

Universidad Nacional de San Martín
Instituto de Altos Estudios Sociales

El policial académico en la narrativa de Pablo De Santis

Tesis para optar por el título de Magíster en
Sociología de la Cultura y el Análisis Cultural

Tesista: Hernán Maltz
Director: Román Setton

Abril de 2017

Índice

Agradecimientos	3
Resumen	5
Introducción	6
La parte de los críticos: objetivos del estudio, bibliografía crítica sobre el policial argentino y bibliografía específica sobre Pablo De Santis	7
La parte de los crímenes: la literatura policial en la Argentina	26
El universo del policial académico	30
Un año clave para la narrativa de Pablo De Santis: 1998.....	33
Capítulo 1. El papel de la academia: sobre <i>Filosofía y Letras</i>	38
1.1. Los locos y el relato del crimen: académicos, policial y locura en “La loca y el relato del crimen” de Piglia y <i>Filosofía y Letras</i> de De Santis	38
1.2. <i>Crítica de los críticos sin crítica</i> : la representación de los académicos como individuos miserables	43
1.3. “Indiciología” del policial: en busca de una subjetividad detectivesca.....	46
1.4. El lugar de los hechos: la representación de la Facultad de Filosofía y Letras	50
Capítulo 2. Traducir el policial: aproximaciones al género en <i>La traducción</i>	59
2.1. El lugar (del) clásico: la pequeña localidad y el hotel como formas de aislamiento.....	60
2.2. Una lengua extranjera: entre el policial y el fantástico	62
2.3. Traducir el policial: historia particular de un problema “nacional”	64
2.4. Un detective local: la figura del comisario.....	71
2.5. Lobos marinos, muertes terrenales: la serie negra.....	73
2.6. La dispersión: las participaciones genéricas.....	76
Capítulo 3. Libros, académicos, enigmas, lenguas y edificios en <i>Filosofía y Letras</i> y <i>La traducción</i>	80
3.1. Libros: un mundo independiente pero insuficiente	80
3.2. Académicos: miseria y falta de ideas	88
3.3. Enigmas: misterios paralelos y secretos de especialistas	95
3.4. Lenguas: la performatividad de las palabras	98
3.5. Edificios: el policial entre hoteles y universidades	99
Palabras finales	103
Bibliografía	106

Agradecimientos

Según la fórmula habitual, agradezco el sostén económico e institucional brindado por una Beca Interna Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas que, desde abril de 2015, me permite una dedicación plena a la actividad académica. Pero, asimismo, me veo en la obligación de aclarar que la obtención de dicha beca hubiera sido imposible sin el usufructo previo de una Beca Viviana de Formación Integral de Personas, programa que apenas cuenta con tres beneficiarios: yo soy el segundo de ellos, de manera continua y sin interrupciones, hace ya más de veintiocho años.

Mi trayectoria académica, aún en ciernes, sería impensable sin dos personas: Ivana Socoloff y Román Setton. Ambos me ayudaron de manera invaluable en mi transición de la carrera de grado a la de posgrado y en mis vueltas y rodeos para perfilar un rumbo académico. Podría dedicarles muchas palabras más, pero, sencillamente, prefiero decir que sin ellos no lo hubiera logrado (y el camino sigue, sí, por supuesto: inserte aquí verbos conjugados en tiempo futuro, promesas de más titulaciones y proyectos de investigación más amplios).

El Proyecto de Investigación sobre Policiales Argentinos, co-fundado por Román Setton y Gerardo Pignatiello, me brindó y me brinda una inscripción indispensable en un marco de trabajo grupal. Además de los correspondientes a Román y Gerardo, van mis más sinceros agradecimientos a un conjunto de personas con las que da gusto trabajar –y que leyeron y discutieron varias versiones de mis ensayos sobre la narrativa de Pablo De Santis–: Leticia Moneta, Pablo Debussy, Laura Pérez, Andrea Vilariño, Carola Pivetta y Carmen Velázquez (además de Noelia Pistoia e Ignacio Azcueta).

A Ezequiel Saferstein le debo la elección de cursar la Maestría en Sociología de la Cultura y el Análisis Cultural en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Una vez inscripto –e incluso antes–, María Graciela Rodríguez me hizo sentir como una persona, algo que me resultó un tanto extraño en un ámbito universitario, pero que, por supuesto, valoré y valoro mucho. Mariana Distéfano, con su curso de Semiología –que inauguró mi itinerario por la maestría–, me dio ganas de seguir adelante; un año y medio después volví a encontrarla en un taller optativo de escritura de tesis que, según considero, debería ser obligatorio.

El principal concepto elaborado en esta tesis, el policial académico argentino, es en gran medida deudor de una clase particular y *ad-honorem* sobre las novelas de campus inglesas impartida por Inés Castagnino, a quien conocí gracias a Leticia Moneta. A Inés también le debo la primera “listita” de novelas académicas nacionales, que luego engordé con algunos títulos más.

Por último, no quiero dejar de saludar a los otros dos beneficiarios de las Becas Viviana de Formación Integral de Personas: mis hermanos, Guido y Tatiana, a quienes cada tanto –como ahora– me veo en la obligación, sin escapatoria, de comunicarles que los quiero. El mismo mensaje vale para la dadora de las Becas Viviana de Formación Integral de Personas: mi mamá. Todo mi agradecimiento para ella, que nunca me dijo que no a nada y que siempre me compró todos los libros que le pedí. Por ella, también, pienso que las tesis de posgrado son un privilegio de los hijos malcriados.

Resumen

Partimos de la hipótesis de que es posible distinguir, recortar, describir y analizar un pequeño corpus de policiales académicos argentinos, que incluye ficciones de Ricardo Piglia, Guillermo Martínez, Nicolás Casullo y Pablo De Santis, entre otros. Según consideramos, este conjunto de textos constituye una forma de revelar e imaginar, desde la literatura, una verdad discursiva acerca de los sujetos y los espacios de la academia. Tomamos dos novelas como fuente de análisis, *Filosofía y Letras* y *La traducción*, pues ellas resultan significativos exponentes de este corpus y, al mismo tiempo, permiten una aproximación, como una suerte de totalidad intensiva, a la obra de un autor en particular: Pablo De Santis. De este modo, esta tesis se enmarca, en lo sustantivo, en la amplia categoría de *estudios literarios* y, específicamente, en una tradición de investigaciones sobre el desarrollo del género policial en la Argentina. El objetivo principal consiste en analizar las novelas mencionadas con especial atención en los usos específicos del género policial y, en particular, del subgénero que da título a nuestro trabajo: el policial académico. De este objetivo se derivan otros específicos, relativos a poner en vínculo estas ficciones policiales con toda la tradición del género –nacional e internacional, clásica y “dura”–, así como analizar ciertos motivos –como la presencia de libros y universitarios– que, en conjunto, posibilitan el subgénero del policial académico. A raíz del objetivo enunciado, el método de trabajo se basa en el análisis y la interpretación de las fuentes literarias.

Palabras clave: Literatura argentina – Género policial – Policial académico – Pablo De Santis

Introducción

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

Para la presente tesis de maestría hemos decidido tomar dos novelas como fuentes de análisis, *Filosofía y Letras* y *La traducción*, pues resultan –según intentamos demostrar– significativos exponentes de este corpus y, al mismo tiempo, permiten una aproximación, como una suerte de totalidad intensiva, a la obra de un autor en particular: Pablo De Santis.

En los tres apartados de la introducción ampliamos las ideas apenas esbozadas en la hipótesis enunciada, pero, antes de proseguir, optamos por colocar aquí una aclaración preliminar: el concepto de policial académico presupone, desde luego, la existencia de intenciones autorales de retratar personajes y ámbitos académicos, aunque en este trabajo funcione principalmente como una grilla de lectura por parte del tesista. En este sentido, resulta un tanto molesto tener que explicitar una cuestión obvia: no pretendemos –ni podemos– agotar las claves interpretativas de la obra de Pablo De Santis; en cambio, sí pensamos que hacer pasar una parte de su narrativa por una sistemática lectura en clave de policial académico puede resultar significativo para reflexionar, desde la literatura, sobre la academia y

sus representantes, así como sobre el devenir del género policial argentino hacia fines del siglo XX y principios del XXI.

A continuación planteamos los objetivos del estudio, recapitulamos distintos aportes bibliográficos en torno al policial argentino y exponemos un pequeño estado de la cuestión de los estudios sobre la obra de Pablo De Santis. En el segundo apartado de la introducción esbozamos un breve panorama –fundamentalmente de los últimos veinte años– sobre la copiosa narrativa policial en nuestro país y, en dicho marco, introducimos algunas especificaciones en miras a definir y recortar un corpus de policiales académicos. Finalmente –antes de pasar a los capítulos de análisis–, en el cuarto apartado realizamos una serie de precisiones acerca de lo que concebimos como un año clave para la narrativa de Pablo De Santis.

La parte de los críticos: objetivos del estudio, bibliografía crítica sobre el policial argentino y bibliografía específica sobre Pablo De Santis

Derivado de la hipótesis expuesta, el objetivo principal de este trabajo consiste en analizar las novelas *Filosofía y Letras* y *La traducción* de Pablo De Santis, con especial atención en los usos del género policial y, en particular, del subgénero que da título a la tesis: el policial académico. Dicho objetivo acarrea, por lo tanto, una serie de objetivos específicos que implican: *a)* analizar, en *Filosofía y Letras* y *La traducción*, elementos puntuales que ponen en vínculo estas novelas con temas y motivos típicos del género policial: nos interesa rastrear el tratamiento de la figura del detective, los métodos de detección, la modalidad de construcción de enigmas, la composición de un elenco reducido de personajes que abre un velo de sospecha sobre todos ellos, la serie de crímenes que se suceden y las referencias explícitas a obras canónicas del género policial; *b)* poner en relación las dos novelas no solo con las dos grandes vertientes del policial –clásico o inglés y negro o norteamericano–, sino especialmente con la tradición del género en la Argentina, fundamentalmente en vínculo con textos de Jorge Luis Borges y Ricardo Piglia, pero también con producciones que no gozan de la legitimidad de aquellos, como las de Velmiro Ayala Gauna e incluso títulos de editoriales y colecciones masivas –como la editorial Tor o la colección *Rastros* de la editorial Acme–; *c)* describir y analizar la relevancia de espacios edilicios, libros, lenguas y académicos como marcas propias

del autor pero que, además, permiten clasificar su narrativa en el marco del ya mencionado policial académico argentino.

La concreción de estos objetivos se encuadra dentro de la amplia y problemática categoría de *estudios literarios* y nuestro método de trabajo consiste, por lo tanto, en la lectura minuciosa y analítica de las fuentes literarias.¹ Asimismo, también incorpora algunos aportes propios de la Sociología de la Cultura y, en particular, de la Sociología de los Intelectuales.

Lejos de tratarse de un caso aislado, esta tesis se inscribe en una tradición cada vez más grande de estudios sobre el desarrollo del género policial en la Argentina. A continuación efectuamos un somero repaso sobre la bibliografía crítica más significativa al respecto, con especial énfasis en los libros publicados entre las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI.

* * *

Si bien los estudios académicos, en sentido estricto, se desarrollan fundamentalmente entre fines del siglo XX y comienzos del XXI –a raíz, al menos en parte, de la tendencia a la especialización en la investigación universitaria–, una concepción más laxa en torno a la expresión “bibliografía crítica” nos transporta hasta el último tercio del siglo XIX. Setton apunta que “[e]ntre 1877 y 1942 se publican en Argentina algunos textos teóricos y ensayísticos que tratan diferentes problemáticas vinculadas con el género policial” y que “pueden ser pensados en conjunto como una primera gran discusión en el país sobre el género policial” (2016: 57). Este conjunto de textos abarca desde “prólogos, introducciones, cartas de presentación, dedicatorias” que “acompañan las novelas, novelas cortas y cuentos policiales de Luis V. Varela, Eduardo Ladislao Holmberg, Paul Groussac y Carlos Monsalve” (2016: 57-58), pasando por textos de Vicente Rossi, Alberto Dellepiane y Víctor Guillot, hasta la “primera polémica concreta en torno al género” (2016: 64) que se da en el país, en la década de 1940, entre Jorge Luis Borges y Roger Caillois. Borges publica, ya desde la década de 1930, distintas notas y reseñas en las que elabora su defensa de una poética del género ligada a un “modelo abstractivo y

¹ Para tomar dimensión de algunas implicancias respecto al campo de los estudios literarios, la lectura de una exposición de Dalmaroni (2009) sobre el tema nos ha sido de gran ayuda.

abstracto del policial” (Setton, 2012: 59), de modo que en su figura hallamos un exponente de un perfil de escritor –que posteriormente se repite en la historia del policial– basado en la escritura tanto de ficción como de teoría.² En una de sus reseñas, Borges ataca con saña al pionero aporte de Caillois, que entre 1941 y 1942 “publica triplemente en Argentina –en entregas en *La Nación*; como libro en francés (y edición porteña) y en castellano (dentro de su *Sociología de la novela*), ambos de la editorial Sur– su estudio sobre la novela policial” (Setton, 2016: 64).³

Esta “primera polémica concreta en torno al género” (Setton, 2016: 64) se da en un contexto usualmente descripto como los años de inicio del policial nacional, con ficciones del propio Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Manuel Peyrou y Leonardo Castellani, entre otros.⁴ A partir de entonces, por lo tanto, proliferan las intervenciones bajo la forma de prólogos a novelas, libros de cuentos y antologías, notas en diarios y revistas e incluso disertaciones más amplias. Por poner algunos ejemplos sobre las intervenciones que preceden e introducen distintas antologías de relatos, pensemos en la “Noticia” con que Rodolfo Walsh presenta su selección de *Diez cuentos policiales argentinos* (1953) y que marca el camino, a su vez, para otras posteriores, como la presentación de Yates a *Tiempo de puñales* (1964), la introducción del mismo autor a *El cuento policial latinoamericano* (1964), el estudio preliminar de Fevre a su selección de *Cuentos policiales argentinos* (1974), la introducción de Rivera a *El relato policial en la Argentina. Antología crítica* (1986), la amplia introducción de Braceras, Leytour y Pittella a *El cuento policial argentino*

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

³ La polémica, que incluye dos intervenciones de Borges y una de Caillois –aparecidas en los números 91 y 92 de 1942 de la revista *Sur*–, puede leerse entera en el libro editado por Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Socchi (Borges, 1999: 248-253) y sobre ella podemos citar, además del tratamiento que recibe por parte de Setton (2012; 2016), la recapitulación que efectúa Capdevila unos años antes (1995). Respecto a la triple publicación de Caillois –las entregas en el diario *La Nación*, *Le roman policier* (1941) y *Sociología de la novela* (1942)–, podríamos agregar un cuarto soporte, ya que sus reflexiones sobre el policial vuelven a aparecer en el volumen *Fisiología de Leviatán* (1946) –y la mencionada reseña de Borges que abre la polémica es sobre la edición en lengua francesa de 1941–.

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

(1986) o el prólogo de Ferro a su compilación *Policiales. El asesino tiene quien le escribe* (1991). Entre las notas que preceden a los libros de un solo escritor, podemos recordar el “Prólogo” de Borges a *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares, texto en el que Borges predica la defensa del argumento y del “orden” en que se apoya su visión sobre el relato policial –y sobre la literatura en general–, o la “Intención” de Velmiro Ayala Gauna que abre su libro *Los casos de Don Frutos Gómez* (1955), intervención que, en la misma línea que la “Noticia” de Walsh, afirma la posibilidad de escribir ficciones policiales en suelo argentino; tampoco debemos olvidar el solitario prólogo de Vicente Rossi –bajo el seudónimo de William Wilson– a sus tempranos *Casos policiales* de 1912.⁵ Entre las notas en diarios, también podemos traer a cuenta al menos un par de ejemplos, como la que Walsh publica en el diario *La Nación* en torno al debate sobre los orígenes del género, “Dos mil quinientos años de literatura policial” (1987 [1954]), o la contribución de Juan José Sebreli en defensa de la vertiente “dura” del género: “Dashiell Hammett o la ambigüedad” (1997 [1959]).⁶ El propio Sebreli publica, en 1966, el artículo “Dashiell Hammett. Novelista de una sociedad de competencia”, en el número 50 de la revista *Ficción*. Borges anteriormente publica textos y reseñas en *Sur*, como “Los laberintos policiales y Chesterton” (1999 [1935]) o “Modos de G. K. Chesterton” (1999 [1936]).⁷ Otros importantes artículos en revistas los encontramos posteriormente en *Crisis*, por ejemplo, en los números 15 y 33, con “Diagnóstico de la novela policial” (1974) de Jaime Rest o “‘La morgue está de fiesta...’ Literatura policial en la Argentina” (1976) de Lafforgue y Rivera. Este último artículo es de vital importancia, pues antecede a la publicación, al año siguiente, de *Asesinos de papel*. Por último, sin que este párrafo represente de ninguna manera una lista exhaustiva –sino, más bien, todo lo contrario: apenas algunas menciones–, no

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

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

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

podemos dejar de recordar la pionera tesis doctoral de Donald Yates: *The Argentine Detective Story* (1960).

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

Sin embargo, según el mismo autor, la década de 1970 es el momento en que el género policial se vuelve un “objeto respetable” (2012: 58).⁸ Él subraya el punto de inflexión que significa la publicación de la primera edición de *Asesinos de papel* de Lafforgue y Rivera en 1977: “La importancia de esta antología del cuento policial argentino no puede exagerarse: su publicación cambia para siempre el modo de entender las relaciones entre relato policial y literatura general” (2012: 79-80). La descripción de De Rosso es muy útil para tomar dimensión del cambio cualitativo que implica este libro en los estudios sobre el policial argentino:

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

Por otra parte, hacia fines de la década de 1970 se afirma la figura de Ricardo Piglia: en 1969 había publicado el primer volumen de la colección *Serie Negra* de la

⁸ Si bien tomamos y nos apropiamos de esta idea, debemos aclarar que resulta por lo menos debatible: pensemos en las intervenciones de los ya mencionados Borges, Caillois y Walsh, cuyos textos y demás iniciativas –como la creación y dirección de la colección *El Séptimo Círculo* por parte de Borges y Bioy Casares– otorgaron una indudable legitimidad al género antes de la década de 1970.

editorial Tiempo Contemporáneo, *Cuentos policiales de la serie negra*, selección de cuentos estadounidenses en la que, luego de una escueta nota preliminar firmada como Emilio Renzi, dejaba la introducción en manos de un texto de Robert Louit; ahora bien, en una compilación posterior de título similar, *Cuentos de la serie negra* (1979), el propio Piglia se hace cargo de armar una introducción con argumentos a favor de la *hard-boiled fiction*, en un texto que marca una tendencia en el modo de leer el policial –especialmente la vertiente norteamericana o “dura”– en la Argentina. Con los años, a este texto se suman otros aportes que consolidan el predominio de la interpretación del policial según Piglia, como “Sobre el género policial” –incluido en *Crítica y Ficción* (2006 [1986])– o “Lectores imaginarios” –incluido en *El último lector* (2005)–.⁹ Por supuesto, no podemos obviar que, paralelamente a su labor crítica, Piglia desarrolla una obra de ficción que, en distintos grados, posee un indudable vínculo con el género: desde el cuento “La loca y el relato del crimen” hasta *El camino de Ida*, pasando por *Respiración artificial*, *Plata quemada* y *Blanco nocturno*, en un arco que va de 1975 a 2013 –e incluso hasta 2014 si contamos “Los casos de Croce” incluidos en su *Antología personal*–.

En la década de 1980 se publica un estudio del escritor Mempo Giardinelli, *El género negro* (2013 [1984]), con el que corroboramos la idea de que el policial se practica pero también se teoriza –recordemos que por aquellos años Giardinelli publica, además, las novelas *Luna caliente* (2009 [1983]) y *Qué solos se quedan los muertos* (1985)–.¹⁰ La edición original sale en México en un momento en que, según el autor, el policial aún era resistido como objeto de estudio de la academia: “[e]n la nota preliminar de aquella edición, declaraba que este libro era el producto de una docena de años de afición a esta literatura frecuentemente desdeñada en el ámbito académico” (Giardinelli, 2013: 10).¹¹ Pero este libro resulta indudablemente

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

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

¹¹ El presunto desdén de la academia respecto al policial puede ser relativizado, por un lado, con el dato de que la edición del libro es realizada por la Universidad Autónoma Metropolitana de México y, por otro, con una información que suministra el propio Giardinelli, cuando recuerda que algunas partes de su libro fueron producto de invitaciones para escribir sobre el género policial en la revista

significativo por su amplio aparato de reflexiones, citas, datos, informaciones, referencias bibliográficas y, especialmente, por estructurar un estudio general sobre el policial.¹² La tarea de ensayar un panorama sobre el género no es, de ninguna manera, un trabajo menor y, en este sentido, el estudio de Giardinelli –aún con los reparos que podamos efectuar sobre algunas partes de su análisis– resulta indispensable para pensar el desarrollo del policial en nuestro país.

A comienzos de la década de 1990, Jorge Rivera publica, junto a los italianos Luigi Volta y Giuseppe Petronio, *Los héroes “difíciles”: la literatura policial en la Argentina y en Italia* (1991), que en su segmento argentino cuenta con capítulos escritos por Eduardo Romano, Héctor Ciochini, Víctor Pesce, Hebe Campanella, Elvio Gandolfo y José Pablo Feinmann. Los dos últimos de la lista, Feinmann y Gandolfo, desde luego que son mayormente reconocidos por sus aportes en el ámbito de la ficción –pensemos, por ejemplo, en *La reina de las nieves* (2015 [1981]) de Gandolfo o en *Últimos días de la víctima* (2007 [1979]) de Feinmann–. De manera que, otra vez, nos encontramos con el hecho de que el policial lleva a varios de sus escritores a teorizarlo, además de practicarlo. Entre los aportes del libro compilado por Petronio, Rivera y Volta –con estudios sobre Borges, Walsh, Soriano y Bosco–, aun hoy cobra especial relevancia el texto de Feinmann, titulado “Estado policial y novela negra argentina”, en el que justamente se evalúa la escritura de ficción en vínculo con la coyuntura histórica de la última dictadura militar, con una lectura basada en novelas de Soriano, Martini, Sasturain y, modestias aparte, también del

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

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

propio Feinmann.¹³ El capítulo correspondiente a Gandolfo (1991) es un análisis de la narrativa de Soriano, pero no debemos olvidar que él tiene en su acervo reflexivo más elaboraciones, como lo atestiguan otros siete textos de su autoría reunidos en el segundo capítulo de *El libro de los géneros* (2007). Dicho sea de paso, en este libro, junto a la teoría sobre los géneros –ciencia ficción, policial, fantasía y terror–, hallamos un apéndice en que la práctica complementa las reflexiones –en el caso del policial, con el relato “Caballero estafador”–.

También en los primeros años de la década de 1990 se publica por primera vez *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo* (2003 [1992]), una selección de textos de Daniel Link.¹⁴ Se trata de una compilación y no de un estudio en profundidad, aunque no debemos dejar de reseñar su importancia; fuente citada en muchos estudios posteriores sobre el policial en la Argentina e incluso en geografías más amplias,¹⁵ el libro puede ser pensado como la continuación de lo que De Rosso decía sobre *Asesinos de papel*: si Lafforgue y Rivera marcan el punto de inflexión para la constitución de un objeto respetable, el libro de Link vendría a reforzar este proceso, pues no solo reúne artículos imprescindibles para analizar el género, sino que lo hace a través de reputados nombres internacionales –a los que se suman su voz y la de Piglia, en representación argentina–: Barthes, Benjamin, Brecht, Chandler, Deleuze, Foucault, Gramsci, Jameson, Lacan, Lyotard, Mandel, McLuhan y Todorov. Podría parecer una suerte de falacia de apelación a la autoridad, pero esta lista de nombres sin dudas reviste al policial de una legitimidad innegable –y, por supuesto, los contenidos del libro brindan elementos significativos para reflexionar sobre el género, como el ya clásico texto de Todorov, con su útil

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

¹⁴ En la edición de 2003 Link varía el subtítulo del libro –saca a Giubileo e incluye a P. D. James: *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*– y agrega una biografía del personaje Philip Marlowe. Además, en la nota a esta última edición se menciona un libro de Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito. Un manual* (2011 [1999]), que analiza “los cuentos de delitos sexuales, raciales, sociales, económicos, de profesionales, oficios y estados” (2011: 15), de modo que, si bien no es una investigación sobre el policial, su foco en el delito lo convierte en un estudio pertinente para nuestra recapitulación.

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

taxonomía sobre los distintos tipos de policial, o el enfoque culturalista de Jameson para abordar la obra de Raymond Chandler, solo por mencionar un par de ellos.¹⁶

Nuestra recapitulación bibliográfica nos lleva a 1996, año en que se publica una nueva edición de *Asesinos de papel*, libro que “es otro y es el mismo” (Lafforgue y Rivera, 1996: 7) respecto de aquella edición fundacional de 1977, pues la tercera parte del estudio original, integrada por un corpus de ficciones, es reemplazada por nuevos aportes críticos sobre el género.¹⁷ Esta sustitución no es un detalle menor: Lafforgue y Rivera le extirpan el componente antológico a la versión de 1996 y, según consideramos, esto representa un punto de quiebre respecto a la tradición de antologías de cuentos policiales argentinos, que incluían distintos tipos de estudios preliminares, pero que siempre se caracterizaban por preceder o acompañar a la ficción y carecían de independencia discursiva.¹⁸ De este modo, contamos con

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

¹⁷ Los dos primeros apartados, en la edición de 1977 denominados “HISTORIA: *la narrativa policial en la Argentina*” y “TESTIMONIOS: Dos interrogatorios”, en 1996 cambian sus nombres por “Antecedentes” e “Interrogatorios” respectivamente. Pero, en lo sustantivo, se mantienen iguales –con algunos agregados en 1996–. La tercera parte de la edición de 1977 se llamaba “ANTOLOGÍA: *Diez cuentos. 1903-1975*” e incluía los relatos “El triple robo de Bellamore” de Horacio Quiroga, “El botón del calzoncillo” de Eustaquio Pellicer, “La mosca de oro” de Leonardo Castellani, “Nuevas aventuras del Padre Brown” de Conrado Nalé Roxlo, “El perjurio de la nieve” de Adolfo Bioy Casares, “El general hace un lindo cadáver” de Enrique Anderson Imbert, “La pesquisa de don Frutos” de Velmiro Ayala Gauna, “Cuento para tahúres” de Rodolfo Walsh, “Las señales” de Adolfo Pérez Zelaschi y “Orden jerárquico” de Eduardo Gologorsky. Esta decena de cuentos es eliminada en la edición de 1996 y reemplazada por nuevos aportes críticos. El cambio que mencionamos se aprecia igualmente en el subtítulo del libro, que también varía: frente al título completo del original –*Asesinos de papel. Una introducción: historia, testimonios y antología de la narrativa policial en la Argentina*–, casi veinte años más tarde los autores eligen una opción más lacónica: *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Si en 1977 se advertía desde el inicio sobre la parte antológica, en 1996 basta una palabra para marcar la orientación definitiva del libro, volcada al ensayo crítico. De este modo, si De Rosso denomina “antología académica” (2012: 80) a la edición de 1977, el mismo rótulo no puede ser usado para la de 1996.

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

motivos suficientes para afirmar que esta nueva publicación de *Asesinos de papel* sentó, además, un indiscutible antecedente para estudios posteriores y especializados sobre el género; como veremos en lo que resta de nuestro repaso bibliográfico, entre fines del siglo XX y comienzos del XXI empiezan a producirse tesis doctorales que incorporan central o lateralmente estudios sobre el policial.

Una de esas tesis doctorales, publicada como libro en 2001, es *Diagonales del género: lecturas del policial argentino* de Néstor Ponce –reeditado en 2013, con una edición aumentada, corregida y con un pequeño cambio en el subtítulo: *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*–.¹⁹ Se trata de un trabajo ambicioso, pues “reúne estudios sobre el género policial argentino desde sus orígenes, en 1877 con las novelas de Raúl Waleis, hasta comienzos de la década del sesenta” (Ponce, 2013: 9) e incluso promete una continuación en otro volumen “con un análisis específico dedicado a los últimos cincuenta años del género en Argentina, a la luz de las transformaciones culturales, económicas y políticas que conoció el país en ese periodo de la historia” (2013: 9). En general se trata de un valioso aporte, especialmente por darle lugar en sus análisis a la producción del pionero Luis V. Varela, aunque el carácter extensivo del libro –que, en apenas doscientas páginas, recorta e indaga un amplio intervalo que va de 1877 a 1964– por momentos no permite desarrollos más pormenorizados.

Si bien en esta recapitulación, como se observa, nos basamos fundamentalmente en libros, no podemos dejar de traer a colación un artículo de Carlos Gamerro, “Para una reformulación del género policial argentino”, recopilado en el libro *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos* (2006) –y previamente publicado a través del suplemento cultural *Ñ* del diario *Clarín*, en agosto de 2005, con otro título: “Disparen sobre el policial negro”–. Este texto ha sido criticado por su conclusión acerca de que “[d]espués del Olimpo no se puede hacer

Colihue, un libro solamente de teoría, sin ficciones (y, como apuntamos en otra nota al pie, esto tiene que ver con el hecho de que la cultura popular se vuelva un campo de estudio privilegiado de la academia y posteriormente de un público aún más grande, además de la existencia de una tendencia a que la teoría ocupe el lugar de la literatura en cierto tipo de círculos, aunque no en el gran público lector).

¹⁹ La edición de 2001 salió por el sello francés Éditions du Temps y la de 2013 por El Colegio de San Luis (México). Por otra parte, nuevamente tenemos el caso de una persona que, de manera paralela, hace ficción, con títulos como *El intérprete* (1998) o *La bestia de las diagonales* (1999).

novela negra [en la Argentina]” (Gamerro, 2006: 88).²⁰ Sin embargo, provee significativas y polémicas lecturas sobre el género: desde una perspectiva ensayística, Gamerro plantea ejes de análisis que el discurso académico –en sus citas y escrituras cuidadas en exceso– no podría sostener, de manera que su contribución se ha transformado en una fuente no solo de consulta ineludible sino de discusión permanente.

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

En 2011 se publica un estudio específico sobre el policial contemporáneo, *Cadáveres en el armario. El policial palimpsestico en la literatura argentina contemporánea*, en el que Osvaldo Di Paolo analiza ficciones argentinas basadas en casos reales. Un elemento significativo de este trabajo es que Di Paolo no se remite a lo estrictamente literario, sino que en la construcción de su objeto de estudio incluye ficciones del cine y la televisión: por ejemplo, la película *El niño de barro* (2007), dirigida por Jorge Algora, sobre la vida del mítico criminal Cayetano Santos Godino, conocido popularmente como “el petiso orejudo”, o la serie televisiva *Mujeres asesinas* (2005-2008), basada en el libro homónimo de Marisa Grinstein –libro que contó en total con tres tomos publicados entre 2000 y 2007 y que logró niveles

²⁰ Durante la última dictadura cívico-militar en la Argentina (1976-1983), el Olimpo fue un centro clandestino de detención ubicado en el oeste de la ciudad de Buenos Aires. Respecto a las críticas que ha suscitado la afirmación de Gamerro, una reciente la hallamos en una exposición de Lafforgue (2016), en la que este recuerda que el texto de Gamerro no es la primera muestra pesimista respecto al porvenir del policial negro nacional: a mediados de la década del ochenta tenemos un texto de Gandolfo, “Policial negro y argentina: perdónalos, Marlowe, porque no saben lo que hacen”, incluido en el ya mencionado *Libro de los géneros* (2007) y publicado originalmente en la revista *Fierro* en 1986.

masivos de venta– y llevada a la televisión por la productora *Pol-ka*.²¹ Aunque parezca una obviedad, hoy en día resulta pertinente construir un objeto de estudio académico que conjugue la producción audiovisual con la literaria; en este sentido, el trabajo de Di Paolo capta con tino que, para estudiar la década de 1990, es posible sumar otros soportes, como el cinematográfico y el televisivo, además del literario. En la misma dirección, Lafforgue (2016: 55) ha indicado recientemente que la “expansión genérica” del policial impele a incorporar otras variantes a los tradicionales estudios de literatura: cine, radio, televisión, historieta y periodismo de investigación.

