

“LA FIRMA SOCIAL VAN DINE, VAN DINE Y VAN DINE” O DE CÓMO LAS VANGUARDIAS LEYERON EL GÉNERO POLICIAL

“La firma social Van Dine, Van Dine y Van Dine”: or how the avant-gardes read the detective story

Autor: Ezequiel De Rosso¹

Filiación: Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

E-mail: ezequiel_de_rosso@yahoo.com.ar

RESUMEN²

Según consenso general, el género policial estabiliza su circulación en América Latina entre fines de la década del treinta y comienzo de la década del cuarenta. Esa estabilización se relaciona, entre otras cosas, con la teorización realizada por escritores como Jorge Luis Borges, Alfonso Reyes o Xavier Villaurrutia. Este artículo desarrolla la hipótesis de que la ideología de esa teorización tiene como origen la práctica vanguardista realizada dos décadas antes. Sin embargo, durante el apogeo de las vanguardias, la práctica y la reflexión sobre el género es cualitativamente diferente. De manera tal que parece posible pensar la emergencia del relato policial en América Latina como una alianza entre la herencia vanguardista y un nuevo mercado cultural. Para indagar esa hipótesis, se analizan relatos y ensayos vanguardistas de Alejo Carpentier, Pablo Palacio, Arqueles Vela y Héctor Poveda emplazados en el horizonte del relato policial.

Palabras clave: Vanguardias, Policial, Literatura Latinoamericana, Género.

ABSTRACT

According to general opinion, detective fiction stabilizes its circulation in Latin America between the end of the thirties and the beginning of the forties. This stabilization relates, among other items, to the theorization presented by writers such as Jorge Luis Borges, Alfonso Reyes or Xavier Villaurrutia. This essay develops the hypothesis that the ideology of such theorization has its origin in the practice of the avant-gardes. However, during their prime, the avant-gardes practice and reflection on the genre is qualitatively different. So that it seems possible to think the emergence of detective fiction in Latin America as a coalition between the avant-gardes inheritance and a new cultural market. To inquire into this hypothesis, avant-garde essays and stories set in the detective genre horizon and signed by Alejo Carpentier, Pablo Palacio, Arqueles Vela y Héctor Poveda will be analyzed.

Keywords: Avant-gardes, Detective Story, Latin American, Literature Genre.

La emergencia del género policial en la literatura latinoamericana puede situarse entre la década del treinta y el cuarenta del siglo XX. En esos años se estabilizan los modos de circulación del género en los países luego identificados como productores privilegiados de relato policial: *Selecciones policíacas y de misterio* (revista en la que se dan a conocer autores locales) comienza a publicarse en México en 1946 dirigida por Antonio Helú; en 1945, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares comienzan a editar en Buenos Aires la colección “El séptimo círculo” (que incluye autores argentinos y notas de los editores y sus allegados sobre los diferentes volúmenes). Durante la década se publican también las primeras colecciones de cuentos policiales: *Las 9 muertes del padre Metri* (Leonardo Castellani, 1942), *La espada dormida* (Manuel Peyrou, 1944) y *La obligación de asesinar* (A. Helú, 1946). Mientras Luis Insulza Venegas (bajo el seudónimo de L.A. Isla) publica en 1947 *El indiferente* en Santiago de Chile. También aparecen las primeras novelas policiales: *El estruendo de las rosas* (Peyrou, 1948) y *El asesino desvelado* (1946), de Enrique Amorim (ambas en “El séptimo círculo”); en Chile Camilo Pérez de Arce (con el seudónimo de Guillermo Blanco) publica en la colección “La linterna”, en Santiago, *Los minutos acusan* y Luis Insulza Venegas, en 1947, en la misma colección, *El crimen del parque forestal*. En México, en 1944, aparece *Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli. Es decir que hacia el fin de la década, el género cuenta con revistas especializadas, colecciones masivas y libros que se identifican con él. Casi de inmediato se producen las primeras antologías nacionales: en 1953 Rodolfo Walsh edita los *Diez cuentos policiales argentinos*, en 1955 María Elvira Bermúdez da a conocer *Los mejores cuentos policíacos mexicanos*. Ambas antologías fueron precedidas en 1951 por *Antología de los mejores cuentos policiales*, preparada por José María Navasal y publicada en Santiago, que incluye un bosquejo de las versiones nacionales del género³.

No quiere decir esto que en décadas previas no hubieran existido relatos policiales⁴. Esta lista apresurada, por el contrario, intenta señalar el carácter cualitativamente diferente que suponen estas publicaciones. En efecto, no se trata ya de textos dispersos, que podían leerse en continuidad con otros fenómenos (como el cuento fantástico o el periodismo), sino del recorte de un campo propio, reglado, de una circulación específica (que implicaba ciertas normas paratextuales: colores en las colecciones, ilustraciones “atrevidas”, circulación en kioscos, etc.).

Este momento de condensación de rasgos tiene antecedentes y pretextos, que ayudan a explicar sus rasgos salientes⁵. Uno de los rasgos menos estudiados de ese proceso fue la aparición de un conjunto de textos críticos que contribuyeron a afianzar la circulación de la novela policial.

