

Citación bibliográfica: FERNÁNDEZ COBO, Raquel. «Aprender a leer con el detective argentino. La historia de un linaje: Treviranus, Laurenzi, Parodi y Croce». *América sin Nombre*, 27 (2022): pp. 54-69, <https://doi.org/10.14198/AMESN.16360>

Aprender a leer con el detective argentino. La historia de un linaje: Treviranus, Laurenzi, Parodi y Croce

Learn to read with the Argentine detective. The story of a lineage: Treviranus, Laurenzi, Parodi y Croce

RAQUEL FERNÁNDEZ COBO
Universidad de Almería, España

rfc206@ual.es

 <https://orcid.org/0000-0003-1485-734X>

Fecha de recepción: 29-03-2020

Fecha de aceptación: 17-05-2020

Resumen

En el presente trabajo realizamos un breve recorrido por el género policial en Argentina, desde su origen hasta llegar a la obra de Ricardo Piglia. Durante el recorrido señalamos con especial atención las relaciones complejas entre escritura y lectura del género. Para ello, analizamos un linaje de detectives, investigadores o comisarios argentinos (Treviranus y Parodi de Jorge Luis Borges, Laurenzi de Rodolfo Walsh y Croce de Ricardo Piglia) que apelan a ciertas estrategias de lectura con el objetivo de crear un nuevo tipo de lector que sepa encontrar los secretos y las relaciones tejidas por el lenguaje.

Palabras clave: género policial; ficción paranoica; lectura; tradición.

Abstract

In this paper we carry out a brief tour of the police genre in Argentina, from its origin to the work of Ricardo Piglia. During the tour, we pay special attention to the complex relationships between writing and reading the genre. For this, we analyze a lineage of Argentine

© 2022 Raquel Fernández Cobo



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

detectives, investigators or curators (Treviranus and Parodi by Jorge Luis Borges, Laurenzi by Rodolfo Walsh and Croce by Ricardo Piglia) who appeal to certain reading strategies with the aim of creating a new type of reader that he knows how to find the secrets woven by language.

Keywords: police genre; paranoid fiction; reading; tradition.

Introducción

En el presente trabajo realizamos un breve recorrido por el género policial en Argentina, desde su origen hasta llegar a la obra de Ricardo Piglia. Consideramos que la tradición argentina del género ha reflexionado sobre los elementos mínimos del policial clásico para transformarlos y renovarlos. Los escritores latinoamericanos, de modo más general, han explorado las fronteras del género, interesados en las situaciones de convivencia en donde un género contamina a otro. Pero nuestro interés va más allá de su historización literaria, sino que pretendemos atender a las relaciones complejas entre escritura y lectura del género, pues se reconoce como un desafío intelectual para el lector que sigue los recursos literarios puestos en juego, cual migas de pan en el camino, en función de ese desafío construido por el escritor:

Yo considero –dice Rodolfo Walsh– que hay dos clases de lectores de novelas policiales: los primeros tratan de hallar la solución antes de que la dé el autor: los segundos se conforman con seguir desinteresadamente el relato. Pero no renuncio a otra convención que hunde su raíz en la esencia misma de la novela policial: el desafío al lector (*Variaciones en rojo* 31).

Así, un lector es como un detective, busca en las palabras, atento, minucioso y observador, las huellas de un crimen¹. Para mostrar esa relación fraternal entre el detective y el lector, analizamos un linaje de detectives, investigadores o comisarios argentinos: Treviranus y Parodi de Jorge Luis Borges, Laurenzi de Rodolfo Walsh y Croce de Ricardo Piglia. El comisario Croce representa el culmen de ese linaje porque, como veremos, crea un diálogo intertextual que le obliga al lector a buscar las relaciones entre los diferentes relatos para encontrar las semejanzas y las diferencias, las continuidades, rupturas y variantes.

1. Esta cualidad del detective literario, fue señalada por una gran nómina de escritores que, obviamente, leyeron la obra de Chesterton, concretamente *El candor del Padre Brown*, traducida por el mismo Alfonso Reyes en 1921. Escribe Chesterton: «Y Valentín se decía –con razón– que su cerebro de detective y el del criminal eran igualmente poderosos. Pero también se daba cuenta de su propia desventaja: El criminal –pensaba sonriendo– es el artista creador, mientras el detective es solo el crítico» (21).

Breves apuntes sobre el estado policial y el género negro en Argentina (y Latinoamérica): de la resolución del enigma a la ficción paranoica²

La literatura argentina ha mantenido siempre relaciones desplazadas con los temas y procedimientos del género policial. Si analizamos los discursos y las reflexiones teóricas que los escritores latinoamericanos realizaron sobre las leyes y los problemas del género, veremos en su evolución que a partir de la década de los 70 ha habido un uso político del mismo, hasta llegar a eso que Piglia ha bautizado como ficción paranoica.