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

En la misma línea de problematizar el objeto a nivel latinoamericano, en 2012 se publica en Alemania *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*, a cargo de Brigitte Adriaensen y Valeria Grinberg Pla, libro con textos de distintos académicos –e incluso con un primer capítulo de

²¹ También Mossello (2010) se ha encargado de analizar el ciclo televisivo *Mujeres asesinas* a la luz de las transformaciones en el género policial.

Mempo Giardinelli– y que plantea la pregunta sobre cómo “la novela policial, en todas sus variantes y combinaciones [...], pone en escena la violencia, al tiempo que lleva a cabo importantes transformaciones formales y transculturaciones regionales del género a lo largo de su historia en América Latina” (2012: 9).²²

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

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

En el mismo año, entonces, tenemos la publicación de *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses* de Román Setton. En este libro reconocemos, ya desde el título, una problematización temporal y espacial. Respecto a la variable

²² Un año después se publica en Alemania otra interesante compilación de estudios académicos: *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile*, editado por Sabine Schmitz, Annegret Thiem y Daniel A. Verdú Schumann.

espacial, si en el estudio de De Rosso encontramos un objeto de estudio elaborado a nivel latinoamericano, en el caso de Setton se trata de una construcción que pone en primer plano lo nacional y su constitución a través del influjo europeo: no solo inglés, sino también francés y alemán. En el nivel temporal, el trabajo de Setton es aún más arriesgado, pues nos habilita a distinguir entre la historia del género policial en la Argentina y la apuesta estético-literaria de Jorge Luis Borges –y de otros escritores nucleados en torno a la revista *Sur*–, cuyo “programa literario se ha transformado en la interpretación de la historia del género en la Argentina” (Setton, 2012: 47). Si hasta hace poco tiempo la crítica establecía los orígenes de la literatura policial nacional en la década de 1940, con las producciones del propio Borges, Bioy Casares, Manuel Peyrou y Leonardo Castellani, entre otros, el libro de Setton contiene el “irreverente” gesto de trasladar el inicio del policial argentino a más de sesenta años antes del momento en que comenzaban a publicar los presuntos primeros autores del género, en un movimiento que también desmonta el uso programático del género por parte de Borges –uso que se había convertido en la versión “institucionalizada” sobre el policial nacional–.²³

También, en el mismo 2012, en Estados Unidos Gerardo Pignatiello defiende su tesis doctoral, intitulada *El policial campero. Historia de un género* (2012), en la que realiza un recorrido por el policial argentino con especial énfasis en sus exponentes rurales –en contraposición a la asociación más habitual que liga causalmente la creación del policial con la proliferación y el crecimiento de centros urbanos–, con el *Facundo* de Sarmiento como precursor de esta vertiente y punto de partida de su indagación.²⁴

Las menciones de Setton y Pignatiello nos permiten traer a cuenta un libro de reciente aparición, *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (2016), en el que ambos académicos compilan textos de la mayoría de las ponencias presentadas en las

²³ En paralelo a su labor académica –o, mejor dicho, como parte de ella–, hace ya unos años que Setton avanza con paso firme en un proyecto de “rescate” y publicación de ficciones policiales argentinas tempranas: las novelas *La huella del crimen* (2009) y *Clemencia* (2012) del ya mencionado Raúl Waleis –anagrama de Luis V. Varela–, así como las antologías *El candado de oro: 12 cuentos policiales argentinos (1860-1910)* (2013) y *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)* (2015).

²⁴ Frente a las investigaciones de Ponce, Setton, De Rosso y Pignatiello, que tienen al policial como objeto central de sus indagaciones, al menos deberíamos mencionar otras tesis doctorales que lo trabajan de manera más bien lateral, como las de Stegmayer (2012) o Aguilar (2013).

Jornadas de Literatura y Cine Policiales en la Argentina (Museo del Libro y de la Lengua, 2014). El libro reúne aportes de escritores y universitarios, con importantes nombres ya mencionados en nuestro recorrido, como los de Jorge Lafforgue, Carlos Gamarro y Néstor Ponce, además de otros como Juan Sasturain, Guillermo Martínez y Luis Chitarroni. También se destaca el nombre que nos incumbe particularmente en esta tesis, Pablo De Santis, que colabora con un texto sobre Carlos Sampayo –de quien previamente había editado y prologado el libro *Evaristo*, publicado en la colección *Enedé* de Colihue–. Este aporte nos devuelve, una vez más, a la repetida tipología de escritores que practican pero que igualmente reflexionan sobre el policial.²⁵ Pero, además de la función de De Santis en la reflexión sobre el género y sus prácticas, el libro de Setton y Pignatiello lo sitúa como parte del objeto de estudio, puntualmente en el capítulo de Lafforgue (2016: 50-51).

* * *

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

En la revisión y el armado de un estado de la cuestión específico sobre la narrativa de De Santis, encontramos una serie de textos críticos dispersos. Un significativo factor común radica en que la mayoría de ellos marca la dirección policial de la narrativa de De Santis: Saítta (1999), Pellicer (2002; 2007), Requeni

²⁵ La reflexión de De Santis en torno a la historieta ya cuenta con otros antecedentes, fundamentalmente los libros *Historieta y política en los '80. La Argentina ilustrada* (1992) y *La historieta en la edad de la razón* (1998); ambos libros, por supuesto, son indisociables de su etapa laboral como guionista en la revista *Fierro*, entre 1984 y 1992. La relación de De Santis con la historieta continúa, con producciones en las que elabora los textos, como *El hipnotizador* (2010) o *El verdadero negocio del señor Trapani* (2012), o incluso en la adaptación al formato de historieta de ficciones de otros, como sucede con la versión gráfica de *La ciudad ausente* (2000) de Piglia. En cuanto a sus conceptualizaciones sobre el policial, algunas de ellas las encontramos, por ejemplo, en su “Prólogo” a *Crimen y misterio. Antología de relatos de suspenso* (2005) o en sus “Notas sobre el género policial” (2010) en la revista *Gamma*.

(2004), Guiñazú (2005), Ruiz (2005), Gamarro (2006), Konstantinova (2006; 2010), Narváez (2006), Jacovkis (2007; 2013), Néspolo (2007), Pluta (2010), Teobaldi (2010), Peretti (2012), Setton (2012), Piña (2013), Schmitz (2013), Valenzuela (2013), De Rosso (2014), Vizcarra (2015) y Lafforgue (2016).²⁶

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

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

Además de la indefinición propia de la “novela parda” que concibe Valenzuela, esta autora destaca el atributo de las ficciones de De Santis consistente en dar acceso a “reflexiones filosóficas”, característica marcada igualmente por otros trabajos críticos: Konstantinova (2010), en su artículo sobre *Filosofía y Letras*, apela

²⁶ Cabe aclarar que estos estudios son un conjunto heterogéneo que aglomera artículos breves para revistas de divulgación –como el de Saftta, que es una reseña para la revista *Trespuntos*–, capítulos de libros que apenas mencionan las novelas de De Santis –como el de Gamarro–, prólogos a libros de ficción de De Santis –como los de Requeni y Narváez–, ponencias en congresos –como la de Peretti–, breves alusiones en tesis de posgrado –como la de Setton–, análisis específicos que son la materia central de análisis en un apartado de un capítulo de una tesis de posgrado –Jacovkis– o estudios específicos y más profundos en publicaciones especializadas de ámbitos académicos –como los de Konstantinova o Schmitz–.

justamente al concepto de *policial metafísico* para describir este tipo de ficciones que plantean preguntas que trascienden los enigmas concretos de la trama; Pluta (2010) emplea el mismo concepto para clasificar la novela *El teatro de la memoria* (publicada en 2000 pero escrita fundamentalmente durante 1999, es decir, en continuidad con la escritura de *Filosofía y Letras y La traducción*); Peretti (2012) analiza *El enigma de París* (2007) como “metáfora epistemológica” y, al igual que Piña, asocia fuertemente el modo de concebir el policial a una tradición que se remonta a Borges.

En lo que respecta a posibles asociaciones entre las distintas ficciones policiales de De Santis, Requeni (2004) y Narváez (2006) coinciden en pensar una tríada policial a partir de una serie de libros publicados de manera consecutiva en 1998: *Páginas mezcladas, Filosofía y Letras y La traducción*. Guñazú (2005) concibe una tríada análoga que excluye *Páginas mezcladas* pero incluye *El teatro de la memoria*, que en efecto resulta muy similar en varios aspectos a *Filosofía y Letras y La traducción*. Tampoco debemos olvidar que posteriormente De Santis publica novelas más extensas que constituyen otro núcleo policial en el conjunto de su obra: *El enigma de París y Crímenes y jardines*, de 2007 y 2013, respectivamente. Se trata de dos novelas que configuran una saga en varios niveles, entre los que se destaca la continuidad del protagonista, Sigmundo Salvatrio, hecho no muy habitual en la narrativa de De Santis, que por lo general tiende a introducir distintos personajes en cada nueva publicación.²⁷

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

²⁷ Si bien nosotros situamos estas novelas como parte de otro núcleo policial, desde luego que ameritan una interpretación de conjunto con *Páginas mezcladas, Filosofía y Letras, La traducción, El teatro de la memoria, El calígrafo de Voltaire* e incluso *La sexta lámpara*. Teobaldi (2010) efectúa parcialmente esta lectura en su análisis del enigma en *Filosofía y Letras, La traducción y El enigma de París*. Schmitz (2013) hace lo propio en su análisis de la construcción de los espacios ficcionales en *Filosofía y Letras y El enigma de París*. De nuestra parte, anticipamos que nos ocuparemos con mayor detalle de *El enigma de París y Crímenes y jardines* en nuestro doctorado (que continuará con el itinerario de esta tesis de maestría).

una estructura narrativa en que, como un juego de muñecas rusas, cada ficción siempre contiene otra ficción. De manera análoga, Pellicer apunta que

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

Néspolo (2007) se interesa por el paradigma borgeano de las denominadas “escrituras parasitarias” y observa cómo esta poética es empleada por cuatro escritores contemporáneos, entre ellos Pablo De Santis. Si bien esta autora focaliza su análisis en *El calígrafo de Voltaire*, su lectura es muy productiva, pues resulta imposible evaluar *Filosofía y Letras* sin una consideración sobre la idea de los textos que viven de otros textos. Konstantinova (2006) realiza un estudio que establece numerosos puntos de convergencia entre la novela de De Santis y el cuento “El jardín de senderos que se bifurcan” de Borges. Jacovkis (2007) cita el fragmento que copiamos más arriba de Pellicer y, además de inscribir a De Santis en una serie literaria argentina específica –que incluye los *Seis problemas para don Isidro Parodi* de Borges y Bioy Casares, pero también, por ejemplo, “La loca y el relato del crimen” de Piglia–, propone una interpretación de la novela *Filosofía y Letras* como una reescritura del cuento “La muerte y la brújula” de Borges.

Otro conjunto de textos sobre De Santis se corresponde con los estudios sobre la denominada Literatura Infantil y Juvenil. En efecto, el libro *Un territorio en construcción: la literatura argentina para niños. Actas de las IV Jornadas Poéticas de la Literatura Argentina para Niños* (2012), compilado por Valeria Sardi y Cristina Blake, reúne los aportes de Accorinti (2012), Baratta (2012), Salto (2012), Sánchez (2012) y Tampakis (2012), cinco trabajos que tienen a la novela *El buscador de finales* (2008) como foco de su atención –ya sea en solitario o acompañada por otras ficciones de De Santis u otros autores–. Más allá de estos análisis de obras puntuales, los estudios panorámicos sobre este tipo de literatura no pueden obviar el papel de De Santis no solo como autor de numerosos títulos aparecidos bajo los sellos de Colihue y Alfaguara Juvenil –esta última ha pasado a ser, hoy en día, Loqueleo–,

sino también como director de la colección *La movida* de Colihue (Cañón y Stapich, 2012; Labeur, 2015).

La producción de De Santis ligada a la historieta también ha sido tomada como objeto de estudio de algunos trabajos, como el de Berone (2012), que observa críticamente el punto de vista y la posición programática de De Santis –y de otros autores– en torno a la historieta. Reggiani (2009) se detiene en algunos prólogos a libros de historietas como forma de legitimación del género y, en su lectura, encontramos intervenciones de De Santis. En la misma línea, el nombre de De Santis no puede dejar de aparecer en el libro *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, puntualmente en el subcapítulo dedicado a la revista *Fierro* (Vázquez, 2010). Además, tanto Vinelli (2011) como Molina Ahumada (2015) analizan la función de De Santis como adaptador de la novela *La ciudad ausente* de Piglia a su versión de historieta.

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

Para concluir este apartado, volvamos a los trabajos centrados en la narrativa de De Santis. Dentro de la heterogeneidad de los textos existentes, solo algunos son publicaciones académicas que toman como objeto las obras del escritor y aplican al menos cierto nivel de reflexión –o que, en otras palabras, sobrepasan el hecho de mencionar o ejemplificar algún aspecto puntual–: Pellicer (2002; 2007), Guiñazú (2005), Konstantinova (2006; 2010; 2012), Jacovkis (2007), Schmitz (2009; 2013), Teobaldi (2010) y Piña (2013). A su vez, resulta significativo destacar que

Konstantinova dedica varios artículos a indagar la narrativa de De Santis y, en este sentido, se trata de la crítica que más trabajo acumulado tiene en miras a establecer un estudio sistemático, con artículos enfocados en distintas novelas: *Filosofía y Letras* (Konstantinova, 2010), *La traducción* (Konstantinova, 2007) y *Los anticuarios* (Konstantinova, 2012). Un trabajo de Schmitz (2013) también resulta de especial interés, dado que señala la relevancia del espacio en la narrativa de De Santis –aspecto que indagamos en la presente tesis–. Aun así, la existencia de estudios que aborden de manera global la narrativa de De Santis constituye una tarea pendiente. Este trabajo intenta parcialmente cumplir con ella.

La parte de los crímenes: la literatura policial en la Argentina

Respecto a la inclusión de la literatura policial en el sistema literario argentino, comprobamos que, aun en trabajos generales como el *Panorama histórico de la literatura argentina* (2009) de Jitrik o la *Breve historia de la literatura argentina* (2011) de Prieto, la mención al género policial resulta insoslayable, en gran medida debido a la práctica que ejercieron en vínculo con ella referentes como Jorge Luis Borges, Rodolfo Walsh o Ricardo Piglia (Jitrik, 2009: 222, 223, 247, 263, 264, 266 y 283; Prieto, 2011: 299, 338-345 y 440). Esta literatura atrajo a escritores incluso antes de que Borges se ocupara el género: entre ellos, Eduardo L. Holmberg y Horacio Quiroga (Jitrik, 2009: 164 y 283; Prieto, 2011: 146 y 147). En este sentido, podemos pensar en el prólogo de Lafforgue a su antología *Cuentos policiales argentinos* (1997), en cuyo primer párrafo afirma: “Ningún otro género, como el policial, ha estructurado tan raigalmente el sistema de la ficción argentina a lo largo de este siglo. Y si pensamos el origen de nuestra prosa en *Facundo* y *El matadero* bien podríamos extender el juicio a todo su desarrollo” (1997: 11).²⁸ Con esta perspectiva, se ha conformado lo que Contreras, en su estudio sobre la obra de César Aira, denomina el “imperativo del policial” (2008: 142), un ideal regulativo para la producción y la consagración en las letras argentinas. Vale recordar el propio ejemplo de Contreras, cuando afirma que “[p]rueba de la ascendencia o del

²⁸ A propósito de esta antología de Lafforgue, De Rosso sugiere que “una (todavía conjetural) historia del relato policial contemporáneo en Argentina, debería considerar como punto de partida el prólogo a *Cuentos policiales argentinos* (1997) de Jorge Lafforgue, la más exhaustiva antología que se ha realizado sobre el género” (De Rosso, 2014: 111).

imperativo del policial en el campo puede darla el hecho de que la narrativa de Saer, un proyecto tan abiertamente refractario al recurso a convenciones genéricas, haya ensayado, finalmente, una variación sobre el género: *La pesquisa* (1994)” (2008: 142). A partir de esto, podemos apreciar que el policial es un elemento fundamental en el sistema literario argentino.²⁹

En principio, podemos distinguir varios núcleos temporales en la historia del policial nacional –con sus respectivos autores–. El período que abarca las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del XX incluye, entre otros, a Raúl Waleis (Luis V. Varela), Paul Groussac, Horacio Quiroga, Eduardo Holmberg y William Wilson (Vicente Rossi). En las primeras décadas del siglo XX, entre 1910 y 1940, hallamos producciones más bien aisladas, como aquellas publicadas en *La Novela Semanal* –sobre las que Campodónico (2004) se ha explayado en su texto “Los rastros previos: a propósito de las narraciones policiales en *La Novela Semanal*”–, la novela *El enigma de la calle Arcos* (1997 [1932]) de Sauli Lostal –analizada por Saítta (1996) en “Informe sobre *El enigma de la calle Arcos*”– o los relatos recientemente reunidos en un volumen editado por Setton, *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)* (2015), que incluye ficciones de Arlt, Anderson Imbert y Nalé Roxlo, entre otros. Luego, siguiendo a De Rosso (2012), podemos pensar en un umbral en torno a la década de 1940, que en la Argentina cuenta con la actividad de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Manuel Peyrou, Leonardo Castellani y, un tiempo después, Rodolfo Walsh. Un cuarto núcleo, que gravita en torno a la década de 1970, cuenta con nombres como los de Ricardo Piglia, Osvaldo Soriano, Juan Carlos Martini, Rubén Tizziani y Juan Sasturain, solo por mencionar algunos. Por último –en el segmento que más nos interesa en esta tesis–, entre fines del siglo XX y comienzos del XXI tenemos lo que

²⁹ Por otra parte, también deberíamos pensar en la inserción del policial argentino dentro del sistema de la literatura policial mundial –sintagma que, por supuesto, resulta problemático–. Si revisamos libros de historia de la literatura policial, la norma general es el énfasis analítico en tres países: Estados Unidos, Inglaterra y Francia, como sucede con la *Biografía de la novela policiaca* (1956) de Mira o la *Historia de la novela policiaca* (1967) de Hoveyda. En algunos de estos trabajos, el policial argentino recibe menciones puntuales, como la referencia a Borges en la *Breve historia de la novela policiaca* (1962) de Del Monte o el tratamiento más extenso por parte de Díaz, que en su libro *La novela policiaca* sostiene que “[d]espués de Norteamérica, Inglaterra y Francia, es Argentina el país donde más y mejor se ha cultivado la novela policiaca. En Argentina existe una verdadera tradición en la novela policiaca” (1973: 160); luego Díaz dedica varias páginas para referir autores y obras, con la inclusión de algunos nombres pioneros como los de Paul Groussac y Vicente Rossi. En otro nivel, la literatura policial argentina muchas veces queda incluida en el conjunto más amplio de la narrativa policial latinoamericana, como vemos, por ejemplo, en el sintético artículo de Siegrist (2008).

sería un quinto núcleo o umbral de “una (todavía conjetural) historia del relato policial contemporáneo (De Rosso, 2014: 111). Lafforgue destaca, en el marco de esta último período, los nombres de Pablo De Santis, Guillermo Martínez, Claudia Piñeiro y Carlos Gamerro, “cuatro escritores que comenzaron a tejer sus obras en la bisagra entre ambos siglos y luego se han consolidado como figuras ineludibles en el panorama de la actual literatura” (2016: 52). Desde luego, este grupo de escritores nacidos a principios de la década de 1960 convive con otras camadas, anteriores, coetáneas y posteriores; Lafforgue apunta que

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

En efecto, el elenco no concluye con la enumeración de Lafforgue y la cantidad de obras y autores tiende a multiplicarse. Entre los de la vieja guardia tampoco deberíamos olvidar a los ya mencionados Gandolfo, Feinmann y Martini –a quienes Lafforgue también cuenta anteriormente en su artículo– e incluso a Guillermo Saccomanno y Sergio Sinay. A su vez, podemos concebir una suerte de generación paralela de escritores “olvidados”, con exitosas trayectorias de publicaciones y premios en otros países, como Rolo Díez (en México), Raúl Argemí y Guillermo Orsi (estos dos últimos en España),³⁰ además de otros cuya producción fundamental se da después del 2000, como María Inés Krimer o Ernesto Mallo. En lo que respecta a la generación intermedia nacida durante la década de 1960, bien podemos sumar nombres como los de Carlos Feiling y Diego Paszkowski, que respectivamente debutan en la arena de las publicaciones con *El agua electrizada* (1992) y *Tesis sobre un homicidio* (1999), así como el de Martín Kohan y sus usos específicos del policial en la novela *Segundos afuera* (2005) o incluso el de Leopoldo

³⁰ Ficciones de Díez, Argemí y Orsi han resultado ganadoras en el festival de *La Semana Negra de Gijón*, en España, donde se entrega el prestigioso premio Dashiell Hammett de Novela, un certamen que galardona producciones policiales en lengua española (nuestro país cuenta otros tres ganadores del premio: Ricardo Piglia, Guillermo Saccomanno y Leonardo Oyola).

Brizuela y su esquema narrativo en *Una misma noche* (2012). La generación joven es muy amplia y en ella deberíamos incluir igualmente a los nacidos en la década de 1960 pero que empezaron a publicar en el nuevo milenio, como Horacio Convertini, Gabriela Cabezón Cámara o Gabriela Urrutibehety, además de la multitud de escritores nacidos a partir de 1970, como Juan Carrá, Kike Ferrari, Mercedes Giuffré, Ezequiel Dellutri, Tatiana Goransky, Washington Cucurto o Natalia Moret. Tal como le sucede a Lafforgue, debemos indicar y remarcar que la lista no concluye aquí, a lo que se suma el hecho de que los usos del policial que registramos en cada autor varían en un rango muy amplio.

Por otra parte, siguiendo la idea del propio Lafforgue respecto a la “expansión genérica” del policial a otros soportes como el cine, la radio, la televisión, la historieta y el periodismo de investigación (2016: 55), tampoco debemos olvidar el apoyo de grandes y –especialmente– pequeñas editoriales, con colecciones dedicadas al género, así como la creación y consolidación de un circuito de festivales que le otorgan visibilidad.³¹

³¹ Entre las colecciones, por ejemplo, tenemos: *Opus Nigrum* de Vestales, *Marca Negra* de Letra Sudaca, *Código Negro* de Punto de Encuentro, *Extremo Negro* del grupo editorial Del Extremo, *Tinta Roja* de la Editorial Universitaria de Villa María (EDUVIM), así como los catálogos completos de las editoriales Negro Absoluto y Revolver. Los festivales complementan la circulación y publicidad de los libros al tiempo que constituyen un espacio de encuentro para los escritores, en un circuito que se ha establecido en los últimos años: *BAN! - Buenos Aires Negra*, *Azabache*, *Córdoba Mata* y *La chicao argentina*, en Buenos Aires, Mar del Plata, Córdoba y Rosario, respectivamente.

Respecto al soporte audiovisual, crucial para esta “expansión genérica”, la televisión y el cine ameritarían un estudio específico –y lo mismo vale para la radio, la historieta y el periodismo de investigación–. Al menos nos conformamos con enumerar ciertos títulos, en una lista de ninguna manera exhaustiva. Por la pantalla chica, en los últimos años de la televisión de aire, han pasado: *Poliladron* (1995-1997), *22, el loco* (2001), *099 Central* (2002), *Tumberos* (2002), *Los simuladores* (2002-2003), *Mosca y Smith* (2004-2005), *Mujeres asesinas* (2005-2008), *Hermanos y detectives* (2006), *Malicia* (2015), *Cromo* (2015) y *Variaciones Walsh* (2015). En el cine, algunos títulos –entre los que se cuentan transposiciones de novelas de Guillermo Martínez, Claudia Piñeiro y Diego Paszkowski– son: *La furia* (1997), *Comodines* (1997), *Cenizas del paraíso* (1997), *Pizza, birra, faso* (1998), *Fuga de cerebros* (1998), *Plata quemada* (2000), *Nueve reinas* (2000), *La fuga* (2001), *Un oso rojo* (2002), *Tiempo de valientes* (2005), *El aura* (2005), *Los crímenes de Oxford* (2008) –que, desde luego, no es un film argentino, aunque su fuente original en la novela de Martínez permite incluirla en nuestra enumeración–, *El secreto de sus ojos* (2009), *Las viudas de los jueves* (2009), *Sin retorno* (2010), *Vino para robar* (2013), *Tesis sobre un homicidio* (2013), *Séptimo* (2013), *Betibú* (2014) y *Muerte en Buenos Aires* (2014) –y, a propósito de esta lista no exhaustiva, no olvidemos que el libro de Blanco Pazos y Clemente (2004) recapitula una gran cantidad de presencias del policial en el cine argentino entre 1933 y 2001–.

Pero el factor audiovisual no solo abarca las ficciones propiamente dichas del cine y la televisión, sino incluso ciclos de divulgación cultural que incorporan formas de narrar propias de la literatura y el cine, como *Disparos en la biblioteca* –conducido por Juan Sasturain en la pantalla de *Encuentro*– o *Policiales de colección* y *Libros que matan* –dos de los numerosos programas de Silvia Hopenhayn emitidos por la señal de cable *Canal (á)*–; incluso *Cámara del crimen* –conducido por

En el marco del amplio panorama esbozado, una tesis de maestría conlleva la imperiosa necesidad de elaborar un objeto de estudio abarcable y, por lo tanto, un corpus de ficciones que resulte operativo. Por lo tanto, a continuación pasamos a brindar precisiones sobre el conjunto de textos en los que reconocemos al policial académico nacional –conjunto del que, a su vez, recortamos como objeto de análisis las dos novelas mencionadas de Pablo De Santis–.

El universo del policial académico

Ya vimos que, según De Rosso, la aparición de *Asesinos de papel* en 1977 marca el punto de inflexión en que el género policial se vuelve un “objeto respetable” (De Rosso, 2012: 58). Pues bien, Sasturain establece que, casi al mismo tiempo, precisamente en 1975, se produce el recorrido inverso: el policial incorpora a la academia, con la publicación del ya clásico cuento “La loca y el relato del crimen” de Piglia (Sasturain, 2016: 42).³² En él, Emilio Renzi, periodista con estudios académicos, resuelve el enigma gracias a su “*saber lingüístico*” (Rivera, 1996: 101; énfasis del original), que es particularmente un conocimiento aprendido en el ámbito universitario.³³ A este relato podemos sumar algunos títulos posteriores que, igualmente, incorporan a la academia desde el policial y constituyen un pequeño corpus de policiales académicos argentinos: *El agua electrizada* (1992) de Carlos Feiling, *Filosofía y Letras* (2002 [1998]) y *La traducción* (1998) de Pablo De Santis, *La Cátedra* (2000) de Nicolás Casullo, *Crímenes imperceptibles* (2005 [2003]) de Guillermo Martínez, *El ícono de Dangling* (2007) de Silvia Maldonado y *El camino*

Ricardo Canaletti en la señal *Todo Noticias (TN)*–, un noticiero de casos criminales reales, se apoya con fuerza en retóricas de la literatura y el cine de ficción.

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

³² La coincidencia temporal es aún más precisa si obviamos el año de publicación de *Asesinos de papel* y nos guiamos por el momento en que fue escrito: “[l]a versión inicial del presente trabajo fue preparada en el transcurso del año 1975” (Lafforgue y Rivera, 1977: 7).

³³ “A Emilio Renzi le interesaba la lingüística pero se ganaba la vida haciendo bibliográficas en el diario *El Mundo*: haber pasado cinco años en la Facultad especializándose en la fonología de Trubetzkoy y terminar escribiendo reseñas de media página sobre el desolado panorama literario nacional era sin duda la causa de su melancolía” (Piglia, 2013a: 85).

de *Ida* (2013b) de Piglia.³⁴ Desde luego, cada uno de estos textos posee una forma particular de representar el mundo académico, pero podemos agruparlos bajo el común denominador de que seleccionan personajes universitarios que encabezan o sufren investigaciones sobre crímenes y/o ámbitos académicos en tanto escena del crimen.³⁵ Esta selección de personajes y ámbitos universitarios acarrea, por lo general, la elaboración de discursos literarios que también incluyen problemas, temas, motivos, objetos y relaciones inherentes al mundo académico.

Por supuesto, el carácter policial no necesariamente va ligado a la academia, de modo que algunas ficciones académicas nacionales quedan por fuera de nuestra demarcación, como sucede con *Los misterios de Rosario* (2012 [1994]) y *El congreso de literatura* (2012 [1997]) de César Aira, *Filo* (2003b) de Sergio Olguín, *Pegamento* (2004) de Gloria Pampillo, *Las teorías salvajes* (2010 [2008]) de Pola Oloixarac, *Cataratas* (2015) de Hernán Vanoli y *Plato paceño* (2015) de Alfredo Grieco y Bavio.³⁶ Estas menciones nos llevan a la obligación de señalar que algunas ficciones son definitivamente policiales, mientras que otras son más difusas, híbridas y sutiles en sus usos del género. Por lo tanto, tienen derecho a estar de uno u otro lado de nuestra delimitación. Nuestro criterio reside en incluirlas cuando el aspecto policial está presente y resulta significativo. Sin embargo, dado nuestro foco de atención en *Filosofía y Letras y La traducción*, no juzgamos necesario fijar el corpus

³⁴ Por supuesto, también hallamos antecedentes más atrás en el tiempo, como la novela *El crimen de la mosca azul* (1919) de Enrique Richard Lavalle, presentada como un “romance científico-policial” y publicada a través de *La novela semanal* –respecto a los policiales de dicha colección, puede consultarse el estudio de Campodónico (2004)–. Esta novela en general no ha sido abordada por los críticos e historiadores del género, con la excepción del mencionado estudio de Campodónico, además del de Lagmanovich (2001). Otro antecedente interesante puede ser *El crimen de la facultad*, novela publicada en 1955 en la colección *Rastros* de la editorial Acme y firmada por Jack Barski, que seguramente sea un seudónimo de un escritor fantasma argentino. Por otra parte, en sintonía con la mencionada “expansión genérica” (Lafforgue, 2016), podemos sumar a la lista la reciente miniserie televisiva *Cromo* (2015), que tiene como protagonistas a tres biólogos e investigadores del CONICET, así como el film *Moebius* (1996), en cuya trama se plantea un misterio que revela el protagonista, un topógrafo.