1. El ensayo policial

La constitución plena del género policial durante la década del cuarenta depende de dos condiciones. La primera es la estabilización de una serie de procedimientos textuales (la relación entre un investigador y el Estado la puesta en relación de un crimen con una investigación, la constitución de un espacio local para las ficciones) cuya emergencia puede vincularse con fenómenos previos (el naturalismo y el modernismo decimonónicos, la expansión los modos de la crónica roja, la aparición de la “literatura de kiosco”). La segunda condición es la aparición de una serie de metadiscursos que, por la vía del prestigio de sus autores, contribuye a consolidar la circulación del género.

Textos de Xavier Villaurrutia, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti o José Antonio Portuondo, figuras centrales del campo literario latinoamericano, construyen durante la década del cuarenta una serie de argumentos, que se tornarían canónicos, en torno a la novela policial.

Así, en su polémica con Roger Caillois en 1942, Borges afirma: Mediocre o pésimo, el relato policial no prescinde nunca de un principio, de una trama y de un desenlace. Interjecciones y opiniones agotan la literatura de nuestro tiempo; el relato policial representa un orden y la obligación de inventar (“Roger Caillois. *Le roman policier*” 250).

Dos rasgos son relevantes aquí. Por una parte, Borges señala el valor de la narración “bien formada”, que en su lectura sería característica del relato policial (“el relato policial no prescinde nunca de un principio, de una trama y de un desenlace”). Por otra, ese valor le permite luego reivindicar la cualidad formal, de “orden”, del relato policial⁶.

En 1945, en “Sobre la novela policial”, Alfonso Reyes afirmaba: “[La novela policial] Descansa el corazón, y trabaja la cabeza como con un enigma lógico o una charada, como con un caso de ajedrez” (Reyes 149). Luego, ante los ataques de que es víctima la novela policial por ser sólo una “fórmula”, aclara: “Después de todo ‘fórmula’ es ‘forma’, y no le está mal a la novela, tan orillada por naturaleza a los desbordes, y más en los últimos tiempos, un poco de forma” (152). El texto termina sugiriendo que el juego que comporta la novela policial permite la “catarsis”, que “acaso la novela oficial realiza imperfectamente”. Se liga así la novela policial (su juego formal) con la literatura clásica: “Interés de la fábula y coherencia de la acción. Pues, ¿qué más exigía Aristóteles? La novela policial es el género clásico de nuestro tiempo” (153).

En 1946, Xavier Villaurrutia prologaba el primer libro mexicano de cuentos policiales, *La obligación de asesinar*, de Antonio Helú. El texto diseña los mismos enemigos que diseñan las intervenciones de Borges y Reyes (“El estilo de Antonio Helú no lo pone en peligro de instalarlo en la Academia de la Lengua, ni en ninguna otra Academia, cosa que, estoy seguro, no sólo no le preocupa, sino que le haría temblar” (818)), pero además reivindica explícitamente el lugar de la repetición que garantiza el pacto de lectura genérico: Con relación a la novela-ensayo, a la novela biografía, a las biografías novela, las novelas policíacas tienen la ventaja de ser, al menos, policíacas, lo que equivale, de una vez por todas, a asegurar un alimento más o menos rico en las sustancias que el lector busca para su nutrición. (Villaurrutia 816)

Más adelante, y uniéndose a Reyes, Villaurrutia afirma que la novela policial proporciona una “catarsis, una purificación del lector que deberá experimentar una sensación de alivio y descanso” (817).

También en 1946, José Antonio Portuondo publica “En torno a la novela detectivesca”, donde escribe:

La novela policial, en efecto, restaura el sentido propio del género que en sus formas más cultas o más artísticas está desapareciendo a nuestra vista para disolverse en la lírica con Joyce y con Virginia Woolf, o para retornar a la épica, como ya había advertido José Carlos Mariátegui, con la soviética y con nuestra propia novelística hispanoamericana. (ctdo en Acosta 25)

La novela policial vendría a ser entonces el espacio privilegiado de los procedimientos formales, del juego intelectual, que se opondría entonces a la condición amorfa en que ha “degenerado” la novela contemporánea. Así presentado el problema, las posiciones varían desde la oposición a la novela vanguardista (Portuondo) hasta la oposición a la novela “digresiva” y amorfa (Borges, Villaurrutia). En todos los casos, sin embargo, la novela policial se presenta en un juego de oposiciones en el que el “formalismo” pareciera ser el polo deseable de la oposición, el que permite recomponer el valor de la trama en un sentido “clásico”.

Esa defensa de la novela policial tal vez pueda pensarse como un modo específico de reflexionar sobre el género en Latinoamérica. Tres textos contemporáneos a estos que comentamos pueden servirnos para verificar en qué medida la alianza entre género y vanguardia (en una permanencia curiosa luego del fin su momento heroico) produjo un modo particular de leer en el continente.