Según consenso general de la crítica, el origen de la novela policial suele situarse en cinco de los relatos que escribió Edgar Allan Poe entre 1840 y 1845 y «toda ella gira alrededor de una fórmula general –señala Héctor Poveda en 1927–: el criminal contra la sociedad; y el policía contra el criminal» (46). En la literatura latinoamericana, su origen data de la década del treinta del siglo xx. Argentina y México serán los grandes productores del género (Rosso, 13-17). Continuando los procedimientos de «Los crímenes de la rue Morgue» de Poe, se publica en la revista *Crítica* (noviembre-diciembre de 1932) lo que sería considerada la primera novela policial argentina: *El enigma de la calle Arcos*. La novela se publica en forma de folletín popular y bajo el misterioso pseudónimo de Sauli Lostal. No obstante, en la literatura latinoamericana, después de Poe, será Borges quien reinvente el género y «usa el policial para construir un espacio en el que el género funcione como tal y como un lugar desde donde leer sus propios textos y la literatura argentina» (Barboza, 2008). No quiero decir que previo a Borges no hubieran relatos policiales en Argentina, hubo ejemplos notables –como Holmberg o Quiroga–, pero son fenómenos aislados que todavía no definen el campo del género. Los escritores empezaron a legitimar el género a partir de una serie de textos críticos que comienzan a circular. El primero, como decía, Borges, que en 1933, un año después de la publicación de la novelas de Lostal, publica un texto titulado «Leyes de la narración policial» –que dos años más tarde reaparecerá en la revista *Sur* como «Los laberintos policiales y Chesterton» (nº 19, julio, 1935)–. En él, Borges describe los «mandamientos» de la narración policial y, con ello, el género quedará categorizado por ciertos elementos formales inamovibles que definen la tradición de la clásica novela de enigma, la cual presenta –en palabras de Borges– «la organización [...] de un algebraico asesinato» que «comporta más trabajo intelectual que la casera elaboración de sonetos perfectos o de molestos diálogos de los desocupados griegos» (55-56).

2. Para un estudio histórico de las reflexiones más sobresalientes nos hemos servido de la excelente antología de Ezequiel de Rosso, *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial* (2011), en donde, además, su prólogo acerca de la evolución y transformaciones del género ilumina este apartado.

En 1944, Borges junto con Bioy Casares editan en Buenos Aires una colección de novelas policiales a la que llamaron *El Séptimo círculo*³. Ello, sumado a las declaraciones de la cita anterior, testimonia un trabajo destinado a revalorizar un género que, durante mucho tiempo, había sido considerado menor. «Esta novela –afirma Alfonso Reyes en un texto de 1945– es hasta hoy la Cenicienta de la Novela. Se la considera un tipo subliterario por dos motivos: 1) los autores que a ella se consagran son demasiado prolíficos; 2) la novela policial se escribe con visible apego a cierta fórmula o canon» (69). La dicotomía entre alta literatura y literatura marginal, digamos, popular, trabaja con fórmulas, repeticiones de formas, mientras que la alta literatura aspira a que todo surge de la originalidad, busca, por lo general, una renovación de las formas aspirando una obra única. La literatura policial siempre ha sido un género comercial, y se escribía para un mercado definido. Esta defensa del género –llevada a cabo por los más grandes escritores latinoamericanos– provoca que la crítica académica comience a poner sus ojos en los géneros populares. Así, nos parece necesario citar por extenso «Misterios de la novela policíaca» (1952), donde García Márquez escribe:

La novela policíaca es uno de los grandes enigmas de la literatura. Para descifrar el misterio de su existencia y de su prosperidad, es posible que no haga falta un crítico sino un *detective literario*. Los académicos se han empeñado en no concederle beligerancia oficial a esa clase de lecturas, pero la mayoría de ellos son apasionados lectores clandestinos de novelas policiales [...]

Pero cuando quieren disimular su tontería forran el libro policial con una carátula del Quijote y lo leen plácidamente en los lugares públicos. Quienes tienen alguna idea de «por dónde van las cosas» y se esmeran en que todo el mundo lo sepa, leen el Quijote en su casa y salen a la calle a leer novelas policíacas. Es que en este tiempo se está volviendo de buen gusto el hecho de que los intelectuales puros se dediquen a esta clase de lecturas. Pero la verdad es que el auténtico lector de novelas policíacas no somete a condiciones su afición, ni sabe si se trata de una afición buena o mala ni parece tener el menor interés en averiguarlo (87-88).

García Márquez señala agudamente dos cuestiones que empezaron a cambiar respecto al género. Primero, que ya no era necesario reivindicar al género dentro de la literatura «oficial» porque –dice– «se está tornando de buen gusto». Y segundo, García Márquez señala una idea que Piglia desarrollará ampliamente: el género policial es un modo de leer que apela a un «detective literario» que sea capaz de

3. Debemos recordar que entre la década de los 40 y los 50 se conforman las más prestigiosas colecciones detectivescas en Argentina, entre las que destaca la hegemónica colección *El Séptimo círculo*. Como han señalado en su estudio Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, esta colección «rastreará las novedades de las editoriales londinenses neoyorkinas más conspicuas y las recomendaciones de *The Times Literary Supplement* y se moverá dentro de las pautas de la novela-problema, de lo detectivesco considerado como remate de una ingeniosa –inclusive sutilísima– literatura de evasión» (155).

descifrar la prosperidad del género, es decir, capaz de encontrar un nuevo modo de leer que rompa las reglas. Así, García Márquez encuentra los elementos mínimos que hacen funcional al género en las fronteras con otros textos. Y advierte:

La excepción de Edipo Rey es inexplicable. Es el último caso en la literatura policíaca en que el detective, después de un diáfano y honrado proceso investigativo, descubre que él mismo es el asesino de su propio padre, Sófocles rompió las reglas antes de que las reglas se inventaran (88).

También en 1953 Rodolfo Walsh publicaría otro texto insoslayable para entender los caminos que tomará el género. En «Dos mil quinientos años de literatura policial», prólogo a *Diez cuentos policiales argentino*, cuyo protagonista es el comisario Laurenzi. Walsh traza una génesis del género desde lo que sería el relato como investigación. Así, señala los textos bíblicos como los primeros policiales de la historia de la literatura occidental, pasando por *La Eneida*, algunos textos de Cicerón, episodios de *El Conde Lucanor* y de los *Canterbury Tales*, del *Decameron*, de *Las mil y una noches*, de Zadia. Y, a partir de ahí, descomponen los elementos esenciales para reescribirlo a partir de esos elementos mínimos. Su reflexión puede pensarse —dice de Rosso— «como una especulación que eventualmente llevará a reformular el género policial» (22-23). Y de esa especulación se fundamenta, podemos decir, la teoría de los géneros que pone en funcionamiento la máquina ficcional de Ricardo Piglia. Pues para ambos escritores lo importante de la escritura será encontrar «la excelencia del estilo» a partir de esos modos de narrar. Piglia hereda de Walsh la agudeza extrema con la que cruza el estilo de Cervantes con Poe, y lo traslada a Borges y a Arlt⁴.