³⁵ La restricción dada por el componente universitario/académico deja fuera de nuestro corpus a una figura bastante habitual del policial nacional: el periodista-investigador. Renzi es, por cierto, un caso de periodista-investigador, pero, al mismo tiempo, es un sujeto formado en la universidad. No ocurre lo mismo, por poner un ejemplo paradigmático, con el personaje Daniel Hernández, que lleva a cabo las investigaciones en varios cuentos de Rodolfo Walsh. Vale aclarar que esto no implica una valoración de “lo universitario” en detrimento de otros conocimientos, sino que se trata sencillamente de un criterio para delimitar un conjunto de ficciones que, central o lateralmente, emplean representaciones del ámbito universitario.

³⁶ A este grupo de ficciones podemos anteponer el antecedente de los cuentos “El congreso” y “El soborno” de Borges, ambos incluidos en *El libro de arena*. Por otra parte, si tenemos en cuenta al Colegio Nacional de Buenos Aires en su carácter de colegio universitario, cabe añadir *Juvenilia* de Miguel Cané, *Un dios cotidiano* de David Viñas y *Ciencias morales* de Martín Kohan.

de textos académicos, aunque, de todos modos, la categorización de estas novelas de Pablo De Santis como policiales académicos también acarrea sus propios conflictos (en el último apartado del segundo capítulo nos ocupamos de poner en primer plano el problema teórico del género –*genre*–).³⁷

En todo caso, sí podemos pensar que el policial es un terreno fértil que varios autores encuentran para canalizar el mundo hostil de la academia; por ejemplo, en *El camino de Ida* leemos: “Los campus son pacíficos y elegantes, están pensados para dejar afuera la experiencia y las pasiones pero corren por debajo altas olas de cólera subterránea: la terrible violencia de los hombres educados” (Piglia, 2013b: 35). Este tipo de violencia latente se condice, en buena medida, con la representación de ámbitos que suelen ser renuentes al cambio y a las alteraciones –y que, por lo tanto, se ven afectados con la ocurrencia de crímenes dentro de sus límites–. En varias de estas novelas prima una representación conservadora de los miembros y las instituciones de la academia, particularmente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, como sucede en *Filosofía y Letras* y *La cátedra*. En una casa de estudios donde conviven la Filosofía, la Historia, las Letras, la Antropología, la Geografía y otras disciplinas, el conocimiento de la institución, de sus edificios y de sus miembros suele quedar excluido.³⁸ Sus integrantes, lejos de ser meros mediadores transparentes de un saber “puro”, son representados en estas ficciones como reproductores de asimetrías, jerarquías, tensiones, disputas, ocultamientos y prácticas conservadoras. Si los conocimientos producidos en la universidad acarrear presuntamente una conexión con “la sociedad”, *Filosofía y Letras* y *La cátedra* tienden a mostrar a los académicos como representantes de una universidad que solo mira para sus adentros –y esto sucede especialmente en

³⁷ Por otra parte, no debemos soslayar que las ficciones académicas cuentan con importantes tradiciones en países como Inglaterra o Estados Unidos. Para un panorama sobre ellas, hallamos de utilidad la síntesis ofrecida por un artículo de Williams (2012), así como el análisis más extenso del libro de Womack (2002); también un artículo de Scott (2004) que se focaliza en las novelas de campus y un breve capítulo de Gutleben (1995) centrado en lo cómico y lo satírico de las ficciones académicas inglesas. De especial interés para nosotros resulta un artículo de Rosenblum (2008), “Academic Mystery Fiction” (incluido en un voluminoso libro sobre literatura de misterio y detectivesca editado por Carl Rollyson), que funciona como una buena introducción a los antecedentes internacionales del policial académico.

³⁸ Por supuesto, nuestra formulación es un tanto exagerada y debe ser matizada, puesto que en distintas disciplinas hallamos trabajos que formulan de manera reflexiva –en dos sentidos– sus objetos de estudio, como la *Historia de las Universidades Argentinas* (2010) de Buchbinder. Aunque, como indica Bauman (1989), el hecho de que las definiciones de los intelectuales provengan de ellos mismos debe ser al menos tomado con precaución.

Filosofía y Letras y su representación de un aislado y desértico edificio del centro porteño que parece tener poco en común con “la sociedad”-.³⁹

Un año clave para la narrativa de Pablo De Santis: 1998

El estudio conjunto de *Filosofía y Letras* y *La traducción* resulta pertinente por varias similitudes estructurales, narrativas y editoriales: ambas tienen una extensión que ronda las doscientas páginas, elaboran sus historias en torno a una sucesión de misteriosas muertes, han sido clasificadas en estrecho vínculo con el género policial (Saítta, 1999; Pellicer, 2002; 2007; Guiñazú, 2005; Gamero, 2006; Néspolo, 2007; Konstantinova, 2006; 2010; Schmitz, 2009; 2013; Jacovkis, 2007; 2013; Teobaldi, 2010), salieron al mercado en el mismo año, 1998, y su publicación conjunta puede ser interpretada como un punto de inflexión en la trayectoria de De Santis, ya que a partir de entonces la crítica especializada comienza a ocuparse más intensamente de su obra.⁴⁰ El público también resulta afín a sus nuevas producciones, que obtienen importantes éxitos de ventas: por ejemplo, en una de las portadas de *El enigma de París*, novela ganadora de la primera edición del Premio Planeta-Casa de América en 2007, se anuncia la venta de 35.000 ejemplares, lo que constituye una cifra considerable para la industria editorial argentina de principios del siglo XXI. Pero, según apreciamos, *La traducción* inicia este camino de reconocimientos, pues resulta finalista del Premio Planeta de 1997 en la Argentina y, como sostiene Lafforgue, “tuvo de entrada una muy buena recepción crítica y de público, tanto que

³⁹ Pensemos, por ejemplo, en el muy útil libro *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta* (2013) de Altamirano, ensayo en que el rol de los intelectuales es debatido, en lo sustantivo, de acuerdo a sus funciones en el orden social, es decir, puertas afuera de la universidad.

⁴⁰ Entre los mencionados anteriormente, varios trabajos incorporan a sus corpus de análisis a *Filosofía y Letras* y/o *La traducción* (Pellicer, 2002; Gamero, 2006; Jacovkis, 2007; Néspolo, 2007; Teobaldi, 2010) o directamente las toman como centro de sus estudios (Saítta, 1999; Guiñazú, 2005; Konstantinova, 2006; 2010; Schmitz, 2009; 2013). Pero, además, a partir de la notoriedad que adquiere con estas novelas, De Santis incluso pasa a ser considerado como integrante de una generación de escritores nacidos en la década de 1960. En este sentido, notemos que, dentro de los trabajos críticos que tratan a los jóvenes narradores que comienzan su labor en la década de 1990, un estudio de Berg (1996) de mediados de dicha década no considera a De Santis, que por aquel entonces solo tenía en su acervo novelas juveniles y guiones de historietas, mientras que el estudio posterior de Ruiz (2005) no vacila en incluirlo. Quizás un detalle del enfoque de esta autora nos permita remarcar nuestra idea: al final de su trabajo, Ruiz incorpora un apéndice con una lista de los escritores de su corpus y sus obras; allí aclara en una nota al pie que “se omiten las obras infantiles, las historietas, los cuentos, las obras de teatro, los guiones cinematográficos, etc.” (2005: 127). Es decir, observamos una persistencia, entre varios críticos, relativa a que para ser escritor de manera genuina hay que publicar novelas “serias” y “de adultos”.

dos años después Planeta saca una cuidada edición con una guía de lectura ‘especial para el trabajo en el aula’, o sea que ese texto se ha de difundir a nivel escolar” (2016: 50-51). A partir de este éxito, De Santis comienza y posteriormente consolida una significativa circulación internacional de sus libros “de adultos”, proceso ilustrado por la cantidad de traducciones realizadas en los últimos años (Szpilbarg, 2015), así como por el interés que han posado sobre él investigadores universitarios como Iana Konstantinova, Doris Wieser o Sabine Schmitz, cuyos estudios enfocan dicho segmento “para adultos”.⁴¹

El párrafo precedente nos conduce a precisar una información vinculada con el año de publicación original de *Filosofía y Letras* y *La traducción*: 1998.⁴² Por lo general, las biografías de Pablo De Santis que figuran en las solapas de sus libros editados en Buenos Aires consignan el año 1999 como fecha de publicación de *Filosofía y Letras*. Este dato es correcto si se considera su primera edición porteña pero, en verdad, su primera publicación corresponde al año 1998, a través de la editorial española Destino (que hoy en día es un sello perteneciente al Grupo Planeta). *La traducción*, por su parte, recorre el camino inverso: se publica por primera vez en 1998 en Buenos Aires y en 1999 sale su edición española. En lo que respecta a los procesos de escritura, en el final de cada novela figuran las fechas de elaboración: *Filosofía y Letras* tiene una escritura más prolongada, entre mayo de 1995 y julio de 1997, mientras que *La traducción* fue redactada entre enero y agosto de 1997. El cruce entre estos datos da cuenta de un proceso de escrituras paralelas durante el primer semestre de 1997 y resulta un motivo más para confirmar la pertinencia de la interpretación de ambas en conjunto.

Por otra parte, no debemos dejar de mencionar que *Páginas mezcladas* también fue publicada en 1998 y, de hecho, ya hemos mencionado que algunos críticos coinciden en pensar una posible tríada policial entre ellas (Requeni, 2004; Narváez, 2006). Sin embargo, a la hora de desarrollar un estudio literario de conjunto, *Filosofía y Letras* y *La traducción* presentan una serie de afinidades que las asemeja entre sí y las distancia de *Páginas mezcladas*: si bien en esta última el

⁴¹ Estas tres académicas, de hecho, demuestran un interés particular por *Filosofía y Letras*, a la que le dedican textos enteros (Konstantinova, 2006; Schmitz, 2009) y a la que Wieser (2012: 74) considera su favorita dentro de las novelas de De Santis.

⁴² Lafforgue es el único crítico que señala la simultaneidad respecto al año de publicación original de las dos novelas (2016: 50-51).

motivo de los libros es importante, no tenemos elementos suficientes para agruparla junto a las ficciones académicas y por ello determinamos dejarla en un segundo plano. Desde luego, nuestra decisión no niega que pueda efectuarse un análisis que sí la comprenda; esto sería, de hecho, de vital importancia para unir en un trabajo integrador toda la obra narrativa de Pablo De Santis, con la inclusión de los textos más vinculados a un público juvenil, grupo en el que ha quedado incorporada *Páginas mezcladas*, al igual que el resto de las novelas publicadas en la colección *La movida* de la editorial Colihue y bajo el sello de Alfaguara Infantil y Juvenil de la editorial Santillana.⁴³

El dato sobre las ediciones de las novelas juveniles de De Santis nos da pie para una nueva aclaración, ligada a la trayectoria del escritor anterior a 1998 y que consiste, por un lado, en su labor como guionista para la revista *Fierro* y, por otro, en la escritura de novelas de extensión corta –por lo general de unas cien páginas– y usualmente catalogadas, como mencionamos, para un público juvenil, como *Desde el ojo del pez*, *La sombra del dinosaurio*, *Pesadilla para hackers*, *El último espía* o *Lucas Lenz y el museo del universo*. En este sentido, consideramos pertinente pensar que su tendencia hacia una literatura “para adultos” no implica la resignación de su trayectoria como guionista de historietas ni la escritura de ficciones destinadas a un segmento de lectores juveniles. Al contrario, ambos ejes de trabajo siguen firmes para De Santis: en su condición de historietista, continúa escribiendo guiones, con ejemplos como *El hipnotizador*, *El verdadero negocio del señor Trapani* o la adaptación de la novela *La ciudad ausente*, a lo que se suma su desempeño como director de la colección *Enedé* de Colihue –en la que, por cierto, había publicado

⁴³ Por la colección *La movida* de Colihue encontramos las novelas *La sombra del dinosaurio*, *Pesadilla para hackers*, *Astronauta solo*, *Enciclopedia en la hoguera* y *Páginas mezcladas*, además del libro de cuentos *Rey secreto*. Por su parte, a través de las colecciones juveniles de Alfaguara, tenemos: *Desde el ojo del pez*, *El último espía* –estos dos originalmente publicados por Sudamericana y posteriormente tomados por Alfaguara–, *Lucas Lenz y el Museo del Universo*, *Las plantas carnívoras*, *Lucas Lenz y la mano del emperador* –originalmente publicada por Sudamericana y posteriormente tomados por Alfaguara–, *El inventor de juegos*, *El buscador de finales*, *El juego del laberinto*, *Trasnoche* y *El juego de la nieve*.

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

Por otra parte, no debemos olvidar que *La traducción* ha sido incorporada a la enseñanza escolar. Por supuesto, este hecho nos sirve para no perder de vista que resulta problemático dividir las ficciones de De Santis entre aquellas para un público “juvenil” y otras destinadas a un segmento “adulto”, aunque esta clasificación resulta útil y no es del todo desacertada.

Rompecabezas a mediados de la década de 1990—. ⁴⁴ En la parte de la producción de literatura juvenil, aún escribe nuevas novelas –que, de hecho, tienden a ser más extensas en comparación con las de la década de 1990–, con exponentes como *El inventor de juegos* (2003), *El buscador de finales* (2008) o *El juego del laberinto* (2014), además de ser director de la colecciones *La movida* y *Obsesiones* de Colihue –colecciones en las que también ha publicado producciones propias durante la década de 1990: ya mencionamos que en *La movida* tenemos las novelas *La sombra del dinosaurio*, *Pesadilla para hackers*, *Astronauta solo*, *Enciclopedia en la hoguera* y *Páginas mezcladas*, mientras que en *Obsesiones* hallamos *Transilvania Express*, *Guía de vampiros y de monstruos* e *Inventos argentinos*. *Guía de cosas que nunca existieron*–.

De esta forma, volvemos a la idea de que 1998 es un *turning point* para De Santis, con la incorporación de actividades que le otorgan un lugar de mayor relevancia en el campo literario argentino. Creemos que el estudio de las dos novelas “de adultos” publicadas en 1998 conlleva la clave de dicho cambio de trayectoria y, a la vez, ellas funcionan como una suerte de totalidad intensiva de su obra.

* * *

En el primer capítulo de la tesis, titulado “El papel de la academia: sobre *Filosofía y Letras*”, mostramos y analizamos tres cuestiones: la representación de los académicos como sujetos locos y miserables, la construcción de una trama policial que carece de una figura detectivesca fuerte y, por último, la representación del edificio de la Facultad de Filosofía y Letras como un elemento clave de la novela. A partir de estas cuestiones, intentamos demostrar que *Filosofía y Letras* se constituye como un significativo exponente del policial académico argentino.

En el segundo, “Traducir el policial. Aproximaciones al género en *La traducción*”, nos detenemos particularmente en las modalidades en que esta novela se acerca y trabaja con distintos aspectos y tradiciones del amplio género policial. En primer lugar, analizamos la doble delimitación espacial y la presencia de una lengua extranjera como elementos que nos permiten asociar la novela con la vertiente

⁴⁴ “EneDÉ”: escritura fonética de las iniciales del sintagma “Narrativa Dibujada”.

clásica del policial. Luego nos centramos en el problema de la nacionalización del género y la figura del comisario, factores que permiten asociar esta ficción con la tradición local. También nos abocamos a la historia de los lobos marinos, paralela a la trama principal, y en ella encontramos aspectos que traen a cuenta la novela negra. Por último, en base a las distintas cuestiones señaladas, efectuamos una breve digresión en torno al concepto de género –*genre*–. Con la sumatoria de estos elementos, observamos que *La traducción* manifiesta un conocimiento y un trabajo con el género policial muy precisos, a pesar de que su autor reniegue de su carácter policial.

Finalmente, en el tercer capítulo, “Libros, académicos, enigmas, lenguas y edificios en *Filosofía y Letras* y *La traducción*”, proponemos la lectura conjunta de las dos novelas, con especial arraigo en algunos motivos que caracterizan al policial académico y que se hallan trabajados de manera muy similar –aunque no en todos sus aspectos– en ambas. En primera instancia hacemos foco en el motivo del libro, esencial para el subgénero que analizamos, en vista de que se vincula con fuerza tanto con lo policial como con lo académico. Luego nos detenemos en los académicos y la forma en que son presentados y representados. También nos ocupamos de tres aspectos particulares en torno a cómo se configuran los enigmas de ambas novelas: la presencia de misterios paralelos a los enigmas principales, la existencia de secretos a los que los protagonistas acceden tardíamente en las historias y la performatividad de las palabras en su vínculo con la posibilidad de matar. Por último, recapitulamos la función de los edificios, importantes para la narrativa policial, pero vitales para la poética de De Santis.

Capítulo 1. El papel de la academia: sobre *Filosofía y Letras*

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

1.1. Los locos y el relato del crimen: académicos, policial y locura en “La loca y el relato del crimen” de Piglia y *Filosofía y Letras* de De Santis

En la introducción de la tesis mencionamos que, en mayor o menor medida, varios textos críticos sobre la narrativa de De Santis ponderan en sus análisis la presencia del “factor Borges”.⁴⁵ Se trata, desde luego, de una correlación necesaria e inevitable, aunque esto no debe obturar la posibilidad de otras interpretaciones. En este sentido, en nuestra lectura de la novela de De Santis consideramos pertinente

⁴⁵ Los trabajos que puntualmente se detienen en *Filosofía y Letras* y efectúan como mínimo alguna reflexión sobre esta novela son: una reseña de Saítta (1999), un apartado de un capítulo de tesis doctoral de Jacovkis (2007), dos capítulos de libro de Schmitz (2009; 2013), un capítulo de libro de Teobaldi (2010) y un artículo de Konstantinova (2010) –y, entre estos, Saítta, Jacovkis y Konstantinova remarcan el “factor Borges”–.

establecer un vínculo con “La loca y el relato del crimen” (1975) de Ricardo Piglia.⁴⁶ Se trata de una conexión que podemos trazar en al menos dos aspectos.

Por un lado, “La loca y el relato del crimen” es un texto que avala el ingreso de la academia en el policial (Sasturain, 2016: 42). Esta operación se da a través de la resolución del enigma, que viene dada por el *saber lingüístico* de Emilio Renzi (Rivera, 1996: 101).⁴⁷ Sin embargo, *Filosofía y Letras* trastoca ese vínculo establecido: si bien hace ingresar literalmente el policial a la academia (y la academia al policial), al viejo edificio de la Facultad de Filosofía y Letras,⁴⁸ lo hace con una modalidad inversa, pues en este caso la academia no proporciona claves resolutivas e incluso sufre seis muertes de su entorno (tres profesores, dos no-docentes y un estudiante: todas estas muertes suceden en el devenir de la historia narrada por Miró, salvo la del estudiante Honorio, que es referida con anterioridad a la presencia de aquel, a través de la voz de Novario). Si en el relato de Piglia la academia viene de afuera a brindar una solución, en la novela de De Santis lo policial penetra en la facultad para cobrarse varias víctimas. Así, la academia no facilita la resolución del enigma en *Filosofía y Letras*, aunque sí participa en la recreación de elementos del género policial: un ambiente cerrado, una cantidad reducida de personajes –la mayoría sospechosos– y una serie de muertes en torno a otro enigma que es la vida desconocida del escritor Homero Brocca.⁴⁹

⁴⁶ Por supuesto, se puede rebatir que el “factor Borges” también está presente en la relación entre Piglia y De Santis sí, por ejemplo, consideramos una genealogía de la literatura argentina que los tenga a ambos como herederos de Borges, tal como postula Jacovkis (2007). Aquí, de todas formas, delimitamos una comparación puntual que resulta más pertinente en el vínculo De Santis-Piglia; sin Borges o, mejor dicho, con Borges de fondo. Vale aclarar que esta genealogía no es una novedad: además del mencionado texto de Jacovkis (2007), Lafforgue piensa la deriva Borges-Piglia-De Santis como una tradición en la que a su vez se practican variaciones (2016: 53). Respecto a la lectura comparativa entre Piglia y De Santis, también existe el antecedente de Schmitz (2013), que lee *Filosofía y Letras* a la luz del concepto de la “ciudad ausente”.

⁴⁷ Jorge B. Rivera, además, apunta que ese *saber lingüístico* de Renzi es un “avatar del *saber lógico* (y cabalístico) del detective Erik Lönnrot [del cuento ‘La muerte y la brújula’]” (1996: 101; énfasis del original).

⁴⁸ Hoy en día, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires funciona principalmente en la calle Puán 480, aunque en la sede de la calle 25 de Mayo 217/221 se encuentran varios institutos –además del Laboratorio de Idiomas de la Universidad de Buenos Aires–, entre ellos el Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, el Instituto de Literatura Hispanoamericana y el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”. En la novela, el protagonista Esteban Miró trabaja en el ficticio “Instituto de Literatura Nacional”.

⁴⁹ El relato de Piglia también recrea elementos ambientales del género, pero ligados a la tradición de la serie negra, como la presencia de personajes marginales, ajustes de cuentas y violencia física (Rivera, 1996: 101).

Por otro lado, hallamos una similitud en un aspecto puntual que contienen ambos textos: la imagen de un académico que se interesa en las palabras –orales o escritas– de un loco. En “La loca y el relato del crimen”, Renzi decodifica el mensaje de Angélica Inés Echevarne prestando atención a los intersticios de su discurso patológico-iterativo y así resuelve el caso.⁵⁰ En *Filosofía y Letras* tenemos a Rusnik, paciente de una residencia psiquiátrica –la Casa de reposo Spinoza–, aquejado por un síndrome que lo compele a escribir todo el tiempo, incluso en los sueños: el “mal de Van Holst”, según se lo titula en la novela.⁵¹ El profesor Emiliano Conde condiciona y toma los textos de Rusnik, los depura y saca de ellos el material para “completar” la narrativa perdida del incierto Homero Brocca.⁵² De esta analogía podemos desprender, empero, una nueva diferencia: en el texto de Piglia, la academia contribuye a elaborar una hipótesis original que permite develar al verdadero asesino; al contrario, en la novela de De Santis, el universitario que lee al loco lo explota en beneficio de sus propios fines y para confundir a los otros profesores. Otra diferencia con el relato de Piglia es que, en este último, las palabras de Echevarne contienen en potencia la develación del asesino; en contraposición, en *Filosofía y Letras*, Brocca es él mismo el asesino, además de que resulta, en buena medida, el responsable de la destrucción del edificio de la facultad.

La búsqueda y la interacción con las palabras de los locos parece configurar, en gran medida, la estructura de toda la novela: no solo Conde lee a Rusnik, sino que todos los académicos persiguen –con locura– la obra de Brocca. Miró finalmente consigue leer un texto completo del escritor y luego se transforma en una suerte de

⁵⁰ En una entrevista brindada a Juan Sasturain en el programa televisivo *Disparos en la biblioteca* (puntualmente en el segundo capítulo de la primera temporada, titulado “El extraño caso del señor Renzi”), Piglia dice que la solución de Renzi, en “La loca y el relato del crimen”, resulta “la única vez que la Facultad de Filosofía [y Letras] sirvió imaginariamente para resolver un crimen”.

⁵¹ El nombre “Rusnik” puede ser asociado al del multifacético escritor inglés John Ruskin, especialmente si pensamos en una novela posterior de De Santis, *La sexta lámpara*, que ya desde su título hace referencia al libro más importante del británico: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Por otra parte, el nombre del hospicio de locos posee una evidente apelación no solo al filósofo sino incluso a las múltiples referencias que recibe por parte de Borges, usualmente en torno al carácter infinito de Dios, del tiempo y del espacio, como sucede, por poner algunos ejemplos, en los relatos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “La muerte y la brújula”, los poemas “Spinoza” y “Baruch Spinoza” o los ensayos “La penúltima versión de la realidad” y “Avatares de la tortuga”.

⁵² Rusnik no es el único loco usado por Conde. El cuento fictivo “Sustituciones”, compuesto de incontables versiones, se nutre de reescrituras de más pacientes psiquiátricos. Dice Conde: “Mi hermano, que es médico psiquiatra, me ayudó mucho. Trabajó durante décadas en un centro de salud mental especializado en trastornos intelectuales. Muchos pacientes llegaban hasta él con papeles cosidos a la ropa o prendidos con alfileres a la camisa. Mi hermano hacía ciertos juegos terapéuticos que consistían en reescribir el cuento” (De Santis, 2002: 37).

copista de la novela perdida de un loco, aunque *su* “versión de los hechos” (De Santis, 2002: 11 y 222) aporta una distancia que permite apropiarse de manera inteligible de ese discurso.⁵³ Miró también dedica su tesis doctoral –aunque la posponga de manera sistemática– al estudio de Enzo Tacchi, otro autor incierto, quien “tomaba nota de las palabras de los locos a través de un sistema taquigráfico de su invención” (De Santis, 2002: 16). El protagonista también lee las memorias del doctor Brest, un estudioso de los locos que “había elegido sus treinta pacientes más interesantes para describir sus patologías” (De Santis, 2002: 101).⁵⁴ Los profesores Conde, Granados y Novario se increpan a lo largo de toda la novela y se tildan los unos a los otros de locos y mentirosos, entre otras injurias. La impresión de Miró, cuando conoce a Gaspar Trejo, lleva la misma marca: “Pensé que estaba frente a un loco. Los locos siempre abundaron en la facultad” (De Santis, 2002: 88). El propio Trejo refiere su primera investigación acerca de la desaparición de unas máquinas de escribir de la facultad, en un misterio que se resuelve con el descubrimiento de un profesor que desvariaba: “No había robado las máquinas por dinero, sino porque necesitaba dormir rodeado de máquinas de escribir con una hoja en cada una. Aseguraba que los fantasmas que había en su casa en lugar de perturbar su sueño escribían de tanto en tanto algún mensaje y se conformaban con eso, dejándolo en paz” (De Santis, 2002: 90-91).

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

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

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

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

⁵³ En la referencia bibliográfica marcamos dos páginas: 11 y 222. Consideramos relevante señalar ambas, la del comienzo y la del final, pues en conjunto enmarcan la narración de Miró, pero además enfatizan la idea de que su relato es, justamente, *una* entre muchas versiones posibles.

⁵⁴ La presencia de médicos, enfermedades, pacientes y fármacos es otra constante en la narrativa de De Santis (por ejemplo, en *El teatro de la memoria* o en el cuento “El paciente de Faraday”).

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

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

La referencia a Foucault nos da pie para pensar que, en la novela, la locura funciona por lo menos en dos sentidos: los locos son esas “mentes brillantes” que poseen un acceso privilegiado a la verdad, tal como son representados de manera prototípica en la tradición literaria, y, al mismo tiempo, la locura es una carga que debe ser señalizada y excluida –literal y geográficamente, a través de la Casa Spinoza–.⁵⁵ Pero la estela foucaultiana también nos habilita una remisión al vínculo

⁵⁵ Los dos significados apuntados predominan en distintos períodos históricos. Para una aproximación a esta cuestión consideramos de utilidad el breve texto “La locura y la sociedad” (Foucault, 1999b). Respecto a la evolución de la locura y cómo cambia su estatuto en distintos órdenes sociales, la

entre literatura y locura, pues ambas constituyen discursos que no están expuestos a las obligaciones y las reglas del lenguaje cotidiano: “la locura y la literatura son marginales respecto del lenguaje cotidiano y se busca el secreto de la producción literaria general en un modelo que es la locura” (1999b: 365). Dicha idea resulta atinada para pensar la producción de literatura en *Filosofía y Letras*, pues son los locos quienes llevan a cabo las empresas literarias de la historia, entre las que se destaca, desde luego, la versión de *Filosofía y Letras* de Brocca. Pero, en última instancia, insistimos: ¿no sucede acaso que todos o la mayoría de los personajes escriben –novela, cuento, poesía, crítica– y se hallan “en la distancia de la locura” (Foucault, 1999a: 271)? Si contamos a Rusnik y Brocca, tenemos igual derecho para incluir en la lista a Conde y a Granados, a Grog –que, como vimos, actúa por omisión– y al propio Miró.

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

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

En *Filosofía y Letras* observamos que la jocosa representación y la mofa del mundillo académico se especializa en mostrar la incapacidad de sus profesores para resolver los enigmas que plantea el género policial, en contraste con el parámetro que marcan otras ficciones, como “La loca y el relato del crimen”, *Crímenes imperceptibles* de Guillermo Martínez o *El camino de Ida* del propio Piglia, textos en los que podemos valorar al sujeto académico como un sagaz investigador y no como

referencia obligada consiste en, por lo menos, los dos primeros capítulos del primer volumen de la *Historia de la locura en la época clásica* (Foucault, 1976).

un tramposo, cínico y manipulador al que no le interesa nada más que enaltecer su propia figura, como es el caso de los tres profesores de *Filosofía y Letras*, “especialistas” en Homero Brocca: Emiliano Conde, Selva Granados y Víctor Novario. Así, si bien la representación de estos universitarios posee un efecto mayormente humorístico, asimismo hace inteligible el ámbito académico como un campo de constantes desigualdades, tensiones, luchas y diversas formas de dominación, tal como lo entiende Bourdieu (2008). De este modo, los académicos de De Santis son retratados como administradores de la miseria, como resentidos que pugnan por presidir congresos desiertos y firmar trabajos que no le interesan básicamente a nadie por fuera de su entorno –en sintonía con el cuento “El soborno” de Borges–.

El mundo académico, entonces, resulta objeto de un tratamiento humorístico en su caracterización miserable. Los críticos no resuelven enigmas; más bien crean problemas, distorsiones, mentiras. Ante este panorama, creemos provechoso contraponer la composición de los profesores de *Filosofía y Letras* con una idea de Piglia –basada, posiblemente, en una de Chesterton– que consta de tres partes: *a)* “la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria”, *b)* de modo que el crítico actúa como un investigador, como un “descifrador de enigmas”, y *c)* el escritor se aproxima a la figura de un “delincuente que borra sus huellas y cifra sus crímenes perseguido por el crítico” (Piglia, 2006: 15).⁵⁶

Si tomamos por separado los tres elementos citados, vemos que en la novela de De Santis hay una ruptura con todos ellos: en primer lugar, en lo que respecta a la concepción del policial como la gran forma ficcional de la crítica literaria, podemos insistir en que “lo policial” como factor de indagación inherente a la actividad crítica está ausente (aunque sí hay un registro de lo policial en la novela, pero vinculado a efectos de ambientación y a rasgos de algunos personajes, así como a la presencia del misterio como motor de la trama). En segundo lugar, ya hemos advertido que la representación del crítico como investigador se encuentra alterada en la novela de De

⁵⁶ No debemos pasar por alto que esta idea del escritor como delincuente y el crítico como investigador ya había sido expresada muchos años antes, a comienzos del siglo XX, por Gilbert Keith Chesterton. En “La cruz azul”, primer relato en que figura el Padre Brown, leemos: “Y Valentin se decía –con razón– que su cerebro de detective y el del criminal eran igualmente poderosos. Pero también se daba cuenta de su propia desventaja: ‘El criminal –pensaba sonriendo– es el artista creador, mientras que el detective es sólo el crítico’” (1948: 13). La idea del crimen como hecho estético se remonta incluso al siglo XIX, con el famoso “On Murder Considered as One of the Fine Arts” (2006 [1827]) de Thomas De Quincey.