El argumento en favor del formalismo, del “juego”, por ejemplo, había sido presentado antes, pero quienes lo hicieron (principalmente escritores de novelas policiales) nunca pretendieron con esto confrontar con lo que Reyes llama la “novela oficial”⁷. Así, aunque los autores aquí mencionados no eviten mencionar el “placer vicario” de la lectura de novelas policiales, el juego formal que comporta el género es una herramienta que pone en pie de igualdad a la novela policial con respecto a la novela “oficial”. El mismo Raymond Chandler, ideólogo militante de la renovación genérica que trajo la novela negra, recurre a cánones tradicionales a la hora de evaluar la calidad “literaria” de los relatos publicados por las revistas *pulp*. En la introducción a *El simple arte de matar*, publicado originalmente en 1950, Chandler señala: “Entre el humorismo monosilábico de la tira cómica y las sutilezas anémicas de los literatos hay una amplia extensión de territorio en la cual el relato de misterio puede o no ser un mojón importante” (14). Estas reflexiones no se oponen a “la literatura oficial”, sino que pretenden demostrar en qué medida la novela negra es un producto literario “serio”. Es esa posición la que lo lleva a dejar abierto el juicio (“puede o no ser importante”) sobre la calidad de la novela policial.

Así, sus reflexiones pueden leerse en franca oposición a las de los textos antes comentados. Escribe Chandler: “Un escritor que teme desbordarse es tan inútil como un general que teme equivocarse” (15). Las reflexiones de Reyes y Portuondo ubicarían nítidamente a Chandler dentro de la literatura “oficial”: como para Chandler, para la literatura “oficial” el género es una constricción que debe ser desbordada por el verdadero “creador”. La operación crítica de los textos que aquí trabajamos, en cambio, no plantea una zona intermedia, en la que una novela policial puede ser un “mojón importante” según la calidad de su estilo. La defensa del género que realizan estos escritores, en cambio, defiende el género más allá de sus posibles realizaciones (“Aun cuando somos adoradores del buen estilo, confesamos que no está aquí el secreto del éxito para la novela policial”, Reyes 152). Entre la tira cómica y las sutilezas anémicas de los literatos, estos textos eligen la tira cómica.

El énfasis en el formalismo no deja de resultar sorprendente sobre todo si se atiende al hecho de que por los mismos años Edmund Wilson (en “¿Por qué la gente lee novelas policíacas?”, de 1944) y W.H. Auden (en “La vicaría de la culpa”, de 1948) construían argumentos a favor y en contra de la novela policial y rescataban los mismos motivos que vimos en estos textos, pero con un signo diferente. Para Wilson, la novela policial resulta

deleznable entre otras cosas porque no se “puede leer semejante libro, uno lo recorre para ver el problema solucionado; y no es posible interesarse por los personajes, porque no se les permite una existencia propia, aun en dos simples dimensiones” (Wilson 3). Auden, que se declara adicto a la novela policial (aunque indica que “las novelas policiales no tienen nada que ver con las obras de arte” (Auden 175)), como Reyes y Villaurrutia, compara la novela policial con la tragedia griega. Sin embargo, en lugar de enfatizar la fórmula o el alivio que siente el lector al desanudarse la tensión del suspenso, destaca en qué medida la novela policial es producto del “sentido del pecado”. Así, para Auden, la novela policial es el producto de una dialéctica entre la culpa y la inocencia, entre el pecado y la conciencia del pecado: cuando el enigma se resuelve “la cura se ha efectuado, no por mí o mis prójimos sino por la milagrosa intervención de un genio exterior que libera de la culpa por el hecho de revelarla” (190).

Se trata, como se ve, de los mismos motivos que esgrimen Villaurrutia, Borges, Reyes y tal vez Portuondo. Pero los argumentos cambian, allí donde Wilson ve como demérito la pobreza psicológica, Villaurrutia y Borges ven como valor la repetición de una fórmula; ahí donde Auden valora la dialéctica de la culpa y la inocencia, Reyes valora la liviandad⁸.

Así es que tal vez convenga preguntarse por el origen de estas opiniones, contradictorias con las de otros escritores cardinales del período, e inclusive con las de los autores y propagandistas de la novela policial. Portuondo sugiere, por ejemplo, que su lectura de la novela policial viene a completar afirmaciones de Mariátegui sobre el estado de la novela moderna. Pero es otro escritor sudamericano quien formula nítidamente la hipótesis que aquí ofreceremos.

En *Marcha*, en Montevideo, el 6 de diciembre de 1940, Juan Carlos Onetti afirma que “el individuo es una cosa líquida” y en tono de arena concluye citando a Mayakowski:

puestos a elegir entre un poema dedicado a la guerra que azota al mundo y una novela de trescientas páginas donde se estudie sabiamente las reacciones producidas en el personaje por un drama de adulterio, nos quedamos con una buena novela policial de Philo Vance, escrita por SS Van Dine, de la firma social Van Dine, Van Dine y Van Dine. (Onetti 70-71)

En efecto, lo que se impone en todas estas lecturas, en el objeto de la reivindicación (pero también en los modos en que se formula el objeto de ataque), lo que une a todos estos escritores, es justamente su interés en décadas previas por la literatura de vanguardia⁹. Ya sea por la pertenencia a estos movimientos (Borges y el ultraísmo, Villaurrutia y *Contemporáneos*) o por el interés con el que siguieron los debates de la vanguardia (Reyes, Portuondo)¹⁰. De ese interés y sus formas (el tono polémico, la reivindicación formalista, la lectura del género a través de Chesterton, etc.) parece venir la defensa del relato policial que toma forma durante la década del cuarenta.