4. Walsh señala que uno de los mejores relatos con la forma de una investigación está en la segunda parte del Quijote (capítulo XLV) y se refiere a la memorable aventura del viejo del báculo en la que, Walsh, sagazmente le invita al lector a declinar su atención sobre la siguiente escena. Dice Walsh:

Conviene retener algunos pasajes de esta historia, singularmente aquél que dice: «Visto lo cual Sancho... inclinó la cabeza sobre el pecho, y poniéndose el índice de la mano derecha sobre las cejas y las narices estuvo como pensativo un pequeño espacio y luego alzó la cabeza y mandó que le llamasen al viejo del báculo...». Este es un instante casi mágico en la historia de la novela policial, porque el labriego de la Mancha está anunciado con tres siglos de anticipación al más grande de los «detectives», no solo en sus deducciones, sino casi en sus mismos gestos. Veamos, en efecto, una de las tantas descripciones que de los momentos de reflexión de Sherlock Holmes nos hace Conan Doyle: «Sherlock Holmes estuvo silencioso unos pocos minutos, con las yemas de los dedos juntas y la mirada clavada en el cielo raso...».

Otra coincidencia: es sabido que a menudo Holmes no formula directamente la solución de un enigma sino por medio de una proposición elíptica y oscura que solo adquiere su sentido cuando él mismo la aclara. [...] Como en la obra de Poe, la historia del báculo gira en torno a un objeto robado. Como en la obra de Poe, *ese objeto está oculto en el lugar más evidente* (Walsh, *Dos mil quinientos* 94-95).

Esos nuevos modos de pensar en género señalados por García Márquez y Walsh empiezan a dar sus frutos a partir de 1972, momento en que «lo policial se utiliza como metáfora o parábola de la realidad política» (Feinmann 224) o, como sintetiza de manera directa de Rosso «el placer del enigma de los 50 se ha transformado en potencia política en los ochenta» (36). El trabajo intelectual y la organización algebrica que reivindicaba Borges como constructos del género, quedan desplazados por una concepción de la literatura como reflejo de «incorporaciones realistas» como bien señaló Juan José Saer:

El paso de la novela deductiva a la novela de acción es, si se quiere, producto de incorporaciones realistas. El agente de la Continental, Ned Beaumont o Phillip Marlowe, son más verosímiles que Auguste Dupin. Los hechos han perdido el carácter de misterio o de caso y han ganado realidad humana y social. Como lo sugiere la misma palabra, el «caso» es un hecho excepcional al margen de la existencia cotidiana, algo que se opone a ella y que respecto a ella posee un carácter de extrañeza y atipicidad (99-100).

Esta dicotomía entre novela deductiva y novela de acción es justamente la que pone en marcha en la década de los 60 la operación de Piglia en la Editorial Tiempo Contemporáneo con su trabajo en la «Serie Negra»; un trabajo que dialoga en contra del canon del policial clásico —que Borges, Reyes y Onetti habían introducido en la Argentina—. También el trabajo de muchos intelectuales a través de revistas y periódicos ayudaron a cristalizar el género negro y el neopolicial como modelo, especialmente el grupo de la revista *Contorno* con las contribuciones de Juan José Sebreli y David Viñas. Esta generación de escritores de fines de los 60 y principios de los 70 encontraron en el género negro un modo de hablar de la situación política argentina. «En la policial dura o negra —dice Feinmann—, el crimen es la ley, es la sociedad toda la que está desajustada, el crimen ha salido del cuarto cerrado y ahora está en las calles. La policía-Institución se ha vuelto absolutamente no confiable» (215).

Lafforgue y Rivera (172–174), por su parte, apuntan en *Narrativa policial en la Argentina*, un trabajo imprescindible para los estudios del género en Argentina, varios hitos importantes para la historia local del género: 1) Las publicaciones de Rodolfo Walsh, *Operación masacre* (1957) y *¿Quién mato a Rosendo?* (1968), en las que se mezclan la narrativa policial y el testimonio para denunciar el poder y la ley; 2) La persistencia de la práctica de autores que se disfrazan de escritores extranjeros; 3) La aparición en 1973 de *Buenos Aires affair*, una novela policial de Manuel Puig en donde mezcla varios géneros populares; 4) El afianzamiento de la producción local tanto crítica como literaria de la tendencia policial «dura»⁵ a partir de este clima cultural propicio en donde surgía la revista *Sentencia*, bajo la dirección de Daniel

5. Jorge B. Rivera clasifica el género policial en cuatro subgéneros: la novela problema, el relato policial de intriga o suspenso, el thriller o novela de acción y la novela dura, esta última «con su visión crítica o exasperada del orden social y del mundo del poder y del dinero» (Rivera 10).

Pliner y Sergio Sinay o, la realización del Primer Certamen Latinoamericano de Cuentos Policiales *Siete Días* en 1975.