Santis, pues, antes que seguir huellas, los profesores inventan datos falsos y se calumnian e insultan entre ellos. En tercer lugar, sí podríamos afirmar que en *Filosofía y Letras* se da la coincidencia del escritor –o, mejor dicho, de *uno* de los escritores de la novela– con la figura del delincuente, aunque, de nuevo, hay una diferencia significativa: si el escritor-delincuente de Piglia borra sus huellas, en el caso de Homero Brocca se trata de un asesino que a fin de cuentas quiere dar a conocer su obra y, para ello, permite que Miró conserve la vida y lea toda su novela.

Contrariamente a la línea Piglia-Chesterton, podemos pensar una lectura de *Filosofía y Letras* como una *crítica de los críticos sin crítica*.⁵⁷ A lo largo de toda la novela, nos vemos tentados de tomar nota de las diferentes y variadas mañas de los académicos: Granados irrumpe en el Instituto de Literatura Nacional sin saludar (De Santis, 2002: 17); Conde desestima el tema de estudio de Miró y es pesimista sobre una posible modificación: “Temas menores no, por favor. Pero bueno, ya es tarde para cambiar de rumbo” (24); el propio Conde tilda a Granados de loca y se refiere a los otros profesores como “buitres” (24); a su vez, Granados se refiere a él como “pedante” y “egoísta” (28). Los ejemplos, lejos de agotarse en las primeras páginas, persisten a lo largo de toda la novela: chicanas, chantajes, comportamientos hipócritas, falsas promesas, discordias sistemáticas. Salvo por la lujuria, cada uno de los pecados capitales encuentra su lugar en la trama. Incluso la gula: Granados, Novario y Miró toman un “aperitivo” –“tres latas de cerveza, salami y aceitunas” (64)– antes de emprender una excursión y, luego de la expedición, terminan con los víveres restantes en una “cena improvisada” (72), con la llamativa curiosidad de que este episodio se da posteriormente al descubrimiento del cadáver del intendente Vieyra.

Por lo tanto, según esta visión de la *crítica de los críticos sin crítica*, podemos sugerir una línea de lectura de *Filosofía y Letras* como un inventario burlón sobre vicios académicos, del que aquí apenas brindamos un panorama (y del que brindamos algunos ejemplos más en el segundo apartado del tercer capítulo de la tesis).⁵⁸

⁵⁷ Nuestra sugerencia es una paráfrasis extraída del nombre del primer libro escrito en conjunto por Marx y Engels (1971): *La sagrada familia o Crítica de la Crítica crítica. Contra Bruno Bauer y consortes*.

⁵⁸ Podríamos pensar en los cuentos “El congreso” y especialmente “El soborno” de Borges como antecedentes en que se registra de manera burlona el quehacer de los académicos.

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

Además de los elementos ya mencionados (el ambiente cerrado, los pocos personajes, la serie de muertes y el misterio en torno a Brocca), observamos una adscripción al policial como ejercicio de humor.⁵⁹ A continuación repasamos el tratamiento que recibe un aspecto particular en esta línea de lectura genérica.

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

En primer lugar, debemos reconocer que el torpe accionar de Esteban Miró garantiza, a fin de cuentas, una aproximación al esclarecimiento de la serie de muertes ocurridas. Desde luego, se trata de un observador parcial del que tenemos pleno derecho en desconfiar, pero no podemos dejar de tener presente que, si hay una versión de los hechos que nos llega, es gracias a la redacción de su informe académico.⁶⁰ Además de su faz de escritor burocrático, Miró lee novelas policiales (o al menos las acumula en su mesa de luz) e incluso despliega cierto conocimiento y capacidad interpretativa, cuando descubre muerto al intendente Vieyra y advierte, en

⁵⁹ Jorge Lafforgue (1996) señala esta característica como propia de una tradición policial argentina de larga data. En el caso de la novela de De Santis, el empleo del humor responde, según vemos, a una doble función: parodia del género policial y mofa del mundillo académico.

⁶⁰ Recordemos que este informe surge de una exigencia de la institución universitaria. Al comienzo de *Filosofía y Letras*, Miró declara: “Me cuesta mucho escribir, y creo que no me hubiera enfrentado a mis infinitas vacilaciones a la hora de trabajar, si no me hubieran encargado las autoridades de la facultad mi versión de los hechos, con la promesa de su publicación en el *Boletín de Humanidades*. Le destinarán, me dijeron, un número entero” (De Santis, 2002: 10-11). La obligatoriedad se impone como una marca del relato que nos llega. En general, el registro de los acontecimientos en la forma de informes burocráticos es algo que en la literatura policial figura como una carga, como un peso insoportable: quizá el cenit de esto lo podamos encontrar en una novela fundacional de la tradición negra, *Cosecha roja* de Dashiehl Hammett, en la que el protagonista revoluciona una ciudad entera y provoca una serie incontable de muertes, pero se muestra reticente e incapaz de escribir el informe que le solicita la agencia para la que trabaja.

la soga que rodea el cuello del cadáver, un mensaje destinado solo a los conocedores de la obra de Brocca (la soga es un motivo que aparece en el cuento “Sustituciones”). Asimismo, contemplamos la conformación de una suerte de dupla junto a Trejo, con una clara y explícita resonancia en relación a las parejas de detective y ayudante del relato policial clásico. Pero este recurso funciona con una marcada distancia frente al género y un indiscutible tono de burla jocosa:

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

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

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

En segundo lugar, Grog podría cumplir las veces del observador externo que es el detective clásico: esa suerte de conciencia que flota por sobre la realidad del orden social (Kracauer, 2010). Grog es el líder espiritual de un grupo de amigos cada vez más reducido –en la medida en que se casan, consiguen trabajos, etcétera– que se junta los miércoles por la noche en la pizzería El Caimán –y, posteriormente a su derrumbe, en un bar que Miró denomina La Angustia–. Se trata de un personaje que rehúsa cualquier modalidad de inserción legítima en el sistema social y siempre narra parábolas e historias con moralejas ininteligibles –o que, en todo caso, solo son entendibles desde una mirada externa a la sociedad–. Miró lo presenta incluso como un lector-traductor especialista en el género policial: “años atrás su medio de vida había sido la traducción de novelas policiales. Uno de sus temas favoritos era rescatar la figura de Agatha Christie contra la corriente que ubicaba a sus libros en un plano inferior a la sobrevalorada novela negra” (De Santis, 2002: 93).⁶¹ Sin embargo, este retrato de Grog como *outsider* del orden social se pulveriza cuando Miró descubre la figura de padre de familia y trabajador asalariado que se esconde tras la imagen bohemia que da de sí:

⁶¹ La figura del traductor de policiales también está presente en *La traducción*. Allí tenemos al uruguayo Vázquez, que “había traducido novelas policiales para las colecciones Rastros y Cobalto” (De Santis, 1998: 33). (Volveremos sobre este personaje en el segundo capítulo.)

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

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

En tercer lugar, el profesor Gaspar Trejo, titular de una “cátedra portátil”,⁶² es asociado explícitamente a la figura del detective. Se autoproclama como “una especie de investigador privado” (2002: 89) y Miró se refiere a él en distintas ocasiones como un “detective universitario” (2002: 137, 158 y 162). En contraste con el narrador de *El camino de Ida*, que se desempeña como un eficaz detective académico, en la novela de De Santis este sintagma posee una clara valoración oximorónica: es justamente “lo universitario”, “lo académico”, aquello que inhibe a Trejo de llegar a un esclarecimiento de los hechos. En este personaje hallamos, sin duda, una burla festiva al método indiciario y positivista con que el detective clásico arriba a la verdad. Trejo le comenta a Miró su intención de institucionalizar el saber de la denominada “indiciología” (2002: 170): “había abandonado la lógica pura para construir mi propia materia, la Ciencia de los Indicios. Quería convertir en filosofía la tendencia a buscar la verdad en los detalles irrelevantes” (De Santis, 2002: 89). Podríamos sostener que la “indiciología”, como parodia del método indiciario de los relatos policiales clásicos, pone en duda menos la posibilidad del conocimiento que su pertinencia: la opción de llegar a una *verdad relevante* parecería difícil si se parte de “detalles irrelevantes”. A diferencia del policial clásico, en que el detective reúne indicios para generar una interpretación que permita recrear los hechos, Trejo los acumula en un museo y esta “musealización” tiende a clausurarlos como potenciales

⁶² “No hay ayudantes ni alumnos. Soy solamente yo, que voy de un lado a otro, y discurro y trato de conectar los indicios” (De Santis, 2002: 88).

claves resolutivas.⁶³ Además, resulta inevitable no concebir la “Ciencia de los Indicios” en vínculo con el paradigma indiciario conceptualizado por Ginzburg (2013), que consiste en ponderar los elementos que habitualmente se consideran poco importantes, en apariencia triviales, pero que finalmente dan la clave interpretativa de un problema. Al contrario, en *Filosofía y Letras* observamos una suerte de mofa de dicha matriz explicativa, pues los detalles que se presentan como irrelevantes son, a fin de cuentas, igualmente irrelevantes.

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

A metaphysical detective story is a text that parodies or subverts traditional detective-story conventions –such as narrative closure and the detective’s role as surrogate reader– with the intention, or at least the effect, of asking questions about mysteries of being and knowing which transcend the mere machinations of the mystery plot. Metaphysical detective stories often emphasize this transcendence, moreover by becoming self-reflexive (that is, by representing allegorically the text’s own process of composition). (Merivale y Sweeney, 1999: 2)⁶⁴

⁶³ Pensemos esto en contraste con la “ciencia de la deducción y del análisis” en que se basa el método de Sherlock Holmes, descrita en el segundo capítulo de *Estudio en escarlata* (Conan Doyle, 2013: 37-49).

⁶⁴ Más allá de la esclarecedora definición de Merivale y Sweeney, huelga recordar que el concepto de policial metafísico ya había sido introducido por Holquist, quien plantea que el foco de estos relatos

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

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

1.4. El lugar de los hechos: la representación de la Facultad de Filosofía y Letras

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

Como sostiene Konstantinova, hay una serie de tres narrativas separadas, todas con el mismo título –*Filosofía y Letras*–, que convergen en una sola: la de

no gravita en torno a investigar la muerte sino a reflexionar sobre la vida (1983: 173). Por otra parte, al menos recordemos que hacia la década de 1980 en general cobran relevancia los estudios sobre la metaficción, con libros como *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (1980) de Linda Hutcheon o *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Novel* (2001 [1984]) de Patricia Waugh.

Brocca, la de Miró y la del propio De Santis (2010: 174). Sin embargo, no debemos dejar de tener presente que, también, hay una apelación bastante clara a un referente concreto: el edificio de la Facultad de Filosofía y Letras de la calle 25 de Mayo 217/221. Desde luego, la novela elabora una versión fictiva de este espacio, pero no deja de ser una construcción en el papel que tiene como referente un lugar que existe de hecho en la Ciudad de Buenos Aires.⁶⁵ En este sentido, la presencia del edificio, junto al trasfondo de otros espacios identificables de la ciudad –el barrio de Once, los viejos vagones destartados de la línea A de subtes, la nueva sede de la Facultad de Filosofía y Letras que es mencionada tácitamente al comienzo, cuando se dice que los nuevos estudiantes no conocen la vieja sede–, habilita la configuración de un orden representacional de lo urbano que parte de elementos reales, aunque luego tienda hacia lo fantástico: por ejemplo, a través de la presencia exhaustiva de papeles y carpetas que pasan a formar parte de la propia arquitectura del edificio de la facultad.⁶⁶

Si Saítta (2004) sostiene –mediante la lectura de diversos autores, como Arlt, Marechal, Borges o Piglia– que la literatura construye sentidos fuertes de representaciones de la ciudad, pareciera que en *Filosofía y Letras* esta potencia de la ficción figura enrevesada con su propia negación, a través de la representación de un espacio que ya no existe a los ojos de casi nadie –ni los propios estudiantes, que cursan en otra sede– y que contrasta con los otros edificios de la *city* porteña: “Rodeado de bancos y casas de cambio y bares para ejecutivos, el edificio parecía aún más pobre y desamparado por contraste con la riqueza de sus vecinos” (De Santis, 2002: 13). En efecto, el principal calificativo que recibe la facultad a lo largo de la novela es su carácter desértico (De Santis, 2002: 63, 73, 118, 120, 129, 130, 135, 137, 143, 214).⁶⁷ Así, el edificio adquiere una suerte de *centralidad marginal*: la ficción lo constituye como el punto ponderado de una ciudad que, en verdad, casi lo

⁶⁵ Doris Wieser (2012: 75) compara la construcción fantasmagórica del viejo edificio de la facultad con la quinta Triste-le-Roy de “La muerte y la brújula”, aunque, agregamos nosotros, en el cuento de Borges no hay, al menos explícitamente, una apelación a un referente edilicio del *mundo real*, si se nos permite la expresión. De cualquier modo, debemos recordar que, según Canto, la quinta Triste-le-Roy estaría inspirada en el hotel *Las Delicias*, en Adrogué (1989: 19). Por cierto, en “El escritor argentino y la tradición”, el propio Borges declara de manera algo más general que su inspiración proviene de las quintas de Adrogué (1974: 270).

⁶⁶ Schmitz ya ha señalado que las representaciones del edificio de la facultad y de la Casa Spinoza tienden a lo fantástico (2013: 180).

⁶⁷ Schmitz agrega otros adjetivos apropiados para describir la facultad: “aislada, claustrofóbica, arruinada y laberíntica” (2013: 179).

ha olvidado.⁶⁸ En la novela todo conduce a la facultad, pero, a su vez, a nadie externo le importa lo que allí sucede: podemos traer a colación, como ejemplo, el desinterés del periodismo en cubrir el congreso académico sobre Brocca, así como la risible promesa de televisar dicho evento después del cine de trasnoche.⁶⁹ Entonces, más bien, notamos que la facultad tiende a totalizar la ciudad vivida por Miró –la ciudad mediada por Miró es, a fin de cuentas, la única representación de la ciudad que nos llega–: “El edificio me perseguía: adonde yo iba, la facultad extendía sus pasillos desiertos y sus aulas oscuras; en cualquier esquina de la ciudad podía encontrar una pila de papeles como mensaje. El laberinto del cuarto piso me había seguido hasta allí” (De Santis, 2002: 142-143).

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

El edificio de la facultad es uno de los puntos clave de la red de túneles que recorre la ciudad antigua. Antes de pertenecer a la universidad, el edificio fue un hotel de lujo. Lo construyeron a principios de siglo, para extranjeros ilustres. Una de las innovaciones del hotel fueron sus salidas secretas para citas clandestinas, para pasajeros que huían de la prensa o viajeros que llegaban al país de incógnito. (De Santis, 2002: 183)⁷⁰

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

⁶⁸ Recordemos que el edificio real se encuentra a dos cuadras de Plaza de Mayo, en el casco histórico de la ciudad. Esta centralidad marginal diferencia a la facultad del otro edificio significativo de la novela, la Casa Spinoza, que sí está geográficamente en un lugar marginal, en las afueras de la ciudad, al que se accede en tren –y no en subte o colectivo, los medios de transporte más usados en los desplazamientos urbanos dentro de la Ciudad de Buenos Aires–.

⁶⁹ La televisión funciona en la novela como un sugestivo contrapunto frente al mundillo académico de las letras: recordemos que, en su casa –sitio al que le otorga el significado de su libertad–, Miró ve televisión.

⁷⁰ La descripción coincide con elementos históricos reales, pues originalmente el edificio fue un lujoso hotel construido por el empresario Nicolás Mihanovich a principios del siglo XX.

antigua.⁷¹ Sin embargo, en el desarrollo de la historia el personaje resulta asimilado por la trama de enemistades y hasta encuentra un relativo lugar de pertenencia en la facultad. Recordemos que para escribir “su versión de los hechos” precisa volver a la ya derruida sede y, en esta imagen que abre y cierra la novela, podemos señalar una transferencia de su protagonismo al edificio.⁷² Otro momento de relativa apropiación del edificio y la facultad se da cuando su puesto laboral está en riesgo a raíz de su enfrentamiento con Conde, que es el director del instituto donde trabaja: “Por primera vez desde que trabajaba en la facultad pensé en *el mundo amenazador de fuera*; no pasaría mucho tiempo antes de que tuviera que salir a buscar otro trabajo. Mi carrera como secretario del Instituto de Literatura Nacional estaba llegando a su fin” (De Santis, 2002: 153; énfasis propio).

Pero el interior del edificio también se constituye como un peligro, incluso más importante que el *afuera* de la ciudad, pues acarrea una compleja amenaza: de derrumbes –parciales a lo largo de toda la historia y, en el final, estructural–, de enemistades con los profesores, de riesgosas expediciones al cuarto piso, de muerte e incluso de cierta otredad indefinida, una suerte de “naturaleza” propia del lugar: “Había crujidos en todas partes, pero eran los ruidos del edificio, que tenía una vida secreta. No eran sonidos humanos” (De Santis, 2002: 64). Esta múltiple amenaza que encierra el edificio se deriva no de una personificación, sino más bien de cierta “ecologización” del espacio, que cuenta con una variada fauna: plagas de ratas, cucarachas, polillas, pulgas de papel, “insectos que comen la madera, los pisos, las vigas” (2002: 20), hurones y hasta una rana y una libélula. Lo animal marca las posibilidades de la presencia próxima pero desconocida; en una de sus aventuras al

⁷¹ Ya hemos mencionado en una nota al pie precedente que la Facultad de Filosofía y Letras funciona sustantivamente en la calle Puán 480. Por otra parte, aún hay otro sentido posible, más evidente, que podemos hallar en el nombre del protagonista, relacionado con su condición de testigo ocular: su apellido es el verbo “mirar” conjugado en la tercera persona del singular del Pretérito Perfecto Simple del Modo Indicativo. Y, por supuesto, también es el apellido del pintor catalán Joan Miró.

⁷² Miró confiesa al principio del relato: “descubrí que sólo aquí podía comenzar a escribir la verdad” (2002: 11). El lugar de la ficción, el edificio que ella narra, se transforma en condición necesaria para la historia referida. En este punto, podemos discernir un *Leitmotiv* en las obras de De Santis: el derruido edificio que habita el protagonista en *Desde el ojo del pez*, la casa de Ediciones “El fuselaje” en *Páginas mezcladas*, el Hotel del Faro y el propio faro en *La traducción*, la torre Eiffel aún inconclusa en *El enigma de París* (y la idea de que la Torre Eiffel puede caerse en *Páginas mezcladas*), el hospital militar de la Patagonia en el cuento “El paciente de Faraday” o la casa de Craig (que también funciona como academia de detectives) en *Crímenes y jardines*. Sin tales edificios, sería difícil –por no decir imposible– concebir las historias que cada una de dichas ficciones cuenta. El cenit de esta idea lo hallamos en *La sexta lámpara*, novela centrada en un edificio que nunca llega a construirse, Zigurat, que solo existe en los planos y las figuraciones del arquitecto Balestri.

cuarto piso, Miró nos transmite: “La oscuridad se hizo completa y movediza. Tuve la sensación de que un animal enorme y viscoso reptaba bajo la montaña de papel” (2002: 67). La proliferación de especies animales se hace extensiva a la propia caracterización de los profesores, cuando Conde le explica a Miró: “Esa loca [Granados] no es mi amiga. Solamente quiere arrancarme a Brocca de las manos. Siempre hay buitres que esperan que uno encuentre algo para lanzarse sobre la presa” (2002: 24).

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

En un entorno “ecológico-académico”, con plagas de animales y profesores animalizados, encontramos también que el papel –la celulosa– tiene un rol preponderante: suerte de “flora” del sitio y, a la vez, parte de su arquitectura: “las paredes de papel” (De Santis, 2002: 41), “los muros de papel” (66), “un gran bloque de papeles” (67). El carácter “natural” de su presencia es menos decorativo que constitutivo: junto al agua incesante de un caño roto conforma en el cuarto piso un “pantano de papel” (200-201) e incluso leemos descripciones que muestran su condición “geológica”: “pilas de carpetas como accidentes naturales” (57), “montañas de monografías” (57), “montaña de papel” (67).⁷³ A lo largo de la novela

⁷³ Este aspecto “natural” nos permite ceñir aún más la comparación del edificio de *Filosofía y Letras* con el castillo del género gótico, en lo relativo a los límites no muy claros entre lo humano y lo no-humano, entre lo natural y lo sobrenatural.

se mencionan las densas capas de papel que cubren toda superficie disponible y ejercen peso sobre la estructura original del edificio, por lo que se trata de un “ecosistema” en constante peligro de catástrofe.⁷⁴ Además, las numerosas cajas de papeles que proporciona Conde son la fuente para la redacción de “Sustituciones”, ese único y múltiple texto de Homero Brocca que Miró reescribe.⁷⁵

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

⁷⁴ La imagen de papeles que cubren todo el espacio ya aparece en *Páginas mezcladas*, publicada escaso tiempo antes de *Filosofía y Letras*:

EL SUELO ESTABA OCUPADO CASI TOTALMENTE POR LIBROS DE TODAS LAS ÉPOCAS, MANCHADOS, ROTOS, SIN TAPAS, ENVUELTOS EN TELARAÑAS. EN ALGUNOS RINCONES LA HUMEDAD HABÍA CONVERTIDO A LOS LIBROS EN UN BLOQUE ÚNICO DE CIENTOS DE MILES DE PÁGINAS. [Montaner] AVANZÓ PRIMERO ENTRE LOS LIBROS, QUE SE LEVANTABAN EN COLUMNAS, Y LUEGO SOBRE ELLOS. (De Santis, 2009: 55; mayúsculas del original)

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

⁷⁵ Más allá de su propia materialidad en tanto “cientos y cientos de páginas desordenadas”, la versión de Miró de “Sustituciones” aporta núcleos interpretativos que son aplicables a toda la novela de De Santis: el descreimiento sobre “los hechos” que conforman “la historia”; las dudas sobre la existencia de un “texto original”; la circulación de versiones y versiones que se transforman y se reemplazan sin fin; la ficción como un experimento que juega con la vida y la muerte.

haya libros), aunque al mismo tiempo se convierte en una carga negativa, en una aglomeración insensata de materia inútil.⁷⁶

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

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

El papel es la plaga más peligrosa, más que el resto de la fauna referida anteriormente. En la voz de Novario encontramos una caracterización de esta amenaza, ligada, en este caso, a un recuerdo fugaz de la narrativa de Brocca: “*Un hombre, en una habitación llena de papeles, descubre por fin que esos papeles están rodeándolo, que son malignos, que se escriben solos*” (De Santis, 2002: 58; énfasis del original). La inminencia del peligro, por momentos, se convierte en daño efectivo: Miró queda atrapado “debajo de una montaña de papel” (69) y cuando escapa advierte sus lesiones: “Tenía las piernas entumecidas, el tobillo derecho me

⁷⁶ Esta potencial pérdida de valor simbólico y reducción del papel a su mera materialidad es analizada por Bourdieu, quien, en su estudio sobre el mercado editorial francés de mediados/fines del siglo XX, reconoce la posibilidad de que el valor simbólico que reviste el papel bajo la forma de un libro sea finalmente anulado y que el único valor resultante esté dado por el peso del papel. Esto sucede con mayor probabilidad en las empresas con ciclo de producción largo,

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

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

dolía. En la boca tenía gusto a sangre” (69). Otro ejemplo de la amenaza concretada lo hallamos en la descripción de la muerte del estudiante Honorio, “aplastado por una tonelada de monografías” (59). De esta manera, la acumulación descontrolada de papel representa un constante peligro de muerte y derrumbes. Miró, en una de sus primeras visitas al cuarto piso, intuye el carácter planificado del (des)orden imperante:

Un silencio absoluto nacía en aquellos papeles muertos juntados año tras año y que superponían, a la deteriorada arquitectura, un dibujo de pasillos estrechos, puentes, columnas vacilantes, pasajes clausurados. Por primera vez *me fue revelado que aquel orden no era casual, que había un plan detrás del aparente caos de papeles*; adiviné, más allá de los zigzagueantes muros formados por las carpetas, la profundidad de un orbe cerrado que nada tenía que compartir con los pisos inferiores. Desde alguna parte reinaba, invisible, el Arquitecto. (De Santis, 2002: 40; énfasis propio)

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

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

De todos modos, como anuncia el fragmento citado, Brocca tampoco controla la totalidad del argumento: más adelante, Miró nos informa: “En su novela yo huía con los papeles [de la novela de Brocca] bajo el brazo; apenas abandonaba el edificio, se

producía el derrumbe. En la desprolija realidad, el derrumbe se me anticipó” (De Santis, 2002: 220). Ante este desenlace, podemos recuperar, otra vez, el paralelismo con el castillo gótico, pues en ambos casos se trata de edificios que generan un efecto de *desubjetivación*.⁷⁷ El edificio escapa incluso a la propia voluntad del “Arquitecto” Brocca y, en esta distancia respecto del planificador de las muertes –que, huelga decirlo, no planifica la propia– encontramos un elemento significativo para justificar la importancia del edificio que, según nuestra lectura, se constituye como el verdadero protagonista de la novela de De Santis.

⁷⁷ “[W]ithin its walls one may be ‘subjected’ to a force that is utterly resistant to the individual’s attempt to impose his or her own order” (Punter y Byron, 2004: 262).

Capítulo 2. Traducir el policial: aproximaciones al género en *La traducción*⁷⁸

Como mencionamos en la introducción, numerosos trabajos críticos subrayan la dirección policial de la narrativa de Pablo De Santis. Particularmente, tanto Requeni (2004) como Narváez (2006) coinciden en pensar una posible tríada policial a partir de las novelas publicadas en 1998: *Páginas mezcladas*, *Filosofía y Letras* y *La traducción*. Sin embargo, la mayoría de los estudios no suele justificar la adscripción a la narrativa policial: por lo general la clasificación en torno a lo policial se reduce a una mención.⁷⁹ Por lo tanto, en este capítulo nos centramos en *La traducción*, con la intención de analizar las modalidades en que esta novela se acerca y trabaja con distintos aspectos del amplio género policial.

La historia de *La traducción* se inicia con un congreso sobre traducción que se lleva a cabo en la localidad balnearia de Puerto Esfinge. Sin embargo, el evento resulta tomado por una misteriosa serie de muertes de traductores –serie a la que, paralelamente, se suma otra sucesión de muertes, pero de lobos marinos–. Al igual que Miró en *Filosofía y Letras*, en este caso la presencia de Miguel De Blast en el lugar de los hechos lo convierte en testigo y narrador de su versión de la historia.

⁷⁸ Una versión previa de este capítulo fue aceptada para su publicación en *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, bajo el título “Traducir el policial. Aproximaciones al género en *La traducción* (1998), de Pablo De Santis”, y aparecerá en un número de 2018 a definir.

⁷⁹ Como ya indicamos, esto se debe a que la mayoría de los trabajos no tiene a De Santis como objeto principal de estudio. Dentro de las excepciones, los trabajos de Konstantinova (2006; 2010) nos resultan de particular interés, pues vinculan *La traducción* y *Filosofía y Letras* a una variante específica de la literatura policial: la ya mencionada *metaphysical detective fiction* (Merivale y Sweeney, 1999).

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

Suele mencionarse al cuarto cerrado como un motivo que acompaña al género policial desde sus orígenes (Rivera, 1996: 103), con el ejemplo fundacional de “Los asesinatos de la Rue Morgue” de Edgar Allan Poe.⁸⁰ Las historias que suceden en una localidad chica y que involucran a una pequeña comunidad también son tratadas en la vertiente clásica del policial: en este caso hallamos, otra vez en la obra de Poe, un relato inaugural, con el cuento “Vos sois el hombre”. Asimismo, el hotel posee un rol paradigmático en el desarrollo del género, pues permite delimitar un aislamiento y una historia con pocos personajes –e incluso desconocidos entre sí, a diferencia de la historia en una comunidad cerrada–.⁸¹ Algunos ejemplos de policiales clásicos en hoteles los tenemos a través de la pluma de Agatha Christie: *Muerte bajo el sol*, con Poirot como detective, o *Misterio en el Caribe* y *En el hotel Bertram*, que tienen como protagonista a Miss Marple. Otros casos pueden ser *El misterio de la naranja china* de Ellery Queen o *Demasiados cocineros* de Rex Stout.⁸² A nivel nacional, dos ejemplos significativos para la tradición policial son el Hotel Casino del cuento “La playa mágica” de Peyrou y el Hotel Central en *Los que aman, odian* de Silvina Ocampo y Bioy Casares. Pellicer indica, de hecho, que el espacio de *La traducción* es bastante parecido al de *Los que aman, odian* (2002: 17). En efecto, ambas historias suceden en hoteles de localidades balnearias ficticias: *Los que aman, odian* en el mencionado Hotel Central de Bosque del Mar y *La traducción* en el Hotel del Faro de Puerto Esfinge.⁸³ Por cierto, tampoco olvidemos –como ya mencionamos en

⁸⁰ Cook es más categórico y concluye su estudio sobre la ficción policial de cuarto cerrado con la afirmación de que dicho motivo es menos una forma que una esencia del género (2011: 172). Si bien esta sentencia resulta un tanto exagerada, su libro no deja de ser pertinente en tanto analiza detalladamente este significativo motivo en distintos autores (Poe, Chesterton, Borges y otros).

⁸¹ Kracauer aborda el estudio del vestíbulo del hotel en las novelas policiales y hace énfasis en el carácter impersonal y vacío de este ámbito (2010: 59-71).

⁸² Recordemos que Ellery Queen era el seudónimo con el que trabajaba una pareja de escritores: Frederick Dannay y Manfred Bennington Lee.

⁸³ Otras dos ficciones policiales que se desarrollan en localidades balnearias son *Bajamar. La novela del pueblo* (1988) de Raúl García Luna y *Arena en los zapatos* (2007 [1989]) de Juan Sasturain. Por cierto, la primera fue transpuesta a una miniserie televisiva a mediados de la década de 1990, con el título *Bajamar, la costa del silencio*, y con la participación del propio De Santis como guionista –en colaboración con el director, Fernando Spiner, y con Fabián Bielinsky–. A esta actividad quizás podamos atribuir ciertas similitudes que *La traducción* guarda con la novela de García Luna y con la serie televisiva, como los motivos de la localidad balnearia inhallable en el mapa o la figura del comisario que posee un archivo con las historias secretas del pueblo.

una nota al pie del primer capítulo— que en *Filosofía y Letras* el referente edilicio real también fue en sus orígenes un hotel.⁸⁴ Así, en el marco de este linaje genérico de ámbitos cerrados y apartados, podemos analizar el espacio de *La traducción*.