Así es que en la reflexión posvanguardista se encuentra gran parte del arsenal crítico que contribuirá a la articulación del género dentro del campo literario latinoamericano. En este sentido, aun cuando no sean explícitas, las fuerzas que libera la vanguardia pueden explicar algunos de los movimientos posteriores de estos escritores dentro del campo literario de los cuarenta.

2. Textos vanguardistas

El interés de la vanguardia por la novela policial no resulta sorprendente. De hecho, la llamada (por Ernest Mandel, Boileau-Narcejac o Fereydoun Hoveyda), “decadencia” del relato policial de enigma (la “novela problema”: novelas de Agatha Christie, John Dickson Carr, S.S. Van Dine) puede leerse como el correlato, como “el lado siniestro”, de una expansión inédita de las potencias reflexivas del hecho literario: el desarrollo las vanguardias literarias.

Podríamos, para asentar el argumento, afirmar la coincidencia temporal entre el auge de la “novela-problema” y el auge de las vanguardias en Europa y América Latina: el período de entreguerras. Además, la novela policial ha sido de interés para múltiples autores, si no vanguardistas, al menos preocupados por la posibilidad de destruir el “artesanado del estilo”. Onetti señala el interés de Mayakovski y es conocido el gusto de los surrealistas por las historias de Fantomas, de Allain y Souvestre. En los años de las vanguardias históricas tal vez quien con mayor rigor ha reflexionado sobre la novela policial haya sido Bertolt Brecht. En 1926 Brecht escribe:

Naturalmente, hay que guardarse de apreciaciones estéticas para ver la relación entre las obras sumamente complicadas de Joyce, Döblin y Dos Passos y la novela policíaca de Sayers, Freeman y Rhode. Si, sin embargo, se ve la relación, se descubre que la novela policíaca, con todo su primitivismo (no sólo de tipo estético), satisface las necesidades de los hombres de una época científica incluso más que las obras de vanguardia. (32)

Como puede verse, Brecht señala la relación entre la contemporaneidad y la novela policial, considerando a la última inclusive más contemporánea que la novela vanguardista. Habría, entonces, motivos para imaginar una ligazón, siquiera estilística, entre la literatura de vanguardia y el relato policial.

Podríamos señalar, por ejemplo, que el formalismo que tanto rechazo produce a sus detractores (Boileau-Narcejac, Fereydoun Hoveyda) es pasible de relacionarse con otro tipo de formalismo, el que pretende por medio de un programa literario abolir la escritura burguesa. Incluso podríamos asegurar que las diferentes reglas para la escritura del relato policial funcionan como verdaderos programas (que no manifiestos) de escritura, que tienden a deshacer el mito burgués de la “creatividad”.

Más aún, en sus formas extremas, en sus “frutos cada vez más extraños y condenados a la desaparición” (Boileau Narcejac 58). La novela-problema, como el texto de vanguardia (Valcárcel), se expande fuera de sí, intenta, por medios banales y chapuceros, tornarse otra cosa que literatura. Borges, por ejemplo, reseña en 1936 *Murder-off Miami*, texto que no se trata de un libro, sino de un expediente que incluye un telegrama facsimilar de la Western Union, varios informes policiales, dos o tres cartas manuscritas, un plano, declaraciones firmadas de testigos, fotografías de testigos, un jirón de cortina ensangrentado y un par de sobres (Borges, “*Murder off Miami...*” 152)

Pero no es necesario ir tan lejos: los planos que incluyen las novelas de Philo Vance (o *Variaciones en rojo*, de Rodolfo Walsh) o los experimentos como *El almirante flotante*, de 1931, o, más modestamente, la transformación declarada de la novela policial en un juego, sugieren que esta zona “decadente” de la novela policial podría ser reconsiderada como una zona de cuestionamiento para la narrativa canónica del período¹¹.

Pueden considerarse, por otra parte, algunos de los relatos producidos por la vanguardia durante la década del veinte. Estos relatos utilizaron las normas del género policial y diseñaron una serie de estrategias que tal vez puedan explicar momentos posteriores de la historia del género.

Los “usos” del policial son evidentes en diversos movimientos vanguardistas latinoamericanos. En 1926 Pablo Palacio da a conocer en *Hélice* “Un hombre muerto a puntapiés”, Arqueles Vela publica en *El café de nadie*, “Un crimen provisional” y el Grupo Minorista publica por entregas en *Social* la novela grupal *Fantoques* 1926. En 1931, Felisberto Hernández publica “La envenenada” y Vicente Huidobro escribe con Hans Arp “El jardinero del castillo de medianoche (novela policial)” que forma parte de sus *Tres inmensas novelas*, finalmente publicada en Santiago en 1935. A estos textos narrativos pueden agregarse las notas que publican Héctor Poveda en 1927, *Revista de avance* y Alejo Carpentier en 1931 en *Carteles*. Este conjunto muestra un interés por el género que no existe para otros géneros masivos (como el melodrama o la ciencia ficción).