En 1991 Piglia inaugura un curso en la Universidad de Buenos Aires al que titula «La ficción paranoica». Se propone en ese seminario diseccionar, como venimos anunciando, cada uno de los elementos del policial hasta llegar al origen del género; al elemento más mínimo y particular que coloca al género en la frontera de otro género. Partiendo de esta cuestión, les dice Piglia a sus alumnos que «uno de los ejes que va a recorrer todo el trabajo será: cómo se construye un género y cómo cambia, es decir, las fronteras o los espacios de un género (siguiendo los postulados formalistas de Shklovski y Tinianov). «Dónde un género se convierte en otro» (*La ficción paranoica* 225); dónde pueden darse «situaciones de convivencia» en donde un género contamina a otro. Y de eso —dice Piglia— «Borges es un ejemplo». Mientras en el género policial encontramos la solución de un misterio por medio de la razón y la lógica, en la ficción paranoica no solo no hay una solución racional sino que el enigma es siempre un vacío, una narración implícita que no ha sido narrada y que puede establecer una relación directa entre enigma y filosofía (Piglia, *La ficción paranoica* 226). Es por tanto un género en las fronteras del policial y del fantástico, conformado por elementos híbridos: el monstruo —*el otro* que pertenece a cada cultura—, el enigma —el vacío de significado que el lector debe recomponer—, la paranoia interpretativa —la sensación de que hay un mensaje cifrado que nos está dirigido y de que todos los signos están relacionados entre sí— y, la amenaza —la sensación de inseguridad y persecución—. Estos cuatro elementos serán imprescindibles para que Ricardo Piglia pueda construir al personaje del comisario ligado a la estirpe argentina del género que nos enseña a leer —a descifrar— de otro modo.

El enigma: la búsqueda de la verdad a través del lenguaje

Piglia, uno de los escritores que someterían el género a experimentación en la década de los 70, resultó ganador del concurso señalado en *Siete Días*, con su cuento «La loca y el relato del crimen» (1975) que, dicho sea de paso, Fornet ha señalado como «su único cuento verdaderamente policial» (36)⁶. En este relato lo más sobresaliente es la función e importancia de la lingüística como método para la resolución del enigma. Pues, el enigma está escondido en el «delirio de un loco» que «está obligado a repetir ciertas estructuras verbales que son fijas, como un molde [...] que va

6. El cuento fue publicado, junto con el resto de cuentos ganadores, en el volumen misceláneo *Misterio 5* (Buenos Aires: Abril, 1975). El cuento de Piglia volvió a editarse seis años más tarde en la antología de *El cuento policial* (Buenos Aires, 1981), dirigida por Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera. Finalmente, en 1988, el cuento será incluido en *Prisión perpetua* (Buenos Aires, Sudamericana). Sin embargo, en las ediciones de Anagrama el cuento no ha sido incluido en ninguno de sus libros.

llenando con palabras» (Piglia, 83). Y continúa argumentando su teoría el investigador Renzi, que en realidad es un filólogo aunque trabaja como reportero del Mundo:

Para analizar esa estructura hay 36 categorías verbales que se llaman operadores lógicos. Son como un mapa, usted los pone sobre lo que dicen y se da cuenta que el delirio está ordenado, que repite esas fórmulas. Lo que no entra en ese orden, lo que no se puede clasificar, lo que sobra, el desperdicio, es lo nuevo: es lo que el loco trata de decir a pesar de la compulsión repetitiva. Yo analicé con ese método el delirio de esa mujer. Si usted mira va a ver que ella repite una cantidad de fórmulas, pero hay una serie de frases, de palabras que no se pueden clasificar, que quedan fuera de esa estructura. Yo hice eso y separé esas palabras y ¿qué quedó? —dijo Renzi levantando la cara para mirar al viejo Luna—. ¿Sabe qué queda? Esta frase: El hombre gordo la esperaba en el zaguán y no me vio y le habló de dinero y brilló esa mano que la hizo morir. ¿Se da cuenta? —remató Renzi, triunfal—. El asesino es el gordo Almada (83).

Piglia escribiría un relato político —siguiendo los estigmas de una época envuelta bajo la atmósfera de «lo negro»— pero, como pasará también en el resto de su novelística, se mantiene la tensión de un enigma que necesita del intelecto para su resolución. Como ha señalado de Rosso «donde la mayoría entienden que el enigma es irrelevante, Pitol, Levrero y Piglia lo sitúan en el centro de sus reflexiones sobre las posibilidades figuras del género» (35). De esta manera, no eluden el canon Borges, sino que, siguiendo la estrategia y el modo de pensamiento de Walsh en el artículo señalado anteriormente, cruzan ambas maneras de entender el género policial y el género negro o duro con el objetivo de trabajar con los elementos básicos del relato como investigación. Pero, además, dicha resolución resulta en estos relatos no útil para restablecer el orden porque el Estado cuenta con su propia versión. Así, como leemos en «La loca», aunque Renzi descubre al asesino y puede demostrarlo a través el análisis del lenguaje, el periódico no le permite publicarlo: «Mirá, tomate el día franco, andá al cine, hacé lo que quieras, pero no armés lío. Si te enredás con la policía te echo del diario» (91), le dice el viejo Luna. La policía-Institución se ha vuelto absolutamente no confiable. «Ahora bien, ¿qué ha ocurrido entre nosotros, entre los argentinos? ¿qué ocurre con la narrativa policial cuando el crimen no solo está en las calles, sino que está ahí, e las calles, porque el Estado es responsable de la existencia del crimen» (Feinmann, 215). El detective ya no es una figura formal sino una figura social que además entiende que aunque pueda llegar a la verdad, como el delincuente es el Estado mismo, no tiene nada que hacer. Es un investigador marcado por una cualidad que se verá enfatizada a lo largo de la historia de los detectives argentinos: la visión trágica. «Renzi se sentó frente a la máquina y puso un papel en blanco. Iba a redactar su renuncia» (92).