En esta novela distinguimos, de hecho, un doble aislamiento. En primer lugar, la historia se desarrolla en una localidad ignota, Puerto Esfinge, “[u]na ciudad fantasma de la costa argentina”, como se sostiene en la contratapa del libro.⁸⁵ “No sabía que existía” (De Santis, 1998: 20), dice Miguel De Blast, el traductor y protagonista de la historia, a Rina, una colega italiana, mientras viajan en combi hacia allí. De Blast cuenta y juzga lo que dicen otras personas que miran por las ventanas del transporte: “Los otros pasajeros comentaban el paisaje, es decir, el no-paisaje. A los costados del camino no había nada; ni una sola construcción en ochenta kilómetros” (De Santis, 1998: 20). Mientras conversan, Rina saca un plano que sirve a De Blast para reflexionar sobre la inversión que percibe en la relación entre mapa y territorio: “Los mapas son una versión abstracta del paisaje; pero en aquel viaje las cosas ocurrían al revés, y el paisaje era una versión abstracta del mapa”. Rina le señala a su colega un punto en el mapa, pero De Blast no lo encuentra; en esta cualidad que marca al territorio de Puerto Esfinge como algo tan abstracto que casi pierde entidad, podemos trazar un nuevo paralelismo (luego de aquel del primer capítulo) con el espacio del castillo gótico: “The castle has not to do with the map, and with the failure of the map; it figures loss of direction, the impossibility of imposing one’s own sense of place on an alien world” (Punter y Byron, 2004: 262). De este modo, el “no-paisaje” de Puerto Esfinge nos sugiere igualmente la sensación de la pérdida de ubicación en el mundo. Además, al carácter abstracto percibido en la ruta se suma la imagen de desolación que impera cuando la combi llega a Puerto Esfinge:

⁸⁴ El hotel es un lugar habitual en la narrativa de De Santis: solo por poner algunos ejemplos, recordemos que en *Filosofía y Letras*, además del edificio de la facultad y su pasado como hotel, tenemos el hotel Ancona, en *Los anticuarios* la reunión de los especialistas se da en el hotel Lucerna y en el *El enigma de París* Salvatrio se hospeda junto a los otros adláteres en el hotel Nécart, mientras que los detectives lo hacen en el Numancia.

⁸⁵ Desde luego, el nombre de la localidad nos permite trazar una conexión con *Edipo Rey*, la Esfinge de Tebas y el enigma que esta plantea. Por otra parte, en el marco global de la narrativa de De Santis, Puerto Esfinge puede ser pensada en vínculo con otras ciudades inventadas por el autor y que este ubica en suelo argentino, como El Botánico en *Las plantas carnívoras* (2006 [1995]) o Los Álamos en *Los anticuarios* (2010).

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

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

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

En segundo lugar, en medio de la desolación de Puerto Esfinge, tenemos a su vez otro aislamiento, dado por el hotel donde se desarrolla el congreso sobre traducción. El propio emplazamiento del edificio lo deja apartado del aislamiento que, *per se*, representa la localidad balnearia de la ficción: “La combi se detuvo frente al hotel. A un kilómetro y medio de distancia, empezaban las primeras casas” (De Santis, 1998: 21). La descripción del hotel que nos brinda De Blast da cuenta de un edificio abandonado en dos sentidos: si la cita anterior resalta su alejamiento, las siguientes palabras del traductor remarcan su carácter parcialmente vacío:

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

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

Más allá de las condiciones decadentes del hotel, este espacio reducido permite limitar el número de personajes y, cuando comienzan las muertes, también el

número de sospechosos. Así, la trama de *La traducción* se estructura a partir de una serie de muertes de traductores diseminadas a lo largo de la historia.⁸⁶ Pero el carácter policial de la novela queda marcado tanto por esta sucesión como por el enigmático interrogante que ella engendra: ¿cómo y por qué se producen esas muertes? El misterio se origina a partir de “una lengua extranjera” –así se llama, de hecho, la segunda parte del libro–. Ximena, la joven periodista que halla el cadáver de Valner, el primer muerto de la novela, cuenta cómo llega a ubicarlo a partir de seguir las resonancias de una voz cuyo idioma no puede definir: “Ni inglés, ni francés ni ningún idioma que yo pueda identificar” (De Santis, 1998: 57). Resulta pertinente, entonces, si trazamos una analogía con el ya citado “Los asesinatos de la Rue Morgue” de Edgar Allan Poe. En dicho cuento tenemos una serie de testimonios entrecruzados en torno a las dos voces que provienen desde el cuarto cerrado donde se cometen los crímenes: todos afirman que una voz áspera habla en francés, pero ninguno coincide respecto al idioma que le corresponde a la extraña voz aguda. Sin embargo, como sostiene el detective Dupin, “[l]a peculiaridad es, no que no se pusieran de acuerdo, sino que un italiano, un inglés, un español, un holandés y un francés intentaron describirla; todos hablaron de *un extranjero*. Todos estaban seguros de que no era la voz de un compatriota” (Poe, 2010: 493; énfasis del original). En este sentido específico, en el intento de identificar la procedencia de una voz extraña, el cuento de Poe cifra el enigma en una voz extranjera. Así, podemos colocar a *La traducción* en una línea sucesoria con este relato fundacional de la literatura policial. Por cierto, Konstantinova ya ha señalado que De Santis se hace eco de Poe en *La traducción*, aunque la estudiosa se refiere a otro cuento fundacional, “La carta sustraída” (2010 [1844]), y a la presencia de una carta como elemento clave del relato (2006: 202-203) –en un trabajo previo, Pellicer nota lo mismo: la carta que revela la solución a las enigmáticas muertes (2002: 17)–.

⁸⁶ Ya hemos mencionado que la estructura de un relato organizado en torno a una serie de muertes es un *Leitmotiv* en la narrativa de De Santis. Dentro de esta amplia caracterización, podemos inscribir a *La traducción* en un núcleo conformado por otras tres novelas: *Filosofía y Letras*, *El teatro de la memoria* y *El calígrafo de Voltaire*. Estas cuatro ficciones pueden constituir una unidad en el marco de la obra de De Santis por varios motivos: su secuencialidad en la escritura y publicación, su extensión de 180 a 220 páginas, su estructura de la narración dividida en tres partes (salvo por *La traducción*, que tiene cuatro), el empleo de una trama basada en torno a una sucesión de muertes, con protagonistas masculinos e historias amorosas frustradas, y el uso de motivos y temas recurrentes (reflexiones sobre la lengua, la escritura, los libros y el espacio urbano).

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

De cualquier modo, este evento fantástico de la lengua asesina resulta igualmente vinculable al género policial: podemos remitirnos al argumento de Konstantinova (2006) relativo a la performatividad de la lengua asesina en relación con la variante específica de la *metaphysical detective fiction* (cuya definición copiamos en el primer capítulo) y tampoco debemos soslayar que *La traducción* no es la primera novela de orientación policial en que apreciamos el motivo de una lengua –o un libro– que envenena y mata; al menos dos novelas previas contienen esta idea: *El maestro del juicio final* (1923) de Leo Perutz y *El nombre de la rosa* (1980) de Umberto Eco. De hecho, De Santis manifiesta su aprecio por Perutz y sostiene la idea de que *El nombre de la rosa* es impensable sin el antecedente de *El maestro del juicio final* (Wieser, 2012: 66-67). De este modo, también podemos inscribir *La traducción* junto a un pequeño conjunto de ficciones que se perfilan como policiales pero que, en su desarrollo, tienden a lo fantástico.⁸⁷

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

En los dos apartados anteriores de este capítulo consignamos sendos elementos que nos permiten establecer un vínculo con el policial de enigma o clásico: la delimitación de un ámbito cerrado y la presencia de una lengua desconocida. Sin embargo, en *La traducción* hallamos aspectos que marcan otro

⁸⁷ De Santis se explaya sobre esto en su conferencia “Leo Perutz y los libros asesinos” (2016). En ella el escritor también retoma, como indica el título, su predilección por el autor austríaco, de quien había leído *El maestro del juicio final* en la edición de *El Séptimo Círculo* de la década de 1940.

sentido particular de lo policial, ligado a la inserción del género en la Argentina. La intención de traducir y trasponer fórmulas genéricas estaba en las preocupaciones de los escritores desde mediados del siglo XX e incluso antes.⁸⁸ Pensemos en la “Noticia” de Rodolfo Walsh que precede a su compilación de *Diez cuentos policiales argentinos* (1953); en ella afirma que, en paralelo a las que él consideraba las primeras producciones de literatura policial del país –a cargo de Borges, Bioy Casares, Castellani y Peyrou–,

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

Igualmente ilustrativa resulta la “Intención” de Velmiro Ayala Gauna en *Los casos de Don Frutos Gómez* (1979 [1955]). En dicha nota introductoria, el escritor trae a colación el habitual pensamiento de diversos autores que “sostienen la imposibilidad del florecimiento de un género policial con ambiente y tipos netamente argentinos” (Ayala Gauna, 1979: 43). Y continúa: “Para ellos el detective sólo puede moverse a gusto en las proximidades de Scotland Yard, de la Sureté o del F.B.I., teniendo como campo de acción principal a Londres, París, Nueva York o Chicago” (1979: 43). Sin embargo, Ayala Gauna se sirve de la figura del rastreador (cita al propio Sarmiento, con el ejemplo puntual de Calíbar) para sostener que

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

⁸⁸ Ya en la carta al editor que precede a la primera novela policial en castellano, *La huella del crimen* (1877), Raúl Waleis –seudónimo de Luis V. Varela– se declara heredero de Poe y Gaboriau (Waleis, 2009: 23-24).

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

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

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

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

–Tengo que salir.

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

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

En el fragmento citado hallamos una explícita tematización del problema de la nacionalización del género policial –en un aspecto específico, relativo a cómo captar y representar la oralidad proveniente de la tradición del *hard-boiled*– y, al mismo tiempo, notamos un indiscutible desentendimiento por parte de De Blast frente a tal problema: dice que se tiene que ir e inventa una promesa sobre su presencia en la comisión de debate. Sin embargo, cuando vuelve al hotel después de pasar un rato afuera, le pregunta al traductor uruguayo sobre el resultado de la reunión:

Me senté con Vázquez.

–¿Cómo terminó el debate?

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

–Creí que iba a hablar usted todo el tiempo.

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

Si bien la ficción nos presenta un simple chiste, de la irónica respuesta de Vázquez también podemos desprender una conclusión: la imposibilidad de trasponer policiales a una escala local. La presunta relevancia del problema de la nacionalización del

género policial resulta atenuada y relativizada por algunas circunstancias: no solo el desinterés de De Blast, sino el aburrimiento que confiesa el propio Vázquez, que simultáneamente juega con naipes al solitario. Así, distinguimos una suerte de doble movimiento con el que trabaja *La traducción*: trae a cuenta un problema específico de la historia de la literatura policial argentina, que ha merecido debates con cierta solemnidad (ejemplificados en los fragmentos citados de Walsh y Ayala Gauna), aunque lo presenta bajo la forma de un chiste.

Konstantinova también señala que Vázquez, si bien se mantiene al margen de la trama principal, desempeña un papel importante en ella, pues en su condición de traductor provee un comentario auto-consciente sobre el estatuto de *La traducción* como ficción (2006: 200-201). La estudiosa cita una declaración del traductor en la que apreciamos de manera concisa la tematización del género policial en el interior de la ficción: “Los misterios están ahí para darnos tema de conversación, no para que los solucionemos” (De Santis, 1998: 126).⁸⁹

Ya en un libro previo de De Santis, la novela de aprendizaje *Las plantas carnívoras* (2006 [1995]), hallamos una sucinta pero significativa mención al problema de la nacionalización del género policial, que podemos ubicar en sintonía con la forma chistosa de abordar dicho tema en *La traducción*. El protagonista, Leo, recuerda las historias policiales que les contaba el padre a él y su hermano:

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

Desde luego, el nombre, el mate y las boleadoras nos hacen pensar en el discurso criollista que se manifiesta, de manera jocosa, en un segmento de la literatura policial argentina: por ejemplo, en la figura del ya mencionado Don Frutos Gómez de Ayala

⁸⁹ La tematización del policial en la obra de De Santis reaparece con fuerza unos años después en *El enigma de París*, especialmente en el segundo capítulo, cuando se desarrolla un simposio en que los detectives disertan sobre teorías y métodos de su actividad.

Gauna o en el Isidro Parodi de Borges, que podrían formar parte de un grupo de “detectives materos”.⁹⁰ Esto, sumado al exacerbado uruguayismo de Benítez –con su nombre “Washington”–, nos permite traer a colación la conferencia “El escritor argentino y la tradición”, en la que Borges justamente desarrolla la idea de que la argentinidad de un texto no pasa por exponer una sumatoria de elementos autóctonos: “Creo que los argentinos [...] podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local” (Borges, 1974: 270). Además de la desbordada argentinidad de Reyes con el mate y las boleadoras, en este caso De Santis aplica el humor a través de la inversión: de la pregunta básica acerca de cómo adaptar una forma y unos personajes extranjeros al suelo argentino pasamos a cómo un detective local se desenvolvería en territorio británico –es decir, en un típico policial de enigma–.

Volvamos a *La traducción*: la presencia de Vázquez en la historia ya tenía, incluso, un episodio previo. Si en el diálogo que analizamos se hace hincapié en un problema que remite a lo estrictamente literario, en la primera aparición del uruguayo encontramos otro tema que conecta la literatura policial con la actividad del campo editorial: De Blast nos informa que Vázquez “había traducido novelas policiales para las colecciones Rastros y Cobalto” (De Santis, 1998: 33).⁹¹ Podríamos interpretar la referencia a *Rastros* y *Cobalto* como una suerte de homenaje a un segmento del género policial argentino en algunas ocasiones menospreciado, en contraste con otras colecciones que gozaban de gran reputación. En efecto, Braceras, Leytour y Pittella (1986: 49-51) realizan una clasificación binaria que marca una división entre colecciones “de quiosco” y “serias”: *Cobalto* y *Rastros* pertenecen a las primeras y son coetáneas de la prestigiosa *El Séptimo Círculo* (dirigida entre 1945 y 1956 por Borges y Bioy Casares –y posteriormente por Carlos Frías–). En este sentido, podemos concebir una apuesta autoral por rescatar dos colecciones de policiales que,

⁹⁰ Respecto al discurso criollista, la referencia insoslayable es el estudio de Prieto (1988). Por otra parte, además de los dos ejemplos de personajes de ficción, el nombre “Saturnino” permite remitirnos al escritor correntino Saturnino Muniagurria, autor de un relato policial ignorado por la crítica hasta hace muy poco tiempo, “El caso de Apolonio Menéndez” (1967), y analizado en un texto reciente de Pignatiello (2016).

⁹¹ Ya advertimos en la introducción que un significativo trabajo de Campodónico (2016) facilita un panorama del mercado editorial y la literatura policial de mediados del siglo XX. También resulta relevante el trabajo de Carlos Abraham (2012), abocado completamente a la Editorial Tor (editorial que, de hecho, es homenajeada por De Santis a través de menciones puntuales en *Filosofía y Letras y Los anticuarios*). Para una visión general de la edición en el país a mediados del siglo XX, también ya nos hemos remitido al aporte de de Diego (2014).

en tanto expresiones de una cultura popular y masiva, han sido clasificadas en franca oposición al ámbito de las letras consagradas (Braceras, Leytour y Pittella, 1986: 16). Este homenaje se repite nuevamente en *Los anticuarios* (2010), con otra mención a *Rastros* y *Cobalto* (De Santis, 2010: 128) y a la que se suma una referencia aún más amplia: “En la vidriera había unos pocos libros ajados: una novela de Somerset Maugham, *La muñeca sangrienta* de Gaston Leroux, unos manoseados ejemplares de la revista *Leoplán*” (De Santis, 2010: 83). En esta cita tenemos, en una mención al pasar, varios elementos ligados a una presunta “literatura menor”: en primer término, la referencia a Somerset Maugham resulta contrastable con aquellas irónicas y descalificadoras palabras que Tomatis le dedica a Maugham en *Lo imborrable* (1992) de Juan José Saer: “¡Ah, Somerset Maugham! Sabía decir de sí mismo que era el primero entre los [escritores] de segundo orden, pero me parece que se juzgaba generosamente” (Saer, 2003: 114). En segundo lugar, la mención a Gaston Leroux puede ser interpretada a modo de sinécdoque de la tradición francesa de literatura policial –si bien *La muñeca sangrienta* (1954 [1923]) no es precisamente una obra del género, como sí lo es su clásico *El misterio del cuarto amarillo* (2010 [1907])–, tradición usualmente olvidada y desatendida en la Argentina y de la que De Santis ya había demostrado un conocimiento preciso y más amplio en *El enigma de París*.⁹² Por último, los ejemplares de la revista *Leoplán* nos devuelven a la reivindicación de la literatura policial “de quiosco”, según la clasificación antes citada de Braceras, Leytour y Pittella (1986: 49-51).

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

⁹² Setton sostiene la tesis de que el menosprecio de Borges por la literatura francesa ha determinado una configuración selectiva en la historia de la narrativa policial en la Argentina:

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

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

En esta cita apreciamos otro giro humorístico que se burla del descuido en la edición de tales colecciones, con la situación extrema de una “traducción” hecha sobre un libro perdido. Pero, además, el diálogo citado se enmarca en una conversación en la que percibimos, otra vez, el desinterés de De Blast por el tema, ya quien piensa obsesivamente en Ana Despina: “Cuando uno está pendiente de una mujer, descuida el resto del mundo” (De Santis, 1998: 34).⁹³ De este modo, nuevamente la referencia a lo policial resulta inmersa en cierta tensión, pues el género es traído a colación como tema de conversación aunque, al mismo tiempo, el protagonista lo minimiza.

Por último, debemos indicar que el homenaje a la presunta “literatura menor” no implica dejar de lado la “alta literatura”. Al contrario, recordemos que la primera parte de *La traducción* comienza con un epígrafe de Borges sobre la desconcertante tarea de la traducción. Luego, en el inicio de cada una de las restantes partes del libro, leemos epígrafes de Dante Alighieri y Ferdinand de Saussure –además de una cita apócrifa de un autor inventado: *Babel* de Ulises Drago–.⁹⁴ Estas menciones a acendrados representantes del mundo de las letras, leídas en conjunto con las referencias de los párrafos precedentes, nos brindan una clave sobre la poética de De Santis, que se apoya tanto en expresiones de la cultura popular y masiva como de la “alta cultura”. Así, justamente, *La traducción* nos deja la impresión patente de que la literatura de De Santis se construye con *toda* la literatura.

⁹³ La prioridad de atraer a una mujer antes que resolver una investigación es un motivo recurrente en las novelas de De Santis. El protagonista de *Pesadilla para hackers* (2015 [1992]) lo afirma de manera muy clara: “Sé que mientras cuento esto parece como si todo el tiempo yo hubiera estado obsesionado por aclarar la razón de los ataques de locura. Bueno, en realidad eso me preocupaba, pero no estaba tan pendiente de nada como de Mariana. Creo que si fui hasta el fin fue para estar junto a ella en algo, aunque fuera peligroso y estuviera todo fuera de control” (De Santis, 2015 [1992]: 48).

⁹⁴ Una denominación similar, con otro nombre de pila y con una leve modificación en la acentuación del apellido, es usada posteriormente por De Santis para el protagonista de las novelas *El inventor de juegos* y *El juego del laberinto*: Iván Dragó. A su vez, el nombre de este personaje es una copia casi idéntica –con la diferencia en la tilde de la “o”– de la denominación de un personaje fictivo de la cultura de masas: Iván Drago, el boxeador soviético al que se enfrenta Rocky en el film *Rocky IV* (1985). Si volvemos con esta mención al nombre ficticio que firma ese epígrafe apócrifo de *La traducción*, Ulises Drago, podríamos ver en él una sugestiva convivencia entre *Ulises* de Joyce y *Rocky* de Stallone.

2.4. Un detective local: la figura del comisario

Además de la presencia del uruguayo Vázquez y la mención que este hace de dos elementos significativos en la constitución de un policial nacional (por un lado, el problema de la traducción de una oralidad extranjera a una local y, por otro, la edición y circulación de libros policiales a través de editoriales de quiosco), en *La traducción* hallamos otro aspecto que nos remite a la tradición argentina de literatura policial: la figura del comisario. Según Braceras y Leytour, se trata de un personaje caracterizado por su sentido común y su sencillez, en oposición al marcado intelectualismo y la ostentosa vanidad del prototípico detective inglés (1998: 19). Según estas autoras, los comisarios más conocidos y sus autores son: Treviranus (de Borges), Leoni (de Pérez Zelaschi), don Frutos Gómez (de Ayala Gauna), Laurenzi (de Walsh) y Baliari (de Firpo).⁹⁵ Ellos “son hombres sencillos que para descubrir al culpable apelan a la enorme experiencia que les ha dado el trajinar por distintas comisarías a lo largo y ancho del país” (Braceras y Leytour, 1998: 19).⁹⁶ En estas dos cuestiones, la experiencia y una carrera profesional que impide el sedentarismo, podemos trazar un nexo con Guimar, el comisario de *La traducción*. Este personaje tiene apariciones puntuales en la medida en que se producen las muertes y, fundamentalmente, en el final de la novela, cuando lleva consigo a De Blast por la comisaría y el museo municipal y le explica el misterio de los lobos marinos muertos. Guimar le habla al traductor acerca de su trabajo, durante un lustro, basado en documentar *todo* lo que sucede en Puerto Esfinge:

–Llegué hace cinco años a este pueblo. Me dijeron que nunca pasaba nada, pero yo me di cuenta de que la diferencia entre que no pase nada y que pasen muchas cosas es una cuestión de observación. Me encontré con un archivo vacío, que fui llenando con mis propios informes, que yo redacto y que están dirigidos a mí. Desde que llegué empecé a llenar el archivo; apenas me senté compré cinta nueva para la máquina y me puse

⁹⁵ De acuerdo a Pignatiello (2014: 108), podemos encontrar comisarios anteriores y posteriores a ellos: desde el comisario de “La pesquisa” de Paul Groussac, de fines del siglo XIX, hasta el reciente comisario Croce de Ricardo Piglia, que protagoniza *Blanco nocturno* (2010) y algunos relatos incluidos en *Antología personal* (2014).

⁹⁶ Braceras y Leytour completan la descripción con otras características: “Generalmente son provincianos y comparten con el detective clásico su condición de célibes. Suelen ser solteros o viudos, están solos, cobran un sueldo por su trabajo y no tienen familia” (1998: 19).

a escribir. Una carpeta para cada tema. En ese archivo está toda la historia del pueblo y nadie lo sabe. Se lo cuento a usted, porque es de afuera y porque quiero que me entienda [...]. Tengo anotado todo. A veces me sirve para presionar a la gente, pero es mucho más que eso. No quiero que nada de lo que pase quede afuera de mi archivo. No me importa que a veces no pueda actuar, que tenga las manos atadas. No sé si puedo hacer justicia y no sé si me interesa hacer justicia, pero quiero que todo quede por escrito. (De Santis, 1998: 170)

En este largo fragmento tenemos varias cuestiones: en primer lugar, leemos unas palabras que nos llevan a la conclusión de que la observación consiste menos en una práctica rutinaria del investigador que en una decisión política –decisión que trae aparejada una política de la observación–. No se trata de la observación clásica de indicios, aunque Guimar también emplee este método; al contrario, para el comisario la observación no se reduce a un mero hacer técnico, sino que implica una dimensión epistemológica, pues ella marca “la diferencia entre que no pase nada y que pasen muchas cosas” (De Santis, 1998: 170).⁹⁷ Pero, en segundo lugar, vemos que la naturaleza curiosa de Guimar se complementa con una intención de registrar por escrito el producto de sus pesquisas –y la historia de todo el pueblo, como él mismo dice–, de modo que la observación, además de tener un fundamento político, epistemológico y una técnica de aplicación, también se proyecta hacia una operación que fija lo dicho.⁹⁸ Esta actividad reviste a Guimar de una mayor elevación intelectual respecto al linaje de comisarios en que lo inscribimos: pensemos, por ejemplo, en los relatos de Walsh que tienen como protagonista al comisario Laurenzi, cuyas historias nos llegan a través del periodista Daniel Hernández. Al contrario, en *La traducción* Guimar observa y él mismo escribe el producto de su

⁹⁷ En el comisario Croce de Piglia hallamos una postura similar, cuando le dice a Renzi: “Qué quiere decir *ver* algo tal cual es; no es fácil” (Piglia, 2010: 142; énfasis del original). En general, la observación es un motivo significativo de la literatura policial: sirve como clave resolutive de un enigma (por ejemplo, en “La carta sustraída”), pero también resulta un elemento que otorga entidad y distinción al género: en la larga disquisición sobre las capacidades analíticas al comienzo de “Los asesinatos de la Rue Morgue”, leemos que “la diferencia en el alcance de la información obtenida no radica tanto en la validez de la inferencia como en la calidad de la observación. Lo que se necesita es saber *qué* observar” (Poe, 2010: 471; énfasis del original).

⁹⁸ Previamente, en *La sombra del dinosaurio* (2013 [1992]), encontramos otro ejemplo de la voluntad de dejar por escrito la historia de una localidad pequeña –de la provincia de Chubut, en este caso–. En esta novela hay un ciudadano, Santiago Marón, que es la memoria viva del pueblo y a él “[e] preguntamos de todo, desde los nombres de los intendentes o los párrocos de la iglesia, hasta los circos o las ferias que pasaban por aquí, o los chismes de amoríos. Todo. Y cuando hayamos terminado desgrabaremos todo este material y escribiremos la historia completa de este pueblo” (De Santis, 2013 [1992]: 64).

trabajo investigativo. Una vez que De Blast le refiere la historia de las muertes de Valner, Rina y Zúñiga, el comisario saca una carpeta, consigna en la cubierta el título “Lengua del Aqueronte” y consulta al traductor si está bien escrito.⁹⁹ Sin embargo, en tercer lugar, en el fragmento citado hallamos otro elemento con el que volvemos a asociar a Guimar con Laurenzi, relativo a una visión pesimista sobre la justicia: “No sé si puedo hacer justicia y no sé si me interesa hacer justicia” (De Santis, 1998: 170), le dice Guimar a De Blast en una confesión que lo aproxima al tono resignado de la voz de Laurenzi.¹⁰⁰

2.5. Lobos marinos, muertes terrenales: la serie negra

El énfasis en la figura de Guimar nos permite pasar a otra cuestión en la que deseamos detenernos y, en ella, unas palabras del comisario resultan fundamentales. Hay un misterio paralelo a la trama principal de traductores muertos: la no menos misteriosa sucesión de lobos marinos muertos.¹⁰¹ Esta historia solo aparece en momentos puntuales: cuando De Blast va a la playa y ve cadáveres de dichos animales y, casi al final de la novela, cuando el comisario Guimar postula su develamiento. Este lleva a De Blast al museo municipal y allí da con Lugo, a quien acusa con absoluta certeza por haber matado a los lobos marinos. En el mismo museo, el comisario encuentra una maza con la que explica la “epidemia” de los cráneos rotos de los lobos marinos –cráneos rotos que De Blast no había notado en sus caminatas por la playa–. Sin embargo, comprobamos que Lugo es apenas un ejecutor que mata a tres lobos marinos a cambio de dinero y por pedido de dos bomberos –Trigo y Diels–. Él ignora los motivos, es un “pobre infeliz” (De Santis,

⁹⁹ Hay, de hecho, una autoconciencia de Guimar sobre el propio proceso de escritura, cuando comenta en broma la forma en que lo hace: “Cuando detecto un delito lo escribo en mayúsculas; eso es todo lo que puedo definir como mi estilo literario” (De Santis, 1998: 170). De todas formas, el hecho de que pregunte cómo se escribe una palabra deja en claro que Guimar no es un letrado.

¹⁰⁰ Por ejemplo, en el cuento “En defensa propia”, Laurenzi le confiesa a Hernández su incapacidad para cumplir con su deber en el final de su carrera: “Yo, a lo último, no servía para comisario” (Walsh, 2013: 279). Si bien se trata de una confesión que, en el marco de una charla en un bar, resulta dotada de un componente humorístico, tampoco por eso deja de manifestar la resignación de Laurenzi.

¹⁰¹ Si bien las series de traductores y lobos marinos muertos constituyen dos historias paralelas, en la primera lectura de la novela sospechamos una posible conexión, pues las muertes de cada serie se suceden de manera alternada y cada una de ellas totaliza cuatro víctimas.

1998: 175), según Guimar.¹⁰² De Blast le pregunta al comisario los motivos por los cuales los bomberos matan animales y la respuesta del comisario nos brinda una resolución que trae a cuenta una historia propia de la serie negra:

–Donde termina Esfinge, hay un par de calles que son territorio liberado. Garitos donde se juega a la ruleta y a las cartas y ranchos donde tres o cuatro mujeres entradas en años reciben a camioneros y a obreros del puerto. Hace diez días, uno murió en una pelea o en un ajuste de cuentas; el dueño de uno de los tugurios, borracho, tiró el cuerpo al agua cerca de la costa. Cuando se emborrachan, olvidan que no hay que tirar cuerpos cerca de la costa: vuelven. Este hombre les pidió a los bomberos que se encargaran del asunto. Cuando el muerto volvió, los bomberos se llevaron el bulto envuelto en una lona y lo enterraron lejos. Antes, mientras esperaban el regreso, inventaron lo de la epidemia para distraer: así ya no importaba que los vieran. Lo hicieron hace cinco años, antes de que yo llegara, y les salió bien. Probaron de nuevo. (De Santis, 1998: 175-176)¹⁰³

Aquí tenemos un procedimiento habitual en las ficciones de De Santis, consistente en incorporar micro-historias a la narración principal. En este caso, la particularidad reside en que la historia puede ser propia del género negro: muertes anónimas y no esclarecidas, criminales que no pagan por sus transgresiones, bajos fondos –un prostíbulo y una casa de juego ilegal en una zona liberada en las afueras de Puerto Esfinge–, ajustes de cuentas, vínculos entre los marginales y la fuerza pública estatal –los bomberos–. En una historia contada en veinte renglones hay una múltiple tematización de elementos inherentes a la serie negra: el poder, el dinero, la corrupción, la violencia, el cinismo y el sexismo (Piglia, 1979; Giardinelli, 2013), así como un campo léxico que le es propio: “ranchos”, “ajuste de cuentas”, “tugurios”, “borracho”, “asunto”.

Si bien a De Santis se lo suele asociar –con justicia– a la vertiente clásica del policial (Gammero, 2006: 85), además de esta historia paralela sobre los lobos marinos, en sus producciones identificamos otros elementos semánticos y sintácticos

¹⁰² El hecho de que no importe quién es el ejecutor de los crímenes es un rasgo de la serie negra. En la misma dirección, vale recordar la acertada afirmación de Sebrelí, quien, al comentar la obra de Dashiell Hammett, sostiene: “no interesa saber quién apretó el gatillo sino quién pagó la bala” (1997: 228).

¹⁰³ Con estas palabras de Guimar podemos efectuar una precisión respecto a la nota al pie 101, pues la serie de lobos marinos muertos cuenta con una víctima humana entre ellas, más allá de que públicamente es presentada como la primera muerte de un lobo marino: se trata de un asesinato previo a las observaciones de De Blast pero que abre la serie de muertes de los animales.

que permiten trazar un vínculo con la literatura y el cine negro norteamericanos;¹⁰⁴ por ejemplo: la caracterización de Lucas Lenz como una suerte de *private eye* en *Lucas Lenz y el Museo del Universo* (1992), los golpes y los *blackouts* en varias novelas, como *Filosofía y Letras* (1998), *El teatro de la memoria* (2000) y *El calígrafo de Voltaire* (2001), los ambientes prostibularios en un extenso pasaje de *Los anticuarios* (2010), la estructura cinematográfica que encontramos en la mayoría de sus novelas –con asesinatos que se dan progresivamente a lo largo de las historias y no como punto de partida, tal como sucede en los policiales clásicos– o el uso habitual de la primera persona para narrar.