El horizonte sobre el que estos relatos se recortan es el del modelo de la novela policial de enigma, en algunos casos siguiendo el modelo de Arthur Conan Doyle (en “El jardinero del castillo de medianoche” uno de los investigadores “cogió su pipa y un violín Así disfrazado, se lanzó en busca del asesino” (172)) o de Gaboriau (en *Fantoques* 1926, se describe a un personaje poseedor de “la rigidez de uno de aquellos jueces de Gaboriau” (60)). Sin embargo, la inestabilidad de los metadiscursos y las estrategias que ponen en juego los textos (que tienden a desestabilizar la lógica genérica) impiden hablar tanto de “relatos policiales” como de “parodias”¹², en otros casos esos rasgos codificados se presentan como estrategias productoras de sentido afirmativo. Es decir no sólo como distancia con respecto al policial, sino como afirmación vanguardista, y en ese sentido, siempre siguiendo a Hutcheon, se comportan como “pastiche” (“el *pastiche* señala más la similitud que la diferencia” (31)). Esta doble estrategia, parece, produce una fractura en la relación con el género, una fragmentación característica de la vanguardia, que diversos críticos (Yurkievich, Bürger) han identificado sin relacionarla directamente con la parodia. Así, la inscripción de estos textos en las líneas del género produciría una obra “antigénero” (Steimberg) antes que una parodia: los textos de algún modo denuncian los modos del policial, pero a la vez se los apropian para sus propios fines.)).

2.1. Dos cuentos

“Un hombre muerto a puntapiés” de Pablo Palacio puede leerse a partir de la articulación de los epígrafes (“¿Cómo echar al canasto los palpitantes acontecimientos callejeros?” y “Esclarecer la verdad es acción moralizadora”, ambos tomados de *El comercio*, de Quito (7)) con los procedimientos de la novela policial¹³. Esos dos epígrafes parecen guiar al narrador del cuento, que no puede escapar a “los palpitantes acontecimientos” y pretende “esclarecer la verdad”. Para realizar ambas cosas pone en marcha un relato policial que comienza como una parodia de “El misterio de Marie Roget”, en el que Dupin resuelve el enigma sólo a partir de la lectura de los diarios. Sin embargo, a medida que se desarrolla, el texto se apropia de un procedimiento característico del relato policial para construir una reflexión sobre las posibilidades narrativas de cualquier relato.

“Un hombre muerto a puntapiés” tiene la estructura de “doble historia” que articula todo relato policial: la del crimen y la de la investigación¹⁴. El resultado, sin embargo, exhibe una

deriva imaginativa antes que la revelación de una verdad: el investigador, ante el fracaso de sus pesquisas decide dibujar un retrato de la víctima y de la apariencia que su propio trazo le ha dado infiere el nombre propio, la edad, la nacionalidad y el carácter del difunto. Lo que sigue, la “revelación” de lo sucedido reemplaza la aparente lógica del relato policial por un relato caprichoso que muestra el prejuicio (sexual, nacional) y la hipocresía (a lo largo del relato el narrador afirma que “se interesa por la justicia y nada más” (9)) de las capas media ecuatorianas y de la prensa, pero que también exhibe el artificio del razonamiento “lógico” del policial.

Ahora bien, estos rasgos han sido indicados recurrentemente en la crítica de Palacio. Menos ha sido indicado el lugar que tiene en estas elucubraciones el relato policial. En efecto, el texto de Palacio entiende que el relato policial es antes que nada un “metarrelato” y que la segunda historia es una construcción antes que una revelación. Ese procedimiento permite a la vez (en la medida en que la insistencia sobre la “verdad de los hechos” es esgrimida recurrentemente por el narrador así como por la prensa) desacreditar la verdad “moralizadora” que pregona la prensa y exhibir el carácter textual, constructivo, de toda verdad literaria.

El proyecto sería formulado por el propio Palacio en 1932:

Si la literatura es un fenómeno real, reflejo fiel de las condiciones materiales de la vida, de las condiciones económicas de un momento histórico, es preciso que en la obra literaria se refleje fielmente lo que es y no el concepto romántico o aspirativo del autor. . . . Dos actitudes, pues, existen para mí en el escritor: la del encauzador, la del conductor y reformador —no en el sentido acomodaticio y oportunista— y la del expositor simplemente, y este último punto de vista es el que me corresponde: el descrédito de las realidades presentes . . . invitar al asco de nuestra verdad actual. (Palacio, “Carta” 52)

Palacio encuentra en el dispositivo de la “doble historia” el modo de “reflejar fielmente” qué es la literatura en tanto que “fenómeno real”. Ese “realismo de la materialidad” no se alcanza solamente por este procedimiento, pero es este procedimiento el mecanismo que articula toda la secuencia narrativa. Que es también, en tanto que reflexión sobre la verdad, un problema filosófico.

En 1935, Palacio publica “Sentido de la palabra *VERDAD*”. Afirma allí, sobre el final: “Pero alegrémonos por la fausta noticia de que la verdad no es ser substancial que alguna vez podremos verlo. Nuestra alegría consiste precisamente en el hecho de que nunca podremos llegar al final de las cosas y de los problemas” (217). El uso del policial que hace Palacio exhibe esta imposibilidad (destruyendo la fe ingenua en la verdad tanto de los relatos ficcionales como de los “verídicos”) a través de los mecanismos formales del relato policial.