Lectura y verdad: la visión trágica del comisario

Cuando el criminal es el Estado, no hay forma de restablecer el orden. No existe una justicia suprema. «Vos leés demasiadas novelas policiales, pibe —dice Croce—, si

supieras cómo son verdaderamente las cosas... No es cierto que se pueda restablecer el orden, no es cierto que el crimen siempre se resuelve... No hay ninguna lógica» (Piglia, *Blanco nocturno* 283). El comisario Croce de *Blanco nocturno* representa, así, la conciencia trágica del mundo capitalista:

Luchamos para restablecer las causas y deducir los efectos, pero nunca podemos conocer la red completa de las intrigas... Aislamos datos, nos detenemos en algunas escenas, interrogamos a varios testigos y avanzamos a ciegas. Cuanto más cerca estás del centro, más te enredas en una telaraña que no tiene fin. Las novelas policiales resuelven con elegancia o con brutalidad los crímenes para que los lectores se queden tranquilos (Piglia, *Blanco nocturno* 283-284).

Pero es en *Los casos de Croce* donde se refleja de manera más explícita esa conciencia trágica del personaje. En el relato «La música», la justicia encarcela durante ocho años a un joven yugoslavo por estar presente en el lugar del crimen. Diez años más tarde de que Croce supiera de la inocencia del muchacho, encontraron a los argentinos culpables, pero el chico extranjero ya había pagado por el crimen. Cuando Croce resolvió el enigma, no sabía cómo demostrar su inocencia y pensó mientras se alejaba «suerte que ya no soy más un policía» (Piglia, *Antología personal* 170). Y, entonces, lo único que hizo el retirado comisario fue obsequiar al chico con un acordeón a piano. Pero, además, la misión ética, digamos, de la figura del detective ha sido suplida por la desesperanza:

Por eso no sirvo para comisario –dijo al rato–, trabajo a partir de los hechos consumados y luego imagino sus consecuencias, pero no puedo evitarlas. Lo que sigue a los crímenes son nuevos crímenes. [...]

–Pero, en definitiva, ¿cuál es la verdad?

Croce lo miró, resignado, y sonrió con la misma chispa de ironía cansada que ardía siempre en sus ojos (*Blanco nocturno* 283).

Se puede llegar a conocer la verdad, pero no podemos hacer nada y ese conocimiento le otorga a Croce una conciencia de fracaso que ha sido heredada del detective Laurenzi de Rodolfo Walsh⁷. En el relato «En defensa propia», dice Laurenzi: «Yo, a lo último, no servía para comisario» (Walsh, *Cuentos completos* 279), con la misma

7. Los seis relatos policiales que conforman la serie del comisario Laurenzi fueron publicados originariamente en la revista *Vea y Lea* entre 1956 y 1961, y alguno de ellos bajo el pseudónimo de N. Klimm y Daniel Hernández. Este último también es personaje de sus relatos. En 1992, los seis relatos fueron reunidos en *La máquina del bien y del mal*, dirigida por Jorge Lafforgue. No obstante, en la antología que el mismo Lafforgue compiló cuatro años más tarde, titulada *Asesinos de papel* (1996), señala que se han encontrado siete –y no seis– relatos de la saga Laurenzi. En *Blanco nocturno*, además, Piglia hace referencia a estos datos extratextuales cuando el narrador dice sobre el personaje de Rosa Echeverry, la bibliotecaria y guardiana de los archivos del pueblo, que «su única distracción parecía ser completar los crucigramas de antiguos números de la revista *Vea y Lea* [...]» (*Blanco nocturno*, 188).

resignación con la que Croce también afirma que «por eso no sirvo para comisario» (*Blanco nocturno* 283). En el gesto de Croce hacia el joven está implícita la ineficacia de su trabajo como comisario y también su resignación: «¿Qué puedo hacer por el chico?» (*Antología personal* 170), se pregunta Croce. Al fin y al cabo, «él era un ex comisario, estaba retirado» (*Antología personal* 165). Ya no hay una correspondencia directa –como sí ocurría en el policial clásico– entre la verdad y la justicia. «Yo, ¿qué podía hacer? Estaba jubilado, y el crimen ocurrió fuera de mi jurisdicción» (Walsh, *Cuentos completos* 93-94), se pregunta también Laurenzi en «Zugzwang».

Tanto Laurenzi como Croce se retirarán cuando reconocen que pueden alcanzar la verdad a través de sus métodos, pero que, en tal caso, la justicia tampoco se correspondería nunca con esa verdad:

El corazón secreto de la gente –le dice a Hernández– ud. no lo comprende nunca. Y eso es asombroso, porque soy un policía. Nadie está en mejor posición para ver los extremos de la miseria y la locura... Con tres o cuatro palabras –agrega con ironía– explicamos todo: un crimen, una violación, un suicidio... pero no podemos hacer nada (Walsh, *Cuentos completos* 215-216).

Idénticas palabras le llegan del pasado a Croce que, rememorando a Laurenzi, recuerda que éste en un bar le había dicho:

Usted ve campos cultivados, desiertos, ciudades, fábricas, pero el corazón secreto de la gente no lo comprende nunca. Y eso es asombroso porque somos policías. Nadie está en mejor posición para ver los extremos de la miseria y la locura» (Piglia, *Blanco nocturno* 96; la cursiva es del original e indican justamente una referencia intertextual).

Tampoco Erik Lönrot, el detective de «La muerte y la brújula» de Jorge Luis Borges, «logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó» (Borges, *Ficciones* 153). Como vemos, ninguno de los detectives fracasa como descifrador. Todos son grandes lectores del género policial –como Dupin–, pero fracasan en su relación con la sociedad. La sociedad ha cambiado, es totalmente paranoica, y el detective, en consecuencia, ha perdido su función clásica de descifrador del oráculo. Así, mientras en el policial clásico la verdad y la justicia se concentraban en la figura del detective, en la narrativa de estos autores –Borges, Walsh y Piglia– esa relación se ha descentrado. La ley, la justicia y la verdad pierden su correspondencia y, en consecuencia, los detectives «se mueven entre la ley y el crimen, vuelan a media altura» (Piglia, *Blanco nocturno* 139). Los detectives, como «quijotes y robinsones» (Marthe Robert), se han vuelto figuras anacrónicas. Un enigma no resuelto y una verdad inalcanzable conducen inevitablemente a una investigación que «no tiene fin, no puede terminar» (*Blanco nocturno* 284). Ante tal situación Emilio Renzi, *alter ego* de Piglia, nos dice que «habría que inventar un nuevo género policial, *la ficción paranoica*. Todos son sospechosos, todos se sienten perseguidos. El criminal ya no es un individuo aislado sino una gavilla que tiene el poder absoluto» (284; la cursiva es del original).