De este modo, postulamos una interpretación de la narrativa de De Santis que contemple el aporte de la *hard-boiled fiction* y de las figuras de Raymond Chandler y Samuel Dashiell Hammett como sus máximos exponentes,¹⁰⁵ así como del creciente peso que ganó en la Argentina en la década de 1970 –aunque cuenta con una producción creciente ya desde las décadas de 1950 y 1960 (Lafforgue, 1996: 19)–, gracias a las ficciones de Eduardo Goligorsky, Juan Martini, Osvaldo Soriano o Sergio Sinay, entre otros (Rivera, 1996: 99).¹⁰⁶ Desde luego, con esto tampoco apuntamos a adscribir *La traducción*, sin más, a la tradición del policial negro argentino. Pero, así como antes vimos que resulta atinado poner la novela en diálogo con las producciones de Walsh y Ayala Gauna de mediados del siglo XX, también podemos leer la ficción de De Santis en sintonía con la tradición nacional de literatura negra que cobra relevancia desde la década de 1970.

¹⁰⁴ Respecto a una concepción del género (*genre*) desde una perspectiva semántica y sintáctica, hallamos muy útil el trabajo de Altman (2000: 126-129).

¹⁰⁵ Si bien muchas veces se menciona a Chandler y Dashiell Hammett como los creadores de la vertiente negra de la literatura policial, recordemos que existe un consenso respecto al carácter inaugural que tiene el cuento “El falso Burton Combs” (1981 [1922]) de Carroll John Daly: “The birth of hard-boiled detective literature might fairly be traced to *Black Mask*, and more specifically to its December, 1922, issue. That issue contained Carroll John Daly’s first story, ‘The False Burton Combs,’ and the first crime story of Dashiell Hammett (writing as Peter Collinson) ‘The Road Home’” (Yarbrough, 2008: 2151). Esta sentencia sobre el carácter fundacional del relato de Daly también la hallamos, por ejemplo, en los trabajos de los críticos españoles Vázquez de Parga (1981: 185-186) y Coma (1986: 61-62).

¹⁰⁶ Rivera, en la pequeña referencia biográfica sobre Goligorsky incluida en *El Relato Policial en la Argentina. Antología crítica*, dice que la novela *Lloro a mis muertos* (1960) apareció originalmente con el seudónimo de James Alistair (Rivera, 1999: 135). Desde luego, podemos conectar en este sentido a Goligorsky y a otros “escritores fantasmas”, como Roger Ivness (Roger Pla), Pedro Pago (David Viñas), W. I. Eisen (Isaac Aisemberg) o Knut Welhaven (Guillermo Saccomanno), con la figura del uruguayo Vázquez, que se sumaría a ellos con su ya citada “traducción” de la novela fictiva *Una lagartija en la noche*. De esta forma, la propia presencia de Vázquez en la novela puede ser interpretada como una maniobra reconstitutiva de una tradición argentina de “escritores fantasmas” de literatura policial.

2.6. La dispersión: las participaciones genéricas

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

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

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

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

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

Pero, lejos de chocar contra nuestros argumentos, la postura de De Santis los sostiene y complementa. En nuestra exposición no afirmamos que *La traducción* sea

un mero policial –clásico o negro–. Frente a la idea del encasillamiento y la pertenencia unívoca, optamos por una perspectiva que enfatice, siguiendo la línea trazada por Derrida (1980), las *participaciones genéricas*. En la misma dirección, hallamos de utilidad un artículo de Heidmann y Adam, quienes afirman que “[l]a etiqueta ‘género’ y los nombres de los géneros tienen tendencia a reducir un enunciado a una categoría de textos” (2004: 62; traducción propia). En la estela derrideana, apuntan que “[u]n texto no pertenece, en sí, a un género, pero él se ajusta, tanto en la producción como en la recepción-interpretación, en relación a una multiplicidad de géneros” (2004: 62; traducción propia). De este modo, estos autores adscriben a un planteo en torno a lo que denominan *efectos de genericidad*, enfoque que permite concebir el vínculo de un texto con categorías genéricas abiertas (2004: 62).¹⁰⁷ Además, indican distintos tipos de genericidad: autoral, lectorial, editorial; con ellas igualmente podemos remitirnos a distintos ejes que atraviesan la constitución del género policial –y de las que tenemos ejemplos a lo largo de toda esta tesis–.¹⁰⁸ En efecto, en buena medida la presente tesis se basa en un ejercicio de genericidad lectorial, en la intención de leer *Filosofía y Letras* y *La traducción* como exponentes del policial académico. Pero, por supuesto, tampoco se trata de una clasificación cerrada; de hecho, podríamos ser más totalizadores y pensar una *policialidad* que atraviesa a más textos de De Santis. Por ejemplo, retomemos lo que consignamos en una nota al pie anterior, cuando afirmamos la posible inscripción de *La traducción* en un núcleo conformado por otras tres novelas: *Filosofía y Letras*, *El teatro de la memoria* y *El calígrafo de Voltaire*; en dicha nota apuntamos que estas cuatro ficciones pueden constituir una unidad en el marco de la obra de De Santis por varios motivos: su secuencialidad en la escritura y publicación, su extensión de 180 a 220 páginas, la estructura de la narración dividida en tres partes (salvo por *La traducción*, que tiene cuatro), el empleo de una trama basada en torno a una sucesión

¹⁰⁷ Siguiendo su hilo argumentativo, tenemos que la genericidad, a su vez, resulta inseparable del efecto de textualidad. De modo que, dada la existencia de un texto (un conjunto de enunciados que forman un todo comunicativo), hay un efecto de genericidad, es decir, inscripción de ese conjunto de enunciados en una clase de discurso. La genericidad es una necesidad socio-cognitiva que ata todo texto al interdiscurso de una formación social (Heidmann y Adam, 2004).

¹⁰⁸ Podemos pensar que la genericidad lectorial resulta sustantiva para el policial si pensamos, por ejemplo, en aquella conferencia de Borges sobre el cuento policial en la que comienza con su idea de un hipotético lector modelo que leería *El quijote* como un policial (Borges, 1980). De esta forma, tenemos que el lector ocupa un lugar clave en la concepción y afirmación de la *policialidad* de un texto: lo policial, en muchas ocasiones, pasa por cómo uno lee.

de muertes, con protagonistas masculinos e historias amorosas frustradas, y el uso de motivos y temas recurrentes (reflexiones sobre la lengua, la escritura, los libros y el espacio urbano). Ahora bien, agreguemos que esta agrupación puede incluso ampliarse si pensamos no solo en exponentes decididamente policiales como *El enigma de París y Crímenes y Jardines*, sino también en otros que son susceptibles de ser leídos bajo una grilla policial, como *La sexta lámpara* o *Los anticuarios*. (Este largo ejemplo es simplemente para mostrar la productividad del concepto de genericidad así como el carácter parcial y relativo de los agrupamientos de las novelas.)

Otro desarrollo teórico muy productivo en términos de su aplicabilidad es la teoría semántica y sintáctica de Altman sobre el género. Según él,

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

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

A raíz de las conceptualizaciones de Derrida (1980), Altman (2000) y Heidmann y Adam (2004) en torno al género, nos resulta sensato y completamente factible que una ficción tome elementos de diversas matrices y que distintos géneros se hagan un lugar en él. En el caso particular de De Santis, se trata de un autor que

trabaja fundamentalmente con elementos del género policial y del fantástico y, en este sentido, consideramos que *La traducción* es una buena síntesis de su proyecto narrativo, pues combina ambos –y algo similar sucede con *Filosofía y Letras* que, como ya indicamos, apela a motivos góticos y fantásticos–. Con dicho trasfondo teórico, en este capítulo estudiamos distintas modalidades a través de las cuales *La traducción* usa, evoca y se aproxima al género policial.¹⁰⁹ De esta forma, logramos un doble resultado: evitar la reducción de la novela de De Santis y la del concepto de género.¹¹⁰ Así como el significante que da título a *La traducción* tiende a la dispersión, un análisis de los usos del policial que ella contiene nos guía por el mismo itinerario.

¹⁰⁹ La relación con el género policial, además, coloca a *La traducción* en una línea sucesoria más general con el sistema literario argentino, que según Lafforgue se estructura raigalmente en el policial (1997: 11). El propio Lafforgue nos recuerda, por cierto, que el vínculo de los escritores argentinos con este género no suele ser directo, sino estratégico y/o evocativo:

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

¹¹⁰ Por supuesto, en este apartado no pretendimos efectuar un repaso exhaustivo del concepto de género (*genre*), que ameritaría una tesis de varios volúmenes. Al menos nos interesamos por retomar algunas de sus derivas, a través de los trabajos citados de Derrida (1980), Altman (2000) y Heidmann y Adam (2004), aunque, desde luego, tampoco deberíamos obviar la mención del clásico texto de Bajtín (2011) sobre los géneros discursivos, el aporte de Guillén (2005) para pensar el género literario desde una múltiple perspectiva histórica, sociológica, pragmática, estructural, conceptual y comparativa o, a nivel nacional, el texto de Steimberg (2013) que remodela la definición de Bajtín, solo por mencionar otros tres textos.

Capítulo 3. Libros, académicos, enigmas, lenguas y edificios en *Filosofía y Letras* y *La traducción*¹¹¹

La lectura en conjunto de ambas novelas resulta en una gran unidad y viene a reforzar los factores mencionados en la introducción: ambas tienen una extensión que ronda las doscientas páginas, elaboran sus historias en torno a una sucesión de misteriosas muertes, han sido clasificadas en estrecho vínculo con el género policial, salieron al mercado en el mismo año, 1998, y su publicación casi simultánea puede ser interpretada retrospectivamente como un punto de inflexión en la trayectoria de De Santis, ya que a partir de entonces la crítica especializada en el género comienza a ocuparse de sus producciones, a diferencia de lo que sucedía con sus publicaciones anteriores. Aquí nos detendremos en la forma en que *Filosofía y Letras* y *La traducción* desarrollan personajes, espacios, motivos y estructuras narrativas que fomentan una lectura en clave de policial académico –parte de este recorrido ya lo hicimos en los capítulos precedentes–.

3.1. Libros: un mundo independiente pero insuficiente

El objeto-libro es un motivo significativo para la tradición policial, local e internacional, y también ocupa un lugar central en *Filosofía y Letras* y *La traducción*. Tanto Pellicer (2002) como Piglia (2005) señalan la presencia fundacional del objeto-libro para el género policial: en “Los asesinatos de la Rue Morgue”, Dupin y su colega se conocen en París de casualidad, “en una oscura

¹¹¹ Una versión previa de este capítulo fue aceptada para su publicación en *Études romanes de Brno*, bajo el título “Libros, letrados, enigmas y edificios en dos novelas policiales de Pablo De Santis”, y aparecerá en el segundo número de 2017.

librería de la Rue Montmartre, donde el hecho fortuito de que ambos anduviéramos en busca de un volumen muy raro y notable nos puso en estrecha relación” (2010a: 473).¹¹² Los libros funcionan no solo como motivos sino incluso como sostenes estructurales en *Filosofía y Letras* y *La traducción*: en esta última tenemos una multiplicidad de menciones a libros apócrifos que escriben distintos personajes, cuyas biografías se definen en buena medida por esos libros que escriben (tal como sucede en “Pierre Menard, autor del Quijote” de Borges); algo similar ocurre en *Filosofía y Letras*, en la que el objeto-libro es crucial al punto de situarse en el centro de la trama, pues podríamos afirmar que la historia de la novela es la historia de las distintas versiones de *Filosofía y Letras*: de Brocca, de Miró y del propio De Santis; ya hemos mencionado que Konstantinova sostiene una idea similar al respecto, cuando apunta que *Filosofía y Letras* es el título de tres narraciones separadas que convergen en una (2010: 174). Así, además, el objeto-libro se presenta en la ficción no solo como producto sino también como proceso, es decir, como la historia en la que se hacen y se suceden esas distintas versiones.

Si tuviéramos que dar una primera definición acerca de lo que significan los libros en la narrativa de De Santis, deberíamos entonces remarcar que, antes que portadores de conocimiento, son cosas. No casualmente Labarre comienza su *Historia del libro* con la referencia a “[e]se objeto” (2002: 7).¹¹³ Entonces, los libros, en su cualidad de objetos, son una parte fundamental en la narrativa de De Santis. Una lectura global de su obra nos deja una imagen indiscutible que destaca dicha objetualidad, con la idea de que el mundo está lleno de cosas y que los libros son una cosa entre las cosas (idea presente en producciones de Borges, como “La biblioteca de Babel”). Por poner un ejemplo, recordemos la Oficina de Objetos Perdidos en *El buscador de finales* (2008): “Los estantes trepaban hasta el techo. También había largas mesas de madera. En los estantes había toda clase de cosas: paraguas, zapatos, maletines, libros, máscaras de carnaval, máquinas fotográficas” (2009: 45). Los libros son cosas que, en lo sustantivo, ocupan espacio, tal como sostiene Borges en el

¹¹² Resulta importante aclarar que la expresión “objeto-libro” pone énfasis, valga la explicación de la obviedad, en el carácter objetual del libro. Esto no es algo menor, pues muchos críticos han volcado su atención al sentido metafórico de la realidad como una suerte de libro que el detective interpreta, pero aquí nos apoyamos en las lecturas de Pellicer (2002) y Piglia (2005) que se valen de una interpretación literal en torno a los libros concretos que figuran desde los inicios de la narrativa policial.

¹¹³ Este autor sostiene que para definir al libro se conjugan tres características: “soporte de la escritura, difusión y conservación de un texto, manejabilidad” (2002: 8).

comienzo de su conferencia sobre el relato policial: “El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y sólo entonces existe. Es absurdo suponer que un volumen sea mucho más que un volumen. Empieza a existir cuando un lector lo abre” (1980: 72). En el primer capítulo citamos un claro ejemplo de *Filosofía y Letras* que explicita esta pauta, a través de la mención a un informe fictivo de la facultad sobre la acumulación desmedida de papeles en el cuarto piso del edificio de la calle 25 de Mayo: “En el *Boletín Interno* de la Facultad de Filosofía y Letras había aparecido un artículo titulado «Causas de la clausura del cuarto piso. *El saber ocupa lugar*»” (2002: 19; énfasis propio). En *Los anticuarios* (2010) hallamos un fragmento que señala el mismo sentido y lo amplía, pues los libros no solo ocupan espacio sino que pesan e incluso sus componentes –su tinta– pueden ser causantes de enfermedad e incluso muerte:

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

–No meta más papeles en mi casa –me decía–. Yo le alquilo la pieza para dormir, no para que haga la Biblioteca Nacional. Tenga en cuenta que los libros pesan. En una pensión de la calle Paraguay el piso se vino abajo. Y además los libros envenenan a la sangre. La tinta pulverizada es un veneno que flota en el aire. Donde hay muchos libros la gente se enferma. (2010: 97)¹¹⁴

Los libros son, como venimos diciendo, cosas entre otras cosas, pero también constituyen un mundo propio; pensemos en la proliferación de libros fictivos que hallamos en *La traducción* y cómo, en varias ocasiones, constituyen una marca biográfica sobre sus autores: el libro *Historia de la Traducción en Occidente*, en coautoría entre Rina Agri, Ana Despina y Silvio Naum, entre otros, y en proceso de preparación –proceso que uno supone infinito, dada la pretensión que se deriva del título del trabajo–; la traducción por parte de De Blast de *El mundo perdido de la alquimia* de Kristoff Nemboru –“un ruso que vivía en París pero que seguía

¹¹⁴ La mención a *Los anticuarios* nos permite traer a colación el comienzo de dicha novela, en que el protagonista Santiago Lebrón evoca una imagen de su infancia: “En mi casa no había libros” (2010: 11). Este punto de partida de ausencia de libros en una historia en la que el protagonista termina como dueño de una librería –La Fortaleza– confirma, a través de la excepción, el lugar que el libro ocupa, simbólica y literalmente, en la narrativa de De Santis. Por otra parte, ya hemos advertido que la idea de los libros que causan la muerte es deudora de *El maestro del juicio final* de Perutz y *El nombre de la rosa* de Eco, novelas cuya influencia ha sido reconocida explícitamente por De Santis (Wieser, 2012: 66-67). En el caso del fragmento citado de *Los anticuarios*, la reminiscencia nos lleva particularmente a la novela de Eco, en la que la muerte es ocasionada por la tinta.

escribiendo en su lengua natal (1998: 26)”–; la biografía aún intitulada que Valner escribe sobre John Dee; la novela policial *Una lagartija en la noche*, perdida y luego “traducida” por el uruguayo Vázquez; el libro de Kabliz sobre la jaqueca, titulado *La cabeza de la Gorgona* –también traducido por De Blast–; el epígrafe que abre la segunda parte de la novela, tomado de *Babel*, “un largo poema sobre la caída de Babel” (1998: 80) de Ulises Drago; la conferencia de Ana Despina sobre la historia del libro *Mi hermana y yo*, “la supuesta obra póstuma de Federico Nietzsche” (1998: 69); el libro de Silvio Naum publicado por una editorial parisina, *El sello de Hermes*, “un ensayo lingüístico sobre la alquimia” (1998: 77); el libro *Los hombres fósiles*, escrito por un médico a raíz de su visita e investigación sobre los sueños de los mineros de la que había sido antaño una mina de carbón en Puerto Esfinge;¹¹⁵ el libro de cuentos de De Blast, *Los nombres de la noche*;¹¹⁶ un pequeño ensayo de Naum, *Las iniciales de Saussure*, que tiene como tema “la teoría de los acrósticos que Ferdinand de Saussure había esbozado en los últimos años de su vida” (1998: 86); Naum, en su conferencia del congreso, habla del *Liber Motus*, “un tratado de alquimia firmado por un tal Altus, que constaba de quince láminas sin texto (1998: 89-90);¹¹⁷ el libro del doctor Blanes, *Neurología y traducción*, “un estudio sobre las consecuencias de las lesiones cerebrales en la capacidad de trabajar con lenguas extranjeras” (1998: 93); una biografía sobre Marsilio Ficino, escrita por un inglés, que De Blast encuentra cuando inspecciona la habitación de Rina Agri; un libro sobre mitología Griega que De Blast recuerda de su infancia y que le permite esclarecer el significado del vocablo “Aqueronte”; y, por último, el libro que escribe el propio comisario Guimar, a modo de archivo de la historia de la localidad de Puerto Esfinge, que tiene un capítulo específico para los episodios derivados del congreso de traducción: “Sacó una carpeta naranja y escribió en la portada *Lengua del Aqueronte*” (1998: 171; énfasis del original); este título, de hecho, es igual al que

¹¹⁵ Luego, cuando Kuhn habla con el conductor de la combi de la excursión a la ex-mina, este le dice unas palabras con las cuales identificamos al guía con el autor del libro e incluso percibimos la propia posibilidad de que el libro no exista más que en su mente: “¿Minero? No. Era médico. Vino a investigar y se quedó en la zona para siempre. Hace años que dice que está escribiendo un libro, pero nadie vio nunca una sola página” (1998: 83).

¹¹⁶ *Los nombres de la noche* contiene una clara similitud con el título de la primera novela de De Santis, *El palacio de la noche*.

¹¹⁷ En este caso no deberíamos considerar al libro como fictivo, si suponemos que el *Liber Motus*, dada su descripción como “quince láminas sin texto” (1998: 90), se corresponde con el *Mutus Liber*, publicado en 1677 y cuyo autor es en verdad Isaac Baulot.

imagina De Blast para un potencial libro escrito entre Naum y Despina: “Comí solo, pensando en un libro futuro, que se llamaría *La lengua del Aqueronte*, y que Ana y Naum firmarían juntos” (1998: 179).¹¹⁸

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

Contaba los orígenes del mito, las huellas que había dejado a lo largo de la historia; la última parte del libro narraba los hechos ocurridos en un punto remoto del sur, en un hotel a medio construir. Dejaba adivinar, en una imprevista efusión autobiográfica, que los autores habían restaurado en esos días difíciles un romance antiguo que los había devuelto a la juventud. Recordaban a los mártires caídos en nombre de la lengua, pero no mencionaban el malentendido que los había tragado, ni al culpable de ese malentendido. Había una lista de agradecimientos, y en ella estaba mi nombre. (1998: 179)

Así, vemos que *La lengua del Aqueronte*, ese libro que no llega a escribirse, bien podría ser la versión de Naum y Ana sobre la historia de *La traducción*, que es, como sabemos, la versión de la historia según De Blast. Lo novedoso de *La traducción*, en todo caso, consiste en no borrar las marcas de esas otras posibles versiones. De este modo, la novela conserva las huellas de otras perspectivas acerca de la historia que narra pero que no se escribieron y, en este sentido, la versión de De Blast reconoce su carácter situado y posicional: una historia que no puede contarse sin omitir el punto de vista desde el que se la cuenta.¹¹⁹

Si bien *La lengua del Aqueronte* de Naum y Ana es un libro posible pero a fin de cuentas imaginado por De Blast, en la ficción hay otros ejemplos de libros que sí existen pero que han sido “borrados”, como el pequeño ensayo *Las iniciales de Saussure*: “Más tarde Naum se arrepintió de este libro y lo borró de la lista de sus publicaciones” (1998: 86). Otro ejemplo interesante en torno al vínculo entre libro y

¹¹⁸ Como aclaramos al comienzo de la enumeración, esta lista es de libros fictivos, aunque en la novela coexisten con referencias a autores reales, ya sea a través de una mención directa, de una obra o de algún personaje de su creación: Borges –presente explícitamente en el epígrafe que abre la novela–, Hermes Trismegisto –con la mención al *Corpus hermeticum*–, Shakespeare, Homero –a través de Ulises–, Melville –a través de Bartleby–, Baudelaire, Alighieri, Pound y Joyce –a través de *Finnegan’s wake*–.

¹¹⁹ Recordemos que lo mismo sucede en *Filosofía y Letras*, en la que el protagonista reconoce tanto al comienzo como al final que la narración se corresponde con su “versión de los hechos” (De Santis, 2002: 11 y 222).

biografía lo hallamos en *El mundo perdido de la alquimia* de Kristoff Nemboru, cuya traducción al español por parte de De Blast le brinda a este cierta entidad autoral pero, fundamentalmente, le otorga una clave epistemológica en torno a la verdad: “Ese libro me sirvió mucho en mis investigaciones. No tanto por lo que dice, como por lo que no dice. Nemboru sabe que no todas las verdades pueden ser publicadas; para entenderlo hay que saber leer las alusiones, los vacíos” (1998: 26).

Por su parte, en *Filosofía y Letras* encontramos igualmente una proliferación de libros fictivos –aún sin contar las anónimas e infinitas pilas de monografías y libros viejos que se acumulan en el cuarto piso del edificio de la Facultad de Filosofía y Letras de la calle 25 de Mayo–: “un *Manual de Castellano* para tercer año y [...] un *Manual del alumno bonaerense*” (2002: 14) bajo la autoría de Estela Korales de Miró, la madre del protagonista; la tesis doctoral de Esteban Miró, sistemáticamente postergada y convertida en una promesa *ad eternum*, sobre la figura del poeta y psiquiatra Enzo Tacchi; el *Boletín Interno* de la Facultad de Filosofía y Letras; dos novelas de Brocca, *El grito* y *La trampa*, que según Conde habían estado en el Instituto de Literatura Nacional y fueron robadas –aunque finalmente Miró dice que esos libros nunca existieron–; los dos volúmenes del propio Conde sobre Brocca: *Genio y figura de H.B.* y *La obra de Brocca: interpretación final*; las infinitas versiones que circulan del cuento “Sustituciones” de Brocca y, particularmente, la edición a cargo de Miró pero firmada por Conde, “publicada con el auspicio de la Academia de Letras” y con una “tirada [...] de seiscientos ejemplares, hoy inhallables (2002: 80)”; el boletín *Papeles Perdidos, Periódico del Círculo de Estudios Homero Brocca*, creado, dirigido y escrito íntegramente por la profesora Granados; los *Anales de la Academia* publicados por Conde e impugnados por Granados –al menos, específicamente, el texto “Homero Brocca. Una cronología”–; el libro de poemas *Ahogada en la clepsidra* de la profesora Granados; los libros *Los cerdos de Roma* y *Neurastenia y pasión* de Enzo Tacchi; el voluminoso *Memorial del Hospicio de la Merced*; el anuncio del primer volumen de la biografía de Conde sobre Brocca, que lleva un título provisorio: *De la infancia a la casa Spinoza*; los infinitos libros concebidos por Grog –y por otros pacientes de la Casa Spinoza–, aquejado por el “síndrome de Marconi”, “una enfermedad que lo condenaba a imaginar vastos textos literarios sin que llegara a escribir una sola línea” (2002: 156); el inacabable y caótico texto que Rusnik, un paciente de la Casa

Spinoza, escribe compulsiva e incesantemente “para que no desaparezcan las cosas que lo rodean” y del que Conde expolia y usa partes para armar la presunta obra de Brocca (2002: 164); un libro de publicación inminente sobre la vida del propio Conde –“Lea mi biografía, Miró. Sale a fin de año. Si me acuerdo, le mando un ejemplar” (2002: 96)–; las presuntas ficciones de Brocca que anteceden a su *Filosofía y Letras*, según lo que dice el propio Brocca: *El conjuro y La pluma*, pero de las que también se informa que “permanecían ocultas en algún punto del edificio” (2002: 211) y que Miró dice que nunca alcanza a leer; y, por supuesto, el mismo *Filosofía y Letras*, que, como señala Konstantinova (2010), se trata de un libro con múltiples versiones y autores: Brocca, Miró, De Santis.¹²⁰

Entre estos numerosos libros de la novela, especial interés nos despierta la obra de Brocca, ya se trate de los libros mencionados por Conde, *El grito y La trampa*, por el propio Brocca, *El conjuro y La pluma*, e incluso las infinitas versiones de “Sustituciones”. Según Vizcarra (2015), este tipo de enigmas centrados en la pérdida o ausencia de un documento escrito lleva la etiqueta de *bibliomystery* en el mercado editorial anglosajón y, de nuevo, podemos hallar en “La carta sustraída” de Poe un antecedente significativo de este tipo de relatos.¹²¹

Así como para *La traducción* mencionamos la presencia de un libro imaginado por De Blast, *La lengua del Aqueronte*, que sería la versión de la historia contada por Naum y Ana, en el caso de *Filosofía y Letras* tenemos nuevamente la coexistencia de distintas versiones de la historia, aunque esta vez todas bajo el mismo título: *Filosofía y Letras* de Miró es una versión basada en *Filosofía y Letras* de Brocca, a lo que podríamos agregar que la novela que leemos es la versión de

¹²⁰ En *Filosofía y Letras* los libros ficticios también conviven con autores reales, aunque las menciones a estos no son numerosas como en *La traducción*: quizá podríamos sugerir que la escasa referencia a Agatha Christie en *Filosofía y Letras* otorga más entidad a la literatura masiva y policial frente a la literatura canónica referida en *La traducción* –Homero, Shakespeare, Baudelaire, Borges–.

¹²¹ Vizcarra (2015) opta por la denominación de “enigmas de texto ausente” y, a través de ella, en su libro analiza particularmente los casos de “Nombre falso” de Piglia, *Los detectives salvajes* de Bolaño y *La novela de mi vida* de Padura, aunque también incluye a *Filosofía y Letras* como parte de un corpus más amplio de ficciones latinoamericanas clasificables dentro de las categorías de *bibliomystery* o “enigma de texto ausente” (2015: 82). En el mismo sentido podemos pensar en uno de los trabajos ya citados de Pellicer (2007), que muestra un interés por los libros y por la búsqueda del documento escrito en distintas ficciones latinoamericanas, en un corpus que incluye las mismas obras de Piglia, Bolaño y Padura que posteriormente analiza Vizcarra, además de *El simulador* de Jorge Manzur, *La pesquisa* de Saer, *Filosofía y Letras* de De Santis, *La obra literaria de Mario Valdini* de Sergio Gómez, *Los impostores* de Santiago Gamboa y *El manuscrito Borges* de Alejandro Vaccaro.

Miró mediada por De Santis.¹²² Consideramos pertinente ver este vínculo bajo la grilla del palimpsesto; recordemos una formulación de Genette al respecto, cuando apunta que “[e]sta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del *palimpsesto*, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia” (1989: 495; énfasis del original). La cita de Genette hace patente esta convivencia visible entre las distintas versiones, pero además nos remite a otro factor con el que podemos evaluar el vínculo entre las versiones de Brocca y Miró de *Filosofía y Letras*: la copia y la figura del copista.¹²³

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

Hasta ahora nos detuvimos en los libros que hallamos en *Filosofía y Letras* y *La traducción*. Sin embargo, el mundo de los libros dista infinitamente de ser autosuficiente; al contrario, se trata de un mundo incompleto. En una *nouvelle* posterior de De Santis, *Los signos* (2004), leemos una enseñanza del experimentado periodista Soler al joven protagonista, a quien le refiere una somera información sobre un conocido de viejos tiempos, un tal F.: “Antes de ser periodista había trabajado de librero y en esa época se había leído todo. *En los libros había aprendido que los libros son insuficientes*, que son un vicio y un espejismo, y *que había que pasar a la acción*” (2004: 93; énfasis propio). Esta idea de que “los libros son insuficientes” lleva aparejada otra noción: la de que el mundo de los libros posee una independencia propia, pues se sitúa al margen y en discontinuidad con el “mundo

¹²² No deberíamos dejar de hacer notar que, si el eslabonamiento Brocca-Miró se da en la ficción, el vínculo entre Miró y De Santis introduce el problemático vínculo entre ficción y realidad –que es, en efecto, uno de los temas del libro–.

¹²³ A su vez, esto también nos podría habilitar a concebir *Filosofía y Letras* como un libro antiguo, cuya reproducción se deriva de un trabajo de copiado artesanal. Para un panorama respecto a la labor de los copistas durante la Antigüedad grecorromana y la Edad Media puede consultarse el libro de Labarre (2002: 11-55).

real”. A su vez, esta concepción en torno a la independencia del mundo de los libros ya se encuentra presente en *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, novela con la que *Filosofía y Letras* tiene, según Pellicer, una “evidente deuda” (2002: 18). Pellicer, en efecto, nos remite a la cita en la que Adso concluye: “Hasta entonces había creído que todo libro hablaba de las cosas, humanas o divinas, que están fuera de los libros. De pronto comprendí que a menudo los libros hablan de libros, o sea que es casi como si hablasen entre sí” (Eco, 2006: 281). Sin embargo, las relaciones entre los libros, más allá de la autonomía postulada en la novela de Eco, también nos llevan a hablar de sus autores, tal como sucede en *Filosofía y Letras* y especialmente en *La traducción*. Tal como apreciamos en dichas novelas, hay un tipo de texto en particular que se destaca: el libro especializado, escrito –valga la obviedad– por un especialista, figura en la que nos interesa centrarnos en el siguiente apartado. A modo de conexión, hallamos útil servirnos de unas palabras de Crispino, uno de los personajes de *Los anticuarios*, que le dice a Lebrón –el protagonista de dicha novela–: “Los libros de los académicos son como los parques a la noche: fuentes, citas y oscuridad” (2010: 48).

3.2. Académicos: miseria y falta de ideas

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

crítico de la obra de Homero Brocca –reputación que, de acuerdo a un modelo individualista de consagración, no puede ser compartida–.¹²⁴

En este apartado, entonces, nos centramos en las representaciones de los académicos en *Filosofía y Letras* y *La traducción*. En general observamos que las ciencias humanas y sociales han lanzado sus preguntas sobre la figura del intelectual con un anclaje en –por llamarlo de alguna forma– el mundo de las ideas y sus vínculos (o la ausencia de ellos) con “la sociedad de los individuos”, según la expresión de Eliás (1990). Un ensayo de Edward Said, “Representations of the intellectual”, resulta pertinente para nuestro estudio, pues cita dos concepciones sobre los intelectuales que él coloca en las antípodas: por un lado, la distinción de Gramsci respecto a que todos los hombres son intelectuales, aunque no todos desempeñen una función social como tales –y así entran en juego las figuras del intelectual tradicional y el intelectual orgánico: el primero con un accionar que tiende a mantener el *status quo* y el segundo con una propensión a buscar el cambio–; por otro lado, Said cita la definición de Benda, que ve a los intelectuales como un grupo muy pequeño de “reyes filósofos” que no persiguen fines en el orden de lo práctico (Said, 1996). Pero, si en su desarrollo Said se posiciona teóricamente cerca de Gramsci, en nuestro caso deberíamos decir que los académicos de De Santis podrían conceptualizarse, en principio, a la luz de las ideas de Benda, al menos por dos aspectos puntuales: su composición demográfica, ya que son muy pocos, y su posición social, pues tienden a mantenerse apartados del orden social –pensemos en los ámbitos de encierro: la sede de la Facultad de Filosofía y Letras de la calle 25 de mayo en *Filosofía y Letras* y el Hotel del Faro en *La traducción*–. Sin embargo, el acercamiento a las ideas de Benda para describir a los académicos de De Santis se acaba en estos dos elementos, pues los personajes de De Santis difícilmente podrían ser catalogados como “reyes filósofos” y excelsos pensadores. Al contrario, se trata de sujetos por lo general miserables, despreciables y a los que solo les importa, en última instancia, su propio bienestar. Las representaciones de los académicos de De

¹²⁴ En *La traducción*, la ambición es más desmesurada, pues pasa por controlar la muerte a través del dominio de la lengua del Aqueronte. Por otra parte, las disputas en torno a la reputación tampoco totalizan la caracterización de los personajes: por ejemplo, no vamos a negar que igualmente existe un amor al conocimiento de parte de los personajes. Sin embargo, a diferencia de lo que postula Vizcarra (2015) cuando jerarquiza el concepto de *epistemofilia* para pensar en los protagonistas de “Nombre falso”, *Los detectives salvajes* y *La novela de mi vida*, de nuestra parte consideramos que, por lo pronto, tal caracterización no funciona a la hora de describir los personajes de *Filosofía y Letras* y *La traducción*.

Santis realzan la individualidad, la enemistad y la mezquindad. Y, lo que es más importante, en última instancia la categoría de “intelectual” no les cuadra tanto como la de “académicos”, diferencia que ha sido ya señalada por Jacoby (2000) respecto a la brecha entre una última generación de intelectuales comprometidos con la vida pública y otra de individuos mayormente vinculados al encierro universitario y a una excesiva profesionalización.

En *La traducción*, la mayoría de los personajes son, además de traductores, académicos, escritores o personas vinculadas con el mundo de las letras, aun en sus diferencias: “ninguno de nosotros consideraba la traducción como un oficio definitivo, sino más bien como un desvío a partir de otras ocupaciones. Algunos habían querido ser escritores, y habían llegado a la traducción; otros enseñaban en la universidad, y habían llegado a la traducción. Sin darme cuenta, yo también había tomado ese desvío” (1998: 12-13). Pero, más allá de los “desvíos” posibles, no debemos pasar por alto que el evento es avalado formalmente por la academia: ya desde el segundo párrafo de la novela, uno de los primeros elementos que rememora De Blast es “el sobre con el membrete de la universidad” (1998: 11) a través del cual le llega la invitación para participar del congreso sobre traducción. Una vez inmersos en la historia, tenemos un grupo de traductores que se aísla y se especializa en lenguas herméticas; a partir de ellos se va armando la lista de muertes que se suceden.

Sin embargo, también podemos leer *La traducción* como la historia de una enemistad específica, entre De Blast y Naum, a raíz de la lucha por el amor de Ana Despina. Se trata de un conflicto en el que, a fin de cuentas, ambos pierden, pero quizás De Blast pierda menos, pues al menos logra conservar su vida. Esta lectura de la novela centrada en la disputa por una mujer comienza apenas De Blast recibe la invitación de parte de Kuhn;¹²⁵ cuando lee la lista de invitados, el protagonista ve el nombre de Ana Despina y piensa su propia presencia en relación a ella: “En la última línea estaba el nombre de Ana Despina. No había confirmado aún su participación,

¹²⁵ Julio Kuhn, el organizador del congreso de la novela, posee un apellido con una clara reminiscencia del mundo científico y, particularmente, del ámbito de la filosofía y la sociología de la ciencia: recordemos que se trata del mismo apellido del autor del célebre libro *La estructura de las revoluciones científicas*. En él, Thomas Kuhn (2004) elabora una conceptualización sobre los paradigmas que adopta una *comunidad científica*, sintagma que nos resulta de particular interés en nuestro desarrollo, aunque, por supuesto, en la obra de Kuhn la comunidad científica es abordada por cómo afronta los problemas científicos y no por cómo sobrelleva las relaciones humanas de convivencia entre sus miembros.

pero decidí confirmar la mía” (1998: 13). A su vez, la breve descripción del ámbito familiar nos presenta un matrimonio infeliz: “Mi mujer, Elena, recibió con disimulada alegría la noticia de mi viaje” (1998: 14). Luego de una escena doméstica en la que encontramos una sucesión de reproches, mañas, mentiras y celos de convivencia matrimonial, el traductor le comenta a su mujer sobre la presencia de su enemigo:

Le hablé también de Naum, con el que había trabajado en una editorial, cuando teníamos veinte años. Elena, que no lee nunca novelas, sino solamente ensayos, conocía bien a Naum y se interesó de inmediato al saber que él iba [al congreso]. *Sentí un aguijonazo de envidia y celos; hacía tiempo que no pensaba en Naum, y me aturdió la sensación de no poder distanciarme, como si uno viera, al pasar por la calle, a un compañero de colegio, y quisiera golpearlo por alguna ofensa de tres décadas atrás.* (1998: 16; énfasis propio).

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

De Blast incluso se relaciona con los otros traductores teniendo a Ana Despina como una suerte de trasfondo obsesivo de su pensamiento; recordemos que cuando conoce a Rina Agri, en el viaje hacia Puerto Esfinge, comenta: “rastreamos entre los otros invitados al congreso amigos comunes; me gustó que nombrara a Ana, porque *al nombrarla la traía un poco más cerca de mí*” (1998: 19; énfasis propio). Pero, al final de la historia, al fracasar en la búsqueda del amor de Ana, se conforma con llevarse a la cama a la joven periodista Ximena: “La invité a caminar, a pesar del frío; le hablé de su futuro, le di consejos sobre temas que ignoraba por completo y la llevé a mi habitación. Para huir del dolor, elegí la mentira” (1998: 179).¹²⁶

Así como en *La traducción* distinguimos una faceta que permite evaluar los vínculos afectivos de los académicos, marcados por ocultamientos, resentimientos y enemistades, en *Filosofía y Letras* podemos hallar con más facilidad elementos que representan los enfrentamientos específicos del entorno académico-laboral. Podemos

¹²⁶ De todas formas, insistimos en que el fracaso de De Blast podría morigerarse si recordamos que su rival, Naum, termina muerto.

pensar en un campo intelectual argentino y puntualmente en un ámbito particular dentro del mismo, dado por los espacios institucionales en los que se desenvuelven algunos de los profesionales abocados al estudio de la literatura. Se trata de un pequeño espacio social de redes de relaciones al que, siguiendo a Bourdieu (2008), podemos concebir como un ámbito donde se disputan poderes, consagraciones y reconocimientos simbólicos.

Los personajes de *Filosofía y Letras* retratan a los académicos como administradores de la miseria, resentidos que pugnan por presidir congresos desiertos y firmar trabajos que no le interesan básicamente a nadie por fuera de su entorno; pero, a su vez, este carácter miserable del mundillo académico aparece revestido por un tratamiento humorístico. Al contrario de lo que sucede en ficciones como “La loca y el relato del crimen” y *El camino de Ida* de Piglia o *Crímenes imperceptibles* de Martínez, los académicos de De Santis no resuelven enigmas sino que crean problemas, distorsiones y mentiras. Como ya apuntamos, durante la lectura de *Filosofía y Letras* nos vemos tentados de tomar nota de las diferentes y variadas mañas de los académicos: Granados irrumpe en el Instituto de Literatura Nacional sin saludar (2002: 17); Conde desestima el tema de estudio de Miró y es pesimista sobre una posible modificación: “Temas menores no, por favor. Pero bueno, ya es tarde para cambiar de rumbo” (2002: 24); el propio Conde tilda a Granados de loca y se refiere a los otros profesores como “buitres” (2002: 24); a su vez, Granados se refiere a él como “pedante” y “egoísta” (2002: 28). Los ejemplos, lejos de agotarse en las primeras páginas, persisten a lo largo de toda la historia: chicanas, chantajes, comportamientos hipócritas, falsas promesas, discordias sistemáticas. Salvo por la lujuria, cada uno de los pecados capitales encuentra su lugar en la trama. Incluso la gula: Granados, Novario y Miró toman un “aperitivo” antes de emprender una excursión al cuarto piso y luego de la expedición terminan con los víveres restantes en una “cena improvisada” (2002: 72), con la llamativa curiosidad de que este episodio se da posteriormente al descubrimiento del cadáver del intendente Vieyra. Hasta aquí habíamos llegado, en el primer capítulo de la tesis, en nuestra recapitulación de los vicios académicos que hallamos en *Filosofía y Letras*, pero podemos incluso extenderla un poco más: recordemos que los espacios del Instituto de Literatura Nacional llevan nombres jerarquizados –“Recepción, Segunda Sala, Guarida y Cripta” (2002: 16), según las denominaciones de la secretaria Celia–, entre

los que la sala de Conde, la Cripta, se encuentra siempre cerrada con llave e inhabilitada para otros –pues suponemos que allí guarda documentos de Brocca–; cuando Granados conoce a Miró no solo no lo saluda sino que incluso miente una amistad con Conde –“Somos amigos desde hace muchos años” (2002: 17)– y lo maltrata con un tuteo abrupto: “Abrime la Guarida, que esta semana tengo que trabajar [...]. ¿No tenés la llave de la oficina de Conde?” (2002: 17); Miró es igualmente maltratado por Conde y su soberbia: “Disculpe mi enojo, pero tengo razones para preocuparme. Mis trabajos sobre Brocca me han ganado muchos enemigos. Tienen envidia de que yo haya leído sus libros antes de que se perdieran” (2002: 24); Conde también muestra desprecio por lo que hace Miró y le ofrece un trabajo –al margen de su función de bibliotecario– del que finalmente él se apropia como autor:

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

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

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

Granados relata su versión de la historia postulándose como víctima: “Yo fundé el Centro de Estudios Homero Brocca, y traté de conseguir el apoyo de fundaciones, pero Conde me liquidó. ¿Cómo puedo negociar, si él tiene los libros como rehenes?” (2002: 29). Granados impugna la biografía de Brocca elaborada por Conde, pues dice

que solo contiene datos falsos. Sin embargo, las preguntas de Miró nos llevan a ver sin mucha dificultad que Granados cambia mentiras ajenas por propias:

–¿Hay testigos? ¿Alguien vio a Brocca alguna vez?

–Sí, hay un testigo. Una mujer que sólo lo trató unos pocos días, pero que quedó marcada para siempre.

–¿Usted la conoció?

–Soy yo.

Selva Granados se quedó mirándome, esperando algún tipo de reacción ante su revelación.

–Puedo contarle todo, intimidades que nadie supo jamás. Pero a cambio quiero que me abra la puerta de la Cripta. (2002: 30)

Ante la definitiva negativa de Miró –que ni siquiera cuenta con la llave de la sala de Conde–, Granados lo acusa de alcahuete y cobarde (2002: 30). Por su parte, en una de sus charlas con su grupo de amigos, el protagonista comenta el contexto de enemistad de su trabajo en la facultad, al que describe en términos bélicos:

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

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

–Una noche fría...

–... en la oscuridad...

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

Pero durante ese otoño y ese invierno no recibí amor de ninguna clase (ni mucho menos de la profesora Granados). (2002: 33; énfasis propio)¹²⁷

Este aparato de fragmentos que hemos sumado a lo expuesto en el primer capítulo se encuentra igualmente en las primeras páginas de la novela; aquí apenas hemos esbozado el panorama de esa “verdadera guerra” entre Granados y Conde, además de Novario, y a la que de a poco se pliegan Miró y Trejo.

¹²⁷ La referencia de Miró a la ausencia de amor nos devuelve a una posible comparación con *La traducción*, en la que De Blast elige “la mentira” de estar con Ximena para compensar su fracaso amoroso con Ana. En *Filosofía y Letras* ni siquiera hay intercambios sexuales; apenas Miró nos informa sobre una cita fallida con una mujer que lo abrumba por ser sumamente hipocondríaca.

3.3. Enigmas: misterios paralelos y secretos de especialistas

Como ya indicamos, las dos novelas se estructuran en base a una serie de misteriosas muertes: de profesores y personal vinculado al edificio de la facultad en un caso y de traductores en el otro. Pero, sobre este punto, aún podemos distinguir un elemento más específico que se presenta de manera análoga en ambas. Sobre la base narrativa dada por las historias principales, en cada una encontramos una segunda historia de fondo: nos referimos, en el caso de *La traducción*, a la historia de las muertes de los lobos marinos y, en el caso de *Filosofía y Letras*, a la historia oculta de Grog –amigo y referente del protagonista, Miró–.

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

Por su parte, *Filosofía y Letras* cuenta una micro-historia de espionaje que nos devela una doble identidad de Grog. En el primer capítulo comentamos que este personaje es el líder espiritual de un grupo de amigos cada vez más reducido que se reúne los miércoles por la noche en la pizzería El Caimán –y, posteriormente a su demolición, en un bar que Miró denomina La Angustia–. A través de las descripciones mediadas por Miró, sabemos que se trata de un personaje que rehúsa cualquier modalidad de inserción legítima en el sistema social y siempre narra parábolas e historias con moralejas ininteligibles –o que, en todo caso, solo son entendibles desde una mirada externa a la sociedad–. Sin embargo, este retrato de

Grog como *outsider* frente al orden social se pulveriza cuando Miró descubre la figura de padre de familia y trabajador asalariado que se esconde tras la imagen bohemia que da de sí; este descubrimiento (que se lee en un fragmento que citamos en la página 48 de la tesis) trastoca la ingenuidad de Miró –y del lector– respecto a Grog; con el develamiento de su faceta familiar, Miró le restituye su “nombre social”: “Grogenstein” (2002: 155). Por otra parte, el paso pretérito de Grog por la Casa Spinoza lo conecta por una vía alternativa con la historia central de la facultad y, en este sentido, su vínculo indirecto con la trama principal no nos permite quitarle un halo de sospecha en nuestra primera lectura de *Filosofía y Letras*.

En síntesis, estas historias paralelas también conforman un mecanismo de complejización del enigma central de cada novela, ya sea sumando muertes o sospechosos. En cierta medida, podríamos pensar que estos mecanismos narrativos hallan un vínculo con las formulaciones de Piglia en sus “Tesis sobre el cuento”, en las que establece “el carácter doble de la forma del cuento” (2013c: 103), centrado en las tesis de que “[u]n cuento siempre cuenta dos historias” (2013c: 105) y que “la historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes” (2013c: 108). Pero, si bien las ficciones de De Santis apelan a una segunda historia en sus respectivas configuraciones, ninguna de ellas constituye el misterio principal: la trama del libro de Brocca y la lengua del Aqueronte son, según comprobamos en sendos finales, independientes respecto a la historia de Grog y la de los lobos marinos.¹²⁸

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

¹²⁸ Asimismo, podríamos pensar la comparación respecto a la teorización previa de Todorov (2003) y su productiva idea en torno a las dos temporalidades distintas según la vertiente de la ficción detectivesca de la que se trate: por un lado, el policial clásico cuenta dos historias, la del crimen y la de la investigación, pero solo leemos esta última, que comienza cuando termina aquella otra a la que intenta reconstruir; por otro lado, en la *hard-boiled fiction* ambas historias se fusionan en una sola, de modo que crímenes e investigación se desarrollan de manera paralela.

de Brocca. En este sentido, podríamos pensar que el enigma tiende a funcionar como el secreto, según lo concibe Simmel, en tanto forma específica y significativa de sociabilidad:

El secreto en este sentido, el disimulo de ciertas realidades, conseguido por medios negativos o positivos, constituye una de las más grandes conquistas de la humanidad. Comparado con el estado infantil, en que toda representación es comunicada en seguida, en que toda empresa es visible para todas las miradas, el secreto significa una enorme ampliación de la vida, porque en completa publicidad muchas manifestaciones de ésta no podrían producirse. (1939: 350)

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

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

Otro aspecto sustantivo en la construcción de los enigmas de estas dos novelas se basa en la relevancia de las palabras, cuestión que amerita un desarrollo aparte.¹²⁹

3.4. Lenguas: la performatividad de las palabras

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

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

Oí el susurro de una página bajo la puerta.

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

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

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

De nuestra parte, proponemos observar un vínculo posible entre estas poéticas basadas en la búsqueda de los efectos reales de las palabras y las conceptualizaciones efectuadas por John Austin (1990). Podríamos pensar que la clave de los enigmas en

¹²⁹ Teobaldi, en su texto “La novela policial argentina contemporánea. Las transformaciones del género” (2010), desarrolla un pequeño apartado en el que justamente destaca la relevancia del lenguaje en la construcción de los enigmas de De Santis en *Filosofía y Letras*, *La traducción* y *El enigma de París*.

La traducción y Filosofía y Letras radica en una apuesta poética, a través de los enunciados performativos de Austin, relacionados ahora con el verbo “matar”. Pero el vínculo entre las palabras y la muerte es complejo y varía según cada novela: si en *La traducción* el intento por hablar la lengua del Aqueronte lleva a la muerte, en *Filosofía y Letras* la muerte es un elemento que le permite a Brocca avanzar con su novela: “No le interesaba matar, sino escribir: el crimen era apenas un alimento para la tensión de la trama” (De Santis, 2002: 216). Aunque, por supuesto, matar también importa para Brocca: “Buscaba un argumento mayor, una idea capaz de actuar sobre la realidad, algo tan definitivo como un asesinato” (2002: 214-215). Así, hallamos que en ambas novelas hay una indagación en torno al efecto real de las palabras y, en este sentido, podemos pensar en estas narrativas como usos exagerados, con licencias poéticas, en torno al carácter performativo que tienen los enunciados.

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

3.5. Edificios: el policial entre hoteles y universidades

Tradicionalmente el edificio es un lugar de encierro típico del género policial. Ya indicamos que, en el caso de *La traducción*, el Hotel del Faro nos habilita a remitirnos a un conjunto de policiales que suceden en hoteles o en los que el hotel

tiene una función importante, como *Muerte bajo el sol*, *Misterio en el Caribe* y *En el hotel Bertram* de Agatha Christie, *El misterio de la naranja china* de Ellery Queen, *Demasiados cocineros* de Rex Stout y, a nivel local, el Hotel Casino en “La playa mágica” de Peyrou o el Hotel Central de la localidad balnearia de Bosque del Mar en *Los que aman, odian* de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Por su parte, el edificio de la calle 25 de Mayo, en *Filosofía y Letras* –cuyo referente real, según ya consignamos, también fue en el pasado un hotel–, nos permite remitirnos a una tradición de novelas de campus –aunque la novela de De Santis no lo sea en sentido estricto–, dentro de las que existe una vertiente que se inscribe en el género policial. Al ser la Argentina un país en que las universidades por lo general no tienen campus, el género de la novela de campus practicado por algunos autores ha tenido que buscar su espacio de acción en otros países, tal como sucede con *Crímenes imperceptibles* de Martínez y *El camino de Ida* de Piglia, cuyas historias transcurren, respectivamente, en Inglaterra y Estados Unidos.¹³⁰

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

¹³⁰ La primera se sitúa en Oxford y la segunda “en una supuesta Taylor University, en la que es sencillo identificar todas las características de la Princeton University y sus alrededores (De Diego, 2014: 11).

supuesto, el Hotel del Faro tampoco se queda atrás, aunque la mano del hombre no llega a terminarlo y su destrucción se da más bien bajo la forma de una lenta descomposición en su parte terminada, además del abandono de su parte inconclusa.

Pero no solo la destrucción y descomposición marcan una caracterización de estos lugares en la mencionada clave gótica y tenebrosa, sino que nos percatan de algo todavía más evidente: los edificios se vienen abajo, las construcciones de cemento también tienen una vida propia de surgimiento, apogeo y fin. Esta clave puede hacernos ver un punto de vista distinto sobre las ficciones de De Santis, que en muchas ocasiones parece darle tanta importancia a la trayectoria de sus personajes como a la de sus edificios que, incluso sin moverse de sus emplazamientos, sí movilizan a los personajes y sus historias. Recordemos una vez más que, para escribir *su* “versión de los hechos” (De Santis, 2002: 11 y 222), Miró precisa volver a la ya derruida sede de la facultad, imagen que abre y cierra la novela, y en ese movimiento podemos decir que incluso transfiere su protagonismo al edificio. De hecho, apenas comenzado su relato, confiesa: “descubrí que sólo aquí podía comenzar a escribir la verdad” (De Santis, 2002: 11).

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

Según consideramos, resulta especialmente significativa no solo la repetida convergencia entre personaje y espacio en distintos textos, sino incluso el hecho de que en algunas ocasiones los personajes se compongan y se definan de manera

explícita y consciente en estrecho vínculo con un lugar.¹³¹ Además de nuestra insistencia en el vínculo entre Miró y el edificio de la facultad, en *Filosofía y Letras* encontramos un pasaje en que el protagonista se piensa y se narra a sí mismo como otros dos personajes distintos, inventados por él mismo; en estas ficciones dentro de la ficción, el *yo* se determina, fundamentalmente, en vínculo con una pertenencia espacial. Vale la pena citar el pasaje *in extenso*:

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

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

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

¹³¹ Dicha convergencia no necesariamente implica una relación de completitud entre el personaje y el espacio, sino más bien un vínculo conflictivo pero de mutua necesidad, como es el caso de Balestri y Zigurat.

Palabras finales

En la introducción –e incluso en el título de la tesis– anticipamos el concepto central de este trabajo: el policial académico. Ahora deseamos remarcar la idea de que este concepto atraviesa toda la larga argumentación de la tesis. Cada uno de los apartados suma un elemento determinado que nos permite justificar la afirmación de las primeras páginas. En el desarrollo a veces ha predominado lo académico –como en varios pasajes del primer capítulo–, a veces se ha impuesto lo policial –en el segundo capítulo– y, por momentos, el análisis ha logrado un balance –en varios pasajes del tercero, pues el motivo de los libros, por ejemplo, resulta *per se* tan importante para lo policial como para lo académico–.

Nos hemos servido del policial académico para efectuar una lectura de *Filosofía y Letras* y *La traducción*, pero el análisis general sobre el policial académico como subgénero podría ser extendido a otras ficciones del corpus, como las mencionadas novelas de Piglia, Martínez, Casullo y Feiling, entre otras. Además, así como apenas hemos empezado nuestro análisis sobre el policial académico, menos hemos hecho todavía para evaluar las implicancias teóricas, por separado, de lo policial y lo académico (solo brindamos algunos elementos con el objeto de configurar nuestra argumentación específica).

Vale la pena recordar que al principio de la tesis introdujimos una definición del policial académico que ha resultado operativa para desarrollar nuestra argumentación; definición que, según vimos, contempla un conjunto de ficciones nacionales agrupadas bajo el común denominador de que seleccionan personajes universitarios que encabezan –o sufren– investigaciones sobre crímenes y/o ámbitos académicos en los que tales crímenes se producen. Esta selección de personajes y

ámbitos universitarios acarrea, por lo general, la elaboración de discursos literarios que también incluyen problemas, temas, motivos, objetos y relaciones inherentes al mundo académico. Sin embargo, queda claro que tanto lo policial como lo académico son conceptos complejos y, por ende, lo que nuestra definición gana en aplicabilidad lo pierde, al menos en parte, en la problematización de ambos conceptos.

Nuestra precaución sobre los conceptos de lo policial y lo académico vale igualmente para pensar la categoría más grande de género *–genre–*: por ejemplo, en la práctica concreta de nuestro análisis vimos cómo, aun con el foco en lo policial, en varias ocasiones resulta pertinente trazar vínculos con el gótico y el fantástico. Por supuesto, estos cruces e hibridaciones pueden conducirnos al problema teórico del género, apenas esbozado en esta tesis y del que no pudimos dar cuenta enteramente, aunque al menos apuntamos algunas claves de aproximación al mismo.

Con estas aclaraciones, recapitulamos ahora someramente los aportes de los diferentes capítulos. En el primero mostramos y describimos ciertos aspectos de *Filosofía y Letras* de Pablo De Santis: la representación de los académicos como sujetos locos y miserables, la presencia de una trama policial que carece de una figura detectivesca fuerte pero que, diseminada entre distintos personajes, invita a pensar en una adscripción problemática al género, y el significativo papel del edificio de la Facultad de Filosofía y Letras. En el segundo, analizamos la doble delimitación espacial y la presencia de una lengua extranjera como elementos que nos permiten asociar *La traducción* con la vertiente clásica del policial; luego nos centramos en el problema de la nacionalización de género y la figura del comisario, factores que permiten asociar la ficción con la tradición local del género; también nos abocamos a la historia de los lobos marinos, paralela a la trama principal y en la que encontramos aspectos que traen a cuenta la novela negra; por último realizamos una breve digresión en torno al concepto de género *–genre–*. En el tercer capítulo realizamos un análisis, en ambas novelas, en torno a ciertos motivos significativos para el policial académico y la narrativa de De Santis: libros, académicos, enigmas, lenguas y edificios; en primera instancia hicimos foco en el motivo del libro, esencial para el subgénero que analizamos, en vista de que se vincula con fuerza tanto con lo policial como con lo académico; después nos detuvimos en los académicos y la forma en que son presentados y representados; nos ocupamos de tres aspectos particulares en torno

a cómo se configuran los enigmas de ambas novelas: la presencia de misterios paralelos a los enigmas principales, la existencia de secretos a los que los protagonistas acceden tardíamente en las historias y la performatividad de las palabras en su vínculo con la posibilidad de matar; finalmente, recapitulamos la función de los edificios, importantes para la narrativa policial pero aún más para la poética de De Santis.

Bibliografía

1. Obras de Pablo De Santis

1.1. Libros de novelas y cuentos (en orden cronológico según primeras ediciones)

Espacio puro de tormenta. Buenos Aires: La Serpiente, 1985.

El palacio de la noche. Buenos Aires: De la Flor, 1987.

Desde el ojo del pez. Buenos Aires: Sudamericana, 1991.

El último espía. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

La sombra del dinosaurio. Buenos Aires: Colihue, 2013. [Edición original: Buenos Aires: Colihue, 1992]

Lucas Lenz y el Museo del Universo. Buenos Aires: Alfaguara, 1992.

Pesadilla para hackers. Buenos Aires: Colihue, 2015. [Edición original: Buenos Aires: Colihue, 1992]

Astronauta solo. Buenos Aires: Colihue, 1994.

Enciclopedia en la hoguera. Buenos Aires: Colihue, 1995.

“Gran Hotel”. Lukin, Liliana (sel.), *Jóvenes en la ciudad*. Buenos Aires: Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1995. [Fragmento de *Las plantas carnívoras*]

Las plantas carnívoras. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006. [Edición original: Alfaguara: Buenos Aires, 1995]

Filosofía y Letras. Buenos Aires: Seix Barral, 2002. [Edición original: Barcelona: Destino, 1998]

La traducción. Buenos Aires: Planeta, 1998.

Páginas mezcladas. Buenos Aires: Colihue, 2009. [Edición original: Buenos Aires: Colihue, 1998]

“El secreto”. Berocay, Roy, *et al.*, *Terminemos el cuento. I Premio Internacional de Literatura*. Madrid: Santillana, 1999. 9-21. [Desenlace escrito por Ana Luis Juárez]

El teatro de la memoria. Barcelona: Destino, 2000.

Lucas Lenz y la mano del emperador. Bogotá: Norma, 2000.

El calígrafo de Voltaire. Barcelona: Destino, 2001.

El inventor de juegos. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2003.

Los signos. Buenos Aires: La Página, 2004.

La sexta lámpara. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

Rey secreto. Buenos Aires: Colihue, 2005.

“Zona de influencia”. Guralnik, Gabriel (ed.), *Buenos Aires 2033. Cuentos sobre la ciudad del futuro*. Buenos Aires: Norma, 2006. 17-24.

El enigma de París. Buenos Aires: Planeta, 2007.

El buscador de finales. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.

Los anticuarios. Buenos Aires: Planeta, 2010.

El juego del laberinto. Buenos Aires: Alfaguara, 2011.

“El paciente de Faraday”. Andahazi, Federico, *et al.*, *Terror. Trece cuentos inéditos*. Buenos Aires: Planeta, 2012. 151-173.

Crímenes y Jardines. Buenos Aires: Planeta, 2013.

El juego del laberinto. Buenos Aires: Santillana, 2014.

Trasnoche. Buenos Aires: Alfaguara, 2014.

“La marca del ganado”. De Santis, Pablo, *et al.*, *Cuentos policiales argentinos con tinta y sangre*. Buenos Aires: Colihue, 2015.

El juego de la nieve. Buenos Aires: Loquileo, 2016.

1.2. Libros de historietas

Rompecabezas. Dibujado por Max Cachimba. Buenos Aires: Colihue, 1995.

El hipnotizador. Dibujado por Juan Sáenz Valiente. Buenos Aires: Mondadori, 2010.

El verdadero negocio del señor Trapani. Dibujados por Hernán Cañellas. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.

Cobalto. Dibujado por Juan Sáenz Valiente. Buenos Aires: Hotel de las ideas, 2016.

Justicia poética. Dibujado por Frank Arbelo. Buenos Aires: Colihue, 2016.

1.3. Ensayos (no se incluyen notas publicadas en diarios)

Historieta y política en los '80. La Argentina ilustrada. Buenos Aires: Letra Buena, 1992.

Transilvania Express. Guía de vampiros y de monstruos. Buenos Aires: Colihue, 1994.

Inventos argentinos. Guía de cosas que nunca existieron. Buenos Aires: Colihue, 1995.

Rico Tipo y las chicas de Divito. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995.

La historieta en la edad de la razón. Buenos Aires: Paidós, 1998.

“El comisario y el león”. Sampayo, Carlos, y Francisco Solano López, *Evaristo*. Buenos Aires: Colihue, 1998. [Prólogo]

“El oráculo y el hechizo”. Becerra, Eduardo (comp.), *Desafíos de la ficción*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. 78-87.

“Prólogo”. Hardy, Thomas, *et al.*, *Crimen y misterio. Antología de relatos de suspenso*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005. 5-8.