Por otra parte, “Un crimen provisional”, de Arqueles Vela, hace un uso diferente de la matriz genérica. El relato de Vela es un texto excepcional en el conjunto de relatos de *El café de nadie*, porque a pesar de todas las oscuridades que lo componen es el único relato que tiene progresión narrativa. Es, además, el único texto que remite a la forma de un género popular.

En 1923, en “El estridentismo y la teoría abstraccionista”, escribía Vela: “Lo real y lo natural de la vida es lo absurdo. Lo inconexo. Nadie siente ni piensa con una perfecta continuidad.

Nadie vive una vida como la de los personajes de las novelas románticas” (114). Sin embargo, la estructura básica de “Un crimen provisional” produce, aunque débiles, conexiones causales y temporales. Así es que “Un crimen provisional” contradice esos preceptos mientras que, por ejemplo, “La señorita Etcétera” (1922), un texto que sugiere antes que nada una historia propia de “las novelas románticas”, los respeta. Dicho de otro modo: para contar una historia romántica con sus “inconexiones”, Vela desarma la estructura del melodrama, pero para contar un crimen respeta los núcleos estructurales de la novela policial¹⁵. Para adentrarnos en los motivos de esta diferencia, habrá que ver en qué medida el uso del policial le permite Vela asomarse a “lo inconexo”.

El texto de Vela respeta tres núcleos genéricos: el descubrimiento del cadáver, la búsqueda de sospechosos y la revelación del criminal. En el primero se nos informa que el crimen “Era un crimen hipotético” (Vela, “Un crimen...” 241) y la secretaria del sospechoso cuenta que el asesino había “ensayado” el crimen:

Con un revólver en la mano, hacía lo posible por parecer exaltado. De pronto se enmascaró de un semblante asesino... Caminó unos cuantos pasos. Retrocedió. Volvió al punto en que se situara antes... Contaba estrictamente los pasos, buscando la mejor orientación del crimen y ensayaba con verdadero gesto teatral, el ataque y la actitud del asesino elegante. (247)

De modo tal que el asesinato es considerado una puesta en escena, un fenómeno estético antes que efectivamente una muerte violenta. Sobre el final, se sugiere que la víctima es, de hecho, un maniquí (“El maniquí que me libraré de la cárcel” 250). Es decir que el crimen es un objeto intelectual, un fenómeno que debe considerarse como juego estético antes que como una ofensa a la ley¹⁶. En ese juego se desacredita la lógica del policial pero también la “moral burguesa”. “Un crimen provisional” responde entonces rigurosamente a un programa vanguardista: exhibe la construcción literaria como la minuciosa construcción de “fantoques”, de marionetas que refutan todo realismo ingenuo para la narración¹⁷.

Los otros dos núcleos operan por una proliferación. La secuencia de los sospechosos, por ejemplo, aparece condensada en un solo individuo, el omnipresente mayordomo, quien bajo la presión del Detective (ningún otro rasgo identifica al investigador) comienza a despachar una serie de tarjetas de visita que terminan coincidiendo en un solo individuo, el que finalmente confesará su culpabilidad. En otro interrogatorio, la secretaria del dueño de casa (el principal sospechoso), afirma: “Precisamente hoy, no sé cómo se llame” (244) y recita los nombres que aparecían en las tarjetas de visita. En la secuencia final, la de la revelación, la voz del detective permanece muda, mientras que el criminal cuenta su historia. Para conquistar a la mujer que ama, el criminal declara: “Hice mi persona una serie de personas. Catalogué en mí mismo una envidiable variedad de individuos. Fue el más completo muestrario de hombres, física-moral-intelectual-socialmente, y ninguno de ellos lograba interesarla” (248).

Como se ve, se trata de dos movimientos complementarios: el lugar en el que la novela policial hace proliferar las identidades y las dudas (los posibles sospechosos), “Un crimen provisional” cierra la enumeración en un individuo y en el lugar en el que se debería angostar la lista (la revelación de la identidad del criminal), el sujeto prolifera. El proceso puede leerse como una literalización: la mascarada se torna real, el sujeto deja de

reconocerse como unificado. Se trata, en verdad, de una fábula estridentista sobre la identidad.

En “El estridentismo y la teoría abstraccionista”, Vela postula que el estridentismo es una manera de interpretar la armonía del universo, un cambio ideológico antes que un cambio de poética literaria. Y concluye afirmando: “Y esa simultaneidad de armonías logradas sin tiempo, ni espacio, ni sujeto, es lo que hace nuestra teoría abstraccionista” (115). Cuando el asesino, en “Un crimen provisional” habla de sus cómplices dice que “no es posible citarlos y reunirlos aquí... Son innumerables, inconmensurables... -Insujetables” (247). “Insujetables”: esos individuos no pueden transformarse en sujetos ni pueden ser “sujetados”: la identidad es un magma proteico, y el uso del relato policial revela esa evanescencia. El movimiento es simétrico con la transformación de la víctima en un “fantoche”: la identidad, permanece indeterminable, ya sea por exceso o por carencia¹⁸.

En este sentido, Vela, que reniega de la novela romántica, respeta las estructuras del relato policial porque esos lugares osificados permiten una elaboración privilegiada de los problemas (la crisis del sujeto, la abstracción formal, la denuncia del moralismo, etcétera) que preocupan a la vanguardia.

2.2. Dos ensayos, tres reseñas

Estas apropiaciones del género permanecen ilegibles para la crítica del período. Por una parte, la crítica que reivindica la escritura de vanguardia no menciona nunca (aún cuando reivindique el impulso antimimético de los textos) el hecho de que estos textos trabajan con materiales propios del género. Por la otra, la crítica que la vanguardia produjo en torno a la novela policial, aun cuando reflexionó sobre su carácter formal, siempre terminó decantándose por la dimensión temática de estas narraciones.

Como señalamos antes, en 1927, en *Revista de avance*, Héctor Poveda publica “La novela de misterio” y declara, desde el inicio, que “toda ella gira alrededor de una fórmula general: el criminal contra la sociedad; y el policía contra el criminal.” (20)¹⁹. La fórmula es la siguiente:

Se plantea un delito, con caracteres de jeroglífico. Se amontonan sombras y más sombras, en torno suyo. Se aglomeran los obstáculos, en los laberintos por donde discurren los genios del detectivismo. Se desintegra la trama, hasta sus átomos. Se la reorganiza y sintetiza, en un proceso increíble de peripecias, inducciones, deducciones y revelaciones. (20)

Así, pareciera que la “novela de misterio” es lo que Villaurrutia o Borges llamarían “la novela policíaca” (nótese el énfasis en el “detectivismo”). Sin embargo, entrado el artículo, Poveda indica los precursores de la novela policial, que son tanto Dostoievski como Poe (tanto en “Los crímenes de la calle Morgue” como en “El tonel de amontillado”) y en este sentido, la idea de fórmula comienza a tornarse más difusa. Porque lo que Poveda llama “novela de misterio” es la novela de criminales, sea esta “policíaca” o “psicológica” en los términos de Borges. Una novela definida justamente por la doble oposición con la que comienza su artículo. Finalmente Poveda toma partido por una de ellas²⁰: algunos autores se han mantenido dentro de la antigua y relativa ética del arte haciendo triunfar el Bien sobre el Mal, es decir, al policía sobre el delincuente. En cambio es notorio que los autores más

distinguidos y los menos vulgares violentan toda noción moral . . . para buscar quizás que otros rumbos a la ética del hombre y de las sociedades futuras (23).

De ahí viene la conclusión, tan diferente de aquella a la que llegarían sus contemporáneos quince años más tarde: “Esta novela policial es un latido incontrastable de revolución y demolición” (23). Finalmente, lo notable de la novela de misterio es menos un conjunto de procedimientos (la “fórmula”) que un universo temático.

Por su parte, Alejo Carpentier, en 1931, publica en *Carteles* una “Apología de la novela policíaca”. En ella, Carpentier fija el origen del género policial en “Los crímenes de la calle Morgue”, distinguiendo el texto de Poe de la novela de terror²¹. Los ejemplos que cita son aquellos que luego citarían Villaurrutia, Borges y Reyes. Sin embargo, rápidamente incorpora ejemplos ajenos a estas lecturas (Fantomas, Leblanc). El punto de giro, como en Poveda, radica en el modo en que se considera al criminal:

no debe olvidarse que el criminal tiene una superioridad filosófica sobre el detective. El criminal aparece como elemento creador, como hombre bastante hábil, desmoralizado o cruel, para ser capaz de situar la sociedad organizada ante una situación anormal. . . . El detective encuentra un problema perfectamente organizado, que excluye toda creación por su parte, y del que sólo puede explicarnos el mecanismo, si acierta en su tarea investigativa. El detective es al delincuente lo que el crítico de arte es al artista; el delincuente *inventa*, el detective *explica*. (Carpentier, 464)²²

Así, la atención que la vanguardia dedica el género es pionera en la literatura latinoamericana (y puede entenderse en este sentido como precursora de los trabajos de la década del cuarenta) pero cualitativamente diferente de la que se practicaría algunos años más tarde. Para decirlo rápidamente: ahí donde la crítica de vanguardia se preocupa por los contenidos actualizados en la ficción policial, la crítica del cuarenta se preocupa por el método de composición.

Por su parte, la recepción de los textos de Palacio no menciona nunca el género policial. Se reconoce el “descrédito de la realidad” y, en este sentido, una escritura cerebral que no condesciende al realismo. Benjamín Carrión, por ejemplo, comenta en 1930: “Pero lo que predomina en él, algo que le es peculiar, es una especie de fuerza de inercia ante la emoción, una resistencia pasiva pero invencible, ante la emoción que, junto con su inercia ante la moral, lo deshumanizan fundamentalmente” (41). Y antes: “Si a Pablo Palacio se le viniera . . . la idea de escribir literatura sentimental, le resultaría tan falsa como falsa es la literatura indigenista nuestra, que presta a los indios los modos de ver y sentir de mestizos holgazanes y criollos reblandecidos por la imitación de vicios *literarios*” (39). El otro punto en el que la crítica contemporánea de Palacio coincide es en resaltar el escándalo de la amoralidad de sus personajes. Una reseña anónima publicada en 1928 de *Débora* (1927) afirma que el Teniente “es uno de esos hombres en quienes el morbo ha desviado el curso de su personalidad, como acontece, preponderantemente, en los de [sic] *Un hombre muerto a puntapiés*.” (“Pablo Palacio, *self-made man*” 434). Las virtudes que se destacan de la escritura de Palacio son similares a las que se destacan de la novela policial (la escritura cerebral, la exaltación del mal). Y sin embargo, como si circularan por carriles paralelos, el desarrollo formal de los cuentos de Palacio aparece opacado y con él la asociación que luego se volvería común entre relato policial y formalismo.

En el límite, la crítica de Arqueles Vela directamente postula la falta de forma para sus relatos. En 1927, en España, Benjamín Jarnés (ctdo. en Martín Rogero 227) compara *El café de nadie* con la obra de Ramón Gómez de la Serna e invoca valores similares a los que invoca la crítica de Palacio: “el minucioso catalogador de los desmoronados, el gran niño que con ojos de cruel impasibilidad lo acribilla todo, lo desmenuza todo, *sin acordarse de construir, de arquitecturar nada*” (énfasis nuestro)²³. Ninguna arquitectura, ninguna forma, ni siquiera su evocación (la parodia), puede leerse durante el momento de apogeo de las vanguardias. La mirada impasible y el “acribillamiento” son, parece, rasgos propios de la vanguardia, la mirada minuciosa, en cambio, emparentaría a Vela con los procedimientos que Poveda detectara para la novela policial. El género policial no está, sin embargo, en los protocolos de lectura con los que la crítica vanguardista lee a sus compañeros de ruta. Así, la vanguardia muestra interés por la novela policial pero no puede, todavía, pensar sus formas como productoras de ficción.

La asociación de policial y vanguardia es un fenómeno que puede detectarse en diversos textos que los movimientos latinoamericanos producen durante la década del veinte. El género, sin embargo, permanece ilegible en sus narraciones. Más aún, si existe interés por “la apología de la novela policíaca” en los ensayistas contemporáneos, ese interés parece no poder encauzarse en la lectura de la narrativa vanguardista latinoamericana, porque la preocupación central de esta reflexión es la ética antes que la matriz formal del género. Así, preocupada por la moralidad de una sociedad y la ideología de una literatura que veían como irreversiblemente caducas, las vanguardias encontraron en la novela policial una herramienta para combatir esas iniquidades, más allá de las textualidades con las que esas herramientas estaban construidas.

Sólo cuando quince años después, el furor vanguardista depuesto, los escritores preocupados por la vanguardia se encontraron en un campo en el que el género comenzaba a ganar visibilidad, la asociación que permanecía dormida en los textos de la vanguardia pudo ganar fuerza y transformarse en un modo canónico, específicamente latinoamericano, de leer el género.

En el tono y los argumentos que esgrimen Borges, Villaurrutia, Portuondo, Reyes y Onetti se encuentra una reivindicación imposible para la literatura latinoamericana de vanguardia. Tal vez estos desajustes y recurrencias contribuyan a explicar algunas particularidades de la vanguardia, y de la aparición del género policial en América Latina.

Bibliografía:

- Auden, Wystan Hugh. “La vicaría de la culpa”. *La mano del teñidor*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1999: 175-191. Impreso.
- Bermúdez, María Elvira (ed.). *Cuento policíaco mexicano. Breve antología*. México: Premiá, 1989. Impreso.
- Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Colihue, 1988. Impreso.
- Boileau-Narcejac. *La novela policial*. Buenos Aires: Paidós, 1968. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. “Murder off Miami, por Dennis Wheatley, J.G. Links, etcetera.” *Textos cautivos*. Ed. Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Barcelona: Alianza, 1998: 152-153. Impreso.
- . “Roger Cailliois. *Le roman policier*”. *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé, 1999: 248-251. Impreso.

- Brecht, Bertolt. "De la popularidad de la novela policíaca". *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. Ed. Daniel Link. Buenos Aires: La Marca, 1992: 31-34. Impreso.
- Breton, André. "Prólogo". Thomas De Quincey. *El asesinato considerado como una de las bellas artes*. Buenos Aires: Nueva Caledonia Editora, 1967: 7-10. Impreso.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987. Impreso.
- Carpentier, Alejo. "Apología de la novela policíaca". *Crónicas*. La Habana: Letras Cubanas, 1985: 461-466. Impreso.
- Carrión, Benjamín. "Pablo Palacio". *El mordisco imaginario*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Biblos, 1994: 34-47. Impreso.
- Chandler, Raymond. *El simple arte de matar*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. Impreso.
- Chesterton, Gilbert Keith. "La cruz azul". *El candor del padre Brown*. Barcelona: Bruguera, 1981: 3-13. Impreso.
- . "Sobre novelