del género policial acarrea (debido a su amplitud) la dificultad de recortar aspectos significativos del mismo. Intentamos visibilizar ciertos ejes que no habían sido enunciados con anterioridad: el subgénero del policial académico argentino cobra interés, especialmente, en el contexto de los últimos años, en que la vertiente negra parece ser la pauta dominante. Asimismo, la introducción en el marco argentino de reflexiones sobre la literatura policial como literatura mundial permite colocar el tema en agenda (como vimos, sí existe un debate en lengua inglesa); sin que se trate de un aporte definitivo –sino, más bien, lo contrario: un primer texto para colocar el tema en agenda–, el capítulo que dedicamos a esta problemática no deja de ser un aspecto novedoso en los abordajes del género en nuestro país –si bien, como hemos apuntado, en varios de ellos podemos percibir una matriz comparatística, tal como sucede en los trabajos de Setton (2012) y De Rosso (2012)–. En cuanto al vínculo entre género policial e historieta, realizamos un somero aporte que busca “lo policial” en la narrativa gráfica de De Santis y, de este modo, reflexionamos sobre cómo se configura el género en dicho soporte (por lo general, en los estudios sobre narrativa gráfica que estudian historietas policiales, se suele dar por sentada una definición de “lo policial”). Por último, cerramos con un breve texto en que, teniendo en cuenta los aportes teóricos que provee la sociología del delito, efectuamos algunos reparos en torno a las posibilidades y potencialidades críticas del género policial. En síntesis, nuestra

exposición ya anticipa y da como evidentes algunas categorías que en verdad no eran puntos de partida claros al comienzo, como la posibilidad de concebir un policial académico argentino o la necesidad de reflexionar sobre la producción y circulación de la literatura policial como literatura mundial.

Por supuesto, los objetivos y los resultados obtenidos no quedan exentos de reparos, autocríticas y comentarios sobre las propias decisiones teóricas y metodológicas. En este sentido, elaboramos un segundo nivel de conclusiones.

La inclinación por trabajar con un autor como De Santis posee varias aristas. A través de la preeminencia cuantitativa del policial en su narrativa, consideramos que su análisis se vuelve más pertinente respecto de la producción de otros autores en que los usos del género son más acotados, puntuales o breves –y cuyos análisis, por ende, llevarían menos páginas (aunque esto, por cierto, sea debatible y, en última instancia, dependa de las propias formas de definir el objeto de estudio por parte del investigador)–. Por cantidad y extensión de citas y por referencias posibles, así como por el número de ficciones que pueden ser concebidas en la órbita del policial, la poética de De Santis es, probablemente, la que menos opciones tiene de renunciar a su estrecha ligazón con el género –especialmente si consideramos que, más allá de nuestro recorte focalizado en cinco novelas, toda su producción “de adultos” puede leerse en esta dirección–. De esta forma, deberíamos reconocer que el proyecto de De Santis tiene valor, entre otros aspectos, por la prepotencia de la escritura y la publicación, a lo largo de una trayectoria que, en un arco temporal de más de veinte años, no ha dejado de insistir en ciertos temas y motivos, en ciertas estructuras narrativas y en determinados estilos, que se repiten y se transforman a través de *La traducción*, *Filosofía y Letras*, *El enigma de París*, *Crímenes y jardines* y *La hija del criptógrafo*. Esta constancia a través de los años, entonces, posiblemente haga más interesante la apuesta estable de De Santis por el policial, frente a los usos más esporádicos de otros autores.

Otro aspecto significativo, que hemos mencionado en varios pasajes de la introducción y que consideramos pertinente recapitular, es el hecho de que, en reiteradas ocasiones, los escritores de ficción también hacen las veces de historiadores y críticos del género.²⁴⁹ Del mismo modo, deberíamos tener en cuenta

²⁴⁹ Más allá de los mencionados a lo largo de la introducción (Borges, Feinmann, Piglia, Gamberro, etcétera), tampoco deberíamos olvidar otros ensayos de escritores, como “El largo adiós” (2004) de

que, aún cuando los expusimos de manera separada en la introducción, los trabajos críticos igualmente forman parte del género policial y su historia. Aquí, nuevamente, De Santis se adscribe al linaje de escritores que escriben ensayos e interpretan la historia del policial, con el agregado de que, en su caso, como vimos, parte de la reflexión sobre el género se da en la propia ficción. Si bien en varios casos sus aportes consisten en textos de corte divulgativo –como su prólogo a *Crimen y misterio. Antología de relatos de suspenso*–, asimismo posee varios análisis más finos: no perdamos de vista que, en efecto, en el octavo capítulo, nos apropiamos de su tesis, expuesta en el ensayo “Carlos Sampayo y el león perdido”, relativa a que la historieta es más afín al policial negro –en detrimento del policial de enigma–, a causa del factor común que se presenta en ambos: la ciudad.

Así como estudiar el policial nacional de fines del siglo XX y comienzos del XXI parece tener en De Santis a un nombre ineludible, no menos cierto resulta el hecho de que su elección como foco de análisis también se vuelve significativa desde el punto de vista de que no es precisamente un escritor legítimo en la academia y que incluso produce cierta incomodidad. Cuando cursaba un taller de diseño de proyecto de tesis, recibí un comentario de un compañero doctorando que mostraba cierta reticencia ante la opción de dedicar una tesis a un autor “menor” –según sus palabras– como De Santis, al tiempo que argumentaba que un estudio similar pero, por ejemplo, sobre la obra de Piglia, sí guardaba un mayor interés.²⁵⁰ Justamente, en

Saer o “Series lógicas y crímenes en serie” (2016) de Guillermo Martínez –este último texto sintetiza algunas de las cuestiones que ya habían sido expuestas en *Borges y la matemática* (Martínez, 2003)–. A su vez, recordemos que la tradición de escritores de policiales que a su vez teorizan el género se remonta hasta varios de los autores canónicos, como Chesterton y su *Cómo escribir relatos policíacos* (2011) o Chandler y su ensayo “El simple arte de matar” (1970), tal como sostiene Sánchez Zapatero (2017).

²⁵⁰ Recuerdo que el compañero deslizó el comentario de que incluso una tesis sobre Claudia Piñeiro le resultaba más significativa que trabajar con De Santis e, inmediatamente, dijo que de todas formas no le gustaba dicha autora. En su momento tomé nota de estas reminiscencias de criterios valorativos que persisten en muchas subjetividades académicas. Por supuesto, todos tenemos configurado un sentido del gusto personal, pero sencillamente considerar este factor como decisivo para elaborar un objeto de estudio es, cuando menos, irresponsable (y, desde luego, no perdemos de vista lo problemático que resulta usar la expresión “gusto personal”, pero en todo caso aquí no corresponde explayarnos al respecto). A su vez, así como últimamente tiende a existir un pensamiento en torno a la difuminación de la línea divisoria entre “alta” y “baja” cultura –y entre “alta” y “baja” literatura–, asimismo es cierto que esta separación, esta “creencia en la ‘Gran División’, con sus derivaciones estéticas, morales y políticas, persiste aún hoy en el ámbito académico” (Huyssen, 2006: 8), incorporada en algunas subjetividades académicas que, como en nuestro ejemplo, les quitan entidad a objetos de estudio que no reconocen como legítimos. En el caso particular del rechazo a De Santis, posiblemente debamos introducir en la ecuación el hecho muy significativo de su incorporación a la institución escolar. Bajo esta premisa, bien podríamos encontrar algún tipo de razonamiento latente que dictaría

la posibilidad de formular un objeto que no resultara tan autoevidente y legítimo para la academia, consideramos que tomar a De Santis como centro de atención podía resultar más estimulante que trabajar con autores que ya estaban en la agenda académica y en el panorama de “lo visible” que definen ciertos agentes claves del campo de las letras argentinas. Pensamos, por supuesto, en un libro como *Ficciones argentinas: 33 ensayos* (2012) de Sarlo, en que, al marcar una treintena de lecturas, la crítica deja de lado otras tantas.²⁵¹

Pensamos, asimismo, en una tesis que efectúa un recorte temporal muy similar al nuestro, como la de Stegmayer (2012), que trabaja sobre el período 1995-2010. Más allá del análisis enfocado en ficciones de Alemián, Bolaño, Busqued, Casas, Fogwill, Gamberro y Muslip, la autora menciona un corpus de fondo –una (otra) treintena de novelas, con varios puntos de contacto con la selección de Sarlo–, constituido por Aira, Alarcón, Barón Bisa, Benesdra, Bizzio, Bruzzone, Gonzalo Castro, Chejfec, Cucurto, Enriquez, Escari, Guebel, Gusmán, Havilio, Heker, Incardona, Jarkowski, Kohan, Link, Alejandro López, Mairal, Martínez Daniell, Massuh, Pauls, Pron, Rejtman, Ronsino, Patricia Suárez, Tabarovsky, Terranova y Umpi (entre estos nombres, unos pocos ocupan lugares secundarios en el escenario de las letras argentinas, pero, en general, se trata de apellidos reconocibles y reconocidos). Stegmayer aclara que no tiene pretensiones de exhaustividad en su corpus, aunque, para nosotros, nuevamente la elusión de De Santis en este conjunto de escritores resulta atractiva para evaluar la figura de un escritor que no es indiscutible en varias formas de enfocar y recortar un conjunto de autores y obras del panorama argentino contemporáneo. De Santis nos atrae, entonces, porque a veces no figura y otras veces sí –como en los casos de los corpus de Ruiz (2005) o Drucaroff (2011)–, y esta intermitencia con la que aparece en corpus de académicos

que si sus textos pueden leerse en la escuela, entonces no ameritan ser leídos en niveles superiores de enseñanza. También, por supuesto, existe el factor de la auto-inscripción en el linaje borgeano que hace que, a los ojos de algunos críticos, dicha inscripción se torne un motivo para la exclusión, lo cual, por cierto, resulta indudablemente arbitrario –si pensamos que dichas estrategias de auto-inscripción a veces sí son legitimadas, como sucede, por ejemplo, con el caso de Hernán Ronsino y el linaje saeriano avalado por la propia Sarlo (2012: 27-31 y 105-109)–.

²⁵¹ No estamos deslizándonos con esto que Sarlo, al menos en esta ocasión, haya actuado, como había señalado Drucaroff (2011: 220), como una suerte de “patovica” del escenario de las letras argentinas, sino que, más bien, hallamos en el prólogo del libro algunos párrafos que tratan de justificar y matizar sus elecciones. Pero no caben dudas de que cada afirmación y cada omisión de un agente clave del campo cultural son efectivamente significativas, lo mismo que las pequeñas decisiones de un investigador que, según los criterios que tome para definir su corpus de trabajo, puede borrar autores, grupos enteros de escritores e incluso sistemas literarios enteros.

y tesistas, esta alternancia entre ausencias y presencias, puede resultar más seductora para el analista que la estabilidad del nombre que ya cuenta con una aceptación y un reconocimiento previos.²⁵²

Reparemos, también, en otra cuestión que mencionamos unas líneas atrás: no debemos desestimar, pero, en todo caso, sí problematizar la caracterización del compañero doctorando acerca de De Santis como un escritor “menor”: por un lado, es cierto que no forma parte del canon más refinado de las letras argentinas, ni parece que vaya a entrar en él; sin embargo, por el otro, cuenta con un lugar significativo en el ámbito específico del policial y, en este sentido, el reconocimiento que le otorga Lafforgue resulta insoslayable. Así como Sarlo tiene la atribución simbólica de nombrar y dar entidad a escritores en el escenario general de las letras nacionales, es cierto que la palabra de Lafforgue puede tener una función similar cuando nos abocamos específicamente al género policial.²⁵³ Además, no debemos perder de vista que en junio de 2017 De Santis fue nombrado miembro de número de la Academia Argentina de Letras,²⁵⁴ en un reconocimiento institucional innegable que, desde luego, tampoco implica una valoración unívoca por parte de todos los actores del campo cultural.²⁵⁵

²⁵² Si revisamos algunas de las tesis doctorales de los últimos años en el área de estudios literarios de la Universidad de Buenos Aires, efectivamente hallamos que, aquellas que trabajan con narrativa argentina de los siglos XX y XXI, tienden a hacerlo con nombres que hoy en día no entran de ningún modo en discusión, como Arlt, Macedonio Fernández, Piglia, Saer o Walsh –tal como observamos, por poner algunos ejemplos, en las tesis de Puga (2008), Bueno (2010), Alí (2010), Abbate (2011), Luppi (2013) y García (2014)–. Por cierto, tampoco debemos dejar de notar que, entre los antecedentes de trabajos académicos sobre De Santis, una parte sustantiva corresponden a universitarios extranjeros que, quizá, no cuentan con cierta presión interna desde la academia argentina, tal como sucede en los casos de Konstantinova y Schmitz, que escriben, respectivamente, desde Estados Unidos y Alemania.

²⁵³ El reconocimiento a la autoridad de Lafforgue puede ser corroborado al ver los gestos de dos de los investigadores académicos más importantes sobre el policial en la actualidad: por una parte, De Rosso, en la sección de agradecimientos de *Nuevos secretos*, cosigna: “A Jorge Lafforgue, nuestro héroe, le debo el prólogo hiperbólico a este libro vacilante” (2012: 214); por la otra, Setton le concede la conferencia de apertura de las primeras Jornadas de Literatura y Cine Policiales en 2014 (intervención significativa que, además de estar recopilada posteriormente en el libro *Crimen y pesquisa*, el domingo siguiente a la realización de las jornadas fue publicada en el diario *Página/12*, con el título “La serie negra”: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5333-2014-06-02.html> (fecha de consulta: 24-VIII-2018).

²⁵⁴ Al respecto, nos remitimos, por ejemplo, a la siguiente nota del diario *La Nación*: “La imaginación de Pablo De Santis llegó a la Academia”: <http://www.lanacion.com.ar/2036179-la-imaginacion-de-pablo-de-santis-llego-a-la-academia> (fecha de consulta: 30-VI-2018).