“Crímenes ilustrados”. *La Puerta FBA. Revista de Arte y Diseño*, N° 2, 2006. 51-55.

“Notas sobre el género policial”. *Gamma*, N° 47, 2010. 208-211.

“Carlos Sampayo y el león perdido”. Setton, Román, y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 139-142.

1.4. Entrevistas (en libros y revistas académicas)

Hopenhayn, Silvia. “Pablo De Santis”. Hopenhayn, Silvia (comp.), *Ficciones en democracia. Conversaciones con Silvia Hopenhayn*. Buenos Aires: Planeta, 2013. 183-191.

Vinelli, Elena. “La versión gráfica de *La ciudad ausente*. Entrevista a Luis Scafati y Pablo De Santis”. *Hologramática*, N° 13, 2010, 35-42.

Wieser, Doris. “Pablo De Santis (Argentina). ‘La inteligencia exagerada termina convertida en tontería’”. *Crímenes y sus autores intelectuales. Entrevistas a escritores del género policial en América Latina y África lusófona*. Göttingen: GOEDOC, Dokumenten- und Publikationsserver der Georg-August-Universität, 2012. 66-82.

2. Ficciones citadas de otros autores

Aira, César. *El congreso de literatura*. Buenos Aires: Mondadori, 2012 [1997].

_____. *Los misterios de Rosario*. Buenos Aires: Emecé, 2012 [1994].

Alistair, James [Eduardo Goligorsky]. *Lloro a mis muertos* Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1960.

Barski, Jack. *El crimen de la facultad*. Buenos Aires: Acme, 1955.

Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Anagrama, 2010.

Borges, Jorge Luis. “La penúltima versión de la realidad”, “Avatares de la tortuga”. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Pierre Menard, autor del Quijote”, “La biblioteca de Babel”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La muerte y la brújula”, “Emma Zunz”, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” y “Spinoza”. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 198-201, 254-258, 431-443, 444-450, 465-471, 472-480, 499-507, 564-568, 600-606 y 930.

_____. “El congreso”, “El soborno” y “Baruch Spinoza”. *Obras completas 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé, 1989. 20-32, 57-61 y 151.

Brizuela, Leopoldo. *Una misma noche*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.

Cané, Miguel. *Juvenilia*. Buenos Aires: Colihue, 2007 [1884].

Casullo, Nicolás. *La cátedra*. Buenos Aires: Norma, 2000.

Chesterton, Gilbert Keith. “La cruz azul”. *El candor del Padre Brown*. Buenos Aires: Losada, 1948. 7-28.

Christie, Agatha. *En el hotel Bertram*. Barcelona: Molina, 1982 [1965].

_____. *Misterio en el Caribe*. Buenos Aires: Planeta, 2001 [1964].

_____. *Muerte bajo el sol*. Buenos Aires: Planeta, 2007 [1941].

Conan Doyle, Arthur. *Estudio en escarlata*. Buenos Aires: Cántaro, 2013.

- Daly, Carroll John. "El falso Burton Combs" [1922]. Ruhm, Herbert (comp.), *Detective privado. Antología de Black Mask Magazine*. Barcelona: Bruguera, 1981. 23-53.
- Eco, Umberto. *El nombre de la rosa*. Buenos Aires: Debolsillo, 2006.
- Feiling, Carlos E. *El agua electrizada*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- Feinmann, José P. *Últimos días de la víctima*. Buenos Aires: La Página, 2007 [1979].
- Gamboa, Santiago. *Los impostores*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- Gandolfo, Elvio. *La reina de las nieves*. Buenos Aires: Eudeba, 2015 [1981].
- García Luna, Raúl. *Bajamar. La novela del pueblo*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1988.
- Giardinelli, Mempo. *Luna caliente*. Buenos Aires: Edhasa, 2009 [1983].
- _____. *Qué solos se quedan los muertos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- Gómez, Sergio. *La obra literaria de Mario Valdini*. Madrid: Lengua de Trapo, 2002.
- Grinstein, Marisa. *Mujeres asesinas*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005 [2000].
- _____. *Mujeres asesinas 2: los nuevos casos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.
- _____. *Mujeres asesinas 3*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
- Kohan, Martín. *Segundos afuera*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- _____. *Ciencias morales*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Leroux, Gaston. *La muñeca sangrienta*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1954 [1923].
- _____. *El misterio del cuarto amarillo*. Buenos Aires: Terramar, 2010 [1907].
- Lostal, Sauli. *El enigma de la calle Arcos: primera gran novela argentina de carácter policial*. Buenos Aires: Simurg, 1997 [1932].
- Maldonado, Silvia. *El ícono de Dangling*. Buenos Aires: Paradiso, 2007.
- Martínez, Guillermo. *Crímenes imperceptibles*. Buenos Aires: Planeta, 2005 [2003].
- Manzur, Jorge. *El simulador*. Buenos Aires: Planeta, 1990.
- Ocampo, Silvina, y Adolfo Bioy Casares. *Los que aman, odian*. Buenos Aires: Emecé, 2016 [1946].
- Olguín, Sergio. *Filo*. Buenos Aires: Tusquets, 2003b.
- Oloixarac, Pola. *Las teorías salvajes*. Buenos Aires: Entropía, 2010 [2008].
- Padura, Leonardo. *La novela de mi vida*. Buenos Aires, Tusquets, 2014.
- Pampillo, Gloria. *Pegamento*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.
- Piglia, Ricardo. *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta, 1998 [1997].

- ____. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Océano / Temas, 2000. [Novela gráfica; guión: Pablo De Santis; dibujos: Luis Scafati]
- ____. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Planeta, 2001 [1980].
- ____. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama, 2008 [1992].
- ____. *Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- ____. “La loca y el relato del crimen”. *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama, 2013a. [1975]. 79-91.
- ____. *El camino de Ida*. Barcelona: Anagrama, 2013b.
- ____. “Los casos de Croce”. *Antología personal*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014. 157-198.
- Perutz, Leo. *El maestro del juicio final*. Madrid: Alianza, 1977 [1946].
- Poe, Edgar Allan. “La caída de la casa de Usher”, “Los asesinatos de la Rue Morgue”, “Vos sois el hombre” y “La carta sustraída”. *Cuentos Completos, Vol. I y II*. Buenos Aires: Colihue, 2010. 355-382, 467-512, 927-945 y 947-971.
- Ponce, Néstor. *El intérprete*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- ____. *La bestia de las diagonales*. Buenos Aires: Simurg, 1999.
- Queen, Ellery. *El misterio de la naranja china*. México D. F.: Diana, 1957 [1934].
- Richard Lavalle, Enrique. *El crimen de la mosca azul*. Buenos Aires: La Novela Semanal, año III, N° 85, 1919.
- Saer, Juan José. *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004 [1994].
- ____. *Lo imborrable*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- Sasturain, Juan. *Arena en los zapatos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007 [1989].
- Setton, Román (comp.). *El candado de oro: 12 cuentos policiales argentinos (1860-1910)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- ____ (comp.). *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.
- Stout, Rex. *Demasiados cocineros*. Barcelona: Molino, 1964 [1938].
- Vaccaro, Alejandro. *El manuscrito Borges*. Buenos Aires: B Argentina, 2006.
- Vanoli, Hernán. *Cataratas*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2015.
- Viñas, David. *Un dios cotidiano*. Buenos Aires: Kraft, 1958.
- Waleis, Raúl (Luis V. Varela). *La huella del crimen*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

____. *Clemencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012.

Walsh, Rodolfo. "En defensa propia". *Cuentos completos*. Buenos Aires: De la Flor, 2013. 279-284.

3. Bibliografía citada

3.1. Bibliografía crítica sobre Pablo De Santis

Accorinti, Cristian F. "Pablo De Santis, la construcción semiótica de la tradición en *El Buscador de finales*". Sardi, Valeria, y Cristina Blake (comps.), *Un territorio en construcción: la literatura argentina para niños. Actas de las IV Jornadas Poéticas de la Literatura Argentina para Niños*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012. 67-77.

Baratta, Claudia. "Originalidad narrativa de Pablo de Santis: un diálogo lúdico y creativo". Sardi, Valeria, y Cristina Blake (comps.), *Un territorio en construcción: la literatura argentina para niños. Actas de las IV Jornadas Poéticas de la Literatura Argentina para Niños*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012. 85-91.

Guiñazú, María Cristina. "La intriga policial como *trompe l'oeil* en las novelas de Pablo de Santis". *ConNotas. Revista de crítica y teoría literarias*, N° 4/5, 2005. 51-64.

Konstantinova, Iana. "Detectives, Secret Societies, and Translators: The Mysteries of *La traducción* by Pablo De Santis". *Monographic Review/Revista Monográfica*, N° 22, 2006. 196-206.

____. "Borgesian Texts, Murders, and Labyrinths in *Filosofía y Letras* by Pablo De Santis". *Variaciones Borges*, N° 29, 2010. 161-176.

____. "The Metafictional Vampires of Buenos Aires: A Study of *Los anticuarios* by Pablo De Santis". *Hispanet Journal*, N° 5, 2012. 1-18.

Narváez, Adriana E. "Para entrar en tema". De Santis, Pablo, *La traducción*. Buenos Aires: Planeta [edición con guía de lectura], 2006. 7-10.

- Néspolo, Jimena. "Escrituras parasitarias: el factor Borges en cuatro novísimos narradores argentinos (Jorge Consiglio, Marcelo Damiani, Pablo De Santis, Marcos Herrera)". *Boletín de Reseñas Bibliográficas*, N° 9/10, 2007. 153-162.
- Peretti, Verónica. "El enigma de París: el relato policial como metáfora epistemológica (Pablo de Santis y la presencia de Borges)". Cristófalo, Américo (dir.), *Actas del V Congreso Internacional de Letras*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2012. 2315-2320.
- Requeni, Antonio. "Prólogo". De Santis, Pablo, *Los signos*. Buenos Aires: La Página, 2004. 5-6.
- Saítta, Sylvia. "Un thriller académico". *Trespuntos*, N° 105, 1999. 74.
- Salto, Alfredo. "El héroe y las palabras". Sardi, Valeria, y Cristina Blake (comps.), *Un territorio en construcción: la literatura argentina para niños. Actas de las IV Jornadas Poéticas de la Literatura Argentina para Niños*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012. 237-242.
- Sánchez, Daniela. "La frontera indómita a partir de la construcción de la escena enunciativa en El buscador de finales de De Santis y La invención de Hugo de Martin Scorsese". Sardi, Valeria, y Cristina Blake (comps.), *Un territorio en construcción: la literatura argentina para niños. Actas de las IV Jornadas Poéticas de la Literatura Argentina para Niños*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012. 243-247.
- Schmitz, Sabine. "'Realidades' argentinas en *Filosofía y Letras* (1998) de Pablo de Santis". Barrientos Tecún, Dante (ed.), *Escrituras policíacas, la historia, la memoria. América Latina*. Aix-en-Provence: Astraea, 2009. 273-287.
- _____. "Diseño de geografías urbanas en dos novelas policiales de Pablo De Santis: entre la nostalgia y la utopía". Schmitz, Sabine, Annegret Thiem y Daniel A. Verdú Schumann (eds.), *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile*. Madrid, Fráncfort del Meno: Iberoamericana, Vervuert, 2013. 175-191.
- Tampakis, Mariela. "El rol de la mujer en *El buscador de finales* de Pablo de Santis". Sardi, Valeria, y Cristina Blake (comps.), *Un territorio en construcción: la literatura argentina para niños. Actas de las IV Jornadas Poéticas de la Literatura Argentina para Niños*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012. 271-276.

3.2. Bibliografía crítica sobre el policial argentino y latinoamericano

- Adriaensen, Brigitte, y Valeria Grinberg (comps.). *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*. Berlín: LIT, 2012.
- Amar Sánchez, Ana María. “El crimen a veces paga. Policial latinoamericano en el fin de siglo”. *Juegos de seducción y traición. Literatura y Cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000. 45-84.
- Ayala Gauna, Velmiro. “Intención”. *Los casos de Don Frutos Gómez*. Buenos Aires: Huemul, 1979 [1955]. 43-46.
- Braceras, Elena, Cristina Leytour y Susana Pittella. “Introducción: la literatura policial y su inserción en el campo de la literatura popular” y “Tipología del relato policial: novela de enigma, novela de suspenso, novela negra. Historia del género en la Argentina”. *El cuento policial argentino*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986. 9-54.
- Braceras, Elena, y Cristina Leytour. “Introducción”. *Cuentos con detectives y comisarios: antología*. Buenos Aires: Colihue, 1998. 11-23.
- Campodónico, Raúl Horacio. “Los rastros previos: a propósito de las narraciones policiales en *La Novela Semanal*”. Pierini, Margarita *et al.*, *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927): un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.
- _____. “Los volúmenes proyectados. Industria editorial y cine policial en Argentina (1941-1956)”. Setton, Román, y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 159-183.
- Capdevila, Analía. “Una polémica olvidada (Borges contra Caillois sobre el policial)”. Cueto, Sergio, *et al.*, *Borges: ocho ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo. 67-82, 1995.
- Castellino, Marta Elena. “Borges y la narrativa policial: teoría y práctica”. *Revista de Literaturas Modernas*, N° 29, 1999. 89-113.
- De Rosso, Ezequiel. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real (Jaén): Alcalá Grupo Editorial, 2011.

- _____. *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina. 1990-2000*. Buenos Aires: Liber, 2012.
- _____. “Misterios cotidianos: sobre las novelas policiales más vendidas”. *Cuadernos del CILHA*, N° 21, 2014. 109-122.
- Di Paolo, Osvaldo. *Cadáveres en el armario. El policial palimpséstico en la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Teseo, Austin Peay State University, 2011.
- Feinmann, José Pablo. “Estado policial y novela negra argentina”. Petronio, Giuseppe, Jorge B. Rivera y Luigi Volta (comps.), *Los héroes “difíciles”. La literatura policial en la Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Corregidor, 1991. 155-165.
- _____. “Narrativa policial y realidad política”. *Escritos imprudentes. Argentina, el horizonte y el abismo*. Buenos Aires: Norma, 2002. 297-300.
- Ferro, Roberto. “Prólogo”. *Policiales. El asesino tiene quien le escribe*. Buenos Aires: Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1991. 7-12.
- _____. “La narrativa policial latinoamericana. Una encrucijada de senderos que se bifurcan y se intersectan”. *De la literatura y los restos*. Buenos Aires, Liber: 2009. 230-246.
- Fevre, Fermín. “Estudio preliminar”. *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Kapelusz, 1974. 7-32.
- Gamerro, Carlos. “Para una reformulación del género policial argentino”. *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, 2006. 79-91.
- Gandolfo, Elvio. “Osvaldo Soriano: cómo contar la historia”. Petronio, Giuseppe, Jorge B. Rivera y Luigi Volta (comps.), *Los héroes “difíciles”. La literatura policial en la Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Corregidor, 1991. 147-153.
- _____. “Policial negra y argentina: perdónalos, Marlowe, porque no saben lo que hacen”. *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- Giardinelli, Mempo. *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013 [1984].
- Jacovkis, Natalia. *La novela policial latinoamericana en los tiempos del neoliberalismo: los casos de Argentina, México y Brasil*. Tesis doctoral.

- Florida: Universidad de Florida, 2007. [Contiene el apartado “*Filosofía y letras: relejendo a Borges*”]
- ____. “Latin American Crime Fiction”. Martin, Rebecca (ed.), *Critical Insights. Crime and Detective Fiction*. Ipswich (Massachusetts): EBSCO Publishing, 2013. 115-129.
- Lafforgue, Jorge. “Reintroducción: género, parodia, lecturas”. Lafforgue, Jorge, y Jorge B. Rivera (comps.), *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996. 105-115.
- ____. “Prólogo”. *Cuentos Policiales Argentinos*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 1997. 9-22.
- ____. “Repensar el policial hoy en la Argentina”. Setton, Román, y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 45-56.
- Lafforgue, Jorge, y Jorge B. Rivera. “‘La morgue está de fiesta...’ Literatura policial en la Argentina”. *Crisis*, N° 33, 1976. 16-25.
- ____. *Asesinos de papel. Una introducción: historia, testimonios y antología de la narrativa policial en la Argentina*. Buenos Aires: Calicanto, 1977.
- ____. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- Mattalia, Sonia. *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid, Fráncfort del Meno: Iberoamericana, Vervuert, 2008.
- Moneta, Leticia. “Teoría y práctica del policial en Borges”. *Cuadernos americanos*, N° 150, 2014. 95-113
- ____. “Teoría y práctica del género policial en Borges”. Setton, Román, y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 79-86.
- Mosello, Fabián. “El policial en la cultura de masas. Transformaciones genéricas y nuevas subjetividades en la televisión argentina”. Teobaldi, Daniel, y Fabián Mosello (eds.), *Imaginarios literarios y culturales. Géneros y poéticas*. Villa María: Del Copista, Ediciones del Instituto Académico-Pedagógico de Ciencias Humanas, 2010. 33-64.

- Olguín, Sergio. "Prólogo". Olguín, Sergio (comp.), *Escritos con sangre. Cuentos argentinos sobre casos policiales*. Buenos Aires: Norma, 2003a. 9-16.
- Pellicer, Rosa. "Libros y detectives en la narrativa policial argentina". *Hispanamérica*, N° 93, 2002. 3-18.
- _____. "Críticos detectives y críticos asesinos. La busca del manuscrito en la novela policíaca hispanoamericana (1990-2006)". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 36, 2007. 19-35.
- Petronio, Giuseppe, Jorge B. Rivera y Luigi Volta (comps.). *Los héroes "difíciles". La literatura policial en la Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Corregidor, 1991.
- Pignatiello, Gerardo. *El policial campero. Historia de un género*. Tesis doctoral. Pensilvania: Universidad de Pensilvania, 2012.
- _____. "Rol policial y estructura del género en la 'novela negra' de la dictadura: *Nadie nada nunca* y *Luna caliente*". *Philologie im Netz*, N° 70, 2014. 107-118.
- _____. "Un policial correntino olvidado: *El caso de Apolonio Menéndez* de Saturnino Muniagurria". Setton, Román, y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 87-95.
- Piña, Cristina. "La incidencia de la posmodernidad en las formas actuales de narrar". *Cuadernos del CILHA*, N° 19, 2013. 16-37.
- Ponce, Néstor. *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2013.
- Rivera, Jorge B. "Introducción al relato policial en la Argentina". Lafforgue, Jorge, y Jorge B. Rivera (comps.), *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996. 83-104.
- _____. *El Relato Policial en la Argentina. Antología crítica*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba), 1999.
- Rest, Jaime. "Diagnóstico de la novela policial". *Crisis*, N° 15, 1974. 30-39.
- Rossi, Vicente (William Wilson). "Prólogo". Setton, Román, y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 237-238.

- ____. “El lector debe saber”. *Casos policiales de William Wilson 1907-1910*. San Andrés: Ignoras, 2016. 9-10.
- Sáitta, Sylvia. “Informe sobre *El enigma de la calle Arcos*”. Lafforgue, Jorge, y Jorge B. Rivera (comps.), *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996. 235-246.
- Sasturain, Juan. “Hammett, el amigo americano”. Setton, Román, y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 35-42.
- Setton, Román. *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Madrid, Fráncfort del Meno: Iberoamericana, Vervuert, 2012.
- ____. “Polémicas y textos programáticos tempranos sobre literatura policial (1877-1942)”. Setton, Román, y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016. 57-69.
- Setton, Román, y Gerardo Pignatiello (comps.). *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016.
- Stegmayer, María. *Zonas de inquietud: poder, violencia y memoria en la literatura argentina contemporánea (1995-2010)*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2012.
- ____. “Acerca de los usos estratégicos del policial en *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro”. *Anclajes. Revista del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas*, N° 14, 2010. 175-184.
- Siegrist, Paul. “Latin American Mystery Fiction”. Rollyson, Carl (ed.), *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction, Vol. 5*. Pasadena (California): Salem Press, 2008. 1994-2001.
- Teobaldi, Daniel. “La novela policial argentina contemporánea. Las transformaciones del género”. Teobaldi, Daniel, y Fabián Mosello (eds.), *Imaginario literario y culturales. Géneros y poéticas*. Villa María: Del Copista, Ediciones del Instituto Académico-Pedagógico de Ciencias

- Humanas, 2010. 15-32. [Contiene el apartado “El enigma en tres novelas de Pablo de Santis”]
- Trelles Paz, Diego. “Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005)”. *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, Nº 40, 2006. 79-91.
- Vizcarra, Héctor F. *El enigma del texto ausente. Policial y metaficción en Latinoamérica*. México D. F.: Almenara Press, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Walsh, Rodolfo. “Noticia”. Walsh, Rodolfo (comp.), *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Hachette, 1953. 7-8.
- Yates, Donald. “The Argentine Detective Fiction”. Tesis doctoral. Michigan: Universidad de Michigan, 1960.
- _____. “Presentación”. Pérez Zelaschi, et al., *Tiempo de puñales*. Buenos Aires: Seijas y Goyanarte, 1964. 7-9.
- _____. “Introducción”. Yates, Donald (comp.), *El cuento policial latinoamericano*. México D. F.: De Andrea, 1964. 5-12.

3.3. Bibliografía crítica y teórica general

- Abraham, Carlos. *La editorial Tor. Medio siglo de libros populares*. Buenos Aires: Tren en Movimiento, 2012.
- Aguilar, Paula. *Libros de arena, desiertos de horror: la narrativa de Roberto Bolaño*. Tesis doctoral. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2013.
- Altamirano, Carlos. *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.
- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Bajtín, Mijaíl. “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011. 245-290.
- Bauman, Zygmunt. *Legislators and Interpreters. On modernity, post-modernity and intellectuals*. Oxford: Polity Press, 1989.
- Berg, Edgardo. “La joven narrativa argentina de los ‘90’: ¿nueva o novedad?”. *Letras Curitiba*, Nº 45, 1996. 31-40.

- Berone, Lucas. "Historieta, discurso crítico, literatura: sobre cruces, imposiciones y ausencias. El caso argentino (1982-1994)". Peppino Barale, Ana María (coord.), *Narrativa gráfica. Los entresijos de la historieta*. México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana. 61-80.
- Blanco Pazos, Roberto, y Raúl Clemente. *De la fuga a la fuga. Diccionario de films policiales*. Buenos Aires: Corregidor, 2004.
- Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición". *Obras Completas 1923-1972*. Barcelona: Emecé, 1974. 267-274.
- _____. "El cuento policial". *Borges oral*. Barcelona: Bruguera, 1980. 69-88.
- _____. "Los laberintos policiales y Chesterton" [1935], "Modos de G. K. Chesterton" [1936] y "Roger Caillois: Le roman policier" [1942]. *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999. 126-129, 18-23 y 248-253.
- _____. "Prólogo". Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel*, Buenos Aires: Emecé, 2005 [1940]. 7-11.
- Bourdieu, Pierre. *Homo academicus*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- _____. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Buchbinder, Pablo. *Historia de las Universidades Argentinas*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.
- Caillois, Roger. *Le roman policier ou comment l'intelligence se retire du monde pour se consacrer à ses jeux et comment la société introduit ses problèmes dans ceux-ci*. Buenos Aires: Éditions des Lettres Françaises, Sur, 1941.
- _____. *Sociología de la novela*. Buenos Aires: Sur, 1942.
- _____. *Fisiología de Leviatán*. Buenos Aires: Sudamericana, 1946.
- Canto, Estela. *Borges a contraluz*. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- Cañón, Mila, y Elena Stapich. "Acerca de atajos y caminos largos: la literatura juvenil". *El Toldo de Astier*, N° 4, 2011. 65-78.
- Coma, Javier. *Diccionario de la novela negra norteamericana*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- Cook, Michael. *Narratives of Enclosure in Detective Fiction: The Locked Room Mystery*. Basingstoke: Palgrave, MacMillan, 2011.
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.

- Dalmaroni, Miguel. "Discusiones preliminares: el campo clásico y el corpus".
 Dalmaroni, Miguel (dir.), *La investigación literaria: problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2009. 63-79.
- De Diego, José Luis. "1938-1955. La 'época de oro' de la industria editorial". De Diego, José Luis (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014. 97-133.
- De Quincey, Thomas. "On Murder Considered as One of the Fine Arts". *On Murder*. Nueva York: Oxford University Press, 2006 [1827].
- Del Monte, Alberto. *Breve historia de la novela policiaca*. Madrid: Taurus, 1962.
- Derrida, Jacques. "La loi du genre". *Glyph*, N° 7, 1980. 176-232. [Traducción al castellano de Ariel Schettini para la cátedra "C" de Teoría y Análisis Literario de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires]
- Díaz, César E. *La novela policíaca. Síntesis histórica a través de sus autores, sus personajes y sus obras*. Barcelona: Acervo, 1973.
- Drucaroff, Elsa. "Qué escriben los jóvenes". *Ñ. Revista de Cultura*, N° 21, 15 de mayo de 2004.
- Elias, Norbert. "La sociedad de los individuos". *La sociedad de los individuos. Ensayos*. Barcelona: Península, 1990. 15-84.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica, Vol. 1*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- _____. "La locura, la ausencia de obra". *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, Vol. I*. Barcelona: Paidós, 1999a. 269-278.
- _____. "La locura y la sociedad". *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, Vol. I*. Barcelona: Paidós, 1999b. 361-368.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Ginzburg, Carlo. "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales". *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Buenos Aires: Prometeo, 2013. 171-221.
- Guillén, Claudio. "Los géneros: genealogía". *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets, 2005. 137-171.
- Gutleben, Christian. "English Academic Satire from the Middle Ages to Postmodernism: Distinguishing the Comic from the Satiric". Combe, Kirk, y

- Brian A. Connery (eds.), *Theorizing Satire. Essays in Literary Criticism*. Nueva York: Palgrave, 1995. 133-147.
- Heidmann, Ute, y Jean-Michel Adam. “Des genres à la généricité. L’exemple des contes (Perrault et les Grimm)”. *Langages*, N° 153, 2004. 62-72.
- Hernando, Bernardino. “Traducción y periodismo o el doble y misterioso escepticismo”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, N° 5, 1999. 129-41.
- Holquist, Michael. “Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Postwar Fiction”. Most, Glenn W., y William W. Stowe (eds.), *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1983. 149-174.
- Hoveyda, Fereydoun. *Historia de la novela policiaca*. Madrid: Alianza, 1967.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Jacoby, Russell. *The Last Intellectuals. American Culture in the Age of Academe*. Nueva York: Basic Books, 2000.
- Jitrik, Noé. *Panorama histórico de la literatura argentina*. Buenos Aires: El Ateneo, 2009.
- Kracauer, Siegfried. *La novela policial: un tratado filosófico*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Kuhn, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Labarre, Albert. *Historia del libro*. México D. F.: Siglo XXI, 2002.
- Labeur, Paula. “Leer y crear y La movida de Editorial Colihue (1983-2003): modos de imaginar a un lector juvenil en la escuela”. Buenos Aires: Jornadas sobre la historia de las políticas editoriales en la Argentina, 2015.
- Link, Daniel (comp.). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: la marca, 2003 [1992].
- López Rodríguez, Rosana. “El malestar que no tiene nombre. A propósito de la relación literatura y política en la Argentina actual”. *Razón y Revolución*, N° 17, 2007. 61-71.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011 [1999].

- Merivale, Patricia, y Susan Elizabeth Sweeney. *Detecting texts. The metaphysical detective story from Poe to postmodernism*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1999.
- Mira, Juan José. *Biografía de la novela policiaca*. Barcelona: AHR, 1956.
- Molina Ahumada, Ernesto P. “El héroe como tropo cultural y sistema de paso. Lecturas a partir de textos artísticos en clave de saga”. *Rétor*, N° 5, 2015. 38-64.
- Pauls, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004..
- Piglia, Ricardo. “Introducción”. Piglia, Ricardo (comp.), *Cuentos de la serie negra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979. 7-14.
- _____. “Lectores imaginarios”. *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2005. 77-102.
- _____. “La lectura de la ficción” y “Sobre el género policial”. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Anagrama, 2006 [1986]. 9-19 y 59-62.
- _____. “Tesis sobre el cuento”. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2013c [2000]. 103-111.
- Pluta, Nina. “La narrativa policial posmoderna y el cuestionamiento del compromiso: el caso de Edmundo Paz Soldán”. *Castilla. Estudios de Literatura*, N° 1, 2010. 392-407.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2011.
- Punter, David, y Glennis Byron. “The Haunted Castle”. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. 259-262.
- Reggiani, Federico. “Quisiera ser literatura: El prólogo como recurso de legitimación en la edición de libros de historieta en Argentina. El caso de la Biblioteca Clarín de la Historieta”. La Plata: VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 2009.
- Rosenblum, Joseph. “Academic Mystery Fiction”. Carl Rollyson (ed.), *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction, Vol. 5*. Pasadena (California): Salem Press, 2008. 2005-2010.

- Ruiz, Laura. *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90*. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura: El sacrificio. La verdad. La fuerza. La belleza. La vida. El recuerdo. La obediencia*. Buenos Aires: Safian, 1955.
- Said, Edward. "Representations of the Intellectual". *Representations of the Intellectual: the Reith lectures*. Nueva York: Vintage Books, 1996. 3-23.
- Saítta, Sylvia. "Ciudades revisitadas". *Revista de Literaturas Modernas*, N° 34, 2004. 135-149.
- Scott, Robert F. "It's a Small World, after All: Assessing the Contemporary Campus Novel". *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 37, N° 1, 2004. 81-87.
- Sebreli, Juan José. "Dashiell Hammett. Novelista de una sociedad de competencia". *Ficción*, N° 50, 1966. 94-98.
- _____. "Dashiell Hammett o la ambigüedad" [1959]. *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997. 223-233.
- Steimberg, Oscar. "Proposiciones sobre el género". *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. 45-96.
- Szpilbarg, Daniela. "Las políticas de traducción de libros. El caso del Programa Sur en la Argentina". Buenos Aires: III Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación, 2015.
- Tabarovsky, Damián. *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- Todorov, Tzvetan. "Tipología del relato policial". Link, Daniel (comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: la marca, 2003. 63-71.
- Valenzuela, Luisa. "Novela negra, novela azul, novela parda". *América. Cahiers du CRICCAL*, N° 43, 2013. 27-36.
- Vázquez, Laura. *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Vázquez de Parga, Salvador. *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Planeta, 1981.

- Vinelli, Elena. *El relato migrante. La transposición de la novela La ciudad ausente de Ricardo Piglia a ópera e historieta*. Tesis de maestría. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2011.
- Walsh, Rodolfo. “Dos mil quinientos años de literatura policial” [1954]. *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. Buenos Aires: Puntosur, 1987. 163-168.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Novel*. Londres, Nueva York: Routledge, 2001 [1984].
- Weber, Max. “La política como vocación”. *El político y el científico*. Madrid: Alianza, 1979. 81-179.
- Williams, Jeffrey J. “The Rise of the Academic Novel”. *American Literary History*, Vol. 24, Nº 3, 2012. 561-589.
- Womack, Kenneth. *Postwar Academic Fiction. Satire, Ethics, Community*. Nueva York: Palgrave, 2002.
- Yarbrough, Scott. “Hard-Boiled Detectives”. Rollyson, Carl (ed.), *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction*. Pasadena (California): Salem Press, 2008. 2149-2158.