

SEIS PROBLEMAS PARA DON ISIDRO PARODI. NOTAS PARA SU INTERPRETACION CON ALCANCES SOBRE EL GENERO POLICIAL

Enrique Margery Peña

The analysis of this book of short stories by Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares is based on a set of assumptions about the detective story. As a result, the first part of the article states a definition and delimitation of the detective story based on its origin and structural characteristics. Besides, some attempts to codify the detective story made by writers of this genre are mentioned. The second part of the article places Borges and Casares work within the detective story genre produced in the Spanish-speaking Americans and describes it according to the basic postulates for this genre set forth here.

PRELIMINARES

El volumen de seis cuentos que con el título de *Seis problemas para Don Isidro Parodi* publicaron en 1942 Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares¹ constituye uno de los contados hitos —si no el único— de la narrativa policial hispanoamericana.

Esta condición implica en el análisis de la obra dos presupuestos: en primer lugar una perspectiva de referencias hacia una estructura específicamente policial y, por ende, distinta de los encuadres empleados habitualmente para enfrentarse a muestras de la narrativa hispanoamericana, y, en segundo lugar, un conjunto de posturas y predicamentos definidos en relación con los múltiples elementos de un género que, al margen de sus controvertidos valores, carece de límites unánimemente clarificados.

Sobre esta base, y en pro de la mejor comprensión de su objeto, el presente artículo se dispone en dos partes: la primera de ellas centrada en la caracterización y delimitación de los elementos que, en nuestra perspectiva, configuran estructuralmente el género, y la segunda, planteada en el examen de la obra de Borges y Bioy Casares, a la luz de los principios y propiedades del arquetipo en el que esta creación se inserta.

Por último, cúmprenos señalar en estos Preliminares que en la primera parte hemos omitido toda referencia a la problemática del valor de este género así como a las razones que originan el alto consumo de estas obras, por considerar que estos

dos aspectos rebasan los propósitos y límites del presente artículo. De igual manera hemos evitado en esta parte caer en el exceso de referencias a autores y obras en el que por lo común incurren los estudios centrados en este género, limitándonos a su mención sólo cuando constituyan elementos referenciales o ilustrativos de las características que se anotarán en relación con este género.

1. EL "GENERO POLICIAL"

1.1. Orígenes y propiedades estructurales

Ya sea que la noción de "género" se establezca, como lo anota Borges (1979:66 y ss.), desde la perspectiva del lector, o que se le admita como una entidad intermedia entre la idea más general de literatura y los objetos particulares cuales son las obras, los contenidos de "lo policial" constituyen —frente a las obras llamadas propiamente "literarias"— un conjunto de creaciones imaginativas reductible a unas determinadas normas y estructuras que, en el sentido más ortodoxo del término, componen la noción de "género". Elementos correspondientes a sus orígenes y al esquema al que estas creaciones se ajustan, permiten delimitar un modelo genérico que, a la vez de incluir en él determinadas obras, excluye las creaciones que se ubican fuera de sus límites.

En el marco de estos elementos se hace necesario delimitar el género policial a partir de su

origen, entendido éste como la imagen del mundo que una actitud mental primaria crea y estructura por medio de la lengua.

En esta perspectiva nos inclinamos a postular que el género policial constituye la expresión contemporánea y actualizada del "enigma".

Esta afirmación es coincidente con la postura de Jolles (1958/1971: 118 y ss.) para quien el Ratsel y el Ratselmarchen ('enigma' y 'cuento de enigma') constituyen formas simples cuyos orígenes se remontan a los "enigmas de la Esfinge", a los "enigmas de Ilo" y, en general, a los conocidos como "enigmas para librar el cuello"— en los que a un acusado se le pedía la formulación de un enigma que sus jueces no pudiesen descifrar, para así salvar su vida— y, más modernamente, a los llamados "enigmas de salón" y "enigmas reales o folklóricos".

Es interesante acotar que Jolles concibe como elemento esencial del enigma el acto de referir el mundo en una lengua especial que posee quien propone el enigma y a cuyo ámbito, yendo de lo lingüísticamente multívoco a lo lingüísticamente unívoco, debe entrar el adivinador mediante el acierto para lograr con quien enigma la alianza unificadora en el saber del misterio.

Al trasladarse esta alianza al campo del delito, Jolles (ibídem.: 137) anota:

"El misterio del delito, el enigma del delito, en la época actual se ha transformado de forma corta en forma larga, en novela policial. Tenemos al delincuente que se enigma a sí mismo y a su delito, pero que en la misma enigmación deja una posibilidad para su descubrimiento. Tenemos también al descubridor que soluciona el enigma, rompiendo la impenetrabilidad, y se presenta ante nosotros como figura."

La consideración del enigma como la forma simple originaria del género policial implica desear posiciones que, como la de Hoveyda (1967: 19-20), remiten el antecedente inmediato de este género a las llamadas "novelas góticas" surgidas en el siglo XVIII, o, como la de Gramsci (1967/1973: 180), vinculan el nacimiento de este tipo de narraciones a los "procesos" o "causas célebres" que se publicaron exitosamente en Francia durante las primeras décadas del siglo pasado. De igual manera, resultan así desechadas un conjunto de posiciones para las cuales el género policial es, al menos en sus orígenes, la expresión literaria de elementos extraestéticos como son los casos de la revolución industrial y la lucha de clases del siglo XIX (Gubern, 1970/1982: 9); el desarrollo de la

burguesía (Eisenstein, 1968/1982: 29), y el racionalismo positivista (Narcejac, 1970/1982: 52 y ss.). De hecho, estos elementos o factores son en nuestro juicio válidos no en lo que se refiere al nacimiento del género sino a su evolución desde una forma simple u originaria hacia una compleja o actualizada. Creemos que es en este punto donde se inserta el papel de Poe (*Los crímenes de la calle Morgue, La carta robada y El misterio de María Roget*), así como los antecedentes rastreables en Balzac (*Un asunto tenebroso*), Dickens (*Barnaby Rudge*), Quincey (*El vengador*) y algunos otros que las historias de este género suelen citar.

El segundo de los elementos a que hacíamos referencia como definidores y delimitantes del género policial es el estructural.

En este punto conviene señalar que este género, al margen de sus formas narrativas habituales —es decir, el cuento, la novela corta y la novela—, se registra también en obras dramáticas. No obstante, en el caso de estas últimas, las obras que propiamente pueden ser caracterizadas como "teatro policial" son tan escasas que en estos contenidos prescindiremos de su consideración.

Al enmarcarse en una forma narrativa, el género policial presenta una estructura integrada por los mismos elementos que confluyen en el cuento y la novela tradicionales. Lo importante en este sentido es hacer referencia a los rasgos y propiedades que presentan estos elementos y que en su conjunto definen genéricamente lo policial.

En su perfil más ortodoxo el contenido de un relato policial puede describirse como el que se desarrolla en torno a un delito, rodeado por lo común de misterio, cometido por un antagonista (o criminal) cuya identidad es desconocida, y el cual se le propone como un enigma aparentemente incomprensible e inexplicable para la razón a un protagonista (o detective) quien llega, mediante métodos inductivos, a su solución, la cual implica el descubrimiento de la identidad del culpable, el "cómo" o las circunstancias que rodearon el hecho, y los móviles que lo determinaron.

Este contenido arquetípico, en cuya formulación hemos considerado elementos aportados por distintos teóricos (v. gr., Laín Entralgo, 1956 y Boileau y Narcejac, 1968), responde en su reiteración a lo apuntado por Baquero Goyanes (1970/1975: 150) en relación a que "... la novela policíaca se caracteriza, en cuanto especie narrativa, por la presencia de un esquema argumental que es siempre el mismo"²

No obstante, al margen de su reiteración, este esquema contiene un elemento substancial en este tipo de relatos, cual es el hecho de que la obra policial comprende en su discurso dos relatos: uno que finaliza con el acto del crimen y otro que se inicia a partir de este momento y que se va desarrollando en la medida que el protagonista (o detective) descifra los elementos que han ocurrido en el primer relato.

Esta propiedad, que deriva en la percepción de que "todo relato policial va hacia atrás", la encontramos anotada en Baquero Goyanes (1963: 206) en los términos siguientes: "Una novela policíaca es un relato que comienza por el final, es un agujero que se cierra y una historia que se reconstruye desde el presente hasta el pasado".

Por otra parte, la existencia de estas dos historias dispuestas en el orden señalado, ha fundamentado la teoría de Todorov (Cfr., 1966: 57 y ss.) en el sentido de que estas dos historias —las que el crítico búlgaro denomina respectivamente "historia del crimen" e "historia de la encuesta"— representan dos niveles de distintos estatutos. Así, en tanto que la primera de estas historias ignora el libro que la contiene, la segunda está no sólo obligada a tener en cuenta la realidad de éste, sino que ella es precisamente la historia del libro mismo.

A partir de esta distinción, y tras considerar que la "historia del crimen" corresponde a la noción de "fábula" en cuanto realidad linealmente evocada, y que, a su vez, la "historia de la encuesta" corresponde a la noción de "sujet" en tanto constituye la manera en que el narrador nos presenta la fábula, Todorov señala que la "historia del crimen" es "la historia de la ausencia" dado que, al ser ajena a la obra, las respuestas y gestos de los personajes que en ella intervienen nos son descritos por otros o por los mismos personajes en el marco de

la "historia de la encuesta", la cual pierde por esto toda importancia en sí para servir en cambio sólo de intermediaria entre el lector y la "historia del crimen".

La existencia substancial de un enigma y la rigidez estructural que las caracterizan determinan así que las obras del género policial posean una fuerte tonalidad esquemática —cerebral para muchos teóricos— que las alejan del resto de las creaciones literarias y las acercan a las formas de un juego de reglas estrictas. En este sentido, para citar sólo algunas de las posiciones que refrendan esta impresión, Roger Caillois (1941: 228) ha señalado:

"Lo que nos induce a leer una novela policial no es el placer de escuchar una narración; es el de asistir a un juego de malabarismo en que el ilusionista no tarda en revelar el secreto". Por su parte, Laín Entralgo (ibídem.: 244-5), tras sostener el carácter intelectual del género manifestado en tres rasgos, a saber: la coherencia lógica, la ascesis de la acción y la ironía, define la novela policial como "...un azar intencionado y dañoso reducido a teorema por el juego irónico de una inteligencia". Para Andrés Amorós (1971: 176) "la novela policíaca (...) significa la resolución de un problema, casi de un crucigrama", en tanto que para Baquero Goyanes (1970/1975: 152) "Una novela policíaca se equipara al problema de ajedrez, al jeroglífico, a las palabras cruzadas que se encuentran en el periódico".

1.2. Delimitación de las obras incluidas en el género. Criterios para la exclusión de obras aparentemente afines

La contención de un enigma que le es substancial y la caracterización estructural ya señalada, configuran un criterio de cierto rigor para delimitar extensivamente el género policial y determinar con respecto a una obra cualquiera si ella pertenece o es ajena al arquetipo.

Llamamos la atención en este punto dado el hecho de que, a la par de constituir éste uno de los aspectos más controvertidos en la crítica de las novelas policiales, es aquí donde nuestra posición diverge substancialmente de muchas consideraciones que, como v. gr., las de Boileau y Narcejac (1968) y Todorov (1966), son de cita común en las obras dedicadas a esta materia.

El problema se plantea en los términos de que se consideran y etiquetan como "policiales" obras de la más variada índole. A esto se suma la necesidad de establecer criterios delimitativos consistentes para no incluir en este género algunas novelas que, como son por ejemplo los casos de *Crimen y castigo*, de Fedor Dostoievsky; *A sangre fría*, de Truman Capote o *El zafarrancho aquel de Via Merulana*, de Gadda, han sido ocasionalmente denominadas "policiales".

Las propiedades estructurales que expusimos en 1.1., son perceptibles de manera nítida en un amplio conjunto de obras. Entre éstas, como prototipos del género, cabe señalar los tres relatos policiales escritos por Edgar Allan Poe (1809-1849), a saber *Los crímenes de la calle Morgue*, *La carta robada* y *El misterio de María Roget*, así como las

obras de Emile Gaboriau (1832-1873) (v.gr.: *El caso Lerouge*, *El informe 113*, *El señor Lecoq*; Arthur Conan Doyle (1859-1930) (v.gr.: *Estudio en escarlata*, *El sabueso de Baskerville*, *La señal de los cuatro*); Gastón Leroux (1868-1927) (v.gr.: *El misterio del cuarto amarillo*, *El perfume de la dama de negro*); Gilbert K. Chesterton (1874-1936) (v.gr.: *Las aventuras del Padre Brown*, *El candor del Padre Brown*); Edgar Wallace (1875-1931) (v.gr.: *El secreto del alfiler*, *El círculo rojo*, *Los ojos negros de Londres*); Jacques Futrelle (1875-1912) (v.gr.: *La máquina pensante*); Rex Stout (1886-1975) (v.gr.: *Demasiados cocineros*, *Muerte de un veraneante*, *Cuando suena el timbre*); Agatha Christie (1890-1976) (v.gr.: *El misterioso caso de Styles*, *Asesinato en el Orient Express*, *Diez negritos*); John Dickson Carr (tb. Carter Dickson, 1906-1977) (v.gr.: *La cámara ardiente*, *El crimen de las figuras de cera*, *La mano de mármol*); Manfred B. Lee (1905-1971) y Frederic Dannay (1905-1982) (pseud. Ellery Queen) (v.gr.: *El misterio del sombrero de copa*, *El misterio del ataúd griego*, *El cadáver fugitivo*); Stanislas— André Steeman (1908) (v.gr.: *El asesino vive en el 21*, *Dieciocho fantasmas*, *Los triunfos de Mr. Wens*); Dorothy Leigh Sayers (1893-1957) (v.gr.: *Los siete sastres*, *El caso del bailarín barbudo*, *Lord Peter descubre el delito*); Willard Huntingyton (pseud. S.S. Van Dine, 1888-1939) (v.gr.: *El misterioso asesinato de Benson*, *El escarabajo sagrado*, *El dragón del estanque*); Pierre Véry (1898-1963) (v.gr.: *El asesinato de Papa Noel*, *El traje de los domingos*, *Mambrú ha muerto*); Ngaio March (1899) (v.gr.: *El caso de la trucha salvaje*, *Tan negro como lo pintan*, *La foto en el cadáver*); Erle Stanley Gardner (1889-1970) (v.gr.: *El caso del canario cojo*, *El caso de las manos hechas*, *El caso del patito que se ahogaba*).

No obstante, este tipo de obras coexiste con otras formas o especies que en algunas de las colecciones dedicadas al género se incluyen como policiales. Descartando la "novela de espionaje" a la que Hoveyda (ibídem.: 191), sin aportar razones de peso, considera en el género policial, estas especies son reductibles a dos tipos, a saber: la llamada "novela negra" o "serie negra" —llamada también "realista" en algunos ámbitos y que es la que en los países socialistas ha devenido en la denominada "literatura política de aventuras"³— y el relato de suspenso o "suspense".

En relación con la primera de estas especies cabe señalar que se agrupa tradicionalmente en ella un conjunto muy amplio de relatos en los que el foco narrativo, ante la ausencia de un enigma, se

centra en el enfrentamiento —por lo general en un medio socialmente corrupto— entre un detective violento e implacable y un malhechor rodeado, en la mayor parte de los casos, por una pandilla de pistoleros. Como lo apuntan Boileau y Narcejac (1968: 120) "La Serie Negra presenta principalmente novelas de costumbres, rápidas, violentas, organizadas alrededor de una investigación que sólo sirve a modo de soporte".

Entre los autores norteamericanos más representativos de esta especie pueden citarse los nombres de Dashiell Hammett (1894-1961) (v.gr.: *Cosecha roja*, *El halcón maltés*, *La llave de cristal*); Raymond Chandler (1896-1959) (v.gr.: *La dama del lago*, *La ventana alta*, *El largo adiós*); James M. Cain (1892-1977) (v.gr.: *El cartero llama dos veces*, *Pacto de sangre*, *El simulacro del amor*); Horace Mac Coy (1897-1955) (v.gr.: *¿Acaso no matan a los caballos?*, *Lucas de Hollywood*); Chester Himes (1909) (v.gr.: *Una plaza con cinco esquinas*, *Algodón de Harlem*, *Por amor a Imabelle*) y Frank Morrison Spillane (pseud. Mickey Spillane) (1918) (v.gr.: *Yo, el jurado*, *El gran crimen*, *La serpiente*). A su vez en Francia, país donde este tipo de novelas ha tenido numerosos cultivadores, merecen citarse los nombres de Auguste Le Breton (1913) (v.gr.: *Rififi entre los hombres*, *El clan de los sicilianos*); Léo Malet (*La calle de la Gare*, *A la sombra del gran muro*, *El hombre de Sangre azul*) y Frédéric Dard (1921) (v.gr.: *Mi sucia piel blanca*, *El montacargas*, *Libranos del mal*).

Por último, en el marco de la "novela negra" cabe mencionar a un novelista de origen inglés: James Hadley Chase (1906) (v.gr.: *El secuestro de la señorita Blendish*, *La carne de la orquídea*, *Una corona para tu entierro*), quien al enfocar la mayor parte de sus relatos en la figura de la víctima, ha generado un tipo de narración denominada por algunos críticos "novela cruel". Refiriéndose a *El secuestro de la señorita Blendish*, Boileau y Narcejac (ibídem.: 115-6) señalan: "La novela cruel no es simplemente una novela policial a la que se inyectó cierta dosis de crueldad. Es una novela que tiene una estructura particular, como un cactus erizado de cuchillos".

La segunda de estas especies, denominada "relato de suspenso" o simplemente "suspense", corresponde a un tipo de novelas de características muy definidas, pero cuyos límites con la novela tradicional son a veces difíciles de precisar. Conviene aquí anotar que como especie dentro de la novela policial, la existencia del "suspense" ha sido

defendida por Pierre Boileau (1906) y Thomas Narcejac (1908) quienes, a la vez de historiadores del género, son coautores de una apreciable cantidad de novelas que responden a los delineamientos para el "suspense" establecidos por ambos autores (v.gr.: *Las lobas*, *La que no existía*, *Los rostros de la sombra*).

Una caracterización de este tipo de obras la proporcionan los mismos Boileau y Narcejac (1968: 127) al señalar que en su afán de recuperar para la literatura el contenido de la novela policial. . .

"... teníamos que conservar la investigación y, por medio de la misma el problema: pero (...) teníamos que conservar como personaje central a la víctima. En otras palabras, pensamos que la única forma de renovar la novela policial era eliminando los policías, los sospechosos, los indicios y todo el contenido tradicional. El suspenso exigía este precio".