²⁵⁵ Desde luego, para considerar la figura de De Santis tampoco hay que desdeñar sus redes de sociabilidad. Así, debemos tener en cuenta cierto apadrinamiento recibido por parte de otro autor de la “vieja guardia” –según la expresión de Lafforgue (2016: 52)–, Sasturain, a quien De Santis conoció de muy joven, cuando trabajaba en la revista *Fierro*, en la que aquel se desempeñaba como jefe de

El vector cuantitativo de la presencia del género policial en la obra de De Santis se vincula, también, con una apuesta metodológica ligada a la sencilla idea de mostrar el objeto de estudio. Esto se debe a la posibilidad de que un lector de este libro no haya leído y/o no esté familiarizado con toda la obra de De Santis, pero, además, implica un posicionamiento frente a otros trabajos que muestran una preeminencia –quizá algo fetichizada– de la teoría. Desde luego, no podemos negar el vector teórico, pues existe en la forma de presupuestos, decisiones y resultados que se manifiestan en la propia escritura, en el orden de la exposición, etcétera, pero que, en algunos trabajos –y por ciertas modas y tendencias de la academia–, muchas veces se coloca en un nivel de superioridad respecto al trabajo con las fuentes literarias. En este sentido, frente a la existencia de algunas tesis sobre literatura que cuentan con extensas introducciones teóricas y que dilatan el momento de encuentro con los textos literarios prometidos desde sus títulos, aquí optamos por adentrarnos en las ficciones desde el primer capítulo –aunque, por supuesto, no perdemos de vista que redactar una introducción que priorice el estado del arte antes que el marco teórico es una decisión expositiva pero, especialmente, teórica, y que en nuestro caso también se apoya en que existe una tradición importante de trabajos críticos sobre narrativa policial en la Argentina–.

Asimismo, nuestra atención centrada en un autor no solo se justifica por la riqueza de las citas que podemos hallar en su vínculo con el policial, sino en cómo nos permite reflexionar sobre la historia y la actualidad del género en la Argentina y en cómo nos sirve para pensar, más que en la producción de una obra individual, en la configuración de una red de textos y agentes del que forma parte. Si De Rosso afirma que una historia del policial contemporáneo en la Argentina debería tomar como punto de partida la compilación *Cuentos Policiales Argentinos* de Lafforgue de 1997, quizá hoy en día podríamos sostener que, con los escritores y las ficciones de los últimos diez años, ha surgido *algo distinto*, frente a lo que la figura y la producción de De Santis puede contrastarse. Así como la obra de De Santis forma parte de ese conjunto de novelas de registro policial clásico que se impone entre fines del siglo XX y principios del XXI –pensemos en las que enumera Gamerro (2006): *El cadáver imposible* de Feinmann, *La pesquisa* de Saer, *La traducción* y *Filosofía* y

redacción (Sasturain, de hecho, es uno de los invitados a la ceremonia de incorporación de De Santis a la Academia Argentina de Letras).

Letras de De Santis, Tesis sobre un homicidio de Paszkowski, Crímenes imperceptibles de Martínez y Segundos afuera de Kohan—, actualmente observamos que el policial de enigma decrece y, nuevamente, la vertiente negra cobra nuevamente mayor importancia —y, en este marco, una novela como *Crímenes y jardines*, posiblemente el policial de enigma mejor cuidado por De Santis en cuanto a su estructura de pistas y la clausura hermética del argumento, queda como una rareza, como una suerte de libro intempestivo para 2013—. En efecto, sería muy razonable si leyéramos en 2018 un artículo que postulara el escenario opuesto al que planteaba Gamarro hace unos años: pareciera que hoy en día en la Argentina es casi “natural” escribir un policial negro, mientras que nadie estaría muy convencido respecto a un policial “blanco” —si nos remitimos a otra de las denominaciones que ha circulado—: pensemos, por ejemplo, en ciertas tendencias que han tendido a prevalecer, como la concepción de la “ficción paranoica” de Piglia, que sin dudas ha condicionado los proyectos poéticos de varios escritores.²⁵⁶ Pero, en general, se trata de una vertiente negra reconvertida, en la que encontramos poéticas del exceso, sexualidades y sexismos completamente exacerbados, presencias insoslayables de religiosidades populares, estilos narrativos que construyen subjetividades con énfasis en las corporalidades, nuevas figuraciones de la marginalidad y versiones renovadas de la criminalidad (como los delitos ecológicos o la trata de mujeres), solo por mencionar algunos de los indicadores a través de los cuales podríamos operacionalizar un segmento de las ficciones publicadas en los últimos diez años.²⁵⁷

²⁵⁶ Por ejemplo, la novela *Betibú* de Piñeiro, en la que justamente al final se enuncia la imposibilidad de llegar a un único culpable, comienza con tres epígrafes, uno de ellos extraído de *Blanco nocturno*: “La historia sigue, puede seguir, hay varias conjeturas posibles, queda abierta, sólo se interrumpe. La investigación no tiene fin, no puede terminar. Habría que inventar un nuevo género policial: *la ficción paranoica*. Todos son sospechosos, todos se sienten perseguidos” (Piglia, 2010: 284; énfasis del original). Este ejemplo resulta particularmente significativo si pensamos que se basa en uno de los perfiles que asociamos a los narradores con una marca de época más propia de fines de la década de 1990 y principios de los 2000, pero que también ha variado en su producción debido al “espíritu de época” —y ciertamente esta característica de *Betibú* resulta contrastable con los lineamientos a los que responde *Crímenes y jardines*, aunque ambas hayan sido publicadas con apenas dos años de diferencia—.

²⁵⁷ Con De Rosso podemos ampliar algunas de estas características del período (que, según su perspectiva, se remonta hasta la segunda mitad de la década de 1990):

El trabajo con otras formas de la cultura popular ajenas al discurso legitimante de «lo literario» (la sumisión de las referencias múltiples a un discurso «coherente»; el uso de tramas «convergentes»; la parodia de los *topoi* del género, etcétera) es una de las novedades que propone el período. El desarreglo de las citas y la ampliación del horizonte referencial a lenguajes imposibles en décadas previas puede verse en *Kryptonita*, de Leonardo Oyola, y en *La culpa es de Francia*, de Washington Cucurto. También es evidente el modo en el cual el

A partir de 2008 (si tomamos como referencia la publicación de los primeros títulos de la colección *Negro Absoluto*), comienza a gestarse un escenario de letras locales con nuevos –y no tan nuevos– nombres, que, en distintos grados y con distintos estilos, podemos inscribir en la tradición del policial nacional: Osvaldo Aguirre, Carlos Busqued, Gabriela Cabezón Cámara, Juan Carrá, Javier Chiabrand, Sebastián Chilano, Horacio Convertini, Washington Cucurto, Ezequiel Dellutri, Emilio Di Tata Roitberg, Liliana Escliar, Kike Ferrari, Nicolás Ferraro, Marcelo Figueras, Mercedes Giuffré, Tatiana Goransky, Gastón Intelisano, María Inés Krimer, Federico Levín, Marcelo Luján, Juan Mattio, Miguel Ángel Molfino, Natalia Moret, Leonardo Oyola, Alejandro Parisi, Alicia Plante, Mariano Quirós, Ricardo Romero, Martín Sancia Kawamichi, Gabriela Urrutibehety y Pablo Yoiris, por mencionar algunos de los que se destacan.²⁵⁸ Muchas veces hay aspectos similares entre ellos: por ejemplo, protagonistas que incluso en su flujo de conciencia se autoreconocen y se piensan en relación con la figura del detective –como le ocurre a Javier, el protagonista de *Un publicista en apuros* de Moret– y, en general, algunas

policial se articula con la ciencia ficción (*Los bailarines del fin del mundo*, de Ricardo Romero, o *Cielo ácido*, de Carlos Ríos), el universo del rock (*El día que secuestraron a Charly*, de Fernando Cerolini) o del fútbol (*El refuerzo*, de Horacio Convertini) o incluso el melodrama «de teléfono blanco» (*Cherchez la femme!*, de Luciano Cescut).

Pero también puede verse una novedad en las texturas: cambios de registros violentos (*Gólgota* es un caso ejemplar en el deslizamiento constante desde el discurso negro hacia la palabra religiosa), la construcción de una lengua de «mezcla» (entre el dialecto mexicano y el dialecto argentino en *Cielo ácido*) o la construcción de una lengua aluvional, «atolondrada», en *La culpa es de Francia*. (2018: 639-640)

²⁵⁸ Por cierto, así como mencionamos que este conjunto de autores forma parte de *algo distinto*, igualmente deberíamos matizar esta afirmación, ya que, si nos remitimos a los propios productos literarios, nos preguntamos: ¿hay algo sustantivamente novedoso, a fin de cuentas, en sus producciones?, ¿o quizás sencillamente son textos nuevos, escritos en varios casos por escritores nóveles, sin que esto suponga necesariamente la creación de algo “nuevo”? Algunos de estos interrogantes están planteados y respondidos con tino, para un período algo anterior, en el estudio de Drucaroff (2011). Un contraargumento puede residir en la búsqueda, en estas ficciones, de un linaje que nos remonte a otros autores, épocas y contextos: el ejemplo más concreto es la referencia –directa o indirecta, concisa o difusa– a los autores argentinos que adaptan la serie negra desde las décadas de 1960 y 1970, pero, en general, podemos hallar referencias a todo el sistema literario nacional –por ejemplo, Cabezón Cámara y sus apelaciones al *Martín Fierro*, a “El matadero”, etcétera–. Quizás un ejemplo muy concreto para evaluar una continuidad puede ser, dentro de este panorama, las apropiaciones de Borges: por un lado, Guillermo Martínez y De Santis apelan a este legado, pero esta estrategia de autoinscripción, dada muchas veces por la presencia de un paratexto borgeano muy preciso –como el epígrafe al inicio de *La traducción*–, también podemos hallarlo en producciones recientes, como el epígrafe de apertura de *Criminis causa* de Juan Carrá, que se sirve de una cita de “Fragmentos de un evangelio apócrifo”, o el propio título de la novela de Kike Ferrari, *Que de lejos parecen moscas*, que remite a aquel último factor de la famosa enumeración de “El idioma analítico de John Wilkins”, enumeración que estructura el índice de la novela y que además forma parte de su diégesis, mediada a través de la presencia en la ficción de un ejemplar de *Las palabras y las cosas* de Foucault –quien, recordemos, comienza su libro a partir de dicha cita (1985: 1)–.

referencias a los clásicos del policial –como ocurre con las menciones a Chandler en la disparatada historia de *La culpa es de Francia* de Cucurto–. En efecto, se sigue hablando del policial, pues el género es un ordenador del panorama literario, de las escrituras y de los propios escritores.²⁵⁹

A su vez, los autores que hoy en día han cobrado más importancia se adscriben de manera más pronunciada a la tradición del género negro.²⁶⁰ Si bien en la Argentina existe una convención para hablar de “género policial” –a través de un linaje de antologías y trabajos críticos que emplean dicha categoría–, en los últimos tiempos ha avanzado en presencias la etiqueta “género negro” –que la hallamos, a nivel local, en el libro *Rastros: entrevistas de género negro* (Blas Vives, 2015) y, a nivel internacional, en *Descubrir el cuerpo. Estudios sobre la corporalidad en el género negro en Chile, Argentina y México* (Schmitz, Thiem y Verdú Schumann, 2017), por mencionar dos ejemplos que vemos en denominaciones de críticos, más allá de las que usan los propios escritores–.²⁶¹ En este aspecto, vale la pena volver a traer a cuenta aquel vaticinio de Gamarro (2006) sobre el futuro del policial negro en

²⁵⁹ Respecto al carácter ordenador del género para los propios escritores, por ejemplo, tenemos que en la primera solapa de la edición de Literatura Random House de *Kryptonita*, en la biografía de Leonardo Oyola, apenas después de su lugar y fecha de nacimiento, se consigna que “[e]scribe policiales y le guiña un ojo a lo fantástico”. Por supuesto, más allá de esta mediación editorial, los propios escritores tienden a pensar el género como un ordenador de la escritura, aunque, más allá de la “comodidad” que proveen los marcos del género, a veces se llega al policial por una suerte de fatalidad no buscada, como le ocurre a Claudia Piñeiro –“No puedo sacarme la muerte de encima”, en: <https://www.lanacion.com.ar/1172036-no-puedo-sacarme-la-muerte-de-encima> (fecha de consulta: 21-IX-2018)–.

²⁶⁰ Aunque, por cierto, en varios aspectos se trata de una versión de “lo negro” distinta de aquella propia de las décadas de 1960 y 1970. En todo caso, para el crítico y el académico, siempre conviene recordar la condición histórica de las categorías genéricas –para lo cual, entre todas las definiciones que consideramos sobre *genre*, no debemos olvidar que el propio Todorov (1988), muchas veces acusado de desarrollar un pensamiento de orden esencializador, incluye en su definición el aspecto histórico, más allá de que sus intereses lo lleven luego a ponderar un abordaje que enfatiza el nivel clasificatorio–.

²⁶¹ En un texto de reciente publicación, De Rosso también reconoce el fenómeno expansivo de “lo negro”:

Esta reconfiguración puede pensarse a partir de las transformaciones del policial negro, que va tornándose, desde mediados de la década de los 90, en un concepto cada vez más laxo y abarcador, hasta tornarse, hacia mediados de 2000, sinónimo de «novela criminal».

[...]

Para los metadiscursos contemporáneos la «literatura negra» es todo relato sobre crímenes, tengan o no la forma de una investigación, contengan o no elementos «realistas», refieran o no a sus procedimientos de construcción, sean relatos de «enigma» o «duros». En primera instancia, lo que parece reunir todas esas escrituras es su relación con el crimen como tema [...]. (2018: 636)

la Argentina y, quizás, hoy en día podríamos considerar que el mismo Gamarro, Martínez, Piñeiro y De Santis –aún con todas las diferencias que podamos observar entre ellos– forman parte de una tendencia diferente a aquello que comienza alrededor de 2008. No es irrelevante, en efecto, pensar que sus principales novelas se publican entre fines del siglo XX y los primeros años del XXI: *Las islas y El secreto y las voces* de Gamarro en 1998 y 2002, respectivamente; *Las viudas de los jueves* de Piñeiro en 2005; *La traducción y El enigma de París* en 1998 y 2007. Por lo tanto, podríamos encontrar una nueva vuelta interpretativa sobre *El enigma de París*, que vendría a cerrar la etapa de este grupo de escritores que publican entre fines de la década de 1990 y los primeros años de la siguiente –que siguen publicando, sí, por supuesto, pero en lo sustantivo quedan identificados con aquellas publicaciones–.

Desde 2008, entonces, hallamos un panorama más diversificado y con una mayor presencia de “lo negro”, con nuevos nombres –como los mencionados más arriba–, pero, además, con nuevas colecciones y editoriales (que publican autores noveles y reeditan a otros de larga trayectoria, como Guillermo Orsi y Rolo Díez), como *Negro Absoluto* de Aquilina,²⁶² *Opus Nigrum* de Vestales, *Marea Negra* de Letra Sudaca, *Código Negro* de Punto de Encuentro, *Extremo Negro* del grupo editorial Del Extremo y *Tinta Roja* de la Editorial Universitaria de Villa María (Eduvim), así como los catálogos de las editoriales Revólver y, al menos parcialmente, Raíz de Dos y Evaristo.²⁶³

²⁶² Los datos de edición que hallamos en los primeros títulos de *Negro Absoluto* indican que la editorial lleva el mismo nombre. En los libros posteriores, sin embargo, la información sobre las ediciones indica que la editorial es Aquilina.

²⁶³ Desde luego, esto sin contar a las propias multinacionales, que también publican policiales y que incluso tienden a captar a algunos de los nuevos escritores (por ejemplo, en 2018 se reedita *Que de lejos parecen moscas* de Kike Ferrari por Alfaguara y se publica por primera vez *No permitas que mi sangre se derrame* de Juan Carrá por Reservoir Books; tanto Alfaguara como Reservoir Books pertenecen al grupo editorial Penguin Random House), o a pequeñas y medianas editoriales que, sin ponderar adscripciones genéricas, publican obras que se leen en este sentido (como sucede con *La serie negra* de Cucurto, publicada por Paisanita Editora). En este sentido, también resulta interesante ver que los escritores que publican desde mediados de la década de 1990 no son editados en el marco de ninguna colección de policiales, contrariamente a lo que sucede con la mayoría de aquellos que lo hacen a partir de 2008. Este panorama de explosión de colecciones y editoriales, de hecho, contrasta con la década de 1990, cuya colección quizá más significativa, *La muerte y la brújula*, contó con apenas seis títulos (firmados por Feinmann, Walsh, Sasturain, Sinay, Manzur y Martini) y finalmente fue discontinuada, al igual que las colecciones *Sol Negro* de Sudamericana y *Memoria del Crimen* de Planeta (Lafforgue, 1996b). De todas formas, no debemos perder de vista, ante la enumeración de nuevas editoriales, que las políticas económicas del gobierno de Mauricio Macri, desde 2015, tienden a perjudicar el crecimiento del rubro, como señala Alejandro Dujovne en una nota publicada en *Página/12* a principios de 2017: <https://www.pagina12.com.ar/11932-el-ano-que-vivimos-en-peligro> (fecha de consulta: 24-VIII-2018) –y la situación de las pequeñas y medianas editoriales ha

Sin que este escenario termine de estar claro, sí insistimos con la idea de que analizar la narrativa de De Santis permite también marcar un punto de separación con otro tipo de narrativas que podemos percibir en el último decenio. En este sentido, por supuesto, y como debería quedar en claro a esta altura, el trabajo sobre un autor se recorta sobre una serie de niveles matriciales de datos: el sistema literario nacional, el sistema del género policial, el sistema del policial nacional y, por último, la consideración de cierta perspectiva histórica sobre estos distintos niveles (aquí asumimos como válida una noción de “sistema” más laxa, aunque ya hemos efectuado algunos reparos a la misma, del mismo modo que hemos postulado otra opción de “lo sistémico” a través de las teorizaciones de Luhmann; en todo caso, aquí nos referimos a una concepción de “sistema” más usual –como conjunto interrelacionado de partes– y la empleamos de manera un tanto irresponsable, pues efectivamente resulta útil, aún con sus limitaciones).²⁶⁴ De este modo, una novela como *Crímenes y jardines* presenta una doble valencia: por un lado, en la trayectoria de De Santis, supone la concreción más acendrada de una novela policial de estilo clásico –aspecto que, como ya comentamos en el séptimo capítulo, no había sido del todo logrado con las novelas anteriores–; por otro, en el marco de un panorama de ampliación y profusión de “lo negro”, se erige como un espécimen raro e incluso intempestivo para su año de publicación (2013), no dicho de manera peyorativa, sino en términos de que la “formación discursiva” (Foucault, 2011: 46-56) vigente tiende a desplazar este tipo de poéticas hacia los márgenes de la producción literaria.²⁶⁵

empeorado aún más en 2018, luego de una fuerte devaluación del peso y de ausencias de medidas de protección para el sector; véase, por ejemplo, la nota “Los libros argentinos no tienen precio”: https://www.clarin.com/cultura/libros-argentinos-precio_0_Sk0zZonvm.html (fecha de consulta: 8-IX-2018)–.

²⁶⁴ Debería quedar en claro, a su vez, que uno de los objetivos de esta tesis es, justamente, pensar el nivel matricial de datos dado por las ficciones de Pablo De Santis en relación con aquellos otros niveles: otras ficciones policiales, otras ficciones argentinas, otras ficciones policiales argentinas, policiales académicos argentinos, etcétera. Una de las metas del anteúltimo capítulo era, justamente, “mover” una vez más el conjunto de la obra de De Santis y pensarlo en relación con el mencionado corpus de ficciones sobre los testigos de la última dictadura civil, eclesiástica y militar en la Argentina.

²⁶⁵ Esto también es muy debatible si pensamos que el avance de “lo negro” posee una lógica que tiende a cierto carácter, digamos, “omnívoro”, que aglutina una extensa y heterogénea variedad de poéticas; basta con recordar los cuatro primeros títulos de la colección *Negro Absoluto*, en que tenemos: el policial y la ciencia ficción en *Los bailarines del fin del mundo* de Ricardo Romero; el policial, las religiosidades populares y el género fantástico en *Santería* de Oyola; el policial, el mundo de la crónica periodística y el influjo del policial francés en *Los indeseables* de Aguirre; y el policial argentino entre ciudades –Buenos Aires y Rosario– y el mundo del arte en *El doble Berni* de Elvijo Gandolfo y Gabriel Sosa.

Hasta aquí, evaluamos algunas de las implicaciones de hacer una tesis basada en un autor –y, concretamente, uno con algunos rasgos específicos que aglomera Pablo De Santis–. Asimismo, nos interesa volver críticamente sobre el segundo eje de capítulos que planteamos para pensar la amplitud del género policial, como el debate en torno al *genre* –y, en particular, en torno a “lo policial”–, la existencia del subgénero del policial académico, la teorización de la literatura policial como literatura mundial y el problemático cruce con los desarrollos de la sociología del delito.

En el segundo capítulo establecimos la definición de género con la que nos manejamos para realizar las lecturas intensivas de las novelas: una serie de regularidades observables que identificamos en las ficciones, aunque su aparición no fuera condición necesaria para hallar “lo policial” –entre ellas: la figura del detective o investigador, la comisión de una transgresión, la existencia de una investigación, la tensión en torno a la verdad, etcétera–. Por supuesto, se trata de una definición que nos permite operacionalizar el género policial, en el mismo sentido en que la delimitación que establecimos respecto al policial académico en el cuarto capítulo nos habilitó a recortar un subgénero específico y algunos de sus representantes en el ámbito local. Sin embargo, no perdemos de vista otras opciones de definición; entre ellas, hemos mencionado la importancia del lector y, en tal sentido, podríamos suscribir parcialmente a las palabras de Hedberg, cuando consigna que “[t]he elements common to all crime fiction –or at least to the great majority of the genre– are the form and the focus on producing a certain reader response, particularly, a feeling of suspense and/or curiosity” (2017: 14). En cualquier caso, no se trata de absolutizar la definición del género por el lado del lector, sino de mostrar su carácter inestable, determinado históricamente. La definición de la que partimos fue una definición operativa, pero la necesidad de mostrar explícitamente esta conceptualización radica en evidenciar el carácter construido del género (en nuestro caso, a los fines prácticos de emplearlo como suerte de guía de lectura para nuestras interpretaciones). Así, cuando llegamos a una definición, en el capítulo sexto, de corte más abstracto y antiintuitivo, consideramos que esta vale –más allá de su eventual poder comprensivo– por mostrar un enfoque alternativo para concebir el género (variante que, por cierto, puede ser útil para pensar el sistema del género de fines del siglo XX y principios del XXI, aunque seguramente tendríamos muchos

problemas para aplicarlo a una definición anterior al siglo XIX).²⁶⁶ Desde luego, con el hecho de usar dos definiciones en las que podemos hallar puntos de contradicción no apuntamos a señalar la necesidad de elegir una de ellas ni a llevar al extremo una voluntad deconstructiva que nos deje sin más que efectos de genericidad (y, en última instancia, el género existe de manera consistente más allá de las interpretaciones irresponsables del individuo que escribe estas palabras).

Retomemos, asimismo, la idea de concebir la literatura policial como literatura mundial. En principio, como acabamos de marcar, tenemos una tensión entre la definición más textualista planteada en el segundo capítulo y la más abstracta que presentamos en el sexto (como comunicaciones autopoieticas en torno a “lo policial”). Más allá de esta tensión entre definiciones, el mero hecho de apelar a la literatura mundial y/o a las literaturas comparadas –aun con todos los problemas que tienen estas disciplinas desde sus propias denominaciones– nos habilita una mirada externa sobre las literaturas nacionales y, en nuestro caso en particular, sobre el policial argentino. Volvemos, entonces, a la pregunta acerca de si la categoría del policial argentino existe por fuera de los intereses de algunos críticos, escritores y académicos. Pensemos, particularmente, en cierta pregunta que a veces se nos presenta –cuando decimos a lo que nos dedicamos–: ¿qué policiales recomendamos? Pero las personas no suelen solicitar recomendaciones por policiales argentinos o latinoamericanos; preguntan por policiales a secas. De esta forma, deberíamos volver a aquella sugerencia de King de abordar el estudio del género a partir de la propia orientación de los consumidores, en una dirección mundial: “Many readers of crime fiction read the genre in a worldly way, and to develop crime fiction as world literature, scholars need to create an analytical practice that reflects this” (2014: 14). Aún así, la categoría de “policial argentino” sigue funcionando, aunque, insistimos,

²⁶⁶ Más allá de las ya consignadas en el capítulo correspondiente, otra de las ventajas del enfoque de Luhmann (1998a; 2006) es su preocupación por el diseño de la teoría, que resuelve varios aspectos que, en otras aproximaciones teóricas, al no ser planteadas desde el comienzo, luego generan un cúmulo irresoluble de problemas (y eventuales críticas). Pensemos, por ejemplo, que Luhmann contempla en su teoría la importancia de las observaciones y la autoimplicación de la teoría en la teoría, aspectos que pueden parecer irrelevantes pero que, cuando nos detenemos en los planteos de Moretti y las críticas que recibe de varios académicos, entonces se tornan muy pertinentes –aunque, por supuesto, acarrear a su vez otros puntos de conflicto a la hora de elaborar un objeto de estudio–. Asimismo, algunos diagnósticos, tales como la tendencia hacia una des-diferenciación ligada a los procesos de diferenciación del orden social, podrían ser sumados al argumento ya expuesto en el sexto capítulo para concebir al género policial como un sistema comunicativo autopoietico, autoorganizado, autoobservado y operativamente clausurado.

igualmente sirve y es necesaria su crítica desde afuera —a través de los aportes del comparatismo y la literatura mundial—. Por otra parte, entre los comentarios recibidos por los evaluadores anónimos de la *Revista Chilena de Literatura* —a la que había enviado el texto del sexto capítulo—, hay dos de un mismo evaluador que merecen ser reseñados: por un lado, el evaluador apunta de manera concisa que el problema de la desigualdad a la hora de cualquier enunciación teórica que se pretenda latinoamericana es un tema de larga data, desde Alfonso Reyes a Roberto Schwarz, y que dicha perspectiva no aparece en el artículo.²⁶⁷ Por otro, comenta lo siguiente:

Otra observación que no constituye una crítica sino más bien un disenso, corresponde al nivel en el que se desenvuelve el discurso crítico. El artículo avanza muy coherentemente en el nivel de la especulación teórica abstracta, pero a mi juicio tiene poco interés en la retórica de la demostración sobre la base de la literatura policial. No se trata de “ejemplos concretos”, algo imposible de pedir en un campo en el que la lectura “lejana” es método, más bien se trata de la puesta en funcionamiento de las propuestas teóricas que el propio trabajo propone, sobre todo el final.²⁶⁸

Frente a esta postura, en principio sí debemos recordar que, mientras el evaluador solo tuvo acceso al texto del sexto capítulo, debemos considerar que previamente habíamos efectuado una lectura atenta de *El enigma de París*, de modo que el capítulo sobre literatura mundial intentaba, partiendo del mismo texto, acceder a otra verdad sobre “lo policial”, muy a conciencia de lo que se perdía con esta propuesta de lectura alternativa. Aunque, por supuesto, la última exigencia del evaluador resulta completamente atendible, pues, a fin de cuentas, en dicho capítulo solo dedicamos un apartado del final, de pocas páginas, a la recomendación de la teoría de Luhmann para dimensionar la literatura policial mundial. Desde luego, queda pendiente la deuda de ampliar dicho enfoque —especialmente en un área de estudios en los que hay tantos problemas teóricos y metodológicos—, aunque no perdemos de vista que en nuestro texto no pretendimos ir más allá del planteo de la propuesta (no

²⁶⁷ De todas formas, el evaluador matiza la crítica del siguiente modo: “Con esto no quiero decir que el texto tenga algún problema con el estado de la cuestión, por cierto. Quiero decir que la perspectiva desde la que aborda el problema de la literatura mundial, una perspectiva claramente metropolitana, puede ser ciega a los desarrollos teóricos latinoamericanos”.

²⁶⁸ Si bien podríamos recapitular con paráfrasis la crítica del evaluador anónimo, consideramos que incorporarlo con su voz directa es una forma más honesta de atender su postura, de igual modo que resulta una modesta forma de agradecer el tiempo vertido en la lectura atenta de nuestro trabajo. Al final de su devoción, agrega que sus críticas “no corresponden a objeciones metodológicas fuertes sino a elementos de una discusión que me parece interesante y que este trabajo provoca”.

olvidemos que, en el mismo texto, efectuamos un repaso de algunos debates sobre literatura mundial en general y sobre el policial en particular, de modo que nuestra meta no era tanto proponer una solución como describir el estado del arte específico del policial internacional, evidenciar algunas de sus carencias y mostrar un itinerario posible).²⁶⁹

El planteo sobre la literatura mundial presenta un punto de conexión con la necesidad de incorporar enfoques transmediales: algo de eso intentamos hacer en el octavo capítulo. Tenemos presente que nuestro análisis reconoce el soporte distinto de la historieta, aunque lo tratamos, a fin de cuentas, en su aspecto más literario (es decir: pensamos el género en la historieta, pero con arreglo a categorías de análisis más propias de los estudios literarios, lo cual tiene, desde luego, puntos a favor y puntos en contra). En todo caso, no deberíamos desdeñar, si hacemos extensivas a la ficción policial las reflexiones de Baetens sobre la literatura mundial, la existencia del género policial como un cruce multimedial en que la palabra estaría perdiendo importancia ante la imagen (aunque esta nunca llegue a sustituirla sino que tiendan a converger). En esta dirección, podemos recuperar el siguiente párrafo de dicho autor:

[...] it is also through (mostly visual) adaptations that national works of literature now have the chance to become a part of world literature. No Jane Austen without film and television, for instance – to which one should add also the tourist and heritage industry. [...] Yet even in the translation era, so to speak, the significance of these visual accompaniments was not to be underestimated. It would be absurd to claim that the success of a book such as *Don Quixote* has depended on the visual translations and adaptations that have been made since the famous engravings by Gustave Doré, but it cannot be denied that these images (which, by the way, have fixed the nonverbal representation of the knight and his squire in the collective imagination) have functioned as a defining feature of the cultural subtext that has kept Cervantes' heritage alive and enabled the survival of a book that few have actually read, let alone creatively assimilated into their own living canon. (2012: 343)

²⁶⁹ Otra opción para pensar la literatura mundial –y también la argentina y la latinoamericana– es a través del carácter imaginado del mundo, si seguimos a Hayot (2012) o a Siskind (2016). Si bien una caracterización de orden sistémico ponderaría el aspecto empírico, debemos reconocer que este enfoque también acarrea una dimensión imaginaria –la fórmula de Luhmann según la cual los sistemas “existen” acarrea esta dimensión, especialmente cuando él mismo se encarga de definir al mundo como una “infinitud inobservable” (1998b: 13)–.

Para el policial argentino, se hace evidente que el nombre que va a la cabeza en este sentido de “éxito multimedial” es Claudia Piñeiro, cuyas novelas *Las viudas de los jueves*, *Betibú*, *Tuya* y *Las grietas de Jara* han tenido sus adaptaciones cinematográficas (en 2009, 2014, 2015 y 2018, respectivamente). Algo similar sucede, asimismo, con el caso de Leonardo Oyola, cuya novela *Kryptonita* ha sido transpuesta primero a versión fílmica (en 2015) y luego a serie televisiva (en 2016, bajo el nombre *Nafta Súper*). Por supuesto, De Santis tampoco se queda atrás, no solo a través de las historietas que analizamos en el octavo capítulo, sino, especialmente, con el pasaje a serie televisiva de *El hipnotizador* (publicada como historieta en 2010 y convertida en serie de HBO en 2015, con una segunda temporada en 2017). Más allá del vector medido por los niveles de audiencia (que tiene en el primer lugar del podio, desde luego, a Piñeiro), quizá el éxito de De Santis (junto con la propia Piñeiro y Oyola) pase justamente por encarnar la máxima postulada por Baetens: “Literature is continually becoming more of a practice that relies on visual material” (2012: 341). El camino no es solo por medio de la transposición, sino que las propias obras literarias contienen un “tráfico” –como circulación y, especialmente, como suerte de “práctica ilegal”– de imágenes: si bien en esta tesis no nos ocupamos de esto, no sería muy difícil encontrar en policiales actuales no solo referencias directas a series televisivas y películas –como la referencia a Hitchcock en *Tuya* de Piñeiro, la mención a Kevin Costner (en alusión al film *El guardaespaldas*) en *Santería* de Oyola, la referencia al actor James Cagney (en referencia a un campo más amplio de películas norteamericanas que lo tienen a él como protagonista, pero también a otras de terror y del *far west*) en *Los anticuarios* de De Santis o la propia mención de *Twin Peaks* en *El camino de Ida* de Piglia–, sino que en ocasiones las mismas estructuras narrativas son impensables sin el cine y la televisión; las propias formas de narrar se tornan, en gran medida, cinematográficas (a través de *flashbacks* y todo tipo de “montajes” adaptados al soporte escrito, aunque hoy en día se trate de mecanismos narrativos ciertamente naturalizados entre los procedimientos de composición literaria).²⁷⁰

²⁷⁰ Insistimos: no estamos dando ejemplos que permitan una justificación taxativa, pero está claro que no se trata de una mera intuición, sino más bien de una afirmación enunciada a modo de hipótesis que podría ser contrastada sin mayores dificultades (aunque ameritaría un desarrollo aparte). A modo de una justificación de orden más pintoresco, podríamos recordar que, en *El camino de Ida*, se menciona la creación de un Departamento de *Modern Culture and Film Studies*, pues, según la profesora Ida

Las problematizaciones en torno al *genre* y la literatura mundial, a su vez, fueron desarrollándose en una línea paralela a las lecturas intensivas de las obras, de modo que habilitaron una complejización de “lo policial”, que intentamos evidenciar a partir de cuestionar los puntos de partida de Moretti y Knight para entender el género –ya sea a través de las pistas o de los crímenes como su factor constitutivo–. En este sentido, ya hemos explicitado que, en el marco de un género discursivo como la tesis doctoral, se hace necesario mostrar que se construye una definición de “género” y, en este caso particular, de “lo policial”. Sin embargo, en nuestra exposición se hace evidente que una delimitación que se aboque estrictamente a una lectura intensiva de los textos resulta insuficiente. Quizá el décimo capítulo se halla en el extremo de intentar evidenciar cuál es el límite respecto a qué podemos pedirles a las ficciones y qué no. Por supuesto, el texto de dicho capítulo es, en lo sustantivo, una provocación –y, más precisamente, un análisis antipático–. En ningún momento sostenemos que la literatura policial no tenga relación alguna con “la sociedad”: no podríamos estar más alejados de tal afirmación. Por supuesto, el género policial no surge *ex nihilo*, sino, como ya sabemos, en un marco histórico de predominio del modo de producción capitalista, de expansión demográfica, de crecimiento de grandes urbes, etcétera. Ahora bien, efectuar cierto tipo de enunciados en los que parece que se establece una relación causal determinística entre capitalismo y novela policial es, cuando menos, una insensatez.²⁷¹ Nuestro diagnóstico, insistimos, es que, así como el género policial efectivamente nos comunica una serie de configuraciones y representaciones sobre el orden social en que vivimos, asimismo hay un paso

Brown: “los estudiantes [...] pueden no leer novelas, no ir a la ópera, puede no gustarles el rock o el arte conceptual, pero *siempre* verán películas” (Piglia, 2013b: 19; énfasis del original). Todas estas observaciones nos devuelven al concepto de “convergencia cultural”, enunciado, por ejemplo, por Jenkins, cuyo trabajo (muy discutible, por cierto) parte de analizar

[...] the relationship between three concepts – media convergence, participatory culture, and collective intelligence.

By convergence, I mean the flow of content across multiple media platforms, the cooperation between multiple media industries, and the migratory behaviour of media audiences who will go almost anywhere in search of the kinds of entertainment experiences they want. Convergence is a word that manages to describe technological, industrial, cultural, and social changes depending on who’s speaking and what they think they are talking about. (Jenkins, 2006: 2-3)

²⁷¹ Habría que, en todo caso, releer a Mandel (2011) con mayor cuidado: en principio, en su *Crimen delicioso: historia social del relato policiaco*, tenemos la historia de unas variaciones concomitantes entre orden social y literatura policial, ¿pero acaso en algún momento se enuncia una relación causal y determinística entre modo de producción y producción literaria?

peligroso, asumido por un segmento de críticos, escritores y lectores, que avanza más allá de dicha afirmación y ve en el policial una suerte de discurso que comunica una verdad –bastante absoluta– sobre el orden social. De esta forma, si bien de ninguna forma fetichizamos los aportes provenientes de la sociología del delito, en todo caso nos servimos de dicha sub-disciplina para mostrar algunas claras limitaciones de la matriz discursiva del género policial y sus potencialidades y límites enunciativos en torno al orden social.²⁷² Por esta vía, a su vez, retomamos y reafirmamos otra definición del género policial, usualmente minimizada, que lo concibe como un bien cultural de consumo ordinario en la vida diaria del orden social capitalista contemporáneo.

A fin de cuentas, mediante nuestro itinerario reconocemos la necesidad de ampliar la arena de “lo policial” a consideraciones por fuera de los textos. En esta línea, publicamos un artículo titulado “La literatura policial como problema” (Maltz, 2018c), en que, partiendo justamente de la problematización de las definiciones de Moretti y Knight sobre el género, establecemos una modesta agenda de investigación que apunta a elaborar otro tipo de aproximaciones desde distintos enfoques de la sociología y los estudios literarios.²⁷³

²⁷² A su vez, huelga aclarar que, si en el décimo capítulo nombramos los aportes de la sociología del delito como si se tratara de un conjunto estable, homogéneo y armonioso de conceptos, desde luego que la sub-disciplina en cuestión se halla muy lejos de responder a esta caracterización, al punto que a comienzos del siglo XXI, Garland comenta que, justamente a través de los aportes de los autores clásicos (Durkheim, Marx, Elias, Foucault, etcétera), nadie podría haber supuesto ni desprendido el rumbo que ha tomado el tratamiento del delito en la sociedad contemporánea –por ejemplo: el declive del ideal de la rehabilitación, el resurgimiento de la denominada “justicia expresiva”, los cambios en el tono emocional de la política criminal, el retorno a la víctima, los cambios en la infraestructura de prevención del delito, la comercialización del delito o, sin ser exhaustivos con esta recapitulación, la propia transformación del pensamiento criminológico– (Garland, 2005: 31-70).

²⁷³ Tal como se aprecia, esta tesis comprende parcialmente dicho abordaje en los desarrollos de los capítulos segundo, sexto y décimo. Asimismo, hemos comenzado a efectivizar otros itinerarios de esta agenda, por ejemplo, en un artículo en que pensamos el género policial argentino como capital simbólico y como construcción colectiva, a partir de los aportes de Bourdieu y Becker (Maltz, 2017b). Estas aproximaciones, por supuesto, nos devuelven a las definiciones operativas que empleamos en varias partes de nuestro trabajo y nos llevan a concluir que, así como pueden resultar sensatos puntos de partida, de ningún modo pueden ser puntos de llegada.

Bibliografía

1. Obras de Pablo De Santis

1.1. Libros de novelas y cuentos (en orden cronológico según primeras ediciones)

- Espacio puro de tormenta*. Buenos Aires: La Serpiente, 1985.
- El palacio de la noche*. Buenos Aires: De la Flor, 1987.
- Desde el ojo del pez*. Buenos Aires: Sudamericana, 1991.
- El último espía*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- La sombra del dinosaurio*. Buenos Aires: Colihue, 2013. [Edición original: Buenos Aires: Colihue, 1992]
- Lucas Lenz y el Museo del Universo*. Buenos Aires: Alfaguara, 1992.
- Pesadilla para hackers*. Buenos Aires: Colihue, 2015. [Edición original: Buenos Aires: Colihue, 1992]
- Astronauta solo*. Buenos Aires: Colihue, 1994.
- Enciclopedia en la hoguera*. Buenos Aires: Colihue, 1995.
- “Gran Hotel”. Lukin, Liliana (sel.), *Jóvenes en la ciudad*. Buenos Aires: Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1995. [Fragmento de *Las plantas carnívoras*]
- Las plantas carnívoras*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006. [Edición original: Alfaguara: Buenos Aires, 1995]
- Filosofía y Letras*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002. [Edición original: Barcelona: Destino, 1998]
- La traducción*. Buenos Aires: Planeta, 1998.
- Páginas mezcladas*. Buenos Aires: Colihue, 2009. [Edición original: Buenos Aires: Colihue, 1998]
- “El secreto”. Berocay, Roy, et al., *Terminemos el cuento. I Premio Internacional de Literatura*. Madrid: Santillana, 1999. 9-21. [Desenlace escrito por Ana Luis Juárez]
- El teatro de la memoria*. Barcelona: Destino, 2000.
- Lucas Lenz y la mano del emperador*. Bogotá: Norma, 2000.
- El calígrafo de Voltaire*. Barcelona: Destino, 2001.
- El inventor de juegos*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2003.
- “La marca del ganado”. Olguín, Sergio (comp.), *Escritos con sangre. Cuentos argentinos sobre casos policiales*. Buenos Aires: Norma, 2003. 79-92.
- Los signos*. Buenos Aires: La Página, 2004.
- La sexta lámpara*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.
- Rey secreto*. Buenos Aires: Colihue, 2005.
- “Zona de influencia”. Guralnik, Gabriel (ed.), *Buenos Aires 2033. Cuentos sobre la ciudad del futuro*. Buenos Aires: Norma, 2006. 17-24.
- El enigma de París*. Buenos Aires: Planeta, 2007.
- El buscador de finales*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.
- Los anticuarios*. Buenos Aires: Planeta, 2010.
- El juego del laberinto*. Buenos Aires: Alfaguara, 2011.
- “El paciente de Faraday”. Andahazi, Federio, et al., *Terror. Trece cuentos inéditos*. Buenos Aires: Planeta, 2012. 151-173.
- Crímenes y Jardines*. Buenos Aires: Planeta, 2013.

Trasnoche. Buenos Aires: Alfaguara, 2014.
El juego de la nieve. Buenos Aires: Loquileo, 2016.
La hija del criptógrafo. Buenos Aires: Planeta, 2017.
“A Face in the Crowd”. Mallo, Ernesto (ed.), *Buenos Aires Noir*. Nueva York, Ballydehob: Akashic Books, 2017. 75-81.
“La sospecha”. Mallo, Ernesto (ed.), *Tiempos negros*. Barcelona: Siruela, 2017. 187-194.

1.2. Libros de historietas

Rompecabezas. Dibujado por Max Cachimba. Buenos Aires: Colihue, 1995.
El hipnotizador. Dibujado por Juan Sáenz Valiente. Buenos Aires: Mondadori, 2010.
El verdadero negocio del señor Trapani. Dibujados por Hernán Cañellas. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.
Justicia poética. Dibujado por Frank Arbelo. Buenos Aires: Colihue, 2016a.
Cobalto. Dibujado por Juan Sáenz Valiente. Buenos Aires: Hotel de las ideas, 2016b.

1.3. Ensayos (no se incluyen notas publicadas en diarios)

Historieta y política en los '80. La Argentina ilustrada. Buenos Aires: Letra Buena, 1992.
Transilvania Express. Guía de vampiros y de monstruos. Buenos Aires: Colihue, 1994.
Inventos argentinos. Guía de cosas que nunca existieron. Buenos Aires: Colihue, 1995.
Rico Tipo y las chicas de Divito. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995.
La historieta en la edad de la razón. Buenos Aires: Paidós, 1998.
“Una cuestión de género”. *La Mancha. Papeles de literatura infantil y juvenil*, 7 (1998): 6-7.
“El comisario y el león”. Sampayo, Carlos, y Francisco Solano López, Evaristo. Buenos Aires: Colihue, 1998. [Prólogo]
“Risas argentinas: la narración del humor”. Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Drucaroff, Elsa (dir. de vol.), *La narración gana la partida* (Vol. 11). Buenos Aires: Emecé, 2000. 493-510.
“El oráculo y el hechizo”. Becerra, Eduardo (comp.), *Desafíos de la ficción*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. 78-87.
“Prólogo”. Hardy, Thomas, et al., *Crímenes y misterio. Antología de relatos de suspenso*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005. 5-8.
“La constancia del viajero”. Pratt, Hugo, *Corto maltés*. Buenos Aires: Diario Clarín [Biblioteca Clarín de Historieta], 2003. 8-11. [Prólogo]
“Películas imposibles y mujeres perfectas”. Manara, Milo, *Viaje a Tulum y otras historias*. Buenos Aires: Diario Clarín [Biblioteca Clarín de Historieta], 2004. [Prólogo]
“Crímenes ilustrados”. *La Puerta FBA. Revista de Arte y Diseño*, 2 (2006): 51-55.
“Los arquetipos de la risa”. Divito [José Antonio Guillermo Divito] y Lino Palacio, *Leyendas del cómic argentino*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino [Nueva Biblioteca Clarín de Historieta], 2006. [Prólogo]

- “La fuga y otras costumbres”. Trillo, Carlos, y Horacio Altuna, *Las puertitas del Sr. López*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino [Nueva Biblioteca Clarín de Historieta], 2007. 8-10. [Prólogo]
- “Notas sobre el género policial”. *Gamma*, 47 (2010): 208-211.
- “Hotel Insomnio”. *El hipnotizador*. Buenos Aires: Mondadori, 2012 [2010]. 5-7.
- “Carlos Sampayo y el león perdido”. Setton, Román, y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016c. 139-142.

1.4. Entrevistas (en libros y revistas académicas)

- Hopenhayn, Silvia. “Pablo De Santis”. Hopenhayn, Silvia (comp.), *Ficciones en democracia. Conversaciones con Silvia Hopenhayn*. Buenos Aires: Planeta, 2013. 183-191.
- Vinelli, Elena. “La versión gráfica de *La ciudad ausente*. Entrevista a Luis Scafati y Pablo De Santis”. *Hologramática*, 13 (2010): 35-42.
- Wieser, Doris. “Pablo De Santis (Argentina). ‘La inteligencia exagerada termina convertida en tontería’”. *Crímenes y sus autores intelectuales. Entrevistas a escritores del género policial en América Latina y África lusófona*. Göttingen: GOEDOC, Dokumenten und Publikationsserver der Georg-August-Universität, 2012. 66-82.

2. Ficciones citadas de otros autores

- Aira, César. *El congreso de literatura*. Buenos Aires: Mondadori, 2012 [1997].
- _____. *Los misterios de Rosario*. Buenos Aires: Emecé, 2012 [1994].
- Aguirre, Osvaldo. *Los indeseables*. Buenos Aires: Negro absoluto, 2008.
- Alcoba, Laura. *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa, 2008.
- Alistair, James [Eduardo Goligorsky]. *Lloro a mis muertos* Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1960.
- Barski, Jack. *El crimen de la facultad*. Buenos Aires: Acme, 1955.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Anagrama, 2010.
- Borges, Jorge Luis. “La penúltima versión de la realidad”, “Nota sobre Walt Whitman”, “Avatares de la tortuga”. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Pierre Menard, autor del Quijote”, “La biblioteca de Babel”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La muerte y la brújula”, “Emma Zunz”, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, “El idioma analítico de John Wilkins”, “Spinoza” y “Fragmentos de un evangelio apócrifo”. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 198-201, 249-253, 254-258, 431-443, 444-450, 465-471, 472-480, 499-507, 564-568, 600-606, 706-709, 930 y 1011-1012.
- _____. “El congreso”, “El soborno” y “Baruch Spinoza”. *Obras completas 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé, 1989. 20-32, 57-61 y 151.
- Brizuela, Leopoldo. *Una misma noche*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.
- Bruzzone, Félix. *Los Topos*. Buenos Aires: Mondadori, 2014 [2008].
- Cabezón Cámara, Gabriela, e Iñaki Echeverría. *Beya: le viste la cara a Dios*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018 [2013].
- Cané, Miguel. *Juvenilia*. Buenos Aires: Colihue, 2007 [1884].

- Carrá, Juan. *Criminis causa*. Batán: Letra Sudaca, 2014 [2013].
- _____. *No permitas que mi sangre se derrame*. Buenos Aires: Reservoir Books, 2018.
- Casullo, Nicolás. *La cátedra*. Buenos Aires: Norma, 2000.
- Cerolini, Fernando. *El día que secuestraron a Charly*. Buenos Aires: Caras y Caretas, 2008.
- Cescut, Luciano. *Cherchez la femme!* Buenos Aires: Nulú bonsái, 2008.
- Chesterton, Gilbert Keith. “La cruz azul”. *El candor del Padre Brown*. Buenos Aires: Losada, 1948. 7-28.
- Christie, Agatha. *En el hotel Bertram*. Barcelona: Molina, 1982 [1965].
- _____. *Misterio en el Caribe*. Buenos Aires: Planeta, 2001 [1964].
- _____. *Muerte bajo el sol*. Buenos Aires: Planeta, 2007 [1941].
- Collins, William Wilkie. *La piedra lunar*. Buenos Aires: Emecé, 1946.
- Conan Doyle, Arthur. *Estudio en escarlata*. Buenos Aires: Cántaro, 2013.
- Convertini, Horacio. *El refuerzo*. Alicante: Aguaclara, 2008.
- Cucurto, Washington [Santiago Vega]. *La culpa es de Francia*. Buenos Aires: Emecé, 2012.
- _____. “La serie negra”. *La serie negra*. Buenos Aires: Paisanita, 2015. 9-40.
- Daly, Carroll John. “El falso Burton Combs” [1922]. Ruhm, Herbert (comp.), *Detective privado. Antología de Black Mask Magazine*. Barcelona: Bruguera, 1981. 23-53.
- Dashiell Hammett, Samuel. *Cosecha roja. Novelas escogidas*, Madrid: Aguilar, 1962.
- _____. *El halcón maltés. Novelas escogidas*, Madrid: Aguilar, 1962.
- Eco, Umberto. *El nombre de la rosa*. Buenos Aires: Debolsillo, 2006.
- Feiling, Carlos E. *El agua electrizada*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- Feinmann, José P. *Últimos días de la víctima*. Buenos Aires: La Página, 2007 [1979].
- _____. *El cadáver imposible*. Buenos Aires: Clarín, Aguilar, 1992.
- Ferrari, Kike. *Nadie es inocente*. Buenos Aires: Revólver, 2015.
- _____. *Que de lejos parecen moscas*. Buenos Aires: Alfaguara, 2018 [2014].
- Frenkel, Leticia. *Amores mutantes*. San Isidro: Notanpüan, 2016.
- Gamboa, Santiago. *Los impostores*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- Gamero, Carlos. *Las islas*. Buenos Aires: Simurg, 1998.
- _____. *El secreto y las voces*. Buenos Aires: Norma, 2002.
- Gandolfo, Elvio. *La reina de las nieves*. Buenos Aires: Eudeba, 2015 [1981].
- García Luna, Raúl. *Bajamar. La novela del pueblo*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1988.
- Giardinelli, Mempo. *Luna caliente*. Buenos Aires: Edhasa, 2009 [1983].
- _____. *Qué solos se quedan los muertos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- Gómez, Sergio. *La obra literaria de Mario Valdini*. Madrid: Lengua de Trapo, 2002.
- Grinstein, Marisa. *Mujeres asesinas*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005 [2000].
- _____. *Mujeres asesinas 2: los nuevos casos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.
- _____. *Mujeres asesinas 3*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
- Gusmán, Luis. *Villa*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.
- _____. *Ni muerto has perdido tu nombre*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.
- Heker, Liliana. *El fin de la historia*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.
- Kohan, Martín. *Segundos afuera*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- _____. *Ciencias morales*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Krimer, María Inés. *Noxa*. Buenos Aires: Revólver, 2016.

- Lee Masters, Edgar. *Spoon River Anthology*. Nueva York: The MacMillan Company, 1919 [1915].
- Leroux, Gaston. *La muñeca sangrienta*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1954 [1923].
 _____. *El misterio del cuarto amarillo*. Buenos Aires: Terramar, 2010 [1907].
- López, Julián. *Una muchacha muy bella*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- Lostal, Sauli. *El enigma de la calle Arcos: primera gran novela argentina de carácter policial*. Buenos Aires: Simurg, 1997 [1932].
- Maldonado, Silvia. *El ícono de Dangling*. Buenos Aires: Paradiso, 2007.
- Martínez, Guillermo. *Crímenes imperceptibles*. Buenos Aires: Planeta, 2005 [2003].
- Manzur, Jorge. *El simulador*. Buenos Aires: Planeta, 1990.
- Mondino, Francisco. *Con estos ojos míos*. Barcelona: RLA, 2012.
- Negrón, María. *La Anunciación*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.
- Ocampo, Silvina, y Adolfo Bioy Casares. *Los que aman, odian*. Buenos Aires: Emecé, 2016 [1946].
- Olguín, Sergio. *Filo*. Buenos Aires: Tusquets, 2003b.
- Oloixarac, Pola. *Las teorías salvajes*. Buenos Aires: Entropía, 2010 [2008].
- Oyola, Leonardo. *Santería*. Buenos Aires: Negro absoluto, 2008.
 _____. *Kryptonita*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2015 [2011].
- Padura, Leonardo. *La novela de mi vida*. Buenos Aires, Tusquets, 2014.
- Pampillo, Gloria. *Pegamento*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.
- Paszkowski, Diego. *Tesis sobre un homicidio*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Pérez, Mariana Eva. *Diario de una princesa montonera –110% Verdad–*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.
- Piglia, Ricardo. *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta, 1998 [1997].
 _____. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Océano / Temas, 2000. [Novela gráfica; guión: Pablo De Santis; dibujos: Luis Scafati]
 _____. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Planeta, 2001 [1980].
 _____. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama, 2008 [1992].
 _____. *Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama, 2010.
 _____. “La loca y el relato del crimen”. *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama, 2013a. [1975]. 79-91.
 _____. *El camino de Ida*. Barcelona: Anagrama, 2013b.
 _____. *Antología personal*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
 _____. *Los casos del comisario Croce*. Barcelona: Anagrama, 2018.
- Piñeiro, Claudia. *Las viudas de los jueves*. Buenos Aires: Clarín, Alfaguara, 2005.
 _____. *Tuya*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008 [2005].
 _____. *Las grietas de Jara*. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.
 _____. *Betibú*. Buenos Aires: Alfaguara, 2011.
- Perutz, Leo. *El maestro del juicio final*. Madrid: Alianza, 1977 [1946].
- Poe, Edgar Allan. “La caída de la casa de Usher”, “Los asesinatos de la Rue Morgue”, “Vos sois el hombre” y “La carta sustraída”. *Cuentos Completos* (Vols. I y II). Buenos Aires: Colihue, 2010. 355-382, 467-512, 927-945 y 947-971.
- Ponce, Néstor. *El intérprete*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
 _____. *La bestia de las diagonales*. Buenos Aires: Simurg, 1999.
- Queen, Ellery. *El misterio de la naranja china*. México D. F.: Diana, 1957 [1934].
- Richard Lavalle, Enrique. *El crimen de la mosca azul*. Buenos Aires: La Novela Semanal, año III, N° 85, 1919.
- Ríos, Carlos. *Cielo ácido*. Buenos Aires: Clase turista, 2014.

- Robles, Raquel. *Pequeños combatientes*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.
- Romero, Ricardo. *Los bailarines del fin del mundo*. Buenos Aires: Negro absoluto, 2008.
- Rosenberg, Sara. *Un hilo rojo*. Madrid: Espasa, 2000.
- Saer, Juan José. *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004 [1994].
- _____. *Lo imborrable*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- Sasturain, Juan. *Arena en los zapatos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007 [1989].
- Schmucler, Sergio. *Detrás del vidrio*. México D. F.: Ediciones Era, 2000.
- Semán, Ernesto. *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Buenos Aires: Mondadori, 2011.
- Setton, Román (comp.). *El candado de oro: 12 cuentos policiales argentinos (1860-1910)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- _____. (comp.). *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.
- Stout, Rex. *Demasiados cocineros*. Barcelona: Molino, 1964 [1938].
- Urrutibehety, Gabriela. *Con la muerte auestas*. Batán: Letra Sudaca, 2014.
- Vaccaro, Alejandro. *El manuscrito Borges*. Buenos Aires: B Argentina, 2006.
- Vanoli, Hernán. *Cataratas*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2015.
- Viñas, David. *Un dios cotidiano*. Buenos Aires: Kraft, 1958.
- Waleis, Raúl (Luis V. Varela). *La huella del crimen*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- _____. *Clemencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012.
- Walsh, Rodolfo. "En defensa propia". *Cuentos completos*. Buenos Aires: De la Flor, 2013. 279-284.

3. Bibliografía citada

3.1. Bibliografía crítica sobre Pablo De Santis

- Accorinti, Cristian F. "Pablo De Santis, la construcción semiótica de la tradición en *El Buscador de finales*". Sardi, Valeria, y Cristina Blake (comps.), *Un territorio en construcción: la literatura argentina para niños. Actas de las IV Jornadas Poéticas de la Literatura Argentina para Niños*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012. 67-77.
- Baratta, Claudia. "Originalidad narrativa de Pablo de Santis: un diálogo lúdico y creativo". Sardi, Valeria, y Cristina Blake (comps.), *Un territorio en construcción: la literatura argentina para niños. Actas de las IV Jornadas Poéticas de la Literatura Argentina para Niños*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012. 85-91.
- Close, Glen. "Translators Slain at Seaside". Godsland, Shelley, y Jacky Collins (eds.), *Latin American Detective Fiction: New Readings*. Manchester: Manchester Metropolitan University Press. 11-22, 2004.
- Guiñazú, María Cristina. "La intriga policial como *trompe l'oeil* en las novelas de Pablo de Santis". *ConNotas. Revista de crítica y teoría literarias*, 4/5 (2005): 51-64.
- Jacovkis, Natalia. "Filosofía y letras: releyendo a Borges". *La novela policial latinoamericana en los tiempos del neoliberalismo: los casos de Argentina, México y Brasil*. Tesis doctoral. Florida: Universidad de Florida, 2007. 64-76.

- Konstantinova, Iana. "Detectives, Secret Societies, and Translators: The Mysteries of *La traducción* by Pablo De Santis". *Monographic Review/Revista Monográfica*, 22 (2006): 196-206.
- _____. "Borgesian Texts, Murders, and Labyrinths in *Filosofía y Letras* by Pablo De Santis". *Variaciones Borges*, 29 (2010): 161-176.
- _____. "The Metafictional Vampires of Buenos Aires: A Study of *Los anticuarios* by Pablo De Santis". *Hispanet Journal*, 5 (2012): 1-18.
- Maltz, Hernán. "Lucas Lenz, el *private eye* de Pablo De Santis". *Elos. Revista de Literatura Infantil e Juvenil*, 3 (2016): 101-111.
- _____. "Libros, letrados, enigmas y edificios en dos novelas policiales de Pablo De Santis". *Études romanes de Brno*, 38/2 (2017a): 133-149.
- _____. "Traducir el policial. Aproximaciones al género en *La traducción* (1998), de Pablo De Santis". *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 34/1 (2018b): 240-261.
- _____. "Indicios y raíces. Sobre *Crímenes y jardines* (2013) de Pablo De Santis". *Literatura y Lingüística*, 38 (2018d). [En prensa]
- _____. "Pablo De Santis y el policial en la historieta: teoría y práctica". *Caracol*, 15/2 (2018e): 162-186.
- _____. "Muchos detectives. Sobre *El enigma de París* (2007) de Pablo De Santis". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 48 (2019a). [En prensa]
- Narváez, Adriana E. "Para entrar en tema". De Santis, Pablo, *La traducción*. Buenos Aires: Planeta [edición con guía de lectura], 2006. 7-10.
- Néspolo, Jimena. "Escrituras parasitarias: el factor Borges en cuatro novísimos narradores argentinos (Jorge Consiglio, Marcelo Damiani, Pablo De Santis, Marcos Herrera)". *Boletín de Reseñas Bibliográficas*, 9/10 (2007): 153-162.
- Peretti, Verónica. "*El enigma de París*: el relato policial como metáfora epistemológica (Pablo de Santis y la presencia de Borges)". Cristófalo, Américo (dir.), *Actas del V Congreso Internacional de Letras*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2012. 2315-2320.
- Requeni, Antonio. "Prólogo". De Santis, Pablo, *Los signos*. Buenos Aires: La Página, 2004. 5-6.
- Sáitta, Sylvia. "Un *thriller* académico". *Trespuntos*, 105 (1999): 74.
- Salto, Alfredo. "El héroe y las palabras". Sardi, Valeria, y Cristina Blake (comps.), *Un territorio en construcción: la literatura argentina para niños. Actas de las IV Jornadas Poéticas de la Literatura Argentina para Niños*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012. 237-242.
- Sánchez, Daniela. "La frontera indómita a partir de la construcción de la escena enunciativa en *El buscador de finales* de De Santis y *La invención de Hugo de Martin Scorsese*". Sardi, Valeria, y Cristina Blake (comps.), *Un territorio en construcción: la literatura argentina para niños. Actas de las IV Jornadas Poéticas de la Literatura Argentina para Niños*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012. 243-247.
- Schmitz, Sabine. "'Realidades' argentinas en *Filosofía y Letras* (1998) de Pablo de Santis". Barrientos Tecún, Dante (ed.), *Escrituras policíacas, la historia, la memoria. América Latina*. Aix-en-Provence: Astraea, 2009. 273-287.
- _____. "Diseño de geografías urbanas en dos novelas policiales de Pablo De Santis: entre la nostalgia y la utopía". Schmitz, Sabine, Annegret Thiem y Daniel A. Verdú Schumann (eds.), *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine*

negros de Argentina y Chile. Madrid, Fráncfort del Meno: Iberoamericana, Vervuert, 2013. 175-191.

Tampakis, Mariela. "El rol de la mujer en *El buscador de finales* de Pablo de Santis". Sardi, Valeria, y Cristina Blake (comps.), *Un territorio en construcción: la literatura argentina para niños*. Actas de las IV Jornadas Poéticas de la Literatura Argentina para Niños. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012. 271-276.

3.2. Bibliografía crítica sobre el policial argentino, latinoamericano e hispánico

Adriaensen, Brigitte, y Valeria Grinberg (comps.). *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*. Berlín: LIT, 2012.

Amar Sánchez, Ana María. "El crimen a veces paga. Policial latinoamericano en el fin de siglo". *Juegos de seducción y traición. Literatura y Cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000. 45-84.

Ayala Gauna, Velmiro. "Intención". *Los casos de Don Frutos Gómez*. Buenos Aires: Huemul, 1979 [1955]. 43-46.

Blas Vives, Damián (ed.). *Rastros: entrevistas de género negro*. Buenos Aires: Evaristo Editorial, Ediciones Biblioteca Nacional, 2015.

Braceras, Elena, Cristina Leytour y Susana Pittella. "Introducción: la literatura policial y su inserción en el campo de la literatura popular" y "Tipología del relato policial: novela de enigma, novela de suspenso, novela negra. Historia del género en la Argentina". *El cuento policial argentino*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986. 9-54.

Braceras, Elena, y Cristina Leytour. "Introducción". *Cuentos con detectives y comisarios: antología*. Buenos Aires: Colihue, 1998. 11-23.

Campodónico, Raúl Horacio. "Los rastros previos: a propósito de las narraciones policiales en *La Novela Semanal*". Pierini, Margarita (comp.), *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927): un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004. 125-145.

_____. "Los volúmenes proyectados. Industria editorial y cine policial en Argentina (1941-1956)". Setton, Román, y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 159-183.

Caimari, Lila. "Lecturas policiales porteñas". Setton, Román (comp.), *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015. 47-63.

Capdevila, Analía. "Una polémica olvidada (Borges contra Caillois sobre el policial)". Cueto, Sergio, et al., *Borges: ocho ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo. 67-82, 1995.

Castellino, Marta Elena. "Borges y la narrativa policial: teoría y práctica". *Revista de Literaturas Modernas*, 29 (1999): 89-113.

Close, Glen. *Contemporary Hispanic Crime Fiction. A Transatlantic Discourse on Urban Violence*. Basingstoke, Nueva York: Palgrave, MacMillan, 2008.

De Rosso, Ezequiel. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real (Jaén): Alcalá Grupo Editorial, 2011.

- _____. *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina. 1990-2000*. Buenos Aires: Liber, 2012.
- _____. “Misterios cotidianos: sobre las novelas policiales más vendidas”. *Cuadernos del CILHA*, 21 (2014): 109-122.
- _____. “En el octavo círculo: ficciones policiales argentinas”. Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Monteleone, Jorge (dir. de vol.), *Una literatura en aflicción* (Vol. 12). Buenos Aires: Emecé, 2018. 617-652.
- Debussy, Pablo. “Orígenes del poder, mecanismos de dominación y circuitos de la violencia en la trilogía policial de Juan Martini de la década de 1970”. *Hápax*, 9 (2016): 67-84.
- Di Paolo, Osvaldo. *Cadáveres en el armario. El policial palimpsestico en la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Teseo, Austin Peay State University, 2011.
- Feinmann, José Pablo. “Estado policial y novela negra argentina”. Petronio, Giuseppe, Jorge B. Rivera y Luigi Volta (comps.), *Los héroes “difíciles”. La literatura policial en la Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Corregidor, 1991. 155-165.
- _____. “Narrativa policial y realidad política”. *Escritos imprudentes. Argentina, el horizonte y el abismo*. Buenos Aires: Norma, 2002. 297-300.
- Fernández Vega, José. “Una campaña estética. Borges y la narrativa policial”. *Variaciones Borges*, 1 (1996): 27-66.
- Ferro, Roberto. “Prólogo”. *Policiales. El asesino tiene quien le escribe*. Buenos Aires: Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1991. 7-12.
- _____. “La narrativa policial latinoamericana. Una encrucijada de senderos que se bifurcan y se intersectan”. *De la literatura y los restos*. Buenos Aires, Liber: 2009. 230-246.
- Feuillet, Lucía. *Delito y producción social en la narrativa policial de Juan Carlos Martelli*. Tesis doctoral. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2018.
- Fevre, Fermín. “Estudio preliminar”. *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Kapelusz, 1974. 7-32.
- Gamerro, Carlos. “Para una reformulación del género policial argentino”. *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, 2006. 79-91.
- Gandolfo, Elvio. “Osvaldo Soriano: cómo contar la historia”. Petronio, Giuseppe, Jorge B. Rivera y Luigi Volta (comps.), *Los héroes “difíciles”. La literatura policial en la Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Corregidor, 1991. 147-153.
- _____. “Policial negra y argentina: perdónalos, Marlowe, porque no saben lo que hacen”. *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- Giardinelli, Mempo. *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013 [1984].
- Guevara, Martina. “De gánsters, conspiraciones y gauchos. Breve estudio del cine policial argentino en el contexto de la denominada ‘década infame’ (1930-1943)”. *F@ro*, 22/2 (2015): 3-21.
- Jacovkis, Natalia. *La novela policial latinoamericana en los tiempos del neoliberalismo: los casos de Argentina, México y Brasil*. Tesis doctoral. Florida: Universidad de Florida, 2007.

- _____. "Latin American Crime Fiction". Martin, Rebecca (ed.), *Critical Insights. Crime and Detective Fiction*. Ipswich (Massachusetts): EBSCO Publishing, 2013. 115-129.
- Lafforgue, Jorge. "Reintroducción: género, parodia, lecturas". Lafforgue, Jorge, y Jorge B. Rivera (comps.), *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996a. 105-115.
- _____. "“La muerte y la brújula”: homenaje y apuesta". Lafforgue, Jorge, y Jorge B. Rivera (comps.), *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996b. 147-168.
- _____. "Prólogo". *Cuentos Policiales Argentinos*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 1997. 9-22.
- _____. "Repensar el policial hoy en la Argentina". Setton, Román, y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 45-56.
- Lafforgue, Jorge, y Jorge B. Rivera. "La morgue está de fiesta...". *Literatura policial en la Argentina*. *Crisis*, 33 (1976): 16-25.
- _____. *Asesinos de papel. Una introducción: historia, testimonios y antología de la narrativa policial en la Argentina*. Buenos Aires: Calicanto, 1977.
- _____. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- Maltz, Hernán. "Notas para un abordaje de la literatura policial argentina desde una perspectiva de la sociología de la cultura". *Diálogos Latinoamericanos*, 26 (2017b): 125-136.
- _____. "Narrativa policial y academia en la Argentina. Dos recapitulaciones en torno a una convergencia: el policial académico". *Hápax*, 11 (2018a): 117-142.
- Mascioto, María de los Ángeles. "Pistas del *Detection Club* en la sección 'Cuento policial' de la *Revista Multicolor de los Sábados: entre Borges y Crítica*". *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 33/2 (2017): 623-647.
- Mattalía, Sonia. *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid, Fráncfort del Meno: Iberoamericana, Vervuert, 2008.
- Miotti de Roset, Marta. *El cuento policial argentino*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1985.
- Moneta, Leticia. "Teoría y práctica del policial en Borges". *Cuadernos americanos*, 150 (2014): 95-113.
- _____. "Teoría y práctica del género policial en Borges". Setton, Román, y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 79-86.
- Mosello, Fabián. "El policial en la cultura de masas. Transformaciones genéricas y nuevas subjetividades en la televisión argentina". Teobaldi, Daniel, y Fabián Mosello (eds.), *Imaginarios literarios y culturales. Géneros y poéticas*. Villa María: Del Copista, Ediciones del Instituto Académico-Pedagógico de Ciencias Humanas, 2010. 33-64.
- Mosello, Fabián, y Marcela Melana (comps.). *El discurso del policial: reconfiguraciones del género en la sociedad contemporánea*. Villa María: Eduvim, 2014.
- Olguín, Sergio. "Prólogo". Olguín, Sergio (comp.), *Escritos con sangre. Cuentos argentinos sobre casos policiales*. Buenos Aires: Norma, 2003a. 9-16.

- Pastormelo, Sergio. "Dos concepciones del género policial. Una introducción a la narrativa policial borgeana". *Serie Estudios e Investigaciones*, 32 (1997): 17-43.
- Pellicer, Rosa. "Libros y detectives en la narrativa policial argentina". *Hispanamérica*, 93 (2002): 3-18.
- _____. "Críticos detectives y críticos asesinos. La busca del manuscrito en la novela policíaca hispanoamericana (1990-2006)". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36 (2007): 19-35.
- Pérez, María Laura. "Víctor Guillot: una aproximación temprana al policial negro". *PhiN*, 73 (2015): 101-118.
- Petronio, Giuseppe, Jorge B. Rivera y Luigi Volta (comps.). *Los héroes "difíciles". La literatura policial en la Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Corregidor, 1991.
- Pignatiello, Gerardo. *El policial campero. Historia de un género*. Tesis doctoral. Pensilvania: Universidad de Pensilvania, 2012.
- _____. "Rol policial y estructura del género en la 'novela negra' de la dictadura: *Nadie nada nunca* y *Luna caliente*". *Philologie im Netz*, 70 (2014): 107-118.
- _____. "Un policial correntino olvidado: *El caso de Apolonio Menéndez* de Saturnino Muniagurria". Setton, Román, y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 87-95.
- Piña, Cristina. "La incidencia de la posmodernidad en las formas actuales de narrar". *Cuadernos del CILHA*, 19 (2013): 16-37.
- Ponce, Néstor. "Una poética pedagógica: Raúl Waleis, fundador de la novela policial en castellano". *Serie Estudios e Investigaciones*, 32 (1997): 7-15.
- _____. *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2013.
- Rivera, Jorge B. "Introducción al relato policial en la Argentina". Lafforgue, Jorge, y Jorge B. Rivera (comps.), *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996. 83-104.
- _____. "Introducción". *El Relato Policial en la Argentina. Antología crítica*. Buenos Aires: Eudeba, 1999 [1986]. 7-41.
- Rest, Jaime. "Diagnóstico de la novela policial". *Crisis*, 15 (1974): 30-39.
- Rodríguez Pérsico, Adriana. "Las huellas del género. Sobre *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia". *Casa de las Américas*, 265 (2011): 97-105.
- Rossi, Vicente (William Wilson). "Prólogo". Setton, Román, y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 237-238.
- _____. "El lector debe saber". *Casos policiales de William Wilson 1907-1910*. San Andrés: Ignotas, 2016. 9-10.
- Sáitta, Sylvia. "Informe sobre *El enigma de la calle Arcos*". Lafforgue, Jorge, y Jorge B. Rivera (comps.), *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996. 235-246.
- Sasturain, Juan. "Hammett, el amigo americano". Setton, Román, y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina*

- (1870-2015): *literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 35-42.
- Scavino, Dardo. *Historia del género policial argentino*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1993.
- _____. “La pesquisa de Saer o la deconstrucción de los hechos”. *Serie Estudios e Investigaciones*, 32 (1997): 45-62.
- Schmitz, Sabine, Annegret Thiem y Daniel A. Verdú Schumann (eds.). *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile*. Madrid, Fráncfort del Meno: Iberoamericana, Vervuert, 2013.
- _____. (eds.). *Descubrir el cuerpo. Estudios sobre la corporalidad en el género negro en Chile, Argentina y México*. Madrid, Fráncfort del Meno: Iberoamericana, Vervuert, 2017.
- Setton, Román. *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Madrid, Fráncfort del Meno: Iberoamericana, Vervuert, 2012.
- _____. “La literatura policial argentina entre 1910 y 1940”. Setton, Román (comp.), *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015. 7-45.
- _____. “Polémicas y textos programáticos tempranos sobre literatura policial (1877-1942)”. Setton, Román, y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 57-69.
- Setton, Román, y Gerardo Pignatiello (comps.). *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016.
- Stegmayer, María. “Acerca de los usos estratégicos del policial en *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro”. *Anclajes. Revista del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas*, 14 (2010): 175-184.
- Siegrist, Paul. “Latin American Mystery Fiction”. Rollyson, Carl (ed.), *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction* (Vol. V). Pasadena (California): Salem Press, 2008. 1994-2001.
- Teobaldi, Daniel. “La novela policial argentina contemporánea. Las transformaciones del género”. Teobaldi, Daniel, y Fabián Mosello (eds.), *Imaginario literarios y culturales. Géneros y poéticas*. Villa María: Del Copista, Ediciones del Instituto Académico-Pedagógico de Ciencias Humanas, 2010. 15-32.
- Trelles Paz, Diego. “Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005)”. *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 40 (2006): 79-91.
- Vilariño, Andrea, “La revista *Sherlock Holmes* y la configuración del lector de policial”. *Orbis tertius*, 28 (2018). [En prensa]
- Vizcarra, Héctor F. *El enigma del texto ausente. Policial y metaficción en Latinoamérica*. México D. F.: Almenara Press, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Walsh, Rodolfo. “Noticia”. Walsh, Rodolfo (comp.), *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Hachette, 1953. 7-8.
- Yates, Donald. *The Argentine Detective Fiction*. Tesis doctoral. Michigan: Universidad de Michigan, 1960.
- _____. “Presentación”. Pérez Zelaschi, et al., *Tiempo de puñales*. Buenos Aires: Seijas y Goyanarte, 1964. 7-9.

_____. “Introducción”. Yates, Donald (comp.), *El cuento policial latinoamericano*. México D. F.: De Andrea, 1964. 5-12.

3.3. Bibliografía crítica y teórica general

- Abbate, Florencia. *Juan José Saer: historia y subjetividad en la novela*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2011.
- Abend, Gabriel. “The meaning of ‘theory’”. *Sociological Theory*, 26/2 (2008): 173-199.
- Abraham, Carlos. *La editorial Tor. Medio siglo de libros populares*. Temperley: Tren en Movimiento, 2012.
- _____. *La editorial Acme. El sabor de la aventura*. Temperley: Tren en Movimiento, 2017.
- Aguilar, Paula. *Libros de arena, desiertos de horror: la narrativa de Roberto Bolaño*. Tesis doctoral. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2013.
- Alexander, Jeffrey. “La centralidad de los clásicos”. Giddens, Anthony (ed.), *La teoría social hoy*. México D. F.: Alianza Editorial, 1990. 22-80.
- Alí, María Alejandra. *Notas de Ricardo Piglia en un diario: génesis de (re)escrituras en Respiración artificial y La ciudad ausente*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2010.
- Altamirano, Carlos. *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2013.
- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Anderson, Jean, Carolina Miranda y Barbara Pezzotti (eds.). *The Foreign in International Crime Fiction: Transcultural Representations*. Nueva York: Continuum, 2012.
- Apel, Karl-Otto. “El problema de la fundamentación última filosófica a la luz de una pragmática trascendental del lenguaje”. *Diánoia*, 21 (1975): 140-173.
- Arac, Jonathan. “Anglo-Globalism?”. *New Left Review*, 16 (2002): 35-45.
- Ascari, Maurizio. *A Counter-history of Crime Fiction: Supernatural, Gothic, Sensational*. Basingstoke: Palgrave, MacMillan, 2007.
- Auerbach, Erich. “Philology and *Weltliteratur*”. *The Centennial Review*, 13/1 (1969): 1-17.
- Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Baetens, Jan. “World Literature and Popular Literature: Toward a Wordless Literature?”. D’haen, Theo, David Damrosch y Djelal Kadir (eds.), *The Routledge Companion to World Literature*. Abingdon, Nueva York: Routledge, 2012. 336-344.
- Bajtín, Mijaíl. “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011. 245-290.
- Baratta, Alessandro. *Criminología crítica y crítica del derecho penal: Introducción a la sociología jurídico penal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004.
- Bauman, Zygmunt. *Legislators and Interpreters. On modernity, post-modernity and intellectuals*. Oxford: Polity Press, 1989.
- Bazin, André. “The Western, or the American Film par excellence”. *What is Cinema?* (Vol. II). Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, 2005 [1971]. 140-148.

- Beecroft, Alexander. "World Literature Without a Hyphen: Towards a Typology of Literary Systems". *New Left Review*, 54 (2008): 87-100.
- _____. "On the Tropes of Literary Ecology. The Plot of Globalization". Habjan, Jernej, y Fabienne Imlinger (eds.), *Globalizing literary genres: literature, history, modernity*. Abingdon, Nueva York: Routledge, 2016. 195-212.
- Behdad, Ali, y Dominic Thomas (eds.). *A Companion to Comparative Literature*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.
- Bermann, Sandra. "World Literature and Comparative Literature". D'haen, Theo, David Damrosch y Djelal Kadir (eds.), *The Routledge Companion to World Literature*. Abingdon, Nueva York: Routledge, 2012. 169-179.
- Berg, Edgardo. "La joven narrativa argentina de los '90': ¿nueva o novedad?". *Letras Curitiba*, 45 (1996): 31-40.
- Berone, Lucas. "El discurso sobre la historieta en Argentina (1968-1983)". *Diálogos de la Comunicación. Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social*, 78 (2009): 1-9.
- _____. "Historieta, discurso crítico, literatura: sobre cruces, imposiciones y ausencias. El caso argentino (1982-1994)". Peppino Barale, Ana María (coord.), *Narrativa gráfica. Los entresijos de la historieta*. México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012. 61-80.
- Blanco Pazos, Roberto, y Raúl Clemente. *De la fuga a la fuga. Diccionario de films policiales*. Buenos Aires: Corregidor, 2004.
- Bloch, Ernst. "A Philosophical View of the Detective Novel". *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1988. 245-264.
- Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición". *Obras Completas 1923-1972*. Barcelona: Emecé, 1974. 267-274.
- _____. "El cuento policial". *Borges oral*. Barcelona: Bruguera, 1980. 69-88.
- _____. "Los laberintos policiales y Chesterton" [1935], "Modos de G. K. Chesterton" [1936] y "Roger Caillois: Le roman policier" [1942]. *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999. 126-129, 18-23 y 248-253.
- _____. "Prólogo". Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel*, Buenos Aires: Emecé, 2005 [1940]. 7-11.
- Bourdieu, Pierre. *Homo academicus*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008.
- _____. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Buchbinder, Pablo. *Historia de las Universidades Argentinas*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.
- Bueno, Mónica. *La noción de experiencia en Macedonio Fernández*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2010.
- Caillois, Roger. *Le roman policier ou comment l'intelligence se retire du monde pour se consacrer à ses jeux et comment la société introduit ses problèmes dans ceux-ci*. Buenos Aires: Éditions des Lettres Françaises, Sur, 1941.
- _____. *Sociología de la novela*. Buenos Aires: Sur, 1942.
- _____. *Fisiología de Leviatán*. Buenos Aires: Sudamericana, 1946.
- Canto, Estela. *Borges a contraluz*. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- Cañón, Mila, y Elena Stapich. "Acerca de atajos y caminos largos: la literatura juvenil". *El Toldo de Astier*, 4 (2011): 65-78.
- Casanova, Pascale. *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama, 2001 [1999].

- Castagnino, María Inés. *Dinámicas de orden y caos en la novela académica inglesa: los casos de Malcolm Bradbury y David Lodge, con foco en el período 1975-1984*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2017.
- Chandler, Raymond. "El simple arte de matar". *El simple arte de matar*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. 187-206.
- Chesterton, Gilbert K. *Cómo escribir relatos policíacos*. Barcelona: Acantilado, 2011.
- Cohen, Margaret. "Narratology in the Archive of Literature". *Representations*, 108/1 (2009): 51-75.
- Cohen, Ralph. "History and Genre". *Literary History*, 17/2 (1986): 203-218.
- Coma, Javier. *Diccionario de la novela negra norteamericana*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- Cook, Michael. *Narratives of Enclosure in Detective Fiction: The Locked Room Mystery*. Basingstoke: Palgrave, MacMillan, 2011.
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008 [2002].
- Corcuff, Philippe. "'Juegos de lenguaje' del género negro: novela, cine y series". *Cultura y representaciones sociales*, 21 (2016): 9-28.
- D'haen, Theo. *The Routledge Concise History of World Literature*. Abingdon, Nueva York: Routledge, 2012.
- D'haen, Theo, David Damrosch y Djelal Kadir (eds.). *The Routledge Companion to World Literature*. Abingdon, Nueva York: Routledge, 2012.
- Dalmaroni, Miguel. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Mar del Plata, Santiago de Chile: Melusina, RIL, 2004.
- Daona, Victoria. "Voces y poéticas de la memoria: un corpus de novelas argentinas contemporáneas". *Revista Chilena de Literatura*, 97 (2018): 105-126.
- Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003.
- De Diego, José Luis. "1938-1955. La 'época de oro' de la industria editorial". De Diego, José Luis (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014. 97-133.
- _____. "La narrativa de Piglia: figuras retóricas y cuestiones de género". *Anclajes*, 18/2 (2014): 1-12.
- De Quincey, Thomas. "On Murder Considered as One of the Fine Arts". *On Murder*. Nueva York: Oxford University Press, 2006 [1827].
- Dechéne, Antoine. *Detective Fiction and the Problem of Knowledge. Perspectives on the Metacognitive Mystery Tale*. Cham: Palgrave, MacMillan, 2018.
- Del Monte, Alberto. *Breve historia de la novela policíaca*. Madrid: Taurus, 1962.
- Derrida, Jacques. "La loi du genre". *Glyph*, 7 (1980): 176-232. [Traducción al castellano de Ariel Schettini para la cátedra "C" de Teoría y Análisis Literario de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires]
- Díaz, César E. *La novela policíaca. Síntesis histórica a través de sus autores, sus personajes y sus obras*. Barcelona: Acervo, 1973.
- Dimock, Wai Chee. "Genre as World System: Epic and Novel on Four Continents". *Narrative*, 14/1 (2006): 85-101.
- Domínguez, César, Haun Saussy y Darío Villanueva. *Lo que Borges enseñó a Cervantes. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Taurus (Penguin Random House), 2016.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

- Dubois, Jacques. *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*. París: Le Seuil, 2000.
- Durkheim, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal, 1982.
- _____. *La división del trabajo social*. Buenos Aires: Gorla, 2008.
- Eco, Umberto. “Cuernos, cascos, zapatos: Algunas hipótesis sobre tres tipos de abducción”. Eco, Umberto, y Thomas Sebeok (eds.), *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*. Barcelona: Lumen. 265-294.
- _____. *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: Lumen, 1984 [1965].
- Elias, Norbert. “La sociedad de los individuos”. *La sociedad de los individuos. Ensayos*. Barcelona: Península, 1990. 15-84.
- Erdmann, Eva. “Nationality International: Detective Fiction in the Late Twentieth Century”. Krajenbrink, Marieke, y Kate M. Quinn (eds.), *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 2009. 11-26.
- Even-Zohar, Itamar. “Polysystem Theory”. *Poetics Today*, 1 (1979): 287-310.
- _____. “Polysystem Studies”. *Poetics Today*, 11/1 (1990): 95-191.
- Ferris, David. “Why Compare?”. Behdad, Ali, y Dominic Thomas (eds.), *A Companion to Comparative Literature*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011. 28-45.
- Ferro, Marc. *La Gran Guerra (1914-1918)*. Madrid: Alianza, 2000.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica* (Vol. I). México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- _____. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México D. F.: Siglo Veintiuno, 1985.
- _____. “La locura, la ausencia de obra”. *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales* (Vol. I). Barcelona: Paidós, 1999a. 269-278.
- _____. “La locura y la sociedad”. *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales* (Vol. I). Barcelona: Paidós, 1999b. 361-368.
- _____. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2006.
- _____. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011.
- Freund, Julien. *Sociología de Max Weber*. Barcelona: Península, 1986.
- Gago, Sebastián. “Una mirada comparativa sobre la edición y circulación de historietas en España y Argentina en el Siglo XXI”. *Caracol*, 15 (2018): 260-284.
- Gandolfo, Amadeo. “Entre la política y el oficio: los dibujantes de la revista *Primera Plana* (1962-1969)”. *Revista Contemporánea*, 4 (2014): 1-32.
- García, Victoria. *La obra testimonial de Rodolfo Walsh en el contexto argentino y latinoamericano de los años 60-70. Una perspectiva discursiva*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2014.
- Garland, David. *Castigo y sociedad moderna: Un estudio de teoría social*. México D. F.: Siglo Veintiuno, 1999.
- _____. *La cultura del control. Crimen y orden social en la sociedad contemporánea*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.
- Garrido Miñambres, Germán. “Géneros literarios y literatura comparada”. *Revista de Literatura*, 143 (2010): 11-32.
- Geertz, Clifford. “Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura”. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2003. 19-40.

- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- _____. *Umbrales*. México D. F.: Siglo Veintiuno, 2001.
- Ginzburg, Carlo. "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales". *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Buenos Aires: Prometeo, 2013. 171-221.
- Gramuglio, María Teresa. "Prólogo". Portantiero, Juan Carlos, *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 2011. 9-25.
- Grella, George. "The Hard-Boiled Detective Novel". Winks, Robin W. (ed.), *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1980. 103-120.
- Guillén, Claudio. "Los géneros: genealogía". *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets, 2005. 137-171.
- Gupta, Suman. "On Mapping Genre. *Literary Fiction/Genre Fiction and Globalization Processes*". Habjan, Jernej, y Fabienne Imlinger (eds.), *Globalizing Literary Genres: Literature, History, Modernity*. Nueva York, Abingdon: Routledge, 2016. 213-227.
- Gutleben, Christian. "English Academic Satire from the Middle Ages to Postmodernism: Distinguishing the Comic from the Satiric". Combe, Kirk, y Brian A. Connery (eds.), *Theorizing Satire. Essays in Literary Criticism*. Nueva York: Palgrave, 1995. 133-147.
- Guyon, Loïc. "In Vidocq's footsteps. A comparative study of some explicit and implicit references to the adventurer Vidocq in nineteenth-century literature". *Journal of European Studies*, 33/2 (2003): 145-160.
- Habjan, Jernej. "Introduction: Globalizing Literary Genres". Habjan, Jernej, y Fabienne Imlinger (eds.), *Globalizing Literary Genres: Literature, History, Modernity*. Abingdon, Nueva York: Routledge, 2016. 1-14.
- Hall, Stuart. "Introducción: ¿quién necesita «identidad»?". Hall, Stuart, y Paul Du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. 13-39.
- Hayot, Eric. *On Literary Worlds*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Heath, Stephen. "The Politics of Genre". Prendergast, Christopher (ed.), *Debating World Literature*. Londres, Nueva York: Verso, 2004. 163-174.
- Hedberg, Andreas. "The Knife in the Lemon: Nordic Noir and the Glocalization of Crime Fiction". Nilsson, Louise, David Damrosch y Theo D'haen (eds.), *Crime Fiction as World Literature*. Nueva York: Bloomsbury, 2017. 14-22.
- Heidmann, Ute, y Jean-Michel Adam. "Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm)". *Langages*, 153 (2004): 62-72.
- Hernando, Bernardino. "Traducción y periodismo o el doble y misterioso escepticismo". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 5 (1999): 129-41.
- Hoffmann, Josef. *Philosophies of Crime Fiction*. Harpenden: No Exit Press, 2013.
- Holquist, Michael. "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Postwar Fiction". Most, Glenn W., y William W. Stowe (eds.), *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1983. 149-174.
- Hoveyda, Fereydoun. *Historia de la novela policiaca*. Madrid: Alianza, 1967.
- Huggan, Graham. "The Trouble with World Literature". Behdad, Ali, y Dominic Thomas (eds.), *A Companion to Comparative Literature*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011. 490-506.

- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Huysen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, culturas de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Jacoby, Russell. *The Last Intellectuals. American Culture in the Age of Academe*. Nueva York: Basic Books, 2000.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006.
- Jitrik, Noé. *Panorama histórico de la literatura argentina*. Buenos Aires: El Ateneo, 2009.
- King, Stewart. "Crime Fiction as World Literature". *Clues: A Journal of Detection*, 32/2 (2014): 8-19.
- Knight, Stephen. *Form and Ideology in Crime Fiction*. Londres: MacMillan, 1980.
- _____. *Crime Fiction, 1800-2000: Detection, Death, Diversity*. Basingstoke: Palgrave, Macmillan, 2004.
- _____. *The Mysteries of the Cities: Urban Crime Fiction in the Nineteenth Century*. Jefferson, Carolina del Norte, Londres: McFarland, 2012.
- Kracauer, Siegfried. *La novela policial: un tratado filosófico*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Krajenbrink, Marieke, y Kate M. Quinn (eds.). *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 2009.
- Kristal, Efraín. "Considering Coldly... A Response to Franco Moretti". *New Left Review*, 15 (2002): 61-74.
- Kuhn, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Labarre, Albert. *Historia del libro*. México D. F.: Siglo Veintiuno, 2002.
- Labeur, Paula. "Leer y crear y La movida de Editorial Colihue (1983-2003): modos de imaginar a un lector juvenil en la escuela". Buenos Aires: Jornadas sobre la historia de las políticas editoriales en la Argentina, 2015.
- Link, Daniel (comp.). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: la marca, 2003a [1992].
- _____. "El amor verdadero. Apuntes sobre el melodrama". *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma, 2003b. 139-147.
- López Rodríguez, Rosana. "El malestar que no tiene nombre. A propósito de la relación literatura y política en la Argentina actual". *Razón y Revolución*, 17 (2007): 61-71.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011 [1999].
- Luhmann, Niklas. "El concepto de sociedad". *Modernidad y complejidad: De la unidad a la diferencia*. Madrid: Trotta, 1998a. 51-67.
- _____. *Sistemas Sociales. Lineamientos para una teoría general*. Barcelona, México D. F., Bogotá: Anthropos, Universidad Iberoamericana, Pontificia Universidad Javeriana, 1998b.
- _____. "La sociedad como sistema social". *La sociedad de la sociedad*. México D. F.: Herder, Universidad Iberoamericana, 2006.
- Luppi, Juan Pablo. *Subjetividades dialógicas entre intimidad y política: autores, lectores y personajes de la tradición literaria argentina en los proyectos de*

- Walsh y Saer. Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2013.
- Maltz, Hernán. “La literatura policial como problema”. *CeLeHis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 35 (2018c): 156-163.
- _____. “Literatura policial y literatura mundial”. *Revista Chilena de Literatura*, 100 (2019b). [En prensa]
- Mandel, Ernest. *Crimen delicioso: historia social del relato policíaco*. Buenos Aires: Ediciones RyR, 2011.
- Marín, Juan Carlos. “El no-delito: ¿tan solo una ilusión? Entrevista a Juan Carlos Marín”, *Delito y Sociedad. Revista de Ciencias Sociales*, 3 (1993). 133-152.
- Martignone, Hernán. “Remedio para melancólicos”. De Santis, Pablo, y Juan Sáenz Valiente, *Cobalto*. Buenos Aires: Hotel de las ideas, 2016. 3-4.
- Martín Cerezo, Iván. *Poética del relato policíaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Murcia: Universidad de Murcia, 2006.
- Martínez, Guillermo. *Borges y la matemática*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.
- _____. “Series lógicas y crímenes en serie”. Setton, Román, y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 23-34.
- Marx, Karl, y Friedrich Engels. “Concepción apologética de la productividad de todos los oficios”. *Teorías sobre la plusvalía* (Vol. I). México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1980. 360-361.
- Masotta, Oscar. “El ‘esquematismo’ contemporáneo y la historieta”. *Conciencia y Estructura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010 [1966].
- _____. “Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo”. *Conciencia y Estructura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010 [1967].
- _____. *La Historieta en el Mundo Moderno*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós, 1982 [1970].
- Merivale, Patricia, y Susan Elizabeth Sweeney. *Detecting texts. The metaphysical detective story from Poe to postmodernism*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1999.
- Mignolo, Walter. “El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto”. Castro-Gómez, Santiago, y Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Pontificia Universidad Javeriana, 2007. 25-46.
- Miguez, Daniel. *Los pibes chorros: estigma y marginación*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010.
- Miller, Vivien, y Helen Oakley (eds.). *Cross-Cultural Connections in Crime Fictions*. Basingstoke, Nueva York: Palgrave, Macmillan, 2012.
- Mira, Juan José. *Biografía de la novela policíaca*. Barcelona: AHR, 1956.
- Molina Ahumada, Ernesto P. “El héroe como tropo cultural y sistema de paso. Lecturas a partir de textos artísticos en clave de saga”. *Rétor*, 5 (2015): 38-64.
- Moneta, Leticia. *Jorge Luis Borges y Julian Barnes: encuentros desde el margen*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2018.
- Moretti, Franco. “Clues”. *Signs Taken For Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*. Londres, Nueva York: Verso, 1988 [1983]. 130-156.
- _____. “Conjectures on World Literature”. *New Left Review*, 1 (2000a): 54-68.

- _____. "The Slaughterhouse of Literature". *Modern Language Quarterly*, 61/1 (2000b): 207-227.
- _____. "More Conjectures". *New Left Review*, 20 (2003): 73-81.
- _____. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary Study*. Londres, Nueva York: Verso, 2007 [2005].
- Nilsson, Louise, David Damrosch y Theo D'haen. "Introduction: Crime Fiction as World Literature". Nilsson, Louise, David Damrosch y Theo D'haen (eds.), *Crime Fiction as World Literature*. Nueva York: Bloomsbury, 2017. 1-9.
- Parsons, Talcott. "The Concept of Society: the Components and Their Interrelations". *Societies: Evolutionary and Comparative Perspectives*. Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1966. 5-29.
- Pauls, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Pepper, Andrew, y David Schmid. "Introduction: Globalization and the State in Contemporary Crime Fiction". Pepper, Andrew, y David Schmid (eds.), *Globalization and the State in Contemporary Crime Fiction. A World of Crime*. Londres: Palgrave, Macmillan, 2016. 1-19.
- Piglia, Ricardo. "Introducción". Piglia, Ricardo (comp.), *Cuentos de la serie negra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979. 7-14.
- _____. "Lectores imaginarios". *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2005. 77-102.
- _____. "La ficción paranoica". De Rosso, Ezequiel (ed.), *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real (Jaén): Alcalá Grupo Editorial, 2011. 225-233.
- _____. "La lectura de la ficción" y "Sobre el género policial". *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Anagrama, 2006 [1986]. 9-19 y 59-62.
- _____. "Tesis sobre el cuento". *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2013c [2000]. 103-111.
- Pluta, Nina. "La narrativa policial posmoderna y el cuestionamiento del compromiso: el caso de Edmundo Paz Soldán". *Castilla. Estudios de Literatura*, 1 (2010): 392-407.
- Ponnau, Gwenhaël. "Du récit fantastique au récit policier: le criminel et son double". *Modernités. Revue du Group de Recherches sur les Modernités*, 2 (1988): 103-115.
- Portantiero, Juan Carlos, *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 2011.
- Prendergast, Christopher. "The World Republic of Letters". Prendergast, Christopher (ed.), *Debating World Literature*. Londres, Nueva York: Verso, 2004. 1-25.
- Priestman, Martin. *Detective Fiction and Literature: The Figure on the Carpet*. Basingstoke, Londres: MacMillan, 1990.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2011.
- Puga, Grisby Ogás. *El modelo extranjero en la dramaturgia de Roberto Arlt: primera modernización teatral argentina*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2008.
- Punter, David, y Glennis Byron. "The Haunted Castle". *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. 259-262.

- Reggiani, Federico. "Quisiera ser literatura: El prólogo como recurso de legitimación en la edición de libros de historieta en Argentina. El caso de la Biblioteca Clarín de la Historieta". La Plata: VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 2009a.
- _____. "Análisis, síntesis y velocidad: la construcción de la secuencia en historieta como lugar de emergencia de la instancia de enunciación". *Diálogos de la Comunicación. Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social*, 78 (2009b): 1-12.
- Rivera, Jorge B. "Para una cronología de la historieta". Ford, Aníbal, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano (comps.), *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa, 1985. 70-88.
- _____. *Panorama de la Historieta*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 1992.
- Romano, Eduardo. "Breve examen de la historieta". Ford, Aníbal, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano (comps.), *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa, 1985. 89-105.
- Rosenblum, Joseph. "Academic Mystery Fiction". Carl Rollyson (ed.), *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction* (Vol. V). Pasadena (California): Salem Press, 2008. 2005-2010.
- Ruiz, Laura. *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90*. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- Rusche, Georg, y Otto Kirchheimer. *Pena y estructura social*. Bogotá: Temis, 1984.
- Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura: El sacrificio. La verdad. La fuerza. La belleza. La vida. El recuerdo. La obediencia*. Buenos Aires: Safian, 1955.
- Saer, Juan José. "El largo adiós". *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004. 244-251.
- Said, Edward. "Representations of the Intellectual". *Representations of the Intellectual: the Reith lectures*. Nueva York: Vintage Books, 1996. 3-23.
- Saítta, Sylvia. "Ciudades revisitadas". *Revista de Literaturas Modernas*, 34 (2004): 135-149.
- Sánchez Zapatero, Javier. "Poéticas criminales: reflexiones teóricas de escritores de novela negra y policíaca". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2 [número extraordinario] (2017): 120-132.
- Sarlo, Beatriz. *Ficciones argentinas: 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce, 2012.
- Schmid, David. "From the Locked Room to the Globe: Space in Crime Fiction". Miller, Vivien, y Helen Oakley (eds.), *Cross-Cultural Connections in Crime Fictions*. Basingstoke, Nueva York: Palgrave, Macmillan, 2012. 7-23.
- Scott, Robert F. "It's a Small World, after All: Assessing the Contemporary Campus Novel". *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 37/1 (2004): 81-87.
- Sebreli, Juan José. "Dashiell Hammett. Novelista de una sociedad de competencia". *Ficción*, 50 (1966): 94-98.
- _____. "Dashiell Hammett o la ambigüedad" [1959]. *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997. 223-233.
- Siskind, Mariano. "The Genres of World Literature: the Case of Magical Realism". D'haen, Theo, David Damrosch y Djelal Kadir (eds.), *The Routledge Companion to World Literature*. Abingdon, Nueva York: Routledge, 2012. 345-355.

- _____. *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- _____. “Modernismo global y literatura mundial: Reflexiones sobre las dislocaciones cosmopolitas del significado francés”. *Revista Chilena de Literatura*, 96 (2017): 13-28.
- Škvorecký, Josef. *Nápady čtenáře detektivek*. Praga: Československý spisovatel, 1967.
- Spivak, Gayatri. *Death of a Discipline*. Nueva York: Columbia University Press, 2003.
- Stegmayer, María. *Zonas de inquietud: poder, violencia y memoria en la literatura argentina contemporánea (1995-2010)*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2012.
- Steimberg, Oscar. *Leyendo Historietas. Estilos y sentidos de un arte menor*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.
- _____. “Proposiciones sobre el género”. *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. 45-96.
- Szpilbarg, Daniela. “Las políticas de traducción de libros. El caso del *Programa Sur* en la Argentina”. Buenos Aires: III Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación, 2015.
- Tabarovsky, Damián. *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- Todorov, Tzvetan. “El origen de los géneros”. Garrido Gallardo, Miguel (ed.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988. 31-48.
- _____. “Tipología del relato policial”. Link, Daniel (ed.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: la marca, 2003. 63-71.
- _____. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Tötösy de Zepetnek, Steven, y Tutun Mukherjee (eds.). *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*. Nueva Delhi: Cambridge University Press India, Foundation Books, 2013.
- Turnes, Pablo. “La milonga del destino. Héroes y antihéroes en *Un tal Daneri*, de Alberto Breccia y Carlos Trillo”. *Acta Iassyensia Comparationis*, 15 (2015): 189-197.
- Urtizberea, Raúl. *Cómo parecer culto... y poder alternar con intelectuales*. Buenos Aires: Rayuela, 1972.
- Valenzuela, Luisa. “Novela negra, novela azul, novela parda”. *América. Cahiers du CRICCAL*, 43 (2013): 27-36.
- Valle, Manuel. *El signo de los cuatro* (Vols. I-IV). Granada: Comares, 2006.
- Vázquez, Laura. *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Vázquez de Parga, Salvador. *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Planeta, 1981.
- Vinelli, Elena. *El relato migrante. La transposición de la novela La ciudad ausente de Ricardo Piglia a ópera e historieta*. Tesis de maestría. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2011.
- Walsh, Rodolfo. “Dos mil quinientos años de literatura policial” [1954]. *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. Buenos Aires: Puntosur, 1987. 163-168.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Novel*. Londres, Nueva York: Routledge, 2001 [1984].

- Weber, Max. "La «objetividad» cognoscitiva de la ciencia social y de la política social". *Ensayos sobre metodología sociológica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1978. 39-101.
- _____. "La política como vocación". *El político y el científico*. Madrid: Alianza, 1979. 81-179.
- Williams, Jeffrey J. "The Rise of the Academic Novel". *American Literary History*, 24/3 (2012): 561-589.
- Womack, Kenneth. *Postwar Academic Fiction. Satire, Ethics, Community*. Nueva York: Palgrave, 2002.
- Yarbrough, Scott. "Hard-Boiled Detectives". Rollyson, Carl (ed.), *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction*. Pasadena (California): Salem Press, 2008. 2149-2158.