La ficción paranoica: un género o un modo de leer

La ficción paranoica es el género mismo considerado metáfora de la lectura. La ficción paranoica como un género que al tiempo que trata sobre la lectura, la modifica y nuestra posición localizada de lectura. En las conversaciones entre los personajes la verdad forma parte de un juego extratextual con el lector en donde la ficción paranoica sirve, de un modo pedagógico, para enseñar a leer:

Las cosas que parecen lo mismo son en realidad diferentes. Les enseñaré a distinguir. ¿Ve? –dijo–. Este es un pato, pero si lo mira así, es un conejo. –Dibujó la silueta del pato-conejo–. Qué quiere decir ver algo tal cual es: no es fácil. –Miró el dibujo que había hecho en el mantel–. Un conejo y un pato. Todo es según lo que sabemos antes de ver. –Renzi no entendía hacia dónde apuntaba el comisario–. Vemos las cosas según las interpretamos (Piglia, *Blanco nocturno* 141).

«Es una experiencia de reconocimiento», dice Renzi en la nota al pie de la novela. «Llamo a este método *ver-como* y su objetivo es cambiar el aspecto bajo el que se ven ciertas cosas. Este *ver-como* no es parte de la percepción.» (*ibid.*), sino parte de la ideología, de aquello en lo que creemos. Por eso interpretamos según nuestros conocimientos, ideas y prejuicios, es decir, a través de los conocimientos previos que se activan durante el proceso de lectura. La «ficción paranoica» nace, por tanto, de la mirada disidente del narrador, ya sea Croce o Renzi, puesto que al intentar descifrar el mundo desde el desplazamiento y la desterritorialización, producen una nueva interpretación. Recordemos que en *El camino de Ida* (2013), Renzi intenta desvelar al autor del crimen utilizando los mismos métodos filológicos que en el relato «La loca...»: el protagonista piensa que Ida le ha dejado subrayada y anotada la novela de *El agente secreto* de Conrad intencionadamente con el objetivo de que, a través de la lectura, descubra el enigma: el terrorista sigue los pasos de la ficción. Renzi lee la novela de Conrad buscándola a ella, intentando recuperarla a través de la lectura que ella hizo en el pasado. Digamos, entonces, que la recupera en la impostura –o en la sustitución– del acto mismo de lectura. «Es fácil reconocer el alma de una mujer en su manera de marcar un libro (atenta, minuciosa, personal, provocadora) –dice Renzi–, porque si uno ama a una persona, hasta las discretas señales que deja en un libro se parecen a ella» (227).

Entre líneas: la lectura como prejuicio

En el prólogo a la *Antología personal*, Piglia confiesa que le hubiera gustado incluir un cuento ajeno, «Entre les lignes», firmado bajo el pseudónimo de Joseph Jean Baptiste Neuberg. En ese cuento un lector descubre en cuatro de los cuentos de Poe y en dos mínimos datos de su biografía un crimen real que el escritor trató de esconder en su ficción. Poe, según esta hipótesis paranoica, habría sepultado vivo en un hondo aljibe a su amigo Elmer Austry Jr., al que en realidad odiaba, después de una noche de copas. Lo extraordinario es el final del cuento: el lector había sido

capaz de construir esa hipótesis de lectura porque él también había cometido el mismo crimen. «Él —el lector llamado Draper— la había obligado a entrar en una especie de choza natura de nieve y había tapado la entrada. Declaró que su mujer se había extraviado» (Neuberg 751). El lector expresaba sus ideas —su propio crimen— mediante sus lecturas, ¿no es eso lo que hace el crítico? La interpretación depende de la experiencia y las lecturas de cada lector o crítico, pues, como escribe Neuberg en su cuento:

solo se encuentra algo cuando se sabe lo que se busca. «No hay nada en inteligencia que no haya estado anteriormente en los sentidos», dijo uno de los filósofos preferidos de Draper. Yo diría más bien: «No sacamos de la cabeza más que lo que hemos introducido en ella» (751).

No solo apropiarse de textos ajenos para establecer relaciones entre lecturas, sino interpretarlos con la vida misma. Entonces el enigma está también en las relaciones que cada lector sea capaz de establecer con el texto. Eso es lo que la madre de Sofía Belladonna, uno de los personajes de *Blanco nocturno*, llamaba leer:

—Mi madre dice que leer es pensar —dijo Sofía—. No es que leemos y luego pensamos, sino que pensamos algo y lo leemos en un libro que parece escrito por nosotros pero que no ha sido escrito por nosotros, sino que alguien en otro país, en otro lugar, en el pasado, lo ha escrito como un pensamiento todavía no pensado, hasta que por azar, siempre por azar, descubrimos el libro donde está claramente expresado lo que había estado, confusamente, no—pensado aún por nosotros (BN, 251; la cursiva es del original).

La lectura, por tanto, es el tema principal de este género y es el tema más recurrente en la obra de Ricardo Piglia. «La lectura —dice Piglia— es la capacidad que usa para descifrar los casos [...] Y el género [policial] es su doble: nace allí y nace para leer de otro modo y así contar el flujo de lo que no se deja descifrar» (*El último lector* 84).

En las novelas policiales —escribe Piglia en sus *Diarios. Los años felices*— hay una situación de lectura que define el género mismo, el lector sabe o imagina lo que le espera al leer ese libro, y lo sabe antes de empezar. Ese conocimiento, ese saber previo, funciona como un protocolo o un modo de leer que define el género mismo. Este saber que está *antes* del libro y fortalecido por la crítica de consumo, que trata de definir con tal intensidad esta situación que la lectura termina por ser innecesaria. De algún modo, el campo de oposición a este mecanismo busca invertir o desmentir el conocimiento previo y producir entonces efectos de parodia o renovación (136).

A la luz de estas palabras, la ficción paranoica, podemos concluir, es un género de lectura que sirve para «invertir o desmentir» las lecturas previas del género policial. Ya lo advirtió el personaje de Tardewsky en *Respiración artificial*: «ya nadie sabe leer. Porque para saber leer hay que saber relacionar» (206). También Croce, como hemos comprobado, se sumara a esa creencia cuando afirma que «la comprensión de un hecho consiste en la posibilidad de ver relaciones. Nada vale por sí mismo, todo

vale en relación con otra ecuación que no conocemos» (*Blanco nocturno* 265). Por tanto, para desvelar toda esta red de signos múltiples, no hace falta un detective, lo que necesita esta sociedad criminal –nos dice Piglia irónicamente– es un especialista en literatura: el descifrador de oráculos, el lector de la tribu.

El delirio interpretativo: el caso Parodi

El detective Croce se parecía «a todos los que son demasiado inteligentes», pensó Renzi. Pero, en realidad, es una suerte de «trazo caricaturista» que comparte muchos rasgos y características del tan argentino detective Isidro Parodi que, encerrado en la celda 273, encuentra siempre una solución racional a los enigmas a través de los testimonios tendenciosos y parciales que le narran los que van a visitarle⁸. «Todo se resuelve a partir de una secuencia lógica y presupuestos, hipótesis, deducciones, con el detective quieto y analítico» (Piglia, *Crítica y ficción* 60). En *Blanco nocturno*, el asesinato sucede, como en el policial clásico, en un cuarto cerrado donde los testigos confunden la identidad del asesino y Croce ni siquiera necesita inspeccionar el lugar del crimen, ni ver el cadáver: «Croce estaba tomando un vermut con Saldías en el bar del hotel, así que no tuvo que moverse para empezar a investigar» (Piglia, *Blanco nocturno* 57). «Su ilusión era tener que resolver el crimen sin tener que revisar el cuerpo del delito. Cadáveres sobran, hay muertos por todos lados, decía» (58). La ilusión de la inmovilidad le obliga al detective a tener un colaborador confiable que lo suplanta en el contacto con el crimen y en la recogida de pistas. Así, Croce se limita, como Isidro Parodi, a encontrar la clave que reside en el lenguaje. Lafforgue y Rivera dijeron sobre el detective de H. Bustos Domenecq que, la misma idea de narrarle la historia a un personaje encarcelado resulta «un mecanismo detectivesco que aparece, desasido de preocupaciones materiales, como un auténtico triunfo de la pura inteligencia» (145).

La peculiaridad de Parodi reside en que la interpretación de los casos no está realizada desde el delirio obsesivo sino desde la ironía y el humor como herramienta crítica. En «La víctima de Tadeo Limardo», el personaje de Savastano acude a la cárcel, no para que Parodi solucione el enigma mediante la intuición, como hiciera Croce, sino mediante la inferencia inductiva a través de la narración: «quiero que usted me interprete», dice Savastano. El enigma como una forma de lectura; una interpretación. La verdad está ahí, en el lenguaje. Por eso, a Parodi no le interesan los ornamentos. «Yo que usted me dejaba de caligrafías y adornos –observó el investigador–. Hábleme de la gente que está en la casa» (*Seis casos* 109). Es, por supuesto, una paradoja: la verdad, si está en el lenguaje, está en los elementos menos significativos, pero a Parodi no le interesan los detalles porque, en el fondo, es como Treviranus, un

8. «En 1942, apareció el primer libro de cuentos policiales argentinos en castellano. Sus autores eran Jorge Luis Borges y Bioy Casares. Se llamaba *Seis problemas para don Isidro Parodi*» (Walsh, *Dos mil quinientos* 95).

mal detective exasperado por la ironía. «No me interesan las explicaciones rabínicas; me interesa la captura del hombre que apuñaló a este desconocido» (*Ficciones* 155), le dirá Treviranus a Lönnrot en «La muerte y la brújula». Y, así, a través del distanciamiento irónico, humorístico y paródico se consigue un género policial de auténtica nacionalización —que no es una mera adaptación del modelo foráneo de Poe o Conan Doyle—, y en donde el comisario Croce encuentra una genealogía realmente porteña. Para Croce el lenguaje será también fundamental, tanto que «a veces lo llamaban de los pueblos vecinos para resolver un caso imposible, como si fuera un *manosanta* del crimen. Iba en el sulky, escuchaba las versiones y los testimonios y volvía con el caso resuelto» (Piglia, *Blanco nocturno* 27). Aunque, a diferencia de Parodi, Croce es un personaje inserto en una trama histórica y política y, en consecuencia, se interesa por los detalles microscópicos y las versiones múltiples de los relatos. En ello se acerca más al detective Laurenzi, de Rodolfo Walsh. El humor y la ironía de Croce, se encuentran, por tanto, en su linaje con las figuras más importantes del «curso de las letras policiales, pero cuya revelación, cuya *trouvaille*, es una proeza argentina» (Borges, *Seis problemas* 18)⁹.

A modo de cierre

El comisario Croce representa la síntesis de la evolución del género policial en Argentina y por ello rememora su propia genealogía de comisarios y detectives argentinos. Con ello, Piglia señala un nuevo modo de leer el género, situándose —como acostumbra— en el centro de esa tradición literaria que, como ha señalado Capdevila, ya venía insinuando una «*poética de mezcla* que bien podría definir lo policial autóctono» (10):

¿Y qué podía hacer un policía de pueblo? Croce se estaba quedando solo. Al comisario Laurenzi, su viejo amigo, lo habían pasado a retiro y vivía en el sur. Croce se acordaba de la última vez que habían estado juntos, en un bar, en La Plata. *El país es grande*, le había dicho Laurenzi. [...] Se acordaba bien, la cara flaca, el pucho que le colgaba al costado de la boca, el bigote lacio. Al loco comisario Treviranus lo habían trasladado de la Capital a Las Flores y al poco tiempo lo habían cesanteado como si él hubiera sido el culpable de la muerte de ese imbécil pesquero amateur que se dedicó a buscar solo al asesino de Yarmolinski (*Blanco nocturno* 95-96).

Piglia conduce el género policial a través del linaje argentino para reescribirlo desde su propia poética donde la historia y la política tendrán una posición de lectura clave, porque «desde la época de Rosas que hay comisarios de policía que son famosos, a

9. Estas palabras forman parte del prólogo a *Seis problemas para don Isidro Parodi*, titulado «Palabra liminar». Dicho prólogo está firmado por Gervasio Montenegro, uno de los personajes que aparecerá en los cuentos de «La noche de Goliadkin», «El dios de los toros», «La prolongada busca de Tai An» y «Las previsiones de Sangiácomo».

veces pierden, como todo el mundo, los matan [Lönrot], los pasan a retiro [Laurenzi, Treviranus y Leoni], los mandan presos [Parodi], pero siempre hay otro que ocupa su lugar» (*Blanco nocturno* 140). Croce nace de todo ese recorrido de la historia del género que hemos intentado dibujar con unas breves pinceladas. Por supuesto, nos hemos dejado fuera a otros detectives no menos interesantes, pero sin duda este recorrido —el que llega hasta Croce— es el que sintetiza mejor dos tradiciones: la herencia de Borges, que estando situado dentro de una novela aparentemente policial se desvía o se cruza con la mirada de denuncia de la herencia de Rodolfo Walsh. Lo importante de ambos, lo ha repetido Piglia en sus conferencias orales, es ver de qué manera la ficción aparece en la realidad; de qué manera la ficción construye también nuestro concepto de realidad. Desde esa perspectiva, la evolución del policial argentino nos enseña que no se trata de reproducir lo visible, sino de hacer visible lo invisible.

Referencias bibliográficas

- BARBOZA, Martha. «Novelas negras argentinas: entre lo propio y lo ajeno», en *Espéculo: revista de estudios literarios*, n.º 38 (sin paginación), 2008, s.p. Disponible en: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero38/negarge.html>. Consultado el 19 de febrero de 2021.
- BORGES, Jorge Luis. «Seis problemas para don Isidro Parodi» (Con BIOY CASARES, Adolfo, 1942). *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Akal, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. «Leyes de la narración policial», en Rosso, Ezequiel de. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2011: 55-58.
- CAPDEVILA, Analía. «Walsh y el policial argentino: los casos del comisario Laurenzi», en *Revista de Letras*, Universidad Nacional de Rosario, n.º 5, 1997.
- CHESTERTON, Gilbert Keith. *El candor del padre Brown*. Barcelona: Bruguera 1981.
- FEIMANN, José Pablo. «Estado policial y novela negra argentina». Rosso, Ezequiel de. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2011: 213-225.
- FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición*. México: Fondo de cultura económica, 2007.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. «Misterios de la novela policiaca». Rosso, Ezequiel de. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2011: 87-90.
- LAFFORGUE, Jorge y RIVERA, Jorge B. «La narrativa policial en Argentina». Rosso, Ezequiel de. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2011: 145-176.
- NEUBERG, Joseph J. Baptiste. «Entre líneas». LASSO DE LA VEGA, Javier (selección, prólogo y notas). *Antología de cuentos policiales*. México: Editorial Labor, S. A. 1967: 748-751.
- PIGLIA, Ricardo. «La loca o el relato del crimen», *Misterio*, 1975: 79-92.
- PIGLIA, RICARDO. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama. 2005.

- PIGLIA, Ricardo. *Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- PIGLIA, Ricardo. «La ficción paranoica». De Rosso, Ezequiel (coord.), *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Jaén: Alcalá Grupo Editorial 2011: 225-233.
- PIGLIA, Ricardo. *El camino de Ida*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- PIGLIA, Ricardo. *Antología personal*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- PIGLIA, Ricardo. *La forma inicial. Conversación en Princeton* (ed. Arcadio Díaz Quiñones y Paul Firbas). Madrid: Editorial Sexto Piso, 2015.
- PIGLIA, Ricardo. *Los casos del comisario Croce*. Barcelona: Anagrama, 2018.
- POVEDA, Héctor. «La novella de misterio», Rosso, Ezequiel de. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá: Grupo Alcalá Editores, 1927, 2011: 41-49.
- REYES, Alfonso. «Sobre la novela policial». En Rosso, Ezequiel de. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2011: 67-72.
- ROBERT, Marthe. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid: Taurus, 1973.
- ROSSO, Ezequiel de. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2011.
- SAER, Juan José. «El largo adiós». Rosso, Ezequiel de. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2011: 97-104.
- WASLH, Rodolfo. «Dos mil quinientos años de literatura policial». Rosso, Ezequiel de. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2011: 91-97.
- WASLH, Rodolfo. *Variaciones en rojo*. Espasa Calpe, 2002.
- WASLH, Rodolfo. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2013.