Configurada así la novela sobre "la víctima", la caracterización del "suspense" se completa con la definición que de ella hacen estos mismos autores (ibídem.: 128):

"La víctima es aquel que asiste a acontecimientos cuyo verdadero sentido no logra captar y para quien la realidad se vuelve una trampa y lo cotidiano se transforma; es aquel que busca inútilmente la verdad; la que encuentra nunca es buena y cuanto más razona más se le escapa. *La novela policial debe demostrar en adelante, en vez del triunfo de la razón, el fracaso de la razón*" (4).

El antecedente inmediato que Boileau y Narcejac citan para esta estructura temática corresponde a la escritora norteamericana Patricia Highsmith (1921) (v. gr.: *El desconocido del Expreso del Norte*, *Strangers on a train*, *El señor Ripley*, *El grito del búho*), la cual, en nuestra perspectiva, parece más bien ubicarse en los límites de la novela negra con la novela tradicional. No obstante, y siempre en nuestro criterio, el precedente inmediato de la narrativa de Boileau y Narcejac es Cornell Woolrich (tb. William Irish, 1906-1968) (v.gr.: *El negro sendero del miedo*, *La novia vistió de luto*, *No quisiera estar en tus zapatos*), escritor norteamericano que al focalizar sus relatos en los temas de la soledad y la fatalidad se constituye en un epígono de la novela negra o, desde otra perspectiva, en el creador del "suspense".

Al considerarse la novela negra y el "suspense" como integrantes de lo policial, las novelas basadas en enigmas pasan a diferenciarse de aquellas por expresiones como "novela-problema" (Hoveyda) o "novela policial clásica" (Boileau y Narcejac). Entre quienes consideran estas tres especies como

componentes del género policial, se encuentra Todorov (1966) quien distingue entre "le roman à énigme" [la novela de enigma], "le roman noir" [la novela negra] y "le roman à suspense" [la novela de suspenso], señalando (ibídem.: 64) que la última especie tiene dos expresiones: la primera, desarrollada como transición entre la novela de enigma y la novela negra, que el autor denomina "histoire du détectice vulnerable" [historia del detective no inmune], y la segunda, que se remonta a los orígenes del género y que llama "histoire du suspect-détective" [historia del sospechoso detective, que comprende los relatos en los que el sospechoso de un delito debe convertirse en el investigador que soluciona el enigma para probar su inocencia]. Por otra parte, el crítico cubano José Antonio Portuondo (1964: 56 y ss.) establece en el género policial una taxativa distinción entre las que respectivamente denomina "narraciones inductivas" y "narraciones realistas", correspondiendo las primeras a los relatos con enigma y las segundas al resto de las especies aquí mencionadas.

Siempre en torno a esta problemática, debemos anotar que en el ámbito de Costa Rica, los críticos que han desarrollado estos temas se inclinan por la integración en el género policial de la novela de enigma y la novela negra. De esta manera, al margen de su enfoque de lo que llama "decadencia del género", Gladys Miranda (1985), y de la vigencia actual de la novela negra con que replica Víctor J. Flury (1985 y 1986), ambos críticos en sus documentados artículos reconocen implícitamente la integración del género por las dos especies señaladas.

Con el propósito de reafirmar nuestra posición en torno a los límites del género, en oposición a los criterios recién señalados, cabe anotar previamente que en nuestra estimación, las diferencias entre estos tipos de relatos son completamente ajenas a lo cualitativo. En este sentido, y al margen de las lógicas preferencias individuales, reconocemos la excelencia como narradores que en las respectivas tendencias representan escritores como Arthur Conan Doyle, John Dickson Carr, Paul Véry, Dashiell Hammett, Henderson Clarke, George Simenon, James Hadley Chase, que, entre otros, son figuras connotadas en el campo que aquí nos preocupa.

A su vez, debemos hacer mención en este punto de una errónea tendencia de muchos críticos e historiadores del género, cual es la de encasillar a los distintos autores en una especie determinada, en desmedro de las diferencias de contenido y estruc-

tura que revelan algunas de sus obras. Así, por ejemplo, se suele presentar a Dashiell Hammett como el creador de la novela negra y el que rompe con la estructura temática basada en el enigma propuesto al detective. No obstante, una de sus novelas cual es *La llave de cristal*, es una narración construida sobre la base de una incógnita, y otra de sus obras: *Cosecha roja* (1929), considerada unánimemente como la iniciadora de la novela negra, contiene no uno, sino tres enigmas que corresponden a tres crímenes cometidos respectivamente uno en el pasado, otro coincidente con la llegada del detective a Personville, la ciudad donde transcurre la trama, y un tercero que ocurre durante la estada del protagonista en la ciudad y cuya solución cierra el desarrollo de la novela⁵. Por otra parte, Frédéric Dard, a quien se considera como uno de los mejores cultivadores de la novela negra en Francia (Boileau y Narcejac, *ibídem.*: 120; Hoveyda, *ibídem.*: 172), ha escrito novelas como *¡Votad por Berurier!*, que contiene al menos dos enigmas de los que se conocen como "el crimen en el cuarto cerrado". Sin ir más lejos, en el ámbito de los propios críticos, Boileau y Narcejac, quienes se autocalifican como novelistas de suspenso, escribieron, en medio de su producción de relatos de este tipo, una novela basada en el enigma del crimen en el cuarto cerrado, cual es *Al ingeniero le gustan demasiado los números*. Y, finalmente, por el contrario, un autor como Rex Stout, a quien se califica como uno de los cultivadores más rigurosos de la novela de enigma, muestra en su producción una obra como *La montaña negra* cuyo contenido argumental es el de una clásica novela de aventuras.

Ejemplos como los recién expuestos podrían servir de base para argumentar que lo policial rebasa como género la clásica novela enigma. No obstante, un criterio así esgrimido conlleva la dificultad de fijar con rigor los límites entre la novela policial así concebida y muchas obras pertenecientes a la novela o cuento tradicionales. Un claro ejemplo de este desdibujamiento de límites se aprecia en Hoveyda (*ibídem.*: 203-206) cuyo precipitado esbozo de clasificación de las obras policiales llega al extremo de incluir en el género *Crimen y castigo*, de Fedor Dostoievsky; *El elefante robado*, de Mark Twain y hasta *En busca del tiempo perdido*, de Proust. En nuestra perspectiva, en cambio, los ejemplos recién presentados establecen la necesidad de fiar en lo policial no simplemente a autores sino obras específicas y éstas

sobre la base de una delimitación rigurosa del género.

Lo esencial en este sentido es dejar sentado que las dos especies señaladas, a saber: la "novela negra" y el "suspenso", se excluyen, en nuestro criterio, del género policial tanto por sus orígenes diversos como por sus respectivos diseños estructurales.

Así, en el caso de la novela negra basta una rápida revisión de los temas dominantes en este tipo de relatos —cuales son, por ejemplo, la venganza; la lucha que emprende un detective contra la corrupción en una ciudad; la persecución de un testigo; la rivalidad entre pandillas, etc.— para percibir que sus orígenes, totalmente ajenos al enigma como forma simple, deben buscarse en la novela de aventuras, desde su forma bizantina, pasando por la novela de caballería y la novela gótica del siglo XVIII, hasta desembocar en el siglo XIX. Y aquí cabe anotar que es en este punto de su evolución —ubicable en el cuarto y quinto decenios del pasado siglo— donde la novela de aventuras logra el auge que representan "el folletín" en Francia, Italia y España; las "sensational novels" en Inglaterra, y las denominadas "dime novels" en los Estados Unidos. Ligada a estas formas de difusión está la popularidad que por muchos años alcanzaron las figuras de Arsenio Lupin, creado por Maurice Leblanc; Rocambole, creado por Ponson du Terrail; Fantomas, creado por Marcell Allain y Pierre Souvestre; y, en el ámbito de los Estados Unidos, Nick Carter, creado por el novelista John Russell Caryell y continuado, tras la muerte de éste, por Frédéric van Rensselaer Day.

A partir de esta época un amplio sector de la novela de aventuras seguirá un desarrollo paralelo al de la novela policial. En el plano temático, la yuxtaposición de estos dos géneros se explica por el hecho de que tanto los tipos —v.gr., el detective, policía o aficionado; el criminal y la víctima— como los motivos —v.gr., la lucha contra el delito, el crimen por venganza, etc.— eran atractivos para el común de los autores. A su vez, en el plano de la forma, ambos géneros coinciden en adoptar la disposición de la novela, la cual ya a mediados del siglo XIX alcanzaba la forma que hasta hoy es tradicional y aseguraba con ello una gran cantidad de lectores.

Sin embargo, la novela de aventuras —menos intelectual y más permeable a las variaciones del entorno social que la policial— siguió una marcha divergente. De esta manera, entre 1915 y hasta la

mita
espicio
Unid
mica
de p
que
L.
unen
amb
cion
evasi
ratur
much
otra
que
de es
bos
licial.
E
"sus
Narc
ción
comp
rich.
cion
High
tipo
cion
E
carac
const
res
rente
al "W
Wool
y, pe
nado
quili
ment
Boile
desde
dicio
E
nues
mani
turas
revel
p
renci
señal
polic
crim
"hist

mitad de este siglo se inclinó por los temas de espionaje, en tanto que en el caso de los Estados Unidos, la vigencia de la Ley Seca y la crisis económica en los fines de la segunda década, le habrían de proporcionar los materiales, tipos y situaciones que constituyen el meollo de la novela negra.

Las coincidencias antes anotadas, a las que se unen dos significativos elementos, a saber: que ambos géneros integran, entre otras manifestaciones, la llamada alternativamente "literatura de evasión", "subliteratura", "infraliteratura" o "literatura de consumo", y además el hecho de que muchos autores hayan producido obras de una y otra tendencia, se debe, en nuestra perspectiva, el que existan enfoques que ignoren la yuxtaposición de estos dos géneros y consideren las obras de ambos como expresiones o etapas de la narrativa policial.

En lo que se refiere a la segunda especie, el "suspense", cabe recordar que según Boileau y Narcejac —que son los creadores de la denominación y quienes han fijado sus características— se comprenden en ella los relatos de Cornell Woolrich, en quien observan las primeras manifestaciones de esta tendencia; las novelas de Patricia Highsmith, que reconocen como modelo de este tipo de literatura, y, desde luego sus propias creaciones.

En nuestra perspectiva, el "suspense", con las características que le fijan Boileau y Narcejac, constituye un género embrionario al que los autores mencionados han llegado por caminos diferentes. Así, en tanto que Patricia Highsmith llega al "suspense" desde la novela negra, y Cornell Woolrich lo hace por una parte desde esta última y, por otra, por su fijación en los temas relacionados con la muerte, la soledad, el acoso y el desequilibrio mental —reflejos sin duda de los elementos que presidieron su penosa existencia—, Boileau y Narcejac llegan a este nuevo género desde la tendencia neonaturalista de la novela tradicional.

En lo concerniente a sus estructuras, y desde nuestro punto de vista, la novela negra —una de las manifestaciones actuales de la novela de aventuras— y el "suspense" —género embrionario— revelan diseños divergentes del género policial.

Para fijar la exacta dimensión de estas diferencias conviene recordar, de acuerdo con lo ya señalado (véase *infra*, 1.1.), que en todo relato policial confluyen dos historias: la "historia del crimen" —que no se expone en la obra— y la "historia de la encuesta" —que comienza con el

crimen en que termina la primera y constituye propiamente la narración que el relato expone.

En este marco, al eliminar el enigma la novela negra prescinde de la primera historia y al centrarse en la segunda desplaza la meta de ésta —que en el género policial consiste en el descubrimiento del "cómo" y en la revelación de la identidad del culpable— a la consecución de la venganza o a la captura del criminal. A su vez, el "suspense" sigue el camino inverso dado que al focalizar la substancia narrativa en la víctima y concluir la con el crimen, elimina la segunda historia, es decir la de la encuesta, y convierte en único relato aquel que en el género policial se halla ausente. En otras palabras, el "suspense" es una narración que concluye en el punto donde se inicia el relato policial.

Por otra parte, la ausencia del enigma como principio generador conlleva, entre otras, dos diferencias estructurales de importancia. La primera de estas diferencias radica en el espacio narrativo que, de cerrado, y en gran medida irrelevante, en el género policial, se amplía en la novela negra a una localidad o a un sector de alguna gran urbe, posibilitando con ello la descripción de ambientes por lo común marginales, hecho este último que ha contribuido al empleo del término "realista" con el que un sector de la crítica ha calificado este tipo de obras.

La segunda diferencia consiste en que al hacerse innecesario el rigor descriptivo que el género policial ejerce al colocar la perspectiva narrativa en un narrador omnisciente (v. gr., las obras de Pierre Véry, Ngaio March, Dorothy L. Sayers) o en un personaje testigo (v. gr., el Doctor Watson, en los relatos de Conan Doyle; el Doctor Hastings, en algunas novelas de Agatha Christie; Archie Goodwin, en las novelas de Rex Stout; S.S. Van Dine, en las novelas que con este pseudónimo firmó Willards Huntington), se posibilita el uso de la narración en primera persona protagonista que en la novela negra le está reservada al detective, o "strong silent man", y en el "suspense" al personaje-víctima, en ambos casos con una abierta tendencia al objetivismo o "behaviorismo" que limita el mundo narrado a los hechos que el narrador percibe.

Despejadas las diferencias que con respecto al género policial presentan la novela negra y el "suspense", resta un conjunto de obras consideradas habitualmente como policiales, pero que al no desarrollarse en torno a un enigma como principio generador del relato, deben considerarse

como situadas en un sector de la novela tradicional.

Con el propósito de no extendernos demasiado en esta parte introductoria, limitaremos nuestro examen a dos autores que, en nuestra perspectiva, ilustran esta tendencia. Estos dos autores son George Simenon (pseudónimo de George Sim, 1903), en lo que respecta a la serie del Comisario Maigret que este autor belga comenzó a publicar en 1931 y a las que pertenecen a la serie de la *Agencia O*, y Donald Henderson Clarke (1887-1958).

En lo que respecta al primero, cabe anotar que la serie del Comisario Maigret contiene obras propiamente policiales (v.gr., *El perro amarillo*, *El loco de Bergerac*, *Crimen en Flandes*) y obras en que lo enigmático se desplaza para dejar como centro del mundo narrado la problemática psicológica de los personajes que el Comisario Maigret revela y manipula para resolver un conflicto que, ajeno a lo policial, encuentra a menudo sus motivaciones en temperamentos o pasiones exacerbadas (v.gr., *La ventana de enfrente*, *Cécile ha muerto*, *Maigre y los testigos recalcitrantes*). Estas características han determinado que Boileau y Narcejac (ibídem.: 104) emitan sobre este autor los siguientes juicios:

"Simenon (...) intenta expresar una verdad humana, válida aquí y ahora, un drama del ser humano que pone en peligro la existencia. Rechaza lo imaginario aun cuando decide respetar la técnica de la novela policial. Siempre reemplaza lo maravilloso y lo fantástico por lo humano; por eso no puede ser considerado un autor policial"

en tanto que Hoveyda (ibídem.: 115), se limita a señalar: "...Las obras de Maigret son novelas de costumbres a las que Simenon ha añadido una intriga criminal"⁶

En lo que respecta al segundo: Donald Henderson Clarke, sus obras más conocidas: *Un hombre llamado Louis Beretti* (1929) y *La fiesta del asesino* (1931) constituyen, respectivamente, las historias de un pistolero y su hijo en el marco del Barrio Chino de Nueva York. Sin contener enigmas ni pesquisas, ambas novelas del autor norteamericano plasman en su conjunto una bien lograda creación, especialmente en lo que se refiere a la descripción del espacio narrativo correspondiente a los años de la Ley Seca y de la depresión económica. Sobre esta base, el ciclo de los Beretti debe ser ubicado en las manifestaciones de la novela costumbrista norteamericana y, por ello, muy distante de las formas y contenidos del género policial.

1.3. La estructura codificada del género policial. Bases y posibilidades de variación.

En su implacable ataque a la novela policial, Edmond Wilson (1944/1972: 165) anota:

"...las novelas policiales, en general, son capaces de crear mediante una injusta ventaja en el código que prohíbe al crítico descubrir el secreto al público —un hábito que da como resultado el encubrimiento de la insustancialidad de buena parte de este tipo de ficción, y ofrece una protección a sus autores, lo que no disfrutaban otros sectores literarios".

Esta cita del crítico norteamericano contiene, en el marco de un juicio que no compartimos, un elemento válido que creemos necesario señalar en los inicios de un comentario sobre la estructura del género, y que se refiere al cuidado que ha de tenerse para no revelar en la exposición o en las distintas ejemplificaciones, desenlaces de distintos relatos, resguardando de este modo la solución de enigmas aún desconocidos por el lector.

Al mismo tiempo conviene tener en cuenta que en otro lugar de este artículo (1.2.) hemos hecho referencia a un conjunto de elementos definidores del género, cuales son: su carácter cerrado; los actantes que concurren a su desarrollo argumental; la existencia en cada relato de dos historias: la que culmina con el crimen y la historia de la encuesta; el transcurso de su trama en un espacio limitado, y, en lo general, la naturaleza marcadamente cerebral de estas creaciones.

Dado que, como se anotó anteriormente, este género se origina a partir de la existencia de un enigma, conviene aquí precisar que los enigmas de los relatos policiales son reductibles a cuatro categorías, a saber: los "enigma de identidad", en los que la interrogante se plantea en relación al "quién"; los "enigmas de modus", en los que la interrogante se plantea en relación al "cómo"; los "enigmas de locus", en los que la interrogante se plantea en relación al "dónde", y, por último, los "enigmas de motivación", en los que la interrogante se plantea en relación al "por qué".

En lo general puede afirmarse que en tanto que el cuento policial suele, en su forma más común, estar configurado en torno a solo una de estas clases de enigmas, la novela de este género —y con ella la novela corta— suelen basar su complejidad en la existencia de un "enigma de identidad" al que se suma habitualmente un "enigma de modus" y, ocasionalmente, un "enigma de motivación". Esta complejidad de la novela policial alcanza su

nivel óptimo en la medida en que el "enigma de modus" plantea una condición de "inexplicable" o "cuasi maravilloso". Sin duda esta última propiedad —que se encuentra desde los inicios de la forma actualizada del género (v.gr.: *El crimen de la calle Morgue*, de Poe y *El misterio del cuarto amarillo*, de Gastón Leroux), ha motivado la enorme cantidad de novelas y cuentos que tienen como tema el llamado "crimen en el cuarto cerrado" —problema al que John Dickson Carr dedicó toda su producción— así como la búsqueda de enigmas ingeniosos en los que han sobresalido Agatha Christie, Erle Stanley Gardner y Pierre Véry, por mencionar sólo a algunos de los cultivadores del género.

El enigma genera un relato o narración en cuanto es propuesto al protagonista-detective cuya función es la de desentrañar el misterio dando así respuesta a todas las interrogantes planteadas.

La ya señalada naturaleza intelectual del género impone que esta función protagónica se genere en un personaje —policía o aficionado— cuyos atributos fundamentales sean la capacidad analítica y la aptitud para el razonamiento deductivo e inductivo.

No obstante, y ya en el plano narrativo, estos atributos conducen a la composición de un cliché, o personaje plano, existente sólo en su función de descifrador del enigma existente.

Este tipo de protagonista es el que encontramos en las creaciones de los que en nuestro juicio son los cuatro escritores más cerebrales del género policial y corresponden a los personajes Sir Henry Merrivale y Gideon Fell, creados por John Dickson Carr; Lord Peter Wimsey, creado por Dorothy L. Sayers; Philo Vance, protagonista de las obras que con el pseudónimo de S.S. Van Dine escribió Willard Huntington; y, el más representativo de este grupo: el profesor de lógica Augustus S.F.X. Van Dusen, Ph. D., Ll., D., F., R., S., M., D., M., D., S. —la Máquina Pensante—, creado por Jacques Futrelle, el malogrado novelista inglés muerto en la tragedia del Titanic.

Con el objeto de eludir a protagonistas de esta naturaleza los autores optan por introducir en ellos elementos de singularización que en el fondo corresponden a otros tantos clichés. Al tener que prescindir de acudir a elementos de la psicología —terreno donde sólo Simenon ha logrado éxito, pero a costa en gran medida de salirse de los límites del género— los clichés más utilizados son los de proveer al protagonista de un origen distintivo en relación con su raza o nacionalidad, o dotarlo

de algún oficio o pericia ajenos a su actividad detectivesca. Así, en lo que respecta al primero de estos elementos, el novelista que en nuestra perspectiva ha logrado un mejor rendimiento caracterizador fue Earl Derr Biggers (1884-1933), creador de Charlie Chan el policía chino de Honolulu (v.gr.: *El caso del loro perjuro*, *La casa sin llaves*). Menos fortuna en este sentido tuvo Agatha Christie con la creación del detective belga Hercules Poirot, personaje plano y sin otros contornos que la mención de su nacionalidad y la reiteración de frases clichés que la autora inglesa puso en sus diálogos. Por último, en relación con este rasgo, cabe mencionar al novelista Rex Stout, quien dota al detective Nero Wolfe de un origen montenegrino, correspondiente al desaparecido país balcánico, pero haciendo de este rasgo un elemento irrelevante ante el resto de los otros elementos que caracterizan a este personaje.

La singularización basada en la dotación de un oficio o pericia extradetectivesca parece haber resultado más productiva en lo narrativo. Descontando dos personajes que distan de ser planos, cuales son el Padre Brown, quien personifica las convicciones axiológicas y éticas de Gilbert K. Chesterton (Cfr., Borges, 1974:694) y el complejo Inspector Maigret, creado por Simenon, la fijación más exitosa de estas caracterizaciones le corresponde, a pesar de los años, a Conan Doyle cuyo personaje Sherlock Holmes —que su "partenaire", el Doctor Watson, describe en *Estudio de escarlata* como excéntrico; experto en química, anatomía y literatura sensacionalista; esgrimista y boxeador; ejecutante de violín y aficionado a la morfina— ha pasado tras las obras del escritor inglés a constituirse en el prototipo del detective.

Ya en la novela policial contemporánea, dos escritores, de origen y estilos muy distintos, cuales son Erle Stanley Gardner y Pierre Véry, concibieron respectivamente y con buen éxito al detective-abogado, el primero creando como protagonista de gran parte de sus novelas a Perry Mason, y el segundo, a Próspero Lopicq. También en este terreno Rex Stout logró popularizar la figura de Nero Wolfe, el obeso investigador privado, gastrónomo y experto en orquideología, que resuelve los enigmas sin salir de sus habitaciones.

Algunos autores han optado por asignar la función protagónica a una pareja o matrimonio de detectives. En la narrativa policial de que tenemos conocimiento pueden citarse tres casos en los que este recurso se ha introducido como constante en un mismo autor. Así Patrick Quentin (tb. O.

Patrick, pseudónimo de los escritores ingleses nacionalizados norteamericanos Richard W. Webb (1912) y Hugh C. Wheeler (1909) crearon para esta función al matrimonio de Peter e Iris Duluth (v.gr.: *Enigma para marionetas*, *Enigma para divorciadas*, *Enigma en Reno*); a su vez la escritora australiana Ngaio March ha creado la pareja de Roderick Alleyn, policía de Scotland Yard, y su esposa Troy, y, por último, Erle Stanley Gardner, quien en las novelas que firmó con el pseudónimo de A. Fair, hizo intervenir como protagonistas a Bertha Cool, dueña de una agencia de detectives, y Richard Lam, un diligente periodista. Sin embargo, este recurso parece ser correlativo con el tono humorístico que se percibe en la totalidad de las obras de los autores citados.

La figura protagónica impone otro requerimiento técnico cual es la introducción de un coprotagonista quien, durante el decurso del relato, se constituye en el receptor o confidente de los obstáculos, dudas y progresos que configuran el camino del protagonista-detective hacia la solución del enigma. Ocasionalmente se da el caso de que este coprotagonista asuma la función de narrador testimonial del accionar de protagonista y, con ello, de la obra en su totalidad.

Conviene anotar de paso que la introducción de este coprotagonista en función testimonial —que debe compartir, por las exigencias del relato, la intimidad del protagonista-detective— es difícil de justificar sin reflejar una situación ambigua entre ambos personajes. Tales son los conocidos casos del Doctor Watson, a quien Conan Doyle hace compartir con Sherlock Holmes el piso 221-B de Baker Street —y de cuya relación, además de la sumisión intelectual que éste demuestra hacia el célebre detective basó Rex Stout su hipótesis de que Watson era en realidad una mujer⁷—; Archie Goodwin, secretario y empleado de Nero Wolfe, en las obras de Rex Stout; el Doctor Arthur Hastings, colaborador y amigo íntimo de Hércules Poirot, en las novelas de Agatha Christie, y S.S. Van Dine, secretario, cronista y administrador de Philo Vence, en las novelas que Willard Huntington firmó con el pseudónimo de este coprotagonista.

Al margen de ser el receptor o confidente de las impresiones del protagonista-detective y de que asuma o no el rol de narrador testimonial del relato, la composición de la figura de coprotagonista revela diferencias importantes entre los escritores del género. Dejando por sentado que, por su naturaleza, este personaje carece de la genialidad, imaginación y dotes analíticos del protagonista-

detective, estas diferencias se disponen en una gradación que va desde asignarle una participación activa en la solución del enigma, pasando por un papel neutro, hasta un rol de menoscabo tanto en su caracterización como en la participación que le cabe en el desarrollo de los acontecimientos. Así, a manera de ejemplos, entre los novelistas que dotan al coprotagonista de un papel dinámico se encuentran Erle Stanley Gardner, quien crea como acompañantes del protagonista Perry Mason a su secretaria Della Street y al detective Paul Drake; Rex Stout, cuyo coprotagonista, Archie Goodwin, desempeña un papel aún más activo, lo cual encuentra su justificación en el estatismo de Nero Wolfe, la figura protagónica; George Simenon, que en algunas de sus novelas propiamente policiales hace intervenir junto al Inspector Maigret a los detectives Lucas, Janvier y muchos otros que le aportaran datos e informaciones para el éxito de la investigación. Al mismo tiempo, entre los escritores que dotan al coprotagonista de una función neutra el caso más representativo se encuentra en Willard Huntington quien coloca al citado personaje S.S. Van Dine en una mera función de cronista de los enigmas que resuelve la figura protagónica.

Frente a estas dos actitudes del autor hacia el coprotagonista se plantea la tercera, es decir, la que se resuelve en un desmedro tanto en la caracterización como en la participación que se le asigna a esta figura dentro del relato. En este último caso, no obstante, cabe hacer notar que el personaje colocado en esta posición sirve de claro, y a veces hasta exagerado, contrapunto de la figura del protagonista, por cuanto es él quien cumple la función de expresar las falsas conclusiones; aceptar como válidas las pistas que en la óptica del detective son falsas; culpar al inocente, y, por sobre todo, mostrarse siempre ajeno a las claves esenciales del enigma.

Entre los novelistas que han compuesto figuras de esta condición merecen ser citados los casos de Gilbert K. Chesterton, cuyo personaje Hercule Flambeau participa de algunos rasgos de esta condición; Ellery Queen, que crea esta figura protagónica en el Inspector Richards Queen, padre del protagonista-detective; Agatha Christie, autora que en las novelas de Hércules Poirot introduce a Arthur Hastings, y Conan Doyle, escritor que en esta perspectiva exageró el papel desmedrado del coprotagonista al dotar a la figura del Doctor Watson de una ingenuidad que en ocasiones raya en la idiotez.

F
goni
dete
func
tipos
(abu
toras
ocas
y el
ingen
sion
E
este
to es
Cart
las r
algún
entru
empi
Allin
Albe
El c
Mich
Mach
App
veng
Caro
ingle
Scot
Jaqu
L
plani
circu
moti
gene
obras
línea
que c
de u
ro li
cesar
tes d
A
tor d
tivo
presi
conti
en el
dad
por r
S
camp
pato

Frente a esta tendencia de fijar al coprotagonista en la figura de un personaje inseparable del detective, otros autores optan por asignar esta función a uno o más personajes secundarios. Prototipos de este recurso son el personaje femenino (abundan en este rol las bonitas y nóveles escritoras de novelas policiacas) que se convierte ocasionalmente en colaboradora del protagonista, y el clásico policía al que se le caracteriza como ingenuo y precipitado en sus juicios y conclusiones.

Entre los escritores ya citados en el curso de este trabajo que acuden a este último procedimiento están Dorothy L. Sayers, John Dickson Carr (tb. Carter Dickson), Agatha Christie, quien lo utiliza en las novelas que protagoniza Miss Jane Marple, o algún detective ocasional, y Pierre Véry. A su vez, entre los autores no citados aquí anteriormente emplean este recurso, entre otros, Margery Allingham (1904-1966), creadora del detective Albert Campion (v.gr., *Muerte de un fantasma*, *El caliz de los Gyrth*, *El caso del difunto Pig*); Michael Innes (pseudónimo de John Innes Mackintosh, 1906), creador del detective John Appleby (v.gr., *Muerte en la rectoría*, *¡Hamlet, venganza!*) y E.C.R. Lorac (iniciales de Edith Caroline Rivett Lorac, 1894-1958), escritora inglesa que creó al Inspector Macdonald, de Scotland Yard (v.gr., *La sombra del sacristán*, *Jaque mate al asesino*).

La existencia de un enigma cuya incógnita la plantea el criminal que enigma su identidad, las circunstancias del hecho y, ocasionalmente, los motivos que originan la perpetración del delito, genera un proceso narrativo —o dramático en las obras policíacas que adoptan esta forma— cuya línea de acción está constituida por la búsqueda que el protagonista-detective lleva a cabo —a partir de un conjunto de pistas y enfrentado a un número limitado de sospechosos— de las respuestas necesarias y suficientes para descifrar las interrogantes del enigma propuesto.

A partir de esta estructura argumental el escritor de obras policíacas debe crear un mundo narrativo que, a la vez de ajustarse al estatuto que lo preside, satisfaga las exigencias de la forma que lo contiene, a saber: las de extensión y complejidad en el caso de la novela, o las de brevedad, intensidad y efecto en el caso del cuento. Comenzaremos por referirnos a la primera de estas formas.

Sin considerar los detalles concernientes al campo de las técnicas criminalísticas (toxicología, patología, dactiloscopia, etc.), las dificultades que

plantea la creación de una novela policíaca se centran en la aparente incompatibilidad entre la rigidez estructural que distingue a este género y las características de extensión y complejidad que son propias de la forma novelesca.

Esta dificultad parece acrecentarse en la medida en que la obra policíaca se resiste a la incorporación de elementos psicológicos y, con ello, a las muchas formas y procedimientos de interiorización de la sustancia narrativa que determinan en gran parte la complejidad de la novela contemporánea.

Sin considerar el hecho de que el común de los lectores de novelas policíacas rechaza en ellas la psicología, así como las descripciones detalladas de ambientes y las referencias históricas que interfieren y disgregan la línea del relato referente a la progresión de la encuesta, esta resistencia a lo psicológico parece surgir de la naturaleza misma del género.

Basamos esta afirmación en el hecho de que al descartarse las figuras del protagonista-detective y del coprotagonista —que son, por lo general, reiteradas y además ajenas al enigma en cuanto a sus circunstancias y motivaciones— la introducción de elementos y descripciones psicológicas sólo tendrían real cabida en el resto de los personajes directamente relacionados con la incógnita, es decir con el conjunto de “sospechosos”, el cual constituye un ámbito vedado a la profundización psicológica por cuanto ésta o entregaría la solución del enigma, o contendría elementos falseados en razón de la condición ambigua que poseen varios de estos personajes y que sólo el término de la encuesta revela de manera integral. Gilbert K. Chesterton (1901/1982: 41) expone esta última problemática en los términos siguientes:

“...la novela policíaca es, después de todo, un drama de caretas y no de caras. Cuenta más bien con los seudodistintivos del personaje que con los reales. Hasta llegar al último capítulo, el autor no puede contar ninguna de las cosas más interesantes de los personajes principales. Es un baile de disfraces, en donde todos se disfrazan de otra persona diferente a sí mismos, y no existe el verdadero interés personal hasta que el reloj da las doce. Por eso, como he dicho, no podemos penetrar en la psicología y filosofía de los personajes, hasta que hayamos leído el último capítulo.”

La lectura de novelas policíacas revela los recursos que emplean los distintos autores para alcanzar la extensión y complejidad novelescas respetando el estatuto estructural del género. A continuación nos referiremos brevemente a cuatro de estos recursos que, en lo general, tienden a no

favorecer ni en lo narrativo ni en los elementos técnicos del género, las obras en que con frecuencia se insertan.

(i) *La proyección del relato desde "la historia del crimen"*. Este recurso, muy común en las novelas policiales, consiste en iniciar la narración desde una etapa anterior al crimen y con ello a la formulación del enigma. La frecuencia con que los autores acuden a este recurso — v.gr.: Agatha Christie, John Dickson Carr, Ngaio March, Paul Véry, Q. Patrick, etc. — se origina en que permite: (a) caracterizar anticipadamente y con cierta extensión a los personajes que habrán de integrar la "galería de sospechosos" a que se enfrentará el protagonista-detective en el curso de la posterior encuesta; (b) esbozar un retrato de "la víctima", aportando con ello el o los motivos que inducen a su eliminación; (c) describir el espacio, por lo general muy limitado, en el que se desarrollarán las acciones, justificando al mismo tiempo la presencia en él de los personajes involucrados; (ch) introducir al lector en la atmósfera enrarecida y en el cúmulo de tensiones que preceden al desenlace de "la historia del crimen", el cual es coincidente con el inicio de "la historia de la encuesta", meollo esta última del relato policial; (d) ocasionalmente, motivar la presencia del protagonista-detective en el espacio cerrado y su relación con los personajes entes de la perpetración del delito.

Es evidente que en la mayor parte de los casos los elementos contenidos en el uso de este procedimiento revelan una fuerte dosis de arbitrariedad. No obstante, esta última condición es de plano aceptada como base convencional en que participan el creador y el lector, y como constituyente de los atributos de "juego intelectual", "creación cerebral" o "problema" con que se ha calificado las manifestaciones de este género.

(ii) *El recuento de "la historia del crimen"*. Este recurso difiere del anterior en el hecho de que en este caso los antecedentes son narrados desde "la historia de la encuesta", adquiriendo, por lo general, su exposición la forma de una "narración enmarcada". Constituyendo un procedimiento de escasa frecuencia en la novela policial, un ejemplo de su empleo se encuentra en *Estudio en escarlata*, de Conan Doyle, novela en la que "la historia del crimen" es referida en forma de relato, primero por Sherlock Holmes, el protagonista-detective, y luego en sus fases finales por el propio culpable.

Conviene señalar de paso que no cabe incluir como empleo de este recurso las frecuentes situaciones en que el protagonista-detective, por lo

general en el último capítulo de la novela, refiere, ante el acostumbrado auditorio de sospechosos, las motivaciones del delito, así como tampoco las declaraciones de los personajes en los procesos judiciales que cierran obras como las de Erle Stanley Gardner, ya que en estos casos tales discursos no llegan a alcanzar la textura de una "narración enmarcada".

(iii) *La dispersión en personajes secundarios*. En muchos casos la extensión novelesca se logra mediante la narración del accionar de personajes periféricos o bien detallando impresiones o testimonios que éstos aportan sobre el suceso. Este recurso, rastreado desde las primeras creaciones propiamente novelescas del género —v.gr., las de Edgard Wallace— ha mostrado un efecto neutro, aunque útil como material de "relleno" en novelas de autores como Phillip Oppenheim (1886-1946) (v.gr. *Un príncipe de pecadores*, *Sir Adam ha desaparecido*, *El largo brazo de Mannister*), Margery Allingham, John Dickson Carr y muchos otros. Sin embargo, hay ocasiones en que el uso exagerado de este recurso ha malogrado novelas que presentan problemas interesantes, tal como en nuestro criterio ocurre, por ejemplo, con *El caso del bailarín barbudo*, de Dorothy L. Sayers; *El origen del mal*, de Ellery Queen y *Muerte en la rectoría* de Michael Innes.

(iv) *La introducción de un segundo o más crímenes*. El uso de este recurso como medio para extender la narración creando nuevos enigmas —no referentes, por lo común, a la identidad del criminal, sino a las circunstancias y motivos que los rodean— es tan frecuente que un lector del género podrá enumerar sin dificultades varias obras en que éste se presenta. Conviene sí aclarar que el empleo de este recurso no debe confundirse con los casos en que la sucesión de homicidios está en función de un sólo enigma, tema este último en cuyo planteamiento se distinguió Agatha Christie (v.gr., *Los crímenes del A.B.C.*, *Tragedia en tres años*, *Diez negritos*), o cuando los crímenes convergen en una solución desconcertante, tal como ocurre, por ejemplo, en *El caso de la muerte entre las cuerdas*, de Leo Bruce (pseudónimo de Rupert Croft Cooke, 1927-1979).

Las exigencias de complejidad y extensión pertinentes a la novela se desplazan en el caso del cuento a las de brevedad, intensidad y sorpresa.

En este sentido, la primera de estas condiciones determina que la gran mayoría de cuentos policiales se estructure en torno a un enigma correspondiente a sólo una de las clases de interrogantes

recién detalladas. Además, sobre esta base, ha de precisarse que el cuento policial posee la facultad de constituir en temas narrativos asuntos como "el robo", "la falsificación", "la suplantación" y otros tantos, que le están vedados a la novela de este género debido a la imposibilidad de que estos temas sostengan un relato de larga extensión.

Así, el cuento policial —del cual debe excluirse una gran cantidad de obras que inundan las antologías y las revistas especializadas, como el *Ellery Queen Mystery Magazine*, y que corresponden propiamente al "suspense"— presenta un amplio registro de temas, que la novela difícilmente acoge, entre los cuales merecen ser citados los siguientes: "el objeto oculto" (v.gr., *La carta robada*, de Edgar Allan Poe; *Una broma ex traña*, de Agatha Christie); "el robo" (v.gr., *La aventura del carbunclo azul*, de Conan Doyle); "la falsificación" (v.gr., *La presunta firma de A. Lincoln*, de Ellery Queen; *El cuarto cerrado*, de Peter Lovesey (1936)); "la suplantación" (v.gr., *El dilatado caso de una cuestión de degustación*, de Dorothy L. Sayers); "la desaparición misteriosa de una persona" (v.gr., *La aventura del solterón aristocrático*, de Conan Doyle); "la fuga de un lugar herméticamente cerrado" (v.gr., *La celda número trece*, de Jacques Futrelle); "el significado de un conjunto de objetos sin aparente relación entre ellos" (v.gr., *El honor de Israel Gow*, de Gilbert K. Chesterton).

En relación con los temas del crimen, el cuento policial presenta, en razón de la brevedad, una abierta tendencia a lo esquemático y a adquirir con ello la forma de un problema que se planea y que el protagonista soluciona de manera rápida. En este sentido abundan los relatos basados en "enigmas de modus" que corresponden al tema de "el crimen en el cuarto cerrado" (v.gr., *El capitán Leopold en un cuarto cerrado*, de Edward D. Hoch (1930); *La casa vacía*, de Conan Doyle).

Los cuentos basados en un "enigma de identidad" plantean una dificultad originada en el hecho de que la brevedad del relato impide una adecuada caracterización de los personajes en función de "sospechosos". No obstante, esta dificultad suele ser superada en tanto la solución se dé en el ámbito de lo imprevisible (v.gr., *El crimen de la calle Morgue*, de Edgar Allan Poe) o al añadir a la interrogante de identidad una relativa al "modus", de manera que el protagonista-detective solucione el enigma integral a partir de la percepción de un detalle que apunta a uno de los personajes involucrados en la situación (v.gr., *El ojo de Apolo*, de Gilbert K. Chesterton; *El tercer piso*, de

Agatha Christie). Este último desarrollo incluye a menudo la solución que libra a un inocente inculgado (v.gr., *El fantástico horror del misterio del saco*, de Dorothy L. Sayers; *Recuerdos de mamá*, de James Yaffe (1927)).

El carácter marcadamente esquemático que como planteamiento, desarrollo y solución del enigma presenta el cuento policial ha determinado que Chesterton y Borges, defensores ambos del carácter puramente intelectual del género, lo consideraran como la expresión más auténtica de lo policial. Así, en tanto que el escritor inglés anota (ibídem.: 39) que "La principal característica de un cuento policial es que la clave sea simple", y que, dadas las dificultades que plantea la novela, el mejor relato de este género es aquel en que el primer capítulo es también el último (cfr., ibídem.: 41), Borges (1979/1982), señalando a Poe como el creador del género y a Chesterton como su mejor exponente, se inclina por el cuento breve, el cual posee, desde su punto de vista (1935:93) un "carácter problemático, estricto".

1.4. Algunos intentos de codificación técnico-narrativa del género

Su carácter altamente intelectual así como la rigidez estructural que sustenta sus obras y las pocas convenciones que singularizan al género policial han determinado que algunos escritores que participan o se interesan por estas creaciones intentaran señalar, esquemáticamente o no, las reglas que desde sus puntos de vista son básicas para preservar el rigor lógico al que deben ajustarse estas obras. Cabe anotar de paso que estos intentos se produjeron en el lapso que medió entre la primera y la segunda guerras mundiales, época en que la novela y el cuento policiales alcanzaron la cima de su popularidad y del consumismo. A este respecto y como dato ilustrativo, cabe acotar que es en este período cuando se constituyó el Detection Club de Londres, sociedad que reunió a un grupo de escritores del género —entre los que se contaban Gilbert K. Chesterton, Dorothy L. Sayers, Agatha Christie, Ronald Knox y Anthony A. Berkeley (pseudónimo de Francis Iles)— quienes se reunían para intercambiar consultas y tecnicismos sobre toxicología, balística, dactiloscopia y, en general, sobre todos los detalles técnicos que involucra el género, y quienes, desde esta perspectiva, impusieron en sus narraciones la eliminación de criminales exóticos; el destierro de situaciones fortuitas y, por sobre todo, la condición de que el detective

no sacara ninguna ventaja sobre el lector en su camino hacia la solución del enigma.

A continuación expondremos dos codificaciones, correspondiendo la primera a las Veinte Reglas sobre la novela policial elaboradas por Willard Huntington y, la segunda, al código sobre el cuento policial que redactó Jorge Luis Borges. A estas dos codificaciones agregaremos un conjunto de reglas que hemos desprendido de un breve estudio de Somerset Maugham sobre la estética de la novela policial.

1.4.1. Las reglas de Willard Huntington

Son de sobra conocidos los antecedentes del arribo de Willard Huntington (1888-1939) al género policial. Se trata de un filólogo que a los treinta y dos años de edad —concretamente en 1920— debió a causa de una enfermedad abandonar la docencia universitaria, dedicándose en el curso de los tres años siguientes a leer novelas policiales como una manera de entretenerse. Motivado por estas lecturas, publicó en 1926, bajo el pseudónimo de S.S. Van Dine, *El asesinato de Benson* (también traducida al español como *El caso Benson*), obra con la cual alcanzó la popularidad de manera conjunta con el detective Philo Vance, protagonista de esta novela y de las que seguidamente escribió.

Pasando a la labor crítica del género, Huntington publicó en 1928, en el *American Magazine*, sus famosas Veinte Reglas para la elaboración de una novela policial, las que durante muchos años constituyeron un "artículo de fe" para los creadores de este tipo de obras.

A continuación expondremos la definición que Huntington da de la novela policial y luego las Veinte Reglas, elementos ambos que hemos tomado de la transcripción contenida en Boileau y Narcejac (1968: 80-84), omitiendo en el caso de estas últimas algunos párrafos que en nuestro criterio son redundantes o claramente tangenciales con respecto a los enunciados.

Definición: "La novela policial es una especie de juego de inteligencia, más aún, es de algún modo una competencia deportiva en la que el autor debe medirse lealmente con el lector."

Seguidamente, las Reglas que, según Huntington, deben ser acatadas en la creación de novelas policiales, son las siguientes:

1. El lector y el detective deben estar en igualdad de condiciones para resolver el problema.
2. El autor no tiene derecho a emplear, con respecto al lector, trampas o recursos distintos de los que el mismo culpable emplea con respecto al detective.
3. La verdadera novela policial debe estar exenta de intriga amorosa. Si se introdujera el amor, se perturbaría el mecanismo puramente intelectual del problema.
4. El culpable nunca debe ser el detective o un miembro de la policía (. . .).
5. El culpable debe ser identificado por medio de una serie de deducciones, no por accidente, por casualidad o por confesión espontánea.
6. En toda novela policial, por definición, debe haber un policía. Y ese policía debe hacer su trabajo y hacerlo bien. Su misión consiste en reunir las huellas que nos llevarán al descubrimiento del individuo que cometió la fechoría en el primer capítulo. (...).
7. Una novela policial sin un cadáver no puede existir. Me permito decir también que cuanto más muerto está el cadáver, mejor será. Porque dar a leer unas trescientas páginas sin presentar siquiera un solo asesinato es demasiado pedir a un lector de novelas policiales (. . .).
8. El problema policial debe solucionarse con recursos estrictamente realistas.
9. En una novela policial digna de ser considerada como tal no debe haber más de un detective. Reunir el talento de tres o cuatro policías para poder atrapar al bandido equivaldría no sólo a dispersar el interés y a perturbar la claridad del razonamiento, sino, además, a tomar una ventaja desleal con respecto al lector.
10. El culpable debe ser siempre un personaje que desempeñe un papel más o menos importante en la historia, es decir, alguien a quien el lector conoce y por quien se interesa (. . .).
11. El autor nunca debe elegir al criminal entre el personal doméstico (. . .) Hay que evitarlo por principio, porque es una solución demasiado fácil. El culpable debe ser alguien que valga la pena.
12. El culpable debe ser uno solo, sean cuantos fueren los crímenes. El lector debe poder concentrarse contra una sola alma sórdida.
13. Las sociedades secretas, las maffias, no pueden tener cabida en una novela policial. El autor que las incluye pasa al terreno de la novela de aventuras o de la novela de espionaje.
14. El modo en que se comete un crimen y los medios que van a llevar al descubrimiento del culpable deben ser racionales y científicos. La pseudociencia, con aparatos puramente imaginarios no puede ser admitida en la novela policial.
15. La solución final del enigma debe ser visible a todo lo largo de la novela, siempre, por supuesto, que el lector sea lo suficientemente perspicaz como para descubrirla (. . .).
16. En la novela policial no debe haber largas descripciones, análisis sutiles o preocupaciones de "atmósfera", porque perturban cuando se trata de exponer claramente un crimen y buscar al culpable. Retardan la acción y dispersan la atención, distraen al lector del asunto principal que es plantear el problema, analizarlo y encontrarle una solución. Por supuesto, hay descripciones que no se pueden evitar y, además, es indispensable situar a los personajes, aunque sólo fuera de un modo somero, para que el relato pueda resultar verosímil (. . .).

17. El escritor debe evitar elegir al culpable entre los profesionales del crimen. Corresponde a la policía ocuparse de las fechorías de asaltantes y bandidos, no a los autores o a los detectives aficionados.(. . .).

18. Lo que desde el principio de la novela se presentó como un crimen no puede resultar ser, al final del relato, un accidente o un suicidio. Hacer terminar una investigación larga y complicada de un modo semejante sería jugarle al lector una mala pasada imperdonable.

19. El motivo del crimen debe ser estrictamente personal. Los complots internacionales y las turbias maquinaciones de la gran política corresponden a la novela de espionaje.(. . .).

20. Para finalizar, voy a enumerar algunos recursos a los que nunca debe recurrir ningún escritor que se respete (. . .) todo autor que los utilizara demostraría con eso su incapacidad y su falta de originalidad:

- a) Descubrir la identidad del culpable comparando la colilla del cigarro encontrado en el lugar del crimen con el que fuma el sospechoso.
- b) El criminal que durante una sesión de espiritismo se delata, presa del terror.
- c) Las falsas impresiones digitales.
- d) El empleo de un maniquí para fabricar una coartada.
- e) El perro que, por no ladrar ante el intruso, demuestra que éste le es familiar.
- f) El culpable es mellizo o pariente del sospechoso, por lo que surge el equívoco.
- g) La jeringa hipodérmica y el suero de la verdad.
- h) El asesinato cometido en una habitación cerrada y en presencia de la policía.
- i) El empleo de asociaciones de palabras para descubrir al culpable.
- j) El desciframiento de un criptograma por el detective, o el descubrimiento de un código cifrado."

Al margen de los distintos comentarios suscitados en torno a estas Reglas —los cuales en su mayoría se centran en elementos de las propias novelas de Huntington que contradicen algunos de estos postulados— la referencia más específica a ellas la encontramos en Todorov (1966: 61-61), quien, calificándolas de "redundantes", las redujo a ocho principios con los enunciados que aquí ofrecemos traducidos:

1. La novela debe tener al menos un detective y un culpable, y al menos una víctima (un cadáver).
2. El culpable no debe ser un criminal profesional; no debe ser el detective; debe matar por razones personales.
3. El amor no tiene cabida en la novela policial.
4. El culpable debe ser alguien de cierta importancia.
 - a) en la vida: no debe ser un valet o una camarera;
 - b) en el libro: debe ser uno de los personajes principales.
5. Todo debe explicarse de una manera racional; no se admite lo fantástico.
6. No hay lugar para descripciones ni para análisis psicológicos.
7. Es necesario configurar la siguiente homología en relación con las analogías de la historia: "autor: lector =

culpable: detective".

8. Es necesario evitar las situaciones y soluciones banales (Regla 20 a-j).

Estos principios dan pie a Todorov (ibídem.: 62) para, desde la perspectiva que él tiene de la composición del género (cfr., infra: 1.2.), hacer notar que en tanto que las reglas 1 a 4a son aplicables a la "historia del crimen", es decir, a la "fábula" y, con ello, a la "novela de enigma", las comprendidas entre 4b y 7 son aplicables a la "historia de la encuesta", es decir, al discurso y, con ello, a la "novela negra". En relación con la octava y última regla, Todorov la califica como "d'une généralité beaucoup plus grande". Sin embargo, en este punto no nos detendremos en los alcances del crítico búlgaro por cuanto su concepción del género difiere radicalmente de la que en el curso de este artículo hemos sostenido.

1.4.2. El código de Jorge Luis Borges para el cuento policial

Con anterioridad nos hemos referido a la posición de Borges —coincidente con la de Gilbert K. Chesterton— en lo concerniente a considerar que la expresión más cabal de lo policial se halla en el cuento.

En el marco de su artículo "Los laberintos policiales y Chesterton" (*Revista Sur* v, 10, págs. 92-94) donde se contienen estos principios que Borges manifiesta le fueron sugeridos por la lectura del libro *The Scandal of Father Brown*, del escritor inglés, el autor argentino comienza por establecer una distinción entre lo que denomina "la corriente narración policial", que homologa al "folletín"; y el que considera "el genuino relato policial", que caracteriza como aquel que ". . . rehúsa con parejo desdén los riesgos físicos y la justicia distributiva. Prescinde con serenidad de los calabozos, de las escaleras secretas, de los remordimientos, de la gimnasia, de las barbas postizas, de la esgrima, de los murciélagos de Charles Baudelaire y hasta del azar".

Considerando que el "genuino relato policial" es aquel en que ". . . la historia se limita a la discusión abstracta de un crimen, tal vez a muchas leguas del suceso o a muchos años", Borges elabora un código de seis principios (que en la cita que a continuación se expone desglosamos en mayúsculas, respetando el texto original) los cuales aquí reproducimos omitiendo, al igual que en el caso anterior, los enunciados que se apartan de las ideas fundamentales:

- A) *Un límite discrecional de seis personajes*⁸. La infracción temeraria de esa ley tiene la culpa de la confusión y el hastío de todos los films policiales (...).
- B) *Declaración de todos los términos del problema*. (...) la variada infracción de esta segunda ley es el defecto preferido de Conan Doyle. Se trata, a veces, de unas leves partículas de ceniza, recogidas a espaldas del lector por el privilegiado Holmes, y sólo derivables de un cigarro procedente de Burma, que en una sola tienda se despacha, que sirve a un solo cliente. Otras, el escamoteo es más grave. Se trata del culpable, terriblemente desenmascarado a última hora para resultar un desconocido (...). En los cuentos policiales honestos, el criminal es una de las personas que figuran desde el principio.
- C) *Avara economía en los medios*. El descubrimiento final de que dos personas de la trama son uno solo, puede ser agradable siempre que el instrumento de los cambios no resulte una barba o una voz italiana, sino distintas circunstancias y nombres. El caso adverso —dos individuos que están remedando a un tercero y que le proporcionan ubicuidad— corre el seguro albur de parecer una cargazón.
- D) *Primacía del cómo sobre el quién*. Los chapuceros ya execrados por mí en el acápite A) abundan en la historia de una alhaja puesta al alcance de quince hombres —mejor dicho de quince apellidos, porque nada sabemos de su carácter— y luego retirada por el manotón de uno de ellos. Se imaginan que el hecho de averiguar de qué apellido procedió el manotón, es de considerable interés.
- E) *El pudor de la muerte* (...) las pompas de la muerte no caben en la narración policial, cuyas musas glaciales son la higiene, la falacia y el orden.
- F) *Necesidad y maravilla en la solución*. Lo primero establece que el problema debe ser un problema *determinado*, apto para una sola respuesta. Lo segundo requiere que esa respuesta maraville al lector —sin apelar a lo sobrenatural (...) cuyo manejo en este género de ficciones es una languidez y una felonía. También están prohibidos el hipnotismo, las alucinaciones telepáticas, los presagios, los elixires de operación desconocida, los ingeniosos trucos pseudocientíficos y los talismanes (...).

1.4.3. Las leyes de W. Somerset Maugham para la novela policial

En su ensayo "Estética en la novela policial" (1948), Somerset Maugham aborda, desde el punto de vista del lector, algunos elementos del género. En un intento por reducir los contenidos de este ensayo a una expresión codificada, hemos determinado en él diez principios básicos, que Maugham establece para la creación de una novela policial, los cuales enumeramos a continuación encabezando cada uno de ellos por un enunciado enmarcado entre paréntesis cuadrados con el propósito de advertir que tales expresiones no corresponden al autor.

Tras acotar que para este novelista inglés (1948/1982: 254) "La teoría de la novela policíaca es sencilla. Alguien asesina a un individuo; se inicia una investigación; las sospechas recaen sobre cierto número de personas; se descubre al culpable y se le hace expiar su crimen", los principios en que, según su perspectiva, deben basarse estas obras, son los siguientes:

1. [*La novela policial debe basarse en un crimen*] "...las novelas policíacas (...) tratan de asesinatos. Aunque el robo y el fraude son también crímenes (...) despiertan en mí un interés muy relativo".
2. [*La novela debe contener un solo crimen*] "...los escritores de ese género deberían ser cuidadosos con sus asesinatos. Lo perfecto sería que sólo hubiese uno; se pueden permitir dos, en particular cuando el segundo es consecuencia del primero; pero si ocurre una manzana, la sensibilidad del lector se entorpece y la novela parece más bien absurda que impresionante".
3. [*El culpable debe ser un personaje importante*] "El autor se propone evitar que el lector descubra, antes del último capítulo, quien fué el asesino, y es lícito que emplee todos los medios a su alcance para llegar con bien a su meta. Pero debe ser leal y jugar limpio; el culpable habrá de representar un papel importante en el argumento, y no sería honrado que fuese un personaje sin relieve, o alguno que figurara tan poco en la novela que nunca llamase la atención del lector".
4. [*El culpable no debe introducirse desde el inicio de la novela, para no inclinar hacia él la simpatía del lector*] "La simpatía del lector se inclina hacia los personajes que se le presentan en las primeras páginas (...). Al final de la novela [el lector] se sentirá defraudado si los personajes por quienes se ha interesado al principio del libro no son los mismos que deben seguir interesándole después. Creo que todos los escritores de novelas policíacas deberían recordar esta ley e introducir al asesino sólo después de haber presentado a otros muchos personajes".
5. [*Los personajes, y en especial el culpable, deben ser verosímiles*] "...no creemos en un personaje que nos presentan como completamente bueno o completamente malo, y cuando el autor no considera ese efecto de verosimilitud, pierde el interés de sus lectores (...). Es preciso, pues, que se observe en el asesino esa mezcla del bien y del mal que (...) existe en todo ser humano".
6. [*La víctima debe provocar el asesinato por múltiples motivos relacionados con su condición negativa*] "No sólo deben arrojarse sospechas sobre varias personas, sino que también deben existir múltiples motivos para el asesinato. La víctima ha de haberlo provocado por sus vicios, sus locuras, su mal genio, su brutalidad, su avaricia (...) su conducta debe ser reprochable y su muerte no conmovirá al lector".
7. [*Los motivos para el crimen deben ser poderosos*] "...el asesino debe ser un malvado, pero no de un modo demasiado aparente; los motivos que le han impulsado a cometer su crimen habrán de ser poderosos".
8. [*El detective aficionado es el personaje más importante después del asesino*] "Después del asesino, el personaje

más importante es el "detective" (...) El aficionado es casi siempre un humorista consciente o inconsciente, lo cual no ocurrirá con el "detective" profesional; éste podrá ser astuto, lógico o estúpido; en el último caso, será el blanco de las bromas del autor o de su rival, el "detective" aficionado".

9. [Los métodos empleados para el crimen deben ser verosímiles] "Otro error de esos escritores consiste en emplear métodos de asesinato verdaderamente absurdos (...) no es posible creer que un cocodrilo hábilmente introducido en un cuarto de hotel devore a la víctima, o que durante una visita al Museo del Louvre, un bandido, por medio de algún complicado artefacto, logre que la Venus del Milo se desplome sobre su incauto enemigo y lo aplaste. Creo que los métodos clásicos siguen siendo los mejores y que los más verosímiles son el puñal, la pistola o el veneno".
10. [El estilo debe ser conciso] "Los mejores escritores de novelas policíacas son los que exponen escuetamente los hechos y dejan que el lector saque la conclusión. El estilo florido no cabe en esta clase de obras (...) Tampoco necesitamos erudición (...) Hacen bien [los escritores de novelas policíacas] en recabar amplios datos sobre infinidad de materias, pero es preciso que oculten su erudición (...) la cultura del autor de novelas policíacas nunca habrá de distraer la atención del lector de la parte esencial de su obra, que consiste en aclarar el misterio de un crimen".

1.5. Vigencia y renovación del género policial

Las manifestaciones en torno a la decadencia de la literatura policial, específicamente en lo que se refiere a la novela, se han planteado desde la época del término de la Segunda Guerra Mundial. En tales manifestaciones se argumenta que se trata de un tipo de literatura cuya fórmula parece agotada precisamente por la rigidez de los principios en las que sus creaciones deben enmarcarse.

Se hace evidente que el común de estas posiciones tiene su origen en el indiscutible y creciente auge que en las últimas décadas y hasta la actualidad han experimentado la novela negra y el "suspense", éxito éste al que han contribuido en no poca medida el cine y las series de televisión. medios masivos a los que el género policial parece en definitiva no adaptarse. Un reflejo de este fenómeno se percibe en el campo editorial, en el cual es manifiesta la frecuencia con que las colecciones especializadas han pasado a incluir obras correspondientes a estas dos tendencias en claro desnivel cuantitativo con las llamadas "novelas problema" o "novelas policíacas clásicas"⁹.

Sin embargo, y en nuestra perspectiva, este desmedro está lejos de significar el desaparecimiento del que aquí hemos definido como "género policial". Esta última afirmación la basamos en el hecho de que los temas, o "problemas" en este

caso específico, son en su esencia inagotables, lo cual, asociado a la existencia de escritores con talento para plantearlos, asegura una producción narrativa en un diseño estructural que difícilmente pueda desaparecer en tanto exista un "lector de ficciones policíacas" que, según Borges (cfr., 1979/1982: 66), ha sido engendrado por E.A. Poe, se encuentra en todos los países del mundo y se cuenta por millones.

A estos argumentos debe agregarse la evidencia de que el género policial —y en especial su producción novelesca—, si bien por una parte se ha impuesto restricciones en el desarrollo narrativo de sus temas —de lo cual son una muestra las codificaciones recién citadas— por otra se ha planteado constantemente, mediante algunos de sus creadores, recursos novedosos en los planteamientos y soluciones de las incógnitas, lo cual se traduce en el renovado interés que despiertan estas obras.

En lo que a la narración se refiere, la mayor parte de estos recursos se disponen en lo que es propiamente la "historia del crimen", constituyendo en sí "enigmas" en tanto corresponden a motivaciones o hechos que el culpable, la víctima o circunstancias ajenas, revierten en su apariencia originando incógnitas que en muchas obras alcanzan efectos sorprendentes en virtud de las originales interrogantes que plantean. Se trata del recurso que Hoveyda (ibídem.: 126) denomina "inversión (o subversión)" y que define como "el procedimiento que consiste en disfrazar los hechos en lo contrario de lo que son, con el fin de facilitar un golpe de teatro final".

Como es explicable, este procedimiento alcanza las más variadas manifestaciones. Así, por ejemplo, son muchos los casos en que el criminal revierte los hechos y crea incógnitas en algún detalle del cadáver de la víctima, recurso éste en que se especializó Ellery Queen (*El misterio de la naranja china*, *El misterio de los hermanos siameses*); otras veces la alteración o inversión se refiere al tiempo, como en *El misterio del cuarto amarillo*, de Leroux o *El crimen del canario*, de S.S. Van Dine. Tampoco faltan los casos en que es la propia víctima la que altera la realidad, como ocurre en *Cosecha roja*, de Hammett, donde, en uno de los tres crímenes que contiene la novela, al morir en los momentos en que revela el nombre de su asesino, la víctima apunta con su enunciado incompleto a un inocente.

El empleo de este recurso, que con diferentes expresiones se encuentra en todas las novelas policíacas, logra su mayor efectividad cuando sugiere

un origen maravilloso o sobrenatural, salvo para el protagonista-detective quien, al finalizar la encuesta, dará del hecho una explicación lógica y enmarcada en la solución integral del enigma (v.gr., *El dragón del estanque*, de S.S. Van Dine; *El misterio del cuarto amarillo*, de Gastón Leroux).

Un procedimiento que puede ser calificado como "inversión" fue el que desarrolló Agatha Christie en *El asesinato de Rogelio Ackroyd* (1926), novela que se ha hecho famosa merced a que en ella el culpable resulta ser el propio personaje narrador. Como es obvio, esta novela y el procedimiento en ella utilizado han atraído la atención de la crítica. Así, Boileau y Narcejac (ibídem.: 98) la consideran como exponente de "una situación clave en la novela policial más moderna", aunque señalan que el mismo procedimiento tiene antecedentes en Leblanc; por su parte Hoveyda (ibídem.: 89) cita esta novela entre las que considera "ingeniosas invenciones" en este caso para ocultar la identidad del culpable, y Roger Caillois (1941/1959: 233) se refiere al recurso utilizado en esta novela calificándolo como "una audacia excesiva".

En nuestro criterio, *El asesinato de Rogelio Ackroyd* representa un claro falseamiento de la perspectiva y, en consecuencia, de la substancia narrativa que en este caso está dada por la óptica del culpable. El procedimiento constituye así, más allá de "una audacia excesiva", como lo califica Caillois, un flagrante engaño al lector y, en nuestra perspectiva, un tropiezo en la prolífica y brillante carrera de la escritora inglesa.

Sin embargo, cabe hacer notar que lo que en este último caso estimamos deficiente es la manera como Agatha Christie resuelve la situación, y no la legitimidad de ésta en sí, dado que, como luego lo veremos, este mismo recurso fue empleado posteriormente con mejor fortuna, aunque este último caso no haya despertado igual atención de la crítica.

En relación con el conjunto de estos aspectos, y en el marco de la literatura policial que conocemos, el autor que consideramos que con mejor éxito ha planteado recursos sin rebasar las estructuras del género, es Paul Véry (1898-1963).

Así, este novelista francés plantea en su novela *Las cuatro víboras*, un relato narrado alternativamente en primera y en tercera personas, que se resuelve en la culpabilidad del narrador protagonista, y en el que Véry alcanza, en el manejo de las situaciones y en la solución, un éxito que, en nuestro juicio, supera el intento análogo de Agatha

Christie en *El asesinato de Rogelio Ackroyd*. A su vez, orientado hacia la problemática de la motivación del crimen, este autor escribió *M. Malbrough est mort* [*Mambrú ha muerto*] (1937), novela en la que a manera de prólogo Véry enumera cerca de cien motivos para que alguien cometa un homicidio, señalando a su vez que el crimen contenido en esta narración no tuvo ninguna de esas causales. En relación con *Mambrú ha muerto* debe anotarse que si bien el autor cumple con la interrogante propuesta en el prólogo —aun cuando el resultado resulte en gran medida decepcionante—, no deja este recurso de crear una expectativa que el autor sabe manejar hasta el final del relato.

Aun cuando los críticos han hecho resaltar en la producción de Véry *L'assassinat du Père Noël* [*El asesinato de Papá Noel*], novela que Hoveyda (ibídem.: 112) califica de "obra maestra" y en la que el novelista francés lleva al detective Próspero Lepicq a enfrentarse con un complejo enigma en el ambiente provincial, en nuestra perspectiva, la obra en que el ingenio de este autor se plasma en un enigma desconcertante es *El traje de los domingos*, novela que también está ambientada en un medio provinciano, atmósfera esta última que Pierre Véry retrata con soltura y haciéndola partícipe de los personajes que crea.

2. Seis problemas para don Isidro Parodi, de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares

Sin que sea necesario acudir a referencias es preciso reconocer que el aporte de Hispanoamérica al género policial ha sido escaso y a demasiada distancia cualitativa y cuantitativamente de la producción europea y norteamericana. Sin embargo, esta situación no impide reconocer que en el ámbito de nuestro continente ha existido en lo que respecta a la literatura policial, un desarrollo que está a la espera de estudios bibliográficos y críticos que revelen sus reales dimensiones y características.

En este sentido, el volumen de cuentos que Borges y Bioy Casares publicaron en 1942 bajo el pseudónimo de Honorio Bustos Domecq¹⁰, debe ser situado en el marco de este desarrollo y en el balance del aporte de Hispanoamérica al género policial. Este marco lo expondremos a continuación bajo el título de *Antecedentes*, pero haciendo notar desde aquí que sus contenidos, lejos de aspirar a constituirse en un panorama de la literatura

pol
con
sur
rrol
noa
A
que
esté
Prel
de
elen
man
plan
ducc
refie
posi
ción
tema
amé
libr
tam
del
en P
geni
la ne
S
mos
lidez
se in
sa lo
nega
estud
fras y
ro en
2.1.
L
el gé
cadas
circu
algun
Emil
L
deter
incor
decer
de av
pront
Fanc
fue t
Cona
laban

policial en nuestro ámbito, se plantean como un conjunto de notas ilustrativas del momento en que surge esta obra y de su trascendencia en el desarrollo posterior de este tipo de literatura en Hispanoamérica.

Al margen de este propósito debemos anotar que a los aspectos relacionados con la valoración estética del género a que hicimos referencia en los *Preliminares* de este artículo, se suman en el plano de sus manifestaciones hispanoamericanas otros elementos también controversiales que de igual manera omitiremos aquí. Estos elementos, que se plantean en torno a las causas de la escasa producción de obras policiales en este Continente, se refieren, entre otros, a la validez o invalidez de la posición de Howard Haycraft, para quien la creación de obras policiales es incompatible con sistemas dictatoriales —tan comunes en Hispanoamérica—, dado que en éstos no tiene cabida la libre administración de la justicia, o, ligada también a esta escasez de producción, la hipótesis del escritor ecuatoriano Alejandro Carrión (citado en Portuondo, 1954/1973: 99) referida a que “el genio español e hispanoamericano no es apto para la novela policíaca”.

Si bien frente a estos dos últimos aspectos tenemos una posición definida en cuanto a negar la validez de ambas tesis, creemos, no obstante, que ellas se insertan en una problemática cuyo análisis rebasa los propósitos y límites del presente artículo, no negando que ella amerita constituirse en objeto de estudios minuciosos que expongan como base cifras y datos sobre las manifestaciones de este género en Hispanoamérica.

2.1. Antecedentes

Los primeros contactos de Hispanoamérica con el género policial se remontan a las dos últimas décadas del siglo pasado, época en que comienzan a circular en las principales ciudades del Continente algunas rústicas ediciones en español de obras de Emile Gaboriau, Gastón Leroux y Conan Doyle.

La exitosa acogida que tuvieron estas ediciones determinó que ellas fueran progresivamente incorporando, en especial durante los primeros decenios del presente siglo, autores de literatura de aventuras policiales. De esta manera alcanzaron pronta celebridad figuras como Arsenio Lupin, Fantomas, Nick Carter y, en particular, Raffles, que fue una creación de E.W. Hornung, cuñado de Conan Doyle. A la par de estos personajes circulaban por entonces centenares de obras apócrifas

que narraban aventuras de Sherlock Holmes y del personaje creado por Maurice Leblanc.

La importancia de este despliegue de ediciones radica, según nuestro parecer, en dos importantes hechos: por una parte en la motivación y sensibilización de un numeroso público hacia este tipo de literatura, y, por otra, en la influencia que estas ediciones ejercieron —como lecturas juveniles— en los autores que más tarde abordaron en este Continente la creación de obras policiales.

Sin embargo, y en relación con el segundo de estos aspectos debe anotarse un elemento también relevante, a saber que estas influencias se dieron sólo como esquemas situacionales, lo cual se advierte en el hecho de que salvo raras excepciones —como ocurre con algunas novelas del escritor argentino Luis de la Puente— los autores hispanoamericanos han ubicado sus relatos en espacios narrativos correspondientes a sus propios medios, es decir, como acertadamente lo señala Eugenia Revueltas (1987:100) “[tratando] de encontrar en la recreación de ambientes y lenguajes, o sea, en las variables estructurales, el elemento específico hispanoamericano”.

En este marco surge el primer escritor del género policial en Hispanoamérica: el chileno Alberto Edwards (1874-1932) quien, bajo el pseudónimo de Miguel de Fuenzalida, publicó en la revista *Pacific Magazine* desde 1912 a 1920 un total de cuarenta y cuatro cuentos construidos en torno a la figura protagonista de Román Calvo, “el Sherlock Holmes chileno”. Los cuentos de Edwards —v.gr., *El secuestro del candidato*, *El hombre misterioso de la calle de Santa Rosa*, *Sobre la pista del corsario*, *La catástrofe de la Punta del Diablo*— siguen el mismo esquema de los relatos de Conan Doyle, aunque en ellos el narrador, Miguel de Fuenzalida, describe las situaciones con un sentido humorístico que es raro encontrar en su modelo inglés.

A la cuentística de Edwards sigue en la siguiente década la producción del mexicano Antonio Helú, quien desde 1926 comenzó a escribir cuentos, muchos de los cuales fueron incluidos en su obra *La obligación de asesinar* (1946). No obstante, el protagonista de los relatos de Helú, el detective Máximo Roldán —anagrama de “ladrón”— corresponde más bien al modelo de Arsenio Lupin, en tanto que la mayoría de los cuentos del escritor mexicano se inscriben en la tradición de la novela de aventuras policiales. En torno a esta última característica de la obra de Helú, anota Donald A. Yates (1964:9) “La influencia del criminal-

caballero (...) es más visible en la literatura mexicana que en la de cualquier otra nación latinoamericana. Parecería, por lo tanto, que la natural simpatía del mexicano por los de abajo, por los proscriptos, ha determinado hasta cierto punto el gusto nacional en literatura policíaca".

El éxito obtenido por los primeros autores de relatos policiales en nuestro ámbito, sumado al creciente número de traducciones de obras de este tipo que llegaba a América, son factores que contribuyeron en no poca medida a despertar el interés de muchos escritores hispanoamericanos por este género. Esto último se percibe en el hecho de que en la época de los treinta, y siguiendo el ejemplo del *Pacífico Magazine* de Chile, las más importantes revistas del Continente —como *Carteles*, *La Habana Bohemia* y *la Revista de Avance*, de Cuba, y *Caras y Caretas*, *Sur*, *Tit-Bits* y el *Suplemento Dominical* de *La Nación* de Buenos Aires, todas estas últimas de Argentina— daban cabida a cuentos policiales no sólo de autores nacionales, sino, en general, hispanoamericanos.

Confluyen de este modo los elementos que en la década de los años cuarenta configuraron una etapa clave en la evolución del género policial en Hispanoamérica, al favorecer en Argentina la aparición de una generación de narradores de esta temática, y en México, la producción literaria de un grupo de escritores ligados a la influencia de Antonio Helú.

En el caso de Argentina —el cual es más importante en lo que respecta a los contenidos de este artículo —a los factores anotados debe sumarse un hecho importante, cual es que desde los promedios de la década anterior comenzaron a ser conocidas en el país rioplatense las primeras traducciones de Chesterton, elemento éste que hay que considerar en dos dimensiones: como motivador de ensayos y estudios sobre el género —v.gr., el artículo de Borges donde se contienen las leyes sobre el cuento policial— y como factor que inicia la influencia del escritor inglés en varios de los componentes de esta generación.

De manera general puede afirmarse que esta generación argentina de escritores policiales está integrada por autores nacidos entre 1900 y 1918 —aún cuando dos de sus componentes, Borges y Castellani, nacieron en 1899. Los escritores más importantes que la componen son los siguientes: el Presbítero Leonardo Castellani (tb. Jerónimo del Rey, 1899) (v. gr., *Las nueve muertes del Padre Metri*, cuentos, 1942; *El crimen de Ducadelia* y *otros cuentos del trío*, 1959; *El enigma del fan-*

tasma en coche, novela, 1959); Jorge Luis Borges (1899) (v.gr., *Seis problemas para don Isidro Parodi*, cuentos en colaboración con Adolfo Bioy Casares, 1942; *La muerte y la brújula*, cuento contenido en *Ficciones*, 1944); Ameltax Mayfer (pseudónimo de Abel Mateo, 1900) (v.gr., *Con la guadaña al hombro*, novela, 1940; *Un viejo olor a almendras amargas*, teatro, 1848; *El asesino está en la cárcel*, novela 1953); Alfonso Ferrari Amores (1903) (v.gr., *Gauchos al timón*, novela, 1948; *El papel de plata*, cuento, 1953); Lisardo Alonso (1903) (v.gr., *La vuelta de Oscar Wilde*; *El asesino del tiempo*, novelas); Manuel Peyrou (1906) (v.gr., *La espada dormida*, cuentos, 1945; *El estruendo de las rosas*, novela, 1948; *La noche repetida*, cuentos, 1953); Adolfo Bioy Casares (1914) (v.gr., *Seis problemas para don Isidro Parodi*, cuentos en colaboración con Jorge Luis Borges, 1942; *Los que aman, odian*, novela en colaboración con Silvina Ocampo, 1946) y W.I. Eisen (pseudónimo de Isaac Aisemberg, 1918) (v.gr., *Tres negativos para un retrato*, novela, 1949; *Manchas en el Río Bermejo*, novela, 1950). A estos nombres deben agregarse los de dos narradores y un ensayista no argentinos, pero que en aquella época colaboraron en las mismas publicaciones. En el caso de los primeros se trata del uruguayo Enrique Amorim (1900) (v.gr., *El asesino desvelado*, novela, 1945) y del chileno L.A. Isla (1905) (v. *El crimen del Parque Forestal*, cuentos, 1946; *El indiferente*, cuentos, 1946). En lo que se refiere al ensayista, se trata del francés Roger Caillois, quien en los años cuarenta había fijado su residencia en la capital argentina y colaboraba con artículos sobre el género policial en *La Nación* de Buenos Aires (v.gr., *La novela policial*, marzo de 1941; *Evolución de la novela policial*, mayo de 1942).

Al margen de su valor en conjunto y de la calidad de muchas de las obras de sus integrantes, la existencia de esta generación tuvo dos consecuencias importantes. La primera de estas consecuencias, de naturaleza extraliteraria, corresponde propiamente al plano editorial y se refleja en la creación, a partir de esos años, de series especializadas en este género por parte de las principales empresas del ramo. Así nació en 1943, dirigida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, la Colección "El Séptimo Círculo" de la Editorial Emecé, y, alrededor de esos años, la "Biblioteca Oro" de la Editorial Molino, que ha publicado en español las obras completas —entre otros— de Agatha Christie, S.S. Van Dine, Rex Stout y Erle Stanley Gardner; la "Serie Roja" de la Colección

Aus
Edi
esta:
blica
muc
por
Tam
se p
Zig-
de l
"La
edita
Quee
L.
cons:
nido
apari
terio
corre
ducc
cida
nente
noml
rojo)
pato:
la m
banq
Cova
Puen
En
por
apari
crime
por e
ciales
1946
la seg
la for
polici
graron
Berm
rentes
reloj)
arena
(v.gr.,
rista,
Peter
A
siglo
El ext
(v.gr.
Rafae
para

Austral de Espasa-Calpe y la "Serie Naranja" de la Editorial Hachette, entre las más importantes. A estas colecciones debe sumarse la revista *Pistas*, publicada por la Editorial Acme, la cual acogió por muchos años gran parte de los relatos producidos por escritores argentinos, uruguayos y chilenos. También cabe agregar que este desarrollo editorial se proyectó a Chile, país en que la Editorial Zig-Zag comenzó a publicar, a fines de la década de los cuarenta, la "Serie Roja" de la Colección "La linterna" y donde a partir de 1950 empezó a editarse la versión en español del famoso *Ellery Queen's Mystery Magazine*.

La segunda consecuencia de esta generación consiste en que el éxito, sobre todo editorial, obtenido por la mayoría de estos autores, motivó la aparición de una generación inmediatamente posterior de escritores argentinos nacidos en los años correspondientes a la tercera década y cuya producción en el género policial comenzó a ser conocida después del medio siglo. Entre los componentes de esta nueva generación cabe citar los nombres de Rodolfo J. Walsh (v.gr., *Variaciones en rojo*), José F. Bateller (v.gr., *La pista de los zapatos viejos*), Alfredo J. Grassi (v.gr., *Sinfonía para la muerte*), Alfredo Pérez Zelaschi (v.gr., *El banquero, la luna y la muerte; Las señales*), Ignacio Covarrubias (v.gr., *Nadie sale vivo*) y Luis de la Puente (v.gr., *El enigma de los gorilas*).

En lo que respecta a México, a la tradición creada por Antonio Helú deben sumarse la exitosa aparición en 1944 de la novela *Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli (1905) y la fundación por el propio Helú de la revista *Selecciones policiales y de misterio*, que existió entre los años 1946 y 1953, como elementos que favorecieron en la segunda mitad de la década de los años cuarenta, la formación de un grupo de escritores del género policial. Entre los escritores que inicialmente integraron este grupo debe mencionarse a María Elvira Bermúdez (1916) (v.gr., *Muerte a la zaga, Diferentes razones tiene la muerte, El embrollo del reloj*); Alberto Elías González (*Una orquídea en la arena*) y José Martínez de la Vega (1908-1954) (v.gr., *El secreto de la lata de sardinas*), el humorista, y por lo general algo chabacano, creador de Peter Pérez, "el detective de Peralvillo".

A este grupo se integraron después del medio siglo Rafael Bernal (v. gr., *Un muerto en la tumba, El extraño caso de Aloysius Hands*), Juan Bustillo (v.gr. *Apuesta al crimen, El asesino de los gatos*) y Rafael Solana (v.gr., *El crimen de las tres bandas*), para configurar en aquel país una tradición del

género policial que hasta la actualidad mantiene su vigencia, tal como lo demuestra el éxito que en 1969 obtuvo la novela *El complot mongol*, de Rafael Bernal. En su conjunto, esta tradición mexicana en la narrativa policial posee en la perspectiva de Eugenia Revueltas (ibídem.: 110) dos características que le son propias, a saber: el predominio de la intuición por sobre el análisis en la investigación criminal y la preponderancia de las pasiones afectivas como factores determinantes en los crímenes contenidos en las obras.

Paralelamente a la segunda generación de narradores argentinos y a la producción posterior al medio siglo de los autores mexicanos cabe hacer referencia al caso de Chile, país donde la tradición de relatos policiales iniciada por Edwards e Isla se ha resuelto en aportes individuales, tales como son los casos de Luis Enrique Délano (v.gr., *El caso del cuadro surrealista*); James Endhart (pseudónimo de Camilo Pérez de Arce (v.gr., *Un crimen entre psicólogos*) y René Vergara, quien fuera en aquel país un afamado Jefe de Investigaciones, (v.gr., *La bailarina de los pies desnudos*).

Por último, estas notas sobre el desarrollo del género policial en Hispanoamérica quedarían incompletas sin la alusión, en el caso de Cuba, al ensayista y narrador Lino Novás Calvo (1905) (v.gr., *La yegua ruina y el tiro chiquito*), quien representó por varias décadas el aporte de ese país caribeño a la literatura policial, creando allí una tradición que hasta la actualidad es vigente, aunque, desde 1959, enmarcada en otras directrices y principios (véase infra nota 3).

Retomando la obra que motivó estas notas sobre la evolución del género en Hispanoamérica, puede afirmarse que los *Seis problemas para don Isidro Parodi*, de Borges y Bioy Casares—"Biorges", como se acostumbra a denominar en su conjunto a estos dos autores— conllevan la importancia de representar tanto uno de los aportes de más alta calidad literaria al género en el Continente, como el modelo de rigurosidad que ha orientado a los cultivadores de este tipo de literatura en Hispanoamérica.

2.2. El detective de la celda 273

Los relatos que componen la obra de Borges y Bioy Casares aparecen precedidos primero por un perfil de H(onorio) Bustos Domecq y luego por un prólogo que con el título de "Palabras liminares" firma Gervasio Montenegro, uno de los personajes

que interviene en varios de los cuentos que integran el libro.

El primero de estos segmentos, es decir el perfil de Bustos Domecq, corresponde a la transcripción de un escrito imaginario atribuido a un autor también ficticio, y en él se contienen sus datos biográficos y bibliográficos. El propósito de este contenido se corresponde con lo acotado por Borges en su *Essai d'autobiographie* (citado en Eco, 1985/1986: 260), en lo concerniente a que tras resolverse junto con Bioy Casares a componer una intriga policial. . .

“Un troisième homme, Honorio Bustos Domecq, apparut et prit l'affaire en main (...) Il ne tarda pas à nous gouverner d'une poigne de fer et, pour notre plus grande joie d'abord puis, a notre consternation il devint complètement différent de nous, ayant ses propres fantaisies, ses propres sous-entendus, son propre style appreté.” [Apareció un tercer hombre, H.B.D., y tomó el asunto en sus manos (...) El no tardó en gobernarnos con puño de hierro y, primero para gran regocijo nuestro y después para nuestra consternación, llegó a ser totalmente diferente a nosotros, teniendo sus propias fantasías, sus propios sobrentendidos, su propio estilo afectado.]

En lo que respecta al prólogo de Gervasio Montenegro, existen de este recurso varios precedentes, siendo el más famoso en las literaturas hispánicas, el de Unamuno, quien incluyó en su novela *Niebla* un prólogo firmado por el protagonista de esta obra.

Sin embargo, más allá del propósito de corporizar a estas entidades, la introducción de estos dos segmentos debe entenderse como inserta en la tendencia de Borges en orden a construir una bibliografía imaginaria que enmarque los temas y las actancias de sus relatos. En *Seis problemas para don Isidro Parodi*, esta bibliografía imaginaria se proyecta a la vez a las reiteradas alusiones a obras de los personajes que intervienen en los relatos y a siete notas al pie de página que acotan personajes imaginarios y que se refieren a elementos intrascendentes de las descripciones en las que ellas se insertan.

Tras estos dos elementos preliminares, la obra incluye seis narraciones breves tituladas respectivamente: *Las doce figuras del mundo*, *Las noches de Goliadkin*, *El dios de los toros*, *Las previsiones de Sangiácomo*, *La víctima de Tadeo Limardo* y *La prolongada busca de Tai An*.

Cada relato se divide en capítulos —sin titular y enmarcados espacialmente y por números romanos— que corresponden a “escenas” en las que uno o dos personajes visitan al detective para

plantearle un problema contenido en un episodio del que han sido actores o espectadores. Respondiendo a este esquema, los dos primeros y los dos últimos relatos se contienen cada uno en dos capítulos o “escenas” —que respectivamente corresponden a la exposición y a la solución del problema o enigma planteado— en tanto que de los dos restantes, *El dios de los toros* está estructurado en cinco capítulos, y *Las previsiones de Sangiácomo*, en seis.

La actancia protagónica de estos relatos, en cuanto constituyen manifestaciones del género policial, es Isidro Parodi, “el detective sedentario”.

Sobre este personaje conviene señalar que su nombre ha dado margen a algunas interpretaciones. Así, Umberto Eco (ibídem.: 261) cree que el nombre Isidro guarda cierta analogía en su intención denotativa con Isidoro de Sevilla, y en lo que se refiere al apellido Parodi —patronímico italiano de origen ligurio muy común en Argentina—, el mismo Eco lo señala como muy parecido a “parodia”, impresión esta última que comparte Maurice Bennet (cfr., 1983: 263, n. 7) acotando al respecto que este apellido sugiere la paradoja, reducida al absurdo, del género detectivesco que representa esta obra.

Por otra parte, los antecedentes y el retrato del personaje son muy simples: peluquero y dueño de una barbería de la calle México, en los barrios del sur, Isidro Parodi fue en 1919 acusado injustamente de un crimen y condenado a veintidós años de prisión por la decisiva intervención de un escribiente de Comisería quien le debía un año de alquiler. Tras los años “. . .sentencioso, obeso, con la cabeza afeitada y los ojos singularmente sabios”, el ex peluquero vive recluido en la celda 273 de la Penitenciaría Nacional, lugar al que, con autorización de la policía y en especial del Sub Comisario Grandona, acuden algunos visitantes para exponer sus problemas al detective sedentario, quien los escucha cebando su mate en un jarrito celeste, fumando cigarrillos “Sublimes” y manipulando una baraja mugrienta que ocasionalmente extrae de su birrete reglamentario.

El estatismo que se le impone a Isidro Parodi al imposibilitarse su conocimiento directo de los sospechosos de cada caso y el acceso a las pistas de la escena del crimen, conduce al más alto grado de raciocinio en la solución de los enigmas. En este sentido Borges y Bioy Casares inscriben a su personaje en una tradición de detectives confinados espacialmente, como el caso de Nero Wolfe, creado por Rex Stout, o limitados sensorialmente, tal

como
de la
con
Gerva
No
cegue
dente
la inr
gonis
senci
en su
de las
Stout
colab
desen
y val
expor
queda
cen l
se enc
En
venid
medu
Para
elem
conte
en d
quier
y el p
La
puest
que s
figura
Las n
Sangi
en otr
toros-
como
La ví
que t
La pr
Lo
sonaje
que se
ficiali
aparie
derlo
verbo
en int
una d
discu
soluc
maner

como ocurre con Max Carrados, el detective ciego de las obras de Ernest Bramah y cuya semejanza con Parodi se cita en el prólogo firmado por Gervasio Montenegro.

No obstante, el estatismo de Nero Wolfe y la ceguera de Max Carrados constituyen sólo antecedentes parciales del personaje argentino. De hecho, la inmovilidad o la restricción perceptiva del protagonista-detective impone narrativamente la presencia de colaboradores confiables que lo suplan en su contacto con los sospechosos y en el acopio de las pistas. Esta función —que en las obras de Rex Stout cumple Archie Goodwin, el secretario y colaborador de Nero Wolfe, y en las de Bramah desempeñan Carlyle y Parkinson, amigo el primero y valet el segundo de Max Carrados— carece de exponentes en la obra de Borges y Bioy Casares, quedando su función referida sólo al relato que hacen los protagonistas o testigos del suceso en que se encierra el enigma.

En estos relatos narrados por los que han intervenido o presenciado los sucesos radica el aspecto medular de los cuentos que componen la obra. Para entender cabalmente la importancia de estos elementos debe tenerse en cuenta que el enigma contenido en cada uno de estos relatos se presenta en dos planos: un plano de apariencia, que adquiere las características de una puesta en escena, y el plano de la realidad.

La naturaleza del plano de la apariencia o puesta en escena es, por lo general, compleja, dado que su creación no sólo puede tener origen en la figura del antagonista o criminal —como ocurre en *Las noches de Goliadkin* y en *Las previsiones de Sangiácomo*— sino en esta figura y, separadamente, en otro personaje —como ocurre en *El dios de los toros*— o también a partir de la propia víctima —tal como sucede en *Las doce figuras del mundo* y en *La víctima de Tadeo Limardo*— o en un antagonista que termina siendo victimado —como es el caso de *La prolongada busca de Tai An*.

Lo que caracteriza las exposiciones de los personajes que acuden a la celda de Isidro Parodi es que son discursos de seres a los que su ingenua superficialidad impide percibir más allá del plano de la apariencia, cuyos elementos refieren sin comprenderlos y trastocando en su desesperante y afectada verborrea, lo accesorio en fundamental y lo clave en intrascendente. No obstante —y respondiendo a una de las exigencias del género policial— en estos discursos se encuentran todos los elementos para la solución del enigma, imponiéndosele de esta manera al protagonista-detective la tarea de dis-

criminar en ellos los elementos fundamentales de los accesorios y, a partir de los primeros, recrear el plano de la realidad y encontrar en él las claves de la solución de la interrogante.

Tenemos que confesar que al llegar a este punto, nuestro examen de estos elementos se habría detenido atribuyendo a los autores el acierto de dotar al protagonista-detective de una extraordinaria capacidad de inferencia inductiva, capaz de extraer de un abigarrado relato los elementos necesarios y suficientes para rediseñar otro relato —correspondiente a lo antes denominado “la historia del crimen”— del cual, esta vez por deducción, interpretar los elementos claves para resolver las interrogantes planteadas. Sin embargo, existe al respecto una interpretación propuesta por Umberto Eco (1985/1986) que profundiza este elemento de la obra.

La interpretación de Eco arranca de su consideración de que el razonamiento por el que procede Isidro Parodi en la solución de los enigmas que le proponen, no corresponde a la deducción ni a la inducción, sino a la “abducción”, concepto que este autor toma del filósofo norteamericano Charles Sanders Pierce, y el cual designa un razonamiento que al enfrentarse a un resultado curioso o inexplicable, lo conjetura como un caso o fenómeno de una ley que es necesario encontrar para que tal resultado se transforme en explicable y predecible.

Tras señalar, siguiendo a Pierce, que este tipo de razonamiento ha dado origen a descubrimientos científicos revolucionarios, Eco (ibídem.: 266) reconoce tres niveles o tipos de abducción, a saber: un primer nivel, en el que habiendo un resultado curioso o inexplicable, la ley que lo contiene ya existe en alguna parte del mismo campo de esos fenómenos, con lo cual la tarea se reduce a encontrarla; un segundo nivel, en el que la ley es difícil de localizar por hallarse en otro campo de fenómenos, siendo necesario entonces aventurar que ella corresponde también al caso involucrado, y en tercer nivel, en el cual la ley no existe, por lo que es preciso inventarla.

En el marco de esta distinción, el semiótico italiano anota que la historia de la ciencia, la investigación detectivesca, la medicina clínica y la filología son conocimientos en los que a menudo interviene la abducción de los niveles segundo y tercero, ya que por lo común el sabio, el detective y el filólogo al razonar deben conjeturar que la solución que ellos han encontrado en el mundo posible de su imaginación hipotética corresponde

al mundo real. hecho éste que determina que deban proponer su hipótesis a otros controles y ensayos.

En lo que respecta a la investigación detectivesca, Eco sostiene que estos controles y ensayos son en ella innecesarios. En su óptica, el detective imagina la solución convencido de que ella es la verdadera, dado que, por sobre él, el autor garantiza con su omnipotencia la absoluta correspondencia entre el Mundo Posible imaginado por el investigador y el Mundo Real de los objetos y las relaciones.

Al llegar a este punto, y tras señalar que el detective opera convencido de que los movimientos de su espíritu de investigador siguen las mismas leyes que la realidad, Eco se concentra en la figura de Isidro Parodi para hacer notar que en este caso la realidad es propiamente la del ilógico y paradójal universo borgiano, una realidad libresca resuelta en la ficción, es decir, en la puesta en escena. Y es entonces a partir de este universo que puede Isidro Parodi reconstruir con "ilógica rigurosidad" los procesos tanto más ilógicos de los problemas a que se enfrenta y descubrir en cada caso que los acontecimientos que han vivido los personajes no son más que sucesos proyectados por otro espíritu y aún que los propios sujetos de su investigación proceden siguiendo las mismas leyes de la ficción.

A la luz de la interpretación de Eco queda en claro la razón por la cual cuatro de los seis relatos que componen la obra¹¹ —a saber: *Las doce figuras del mundo*, *Las noches de Goliadkin*, *Las previsiones de Sangiácomo* y *La víctima de Tadeo Limardo* — diseñan la apariencia que en ellos presenta el enigma con las características de un guiñol.

No obstante, y a pesar de este elemento común, estos relatos manifiestan tanto en la motivación como en otros aspectos de sus puestas en escena, radicales diferencias que los reagrupan aparejadamente. Así, en efecto, cabe observar que en los dos primeros relatos citados, el guiñol, a la par de originarse en una situación circunstancial y anecdótica —la burla a un hombre simple, en *Las doce figuras del mundo*, y los disfraces de una banda de ladrones para apropiarse de una joya, en *Las noches de Goliadkin*—, se circunscribe a la ingenua percepción del narrador protagonista. Estos rasgos dotan a las respectivas situaciones de un marcado tono farsesco que en el primero de los casos se revela por la analogía que presenta la escenificación de la burla con respecto al conocido truco de naipes en que una persona le dice a otra que vaya

cogiendo, en orden y sin mirarlas, las cartas de una baraja que aquella va señalando, y, en el segundo, por lo grotesco de las situaciones y de los disfraces— uno de los cuales corresponde al ficticio Padre Brown— que adopta la banda y que no engañan al poseedor de la joya, pero sí al crédulo y superficial Gervasio Montenegro, el cual se convierte en el falso inculpaado de las dos muertes del relato: la de un miembro de la banda a manos del que custodiaba la joya, y luego de este último que es eliminado por los otros ladrones.

En contraste con estas narraciones, *Las previsiones de Sangiácomo* y *La víctima de Tadeo Limardo* plantean situaciones aparentales que se originan en aspectos vitales de los personajes que respectivamente las provocan. Así, en el primero de estos relatos el plan vengativo del Comendador engaña por largos años, en razón de su credulidad o inocencia, a todos los que lo rodean, excepto a la nueva prometida de su hijo —la Pumita— quien muere por haber descubierto la maquinación y con ella el carácter falso de la situación. A su vez, en *La víctima de Tadeo Limardo* la puesta en escena se origina en el masoquismo del personaje que llega al hotel de suburbio que regentan su ex mujer con su actual amante, y cuya actitud servil engaña tanto al narrador testigo como al resto de los indigentes del lugar, hasta terminar siendo asesinado por la esposa infiel quien, incapaz de comprender los motivos de la situación, lo elimina creyendo que la víctima que buscaba el personaje —que no era otra que él mismo— habría de ser el hombre que entonces vivía con ella.

Estos dos relatos, el primero desarrollado en torno a una venganza de compleja realización, y el segundo, estructurado sobre un tema de matices dostoiéwskianos, no constituyen, empero, narraciones psicológicas dado que este elemento —manifestado en ambos casos como desorden mental— se inserta en la génesis de los mundos de apariencia en que se resuelven las situaciones y no en los homicidios que en ellas tienen lugar y en cuyos ambos casos el culpable enigma su identidad y los motivos que lo impulsan a cometer el crimen.

No obstante, y enfrentado a todas estas apariencias, Isidro Parodi, a partir de detalles casi ocultos en la verborrea de sus relatores, descubre en cada caso la historia real y con ella las motivaciones y las identidades de los respectivos culpables.

Al margen de estos comentarios que motiva la lectura del texto, otros alcances de interés surgen de la confrontación de estos relatos con los princi-

pios
hech
cació
edició
(194:
codif
autor
A
afirm
volun
(cfr.,
As
najes
cional
previ
este
núme
enigm
tancia
funció
ante
Gerva
gonist
cuatro
Carlo:
cipant
De
como
atenci
actanc
la obr
el con
rusos,
institu
terizac
coroné
dorf-D
a los
banda
Esta a
tivo, q
nota c
porten
tar cie
presidi
enunci
Molina
pachó
todas p
ciaría
21); "1
jeros.
gente

pios que Borges postuló para el cuento policial. De hecho, el escaso tiempo transcurrido entre la publicación de estos principios (1935) y la primera edición de *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) llevan a presuponer la vigencia que dicha codificación mantenía en la época en que los autores elaboraron estos relatos.

A este respecto, y en un sentido general, puede afirmarse que las narraciones que integran este volumen se ajustan a los mencionados principios (cfr., infra, 1.4.2.).

Así, en lo que se refiere al número de personajes cada relato se atiene a la cantidad discrecional de seis actancias, con la excepción de *Las previsiones de Sangiácomo* que rebasa ligeramente este margen. Sin embargo, cabe acotar que el número de personajes que guarda relación con el enigma planteado es menor, dado que algunas actancias participan en más de un relato, siempre en función de testigos que exponen las situaciones ante el detective presidiario. Esto ocurre con Gervasio Montenegro, que al margen de ser protagonista de *Las noches de Goliadkin*, intervienen en cuatro de los restantes relatos, y, a la vez, con Carlos Anglada y Mariana Ruiz de Villalba, participantes ambos en dos narraciones.

Desligada de este requisito cuantitativo, sirva como nota en relación con los personajes llamar la atención sobre la casi ecuación numérica entre actancias criollas y extranjeras que se presenta en la obra. Esto se hace patente en el hecho de que en el conjunto de los seis relatos intervienen drusos, rusos, italianos, chinos y hasta un hebreo y una institutriz inglesa, a los que cabe agregar las caracterizaciones del británico Padre Brown, del texano coronel Harrap y de la exótica baronne Puffendorf-Duvernois, estas tres últimas correspondientes a los disfraces que adoptan los miembros de la banda que interviene en *Las noches de Goliadkin*. Esta afluencia de extranjeros en el espacio narrativo, que en nuestro criterio implica en la obra una nota de color local referente al cosmopolitismo porteño, la utilizan ambos autores para hacer resaltar cierto espíritu de xenofobia en el detective presidiario, tal como se aprecia en los siguientes enunciados: "Don Isidro no le hizo caso [a Molinari]; volvió a su rencor predilecto: se despachó contra los italianos, que se habían metido en todas partes, no respetando tan siquiera la Penitenciaría Nacional" (*Las doce figuras del mundo*, p. 21); "Esto les pasa a los que se meten con extranjeros. Vos mismo me dijiste que los drusos son una gente muy cerrada. Decías bien (. . .) A los otros

les bastaba desairar a un criollo; el quiso tomarlo para la risa" (*Las doce figuras del mundo*, p. 39); "¡Lo que faltaba! Un japonés cuatro ojos —pensó, casi audiblemente, Parodi" (*La prolongada busca de Tai An*, p. 159).

Al igual que esta primera ley, referida al límite de personajes, los principios segundo y tercero que respectivamente postulan la *Declaración de todos los términos del problema* y la *Avara economía en los medios* —referido este último no al estilo o claridad del discurso, sino a evitar equívocos de personajes (cfr., infra, 1.4.2.C)— son, como ya se indicó en otro lugar, rigurosamente satisfechos por la totalidad de las narraciones que, en lo relacionado con estos aspectos, se constituyen en cabales exponentes del género policial.

El cuarto principio postulado por Borges, a saber, *Primacía del cómo sobre el quién*, es básicamente ambiguo en tanto su enunciado alude a dos tipos de incógnita —respectivamente, de procedimiento e identidad— y su aclaración (cfr., infra 1.4.2.D) se refiere a la necesidad de evitar que los personajes, y en especial los sospechosos, carezcan de otra individualización que su propio nombre o no sean lo suficientemente caracterizados como para despertar el interés del lector en el rol que como individuos les corresponde desempeñar en los acontecimientos relatados.

En lo pertinente al segundo de estos sentidos cabe reconocer que a pesar de las limitaciones de extensión que impone el cuento o la narración breve, se impone aquí el oficio de los autores, quienes, lejos de caer en el error al que apunta la aclaración, logran el diseño de personajes bien caracterizados llegando a lograr en algunos de ellos, como es el caso de Tadeo Limardo, perfiles psicológicos de bastante complejidad.

Ya en lo que se refiere al tratamiento de los dos tipos de incógnitas —el "cómo" y el "quién"— a que alude el enunciado del principio, debe anotarse que la totalidad de las narraciones que integran la obra presentan un enigma constituido prioritariamente por una incógnita referida a la identidad del homicida, incluido el caso de *Las noches de Goliadkin*, donde la enigmación de la identidad, por tratarse de una banda, es colectiva. A su vez, la incógnita de identidad sólo en el caso de *El dios de los toros* podría interpretarse como asociada, aunque de manera no convincente, a una incógnita de procedimiento —la víctima es apuñalada a través del respaldo de un sillón de paja mientras observa un desfile de toros—, en tanto que todos los relatos, con la explicable excepción

de *Las noches de Goliadkin*, configuran el enigma añadiendo a la incógnita sobre la identidad del homicida, la interrogante relativa a la motivación de su crimen. Esta última característica encuentra su explicación, desde nuestra perspectiva, en dos hechos: en primer lugar que al instituirse el enigma con el diseño de una puesta en escena, éste tiende más bien a enigmizar un "por qué" antes que un "cómo", y, en segundo lugar, que el común de los personajes que en estos relatos desempeñan el rol de homicidas — v.gr., el druso Izadín, José Formento, la Juana Musante y hasta el mismo Sangiácomo, basurero, jabonero y comerciante en su juventud — son seres de gran simpleza y no dotados de la rigurosidad intelectual y de la capacidad de premeditación que, a riesgo de contradecir sus atributos, requiere la figura del homicida que interviene en una incógnita de procedimiento.

Sobre el quinto principio, que Borges enuncia como *El pudor de la muerte*, puede afirmarse que encuentra plena correspondencia en estos relatos, ya que ellos no contienen elementos truculentos en relación con las muertes que tienen lugar en sus respectivos desarrollos. De esta manera, descontando el suicidio de Ricardo Sangiácomo — que éste ejecuta con un arma de fuego — en los siete crímenes que hay en la obra, cuatro se cometen con arma blanca — en dos ocasiones acudiendo al puñal (*Las doce figuras del mundo* y *El dios de los toros*); en una a un cortaplumas (*La víctima de Tadeo Limardo*) y en otra a una pala (*La prolongada busca de Tai An*) — en una oportunidad se emplea el veneno (*Las prevenciones de Sangiácomo*) y en los dos restantes homicidios la víctima es arrojada de un tren en marcha (*Las noches de Goliadkin*). Todo se cumple, en efecto, de acuerdo con "la higiene, la falacia y el orden" que preconiza para la muerte el autor de los principios.

Finalmente, el sexto principio se refiere a lo que Borges denomina *Necesidad y maravilla en la solución*.

En lo que respecta a la primera de estas exigencias debemos convenir que la rigurosidad constructiva de las seis historias conduce en cada caso a que la respuesta emitida por Isidro Parodi constituya, sobre la base de los datos aportados, la única y necesaria solución al enigma planteado. Ya ahora, en lo que guarda relación con la segunda exigencia, es decir con el hecho de que tal solución maraville al lector, debemos señalar que, en nuestra perspectiva, las soluciones contenidas en estos relatos no llegan a provocar el efecto seña-

lado. En este plano, si bien estas soluciones en su conjunto son una muestra tangible del ingenio de los autores, ellas distan en todos los casos de contener el *tour de force* — consistente en la propuesta de una solución sobrenatural que luego es reemplazada por otra real y definitiva — que Borges reconocía como uno de los elementos esenciales de la cuentística de Chesterton. Empero, y en nuestro criterio, la ausencia de este último recurso no mengua en absoluto la rigurosidad y el valor que tienen estos relatos como manifestaciones del género policial.

Al margen ya de este cotejo con los citados principios y antes de finalizar nuestras consideraciones sobre el libro de Borges y Bioy Casares, queremos referirnos a un elemento, a todas luces detallístico y de hecho irrelevante para la valoración de la obra, pero que ha despertado nuestra atención dado que representa una aparente contradicción en la rigurosidad con que los autores han diseñado el universo narrativo contenido en estos relatos.

El mencionado elemento se relaciona con el tiempo global en el que se disponen los seis relatos y, como es obvio, corresponde a una temporalidad que se revela en las referencias cronológicas contenidas tanto en los marcos — intervenciones del narrador y diálogos de Isidro Parodi con sus visitantes — como en las enunciaciones que se hallan en las historias relatadas por los distintos personajes.

Así, en el primero de los relatos, *Las doce figuras del mundo*, y con ocasión de la visita a la cárcel de Aquiles Molinari, el narrador refiere los antecedentes penales de Isidro Parodi en los términos siguientes [en ésta como en las siguientes citas, las cursivas corresponden a enunciados subrayados por nosotros, así como las páginas remiten a la edición utilizada para la elaboración de este artículo (véase nota 1)]:

"Hace catorce años, el carnicero Agustín R. Bonorino, que había asistido al corso de Belgrano disfrazado de cocoliche, recibió un mortal botellazo en la sien. Nadie ignoraba que la botella de Bilz que lo derribó, había sido esgrimida por uno de los muchachos de la barra de Pata Santa. Pero como Pata Santa era un precioso elemento electoral, la policía resolvió que el culpable era Isidro Parodi, de quien algunos afirmaban que era ácrata, queriendo decir que era espiritista. En realidad, Isidro Parodi no era ninguna de las dos cosas: era dueño de una barbería en el barrio Sur y había cometido la imprudencia de alquilar una pieza a un escribiente de la comisaría 8, que ya le debía un año. Esa conjunción de circunstancias adversas selló la suerte de Parodi: las declaraciones de los

estig
unáni
La vi
hoy e
cabeza:

De
desar
la n:
Paro
cator
archi
lugar.

Er
nochu
cronc
Mont
diam:
los se
fuga;
Impe
caball

Es
época
ubica
entre
enerc
aborc
desca
lugar
Molin
Gerva
presic

El
una
rrado
Carlo
apuni
cárce
el Iti
lírico
de es
de 19

La
giáco
desar
entre
asesin
conti
Sin e
del C
tiemp
poste
año

testigos (que pertenecían a la barra de Pata Santa) fueron unánimes: *el juez lo condenó a veintitún años de reclusión. La vida sedentaria había influido en el homicida de 1919; hoy era un hombre cuarentón, sentencioso, obeso, con la cabeza afeitada y ojos singularmente sabios.*" (pp. 20-21).

De esto se deduce que la acción de este relato se desarrolla en 1933, lo cual se confirma cuando en la narración que Molinari hace de los hechos, Parodi lo interrumpe para señalarle: "*Hace catorce años que estoy archivado (...)* Pero ese archivo no lo conozco. Descríbame un poco el lugar." (p. 25).

En este marco temporal, el segundo relato, *Las noches de Goliadkin*, proporciona una referencia cronológica cuando en la narración de Gervasio Montenegro éste alude a Goliadkin y al robo del diamante en los siguientes términos: "*Veinte años los separaban de esa noche de pasión, de robo y de fuga; en el interín, la ola roja había expulsado del Imperio de los Zares a la gran dama despojada y al caballero infidente.*" (p. 52).

Esta referencia al robo como cometido en una época precedente a la Revolución rusa (1917) ubica el desarrollo de la aventura en el tren y la entrevista del personaje con Parodi en el mes de enero de 1935 o 1936 (Montenegro dice haber abordado el Panamericano un día 7 de enero), descartándose el año 1934 ya que en éste tuvo lugar el suceso en el que se vio envuelto Aquiles Molinari, quien, tras el éxito de Parodi, aconsejó a Gervasio Montenegro acudir donde el detective presidiario.

El tercer relato, *El dios de los toros*, contiene una referencia cronológica precisa cuando el narrador, tras citar en la bibliografía imaginaria de Carlos Anglada una obra correspondiente a 1939, apunta: "*Nos duele confesar que en veinte años de cárcel, Parodi no había tenido tiempo de estudiar el Itinerario de Carlos Anglada (trayectoria de un lírico)*" (p. 64). Estas referencias ubican la acción de este relato en los meses de agosto y septiembre de 1939 o de 1940.

La cuarta narración, *Las previsiones de Sangiácomo*, ubica los acontecimientos que en ella se desarrollan en el año 1941 y, específicamente, entre la noche del 23 de junio —vispera del asesinato de la Pumita— y el 11 de julio, fecha que contiene la carta del suicida Ricardo Sangiácomo. Sin embargo, al descubrir Parodi la culpabilidad del Comendador en estos dos hechos al mismo tiempo que la enfermedad mortal que lo agobia, posterga la revelación de lo acontecido hasta un año después y, conforme a esto, expone la ver-

dadera historia el 17 de julio de 1942 (cfr., p. 115).

El quinto relato, *La víctima de Tadeo Limardo*, no contiene referencias cronológicas, salvo la acotación de que las dos entrevistas de los personajes con Isidro Parodi están separadas por un lapso de ocho días.

La prolongada busca de Tai An, que es el sexto y último relato, entrega en cambio una referencia temporal concreta. Esta se da primero en la exposición del problema del robo de la joya que hace Shu T'ung, y que en sus comienzos presenta el siguiente enunciado: "*Hace diecinueve años ocurrió el hecho aborrecido que aflojó las patas del mundo y del cual han llegado algunos ecos a esta consternada ciudad*" (p. 161), y luego en la relación de los hechos que le hace Isidro Parodi a Fang She —quien ha recuperado la joya y ha dado muerte al ladrón— en la cual el detective presidiario acota: "Su paisano, el doctor Shu T'ung, aquí presente, nos hizo un cuento largo y enrevesado, donde colijo que en 1922 algún hereje le robó una reliquia a una imagen muy milagrosa. . ." (p. 181). La confrontación de las dos referencias temporales contenidas, respectivamente, en estas dos citas, ubica las entrevistas de los chinos con Isidro Parodi en el año 1941, y separados, según se hace explícito en el comienzo del segundo capítulo, por un lapso de cuatro meses.

Este conjunto de referencias cronológicas permite fijar con relativa precisión el decurso temporal en el que se disponen los episodios contenidos en la obra y, sobre esta base, establecer dos conclusiones y una interrogante. Las conclusiones en referencia corresponden a dos aspectos de manifiesta claridad, a saber: (a) que el tiempo en el que tienen lugar las visitas a Isidro Parodi y las soluciones que el detective presidiario da a los enigmas, abarca un período de nueve años comprendidos entre 1933 y 1942, y (b) que los dos últimos relatos transcurren en el lapso del año 1941 en el cual Isidro Parodi aguarda la muerte del Comendador para exponer su solución a los enigmas del asesinato de la Pumita y del suicidio de Ricardo Sangiácomo.

Finalmente, la mencionada interrogante surge de la visita que en relación con este último caso hacen Mario Bonfanti y Gervasio Montenegro a la celda 293 y que el narrador sitúa explícitamente el 17 de julio de 1942.

Dado que Isidro Parodi, "el homicida de 1919", había sido condenado a veintitún años de reclusión (p.21), su liberación debió haberse producido en

1940 ó 1941, considerando para este último año la posibilidad de que la sentencia contara desde 1920, lo cual parece ser efectivo de acuerdo con la mención a los veinte años de reclusión del detective que se hace en el primer capítulo de *El dios de los toros*.

En todo caso, al cumplirse el término de la condena a más tardar en 1941, es imposible que el 17 de julio de 1942 Isidro Parodi fuera aún recluso de la Penitenciaría Nacional.

Como ni el presente texto ni otros escritos de Borges entregan elementos para esclarecer esta interrogante, nos sentimos inclinados a plantear especulativamente dos hipótesis: la primera de ellas consistente en que se trata de un error en la referencia a la fecha correspondiente a 1942, y, la segunda, más de nuestro agrado y apoyada en el ilógico universo borgiano a que alude Eco, en torno a que Isidro Parodi obtuvo efectivamente su libertad en 1941, pero que tras esa fecha, por hábito o necesidad, siguió y aún sigue habitando la celda 293, donde hasta hoy soluciona casos de los que algún día tendremos noticias.

NOTAS

- (1) La primera edición de esta obra fue publicada por la Editorial Sur, de Buenos Aires, en 1942, y apareció bajo el pseudónimo de H(onorio) Bustos Domecq. Para el presente artículo hemos utilizado la edición de la Editorial Emecé, de Buenos Aires, Colección "Grandes Maestros del Suspense", 1984 y publicada bajo los nombres de sus autores.
- (2) En cursiva en el original.
- (3) La expresión "literatura política de aventuras" la hemos encontrado en Armando Cristóbal Pérez (1977 / 1982: 6) referida como posibilidad denominativa de algunas obras pertenecientes a la literatura policial cubana posterior a 1959. Cabe hacer notar que el género policial así como la novela negra gozaron tradicionalmente en ese país de una extraordinaria aceptación, lo cual motivó que después de 1959 las autoridades políticas y culturales impulsaran la creación de narraciones de este tipo, mediante los concursos anuales para relatos policiales auspiciados por el Ministerio del Interior -Premio MINIT- y por la revista *Moncada*. Sin embargo, en este marco de auspicios las narraciones deben ajustarse a un conjunto de principios y orientaciones determinadas por la política estatal. Estos principios y orientaciones aparecen sintetizados en Portuondo (1973: 130) cuando al respecto anota:

"La novela policial nacida con la Revolución cubana aporta una nota nueva al género y es la que

significa la defensa de la justicia y de la legalidad revolucionarias, identificadas, realizadas, no sólo por un individuo normal, sin genialidades, sino, además, con la colaboración colectiva del aparato policial y legal del estado socialista y de la muy eficaz y constante ayuda de los organismos de masa, principalmente los Comités de Defensa de la Revolución."

Como elemento ilustrativo del tipo de novela policial que se impulsa en este marco ideológico, podemos acudir a las características comunes que para Armando Cristóbal Pérez (ibídem.: 10-11) presentan las obras ganadoras hasta 1976 del Premio MINIT y que este novelista y crítico enumera así [las respectivas letras encabezadoras son nuestras]: (a) Existe una clara y definida concepción de la lucha de clases, partiendo de los principios del marxismo-leninismo, situando en este marco toda manifestación del hecho policial; (b) Se utiliza la presencia popular expresa en la ayuda a los órganos especializados para su enfrentamiento a la delincuencia común y/o a la contrarrevolución; (c) Se muestra una variada gama de formas de convergencia y simbiosis entre la delincuencia común (remnente del pasado) y la contrarrevolución (que pretende el retorno a ese pasado); (ch) Se destaca una nueva actitud por parte de los miembros de los órganos especializados de la Policía, la Seguridad y otros órganos de la defensa del Estado en su relación con el pueblo y con los delincuentes; (d) Alcanzan un gran peso las situaciones dramáticas en las relaciones interpersonales, lo que en muchas ocasiones implicaba la presentación de hechos y situaciones ocurridas en la sociedad burguesa anterior, como causa última de los hechos actuales, así como su reflejo en los conflictos personales de algunos miembros de nuestra sociedad; (e) Se hace un uso muy directo del lenguaje popular en los diálogos (y en buena medida en las descripciones), pero con un creciente proceso de elaboración estética; (f) Existe una manera desenfadada, directa, criolla, popular, revolucionaria, de enfocar el hecho policial a través de la caracterización de personajes y situaciones; (g) Se destaca un tono crítico, humorístico y/o irónico al tratar el tema, de esencia muy cubana; (h) Se sustituye el esquema clásico de enfrentamiento en el género policiaco: POLICIA vs. DETECTIVE PRIVADO (o AFICIONADO) y DELINCUENTE, por uno nuevo enraizado en nuestras circunstancias y caracterizado así: ORGANOS ESPECIALIZADOS + PUEBLO vs. DELINCUENTE" [Las mayúsculas como en el original].

Entre los autores que los críticos (concretamente José Antonio Portuondo, 1973; Armando Cristóbal Pérez, ibídem.; Eugenia Revueltas, 1987, 116-120 y Francisco Garzón Céspedes "Cuba: el papel del género policiaco en la lucha ideológica". *Casa de las Américas* xv, 89, 1975, 159-162) destacan como los mejores exponentes de esta tendencia, figuran entre otros: José Lamadrid (*La justicia por su mano* 1972); Armando Cristóbal Pérez (*La ronda de los rubies*, 1973); Rodolfo Pérez Valero (*No es tiempo de ceremonias*, 1974); Alberto Molina (*Los*

hombres color del silencio, 1975); Guillermo Rodríguez Rivera y Luis Rogelio Noguerras (*Cuarto círculo*, 1976); Daniel Chavarría (*Joy*, 1977); Plácido Hernández Fuentes (*La muerte acecha entre los pinos*); Juan Carlos Hernández (*El secreto de Plácido*); Francisco Alderete (*Gorjeo al amanecer*) y Nelson Román (*Extraño archivo de un detective*).

Las dificultades que plantea el acceso a estas novelas nos han posibilitado leer sólo dos de las obras recién citadas, a saber: *La ronda de los rubies* y *Joy*. En nuestra perspectiva estas dos novelas se ubican fuera del género policial tal como lo hemos definido y delimitado en este artículo. La novela de Armando Cristóbal Pérez está integrada tanto por elementos de la novela negra como de la novela de espionaje, y en lo que corresponde a *Joy*, de Daniel Chavarría —un filólogo uruguayo radicado en Cuba— es una novela de espionaje (*Joy*, en la novela, es el nombre de un proyecto elaborado por la CIA para destruir la producción cítrica cubana). Por las razones aquí anotadas creemos que la denominación de "literatura política de aventuras" propuesta por Armando Cristóbal Pérez en referencia a estas novelas es justamente la apropiada.

- (4) En cursiva en el original.
- (5) Como toda gran novela, *Cosecha roja* plantea problemas para su exacta ubicación. Si bien es cierto, tal como lo señalamos, que la novela contiene tres enigmas que sucesivamente van siendo solucionados por el protagonista-detective, su lectura pone en evidencia que el relato no se genera en estos enigmas, sino en el contrato que se establece entre el protagonista y el magnate de Personville —o Poisonville, ciudad ponzoñosa, según el juego de palabras que se reitera en la obra— para limpiar la ciudad de delincuentes, hecho que motiva la acción de hacer enfrentarse a los pistoleros que lleva a cabo el detective para eliminar a los cabecillas y establecer el orden.
- Al carecer el enigma de una función generadora del relato para insertarse, en cambio, en episodios subordinados a la línea de acción principal, la novela se sitúa fuera de los límites del género policial y, por sus características, se adhiere al género de aventuras, enmarcado en este caso en el ambiente de las ciudades norteamericanas durante la vigencia de la Ley Seca y los comienzos de la depresión económica.
- Un criterio similar a éste es el que se aprecia en el Prólogo que Luis Cernuda (1961 / 1979: 13-14) escribió para la edición de esta novela hecha por Alianza Editorial, y del cual citamos a continuación los siguientes enunciados que consideramos de interés:

"Queda otra cuestión por aludir, concerniente al género novelesco que cultiva Dashiell Hammett: que ese género pueda parecer a muchos secundario, por no decir mercenario (. . .) Dicho género novelesco, que Poe inaugura brillantemente con sus dos historias *The Murders in the Rue Morgue* [*Los*

crímenes de la calle Morgue] y *The Mystery of Marie Roget* [*El misterio de María Roget*], con su juego ingenioso de observación y deducción, tiene luego un largo y vario proceso en manos de unos y otros. Pues bien, a Hammett, aunque en no pocos de sus relatos y novelas el protagonista o agente es un detective (. . .) no me parece que se le pueda considerar estrictamente, al menos en sus libros mayores, como conforme al patrón del género. No hacemos la salvedad para excusarle de haber cultivado un género secundario o mercenario, sino porque, en efecto, no nos parece que *The Glass Key* [*La llave de cristal*] y *Red Harvest* [*Cosecha roja*] contengan propiamente misterio a descubrir ni trama siniestra a revelar (. . .) A este tipo de novela, donde apenas parecen concurrir las circunstancias del género detectivesco, algunos lo han llamado "thriller", aunque tampoco en este caso la denominación nos parezca adecuada".

- (6) Aun cuando en nuestra exposición hemos afirmado que en el género policial no tiene cabida la psicología, tenemos que reconocer que existe una base en la tradición y desarrollo de la literatura policial que podría oponerse a esta exclusión.
- El fundamento de esta última postura, que creemos representa T.S. Eliot, consiste en señalar en los orígenes del género —y a la par del aporte de Edgar Allan Poe— una directriz psicológica que arranca de Wilkie Collins (1824-1889) y en especial de su novela *Moonstone* [*La piedra lunar*] (1868), a la que el crítico inglés (1944: 541) consideraba "la primera y más grande de las novelas policiales inglesas". Sobre esta novela y en torno al paralelo con Poe, anota Eliot (ibídem.: 542):

"El cuento policial, tal como fué creado por Poe, es algo tan especializado y tan intelectual como un problema de ajedrez, mientras que la mejor literatura policial inglesa ha confiado menos en la belleza del problema matemático y mucho más en el intangible elemento humano."

Eliot no aclara ni ejemplifica en este ensayo cual es "la mejor literatura policial inglesa" a la que aquí alude. En lo que corresponde a nuestras limitadas lecturas, podemos afirmar que la mejor plasmación de elementos psicológicos en temas policiales la hemos encontrado en dos autores no ingleses: Vera Caspary (1904) (v.gr., *Laura*; *Bedelia*) y George Simenon.

No obstante, en la perspectiva en que hemos definido el género policial, las novelas de Vera Caspary y un sector de las de Simenon tienden a construirse sobre la base de una enigmación del "por qué", es decir de las motivaciones, creando en esta temática el nudo del relato. Al no existir en ellas la enigmación del antagonista, estas novelas carecen del juego en gran medida intelectual que es soporte del género que aquí tratamos. Si bien es cierto que a este respecto existen obras en las que lo psicológico se entrelaza con un enigma de identidad como ocurre en Simenon —v.gr., *El hombre de la Torre de Eiffel*— ello es sólo ocasional y, en nuestro criterio, producto de las virtudes que se le han reconocido al novelista belga.

- (7) Citado en Portuondo (1946/1973: 57). El artículo de Rex Stout se titula "Watson was a woman" y fue publicado en *The Pocket Mystery Reader*, Lee Wright ed.: New York: Pocket Book Inc., 1943, 220-228.
- (8) En negrita en el original, al igual que el resto de los encabezados que siguen.
- (9) El ejemplo más claro de este desnivel editorial en perjuicio del género policial lo constituye la Editorial Emecé, cuya Colección "El Séptimo Círculo" —que fue creada por Borges y Bioy Casares— ha incluido en sus títulos de los últimos años, y en abierta concesión a la demanda, gran parte de la producción de autores como James Hadley Chase y Cornell Woolrich, así como de cultivadores norteamericanos e ingleses de la "novela negra". Una situación parecida se ha dado con la Colección "Selecciones del Séptimo Círculo", de la misma editorial, cuyo primer número fue *Fruto prohibido*, de Hadley Chase.
- (10) Sobre el origen del pseudónimo anota Borges en su *Essai d'autobiographie* (citado en Eco, 1985/1986: 260): "Domecq était le nom d'un arrière-grand père de Bioy et Bustos celui d'un de mes arrière-grand-pères, de Córdoba" [D. era el apellido de un bisabuelo de Bioy y B. el de uno de mis bisabuelos, de Córdoba].
- (11) Algunos elementos de *La prolongada busca de Tai An* podrían dar pie para incluir este relato en el grupo de los que crean una realidad artificial. Sin embargo, nos inclinamos a considerar la historia que el doctor Shu T'ung narra a Parodi como un manifiesto caso de inversión focalizada en un personaje (Tai An), antes que una puesta en escena.
- Borges, Jorge Luis. 1943. "Reseña de *Murder for pleasure*, de Howard Haycraft". *Sur* 107, 66-67.
- Borges, Jorge Luis. 1974. "Sobre Chesterton". En *Otras inquisiciones. Obras Completas de J.L.B.* Buenos Aires: Emecé, 1974, 694-696.
- Borges, Jorge Luis. 1979. "El cuento policial". *Borges Oral*. Buenos Aires: Emecé Editores — Editorial Belgrano, 63-80.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. 1942. *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Buenos Aires: Emecé, 2ª reimpresión, 1984.
- Caillois, Roger. 1941. "La novela policial". *La Nación de Buenos Aires*, 30 de marzo de 1941. Reprod. en Juan Uribe Echeverría, *La narración literaria. Estudios sobre la novela y el cuento*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1959, 225-237.
- Cernuda, Luis. 1961. "Prólogo" a *Cosecha roja*, de Dashiell Hammett. Madrid: Alianza, 3ª ed., 1979, 9-16.
- Chesterton, Gilbert K. 1901. "Sobre novelas policíacas". En: R. Gubern, *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets, 2ª ed., 1982, 35-41.
- Eco, Umberto. 1985. "L'abduction en Uqbar". *Poétique* 7 (Seuil) 67, 1986, 259-268.
- Eisenstein, Sergei Mijailovich. 1958. "El género policíaco". En: R. Gubern, *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets, 2ª ed., 1982, 27-33.
- Eliot, Thomas S. 1944. "Wilkie Collins y Dickens". En *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Buenos Aires: Emecé.
- Flury, Víctor. 1985. "El héroe no se lleva nada". *La Nación*, Suplemento "Ancora", 14 de abril de 1985.
- Flury, Víctor. 1986. "La novela negra: ese mito contemporáneo". *La Nación*, Suplemento "Ancora", 9 de febrero de 1986.
- Gramsci, Antonio. 1920. "Sobre la novela policíaca". En su *Cultura y literatura*. Barcelona: Península, 3ª ed., 1973, 180-185.
- Gubern, Roman. 1970. "Prólogo" a su *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets, 2ª ed., 1982, 7-16.
- Hoveyda, Fereydoun. 1965. *Historia de la novela policíaca*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.
- Jolles, André. 1958. *Las formas simples*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971.
- Laín Entralgo, Pedro. 1956. "La novela policíaca". En Juan Uribe Echeverría, *La narración literaria. Estudios sobre la novela y el cuento*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1959, 239-251.

BIBLIOGRAFIA

- Amorós, Andrés. 1971. "La novela policial". En su *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Anaya, 175-181.
- Baquero Goyanes, Mariano. 1963. *Proceso de la novela actual*. Madrid: Rialp.
- Baquero Goyanes, Mariano. 1970. *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Editorial Planeta, 3ª ed., 1975.
- Bennet, Maurice J. 1983. "The detective fiction of Poe and Borges". *Comparative Literature* 35 (Summa 3), 262-275.
- Boileau, Pierre y Thomas Narcejac. 1968. *La novela policial*. Buenos Aires: Paidós (Colección "Letras Mayúsculas").
- Borges, Jorge Luis. 1935. "Los laberintos policíacos y Chesterton". *Sur* 10, 92-94.

- Maugham, W. Somerset. 1948. "Estética en la novela policial". En Juan Uribe Echeverría, *La narración literaria. Estudios sobre la novela y el cuento*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1959, 253-259.
- Miranda Arellano, Gladys. 1985. "¿Ha muerto la novela policial?". *La Nación*, Suplemento "Ancora", 7 de abril de 1985.
- Narcejac, Thomas. 1958. "La novela policial". En R. Gubern, *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets, 2ª ed., 1982, 49-80.
- Pérez, Armando Cristóbal. 1977. "Joy, el placer de leer, y algo más". Prólogo a *Joy*, de Daniel Chavarría. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2ª ed., 1982, 5-13.
- Portuondo, José Antonio. 1946. "En torno a la novela detectivesca". En su *Astrolabio*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1973, 49-94.
- Portuondo, José Antonio. 1954. "La novela policial en Hispanoamérica". En su *Astrolabio*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1973, 95-116.
- Portuondo, José Antonio. 1973. "La novela policial revolucionaria". En su *Astrolabio*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1973, 125-133.
- Revueltas, Eugenia. 1987. "La novela policíaca en México y en Cuba". *Cuadernos Americanos* (Nueva época) 1,1, 102-120.
- Todorov, Tzvetan. 1966. "Typologie du roman policier". En su *Poétique de la prose*. Paris: Editions du Seuil, 1971, 55-65.
- Uribe Echeverría, Juan. 1959. *La narración literaria. Estudios sobre la novela y el cuento*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Wilson, Edmond. 1944. "¿Por qué la gente lee novelas policíacas?". En su *Crónica literaria*. Barcelona: Barral Editores, 1972, 163-169.
- Yates, Donald A. 1964. *El cuento policial latinoamericano. Introducción, Antología y Biografías*. México: Ediciones de Andrea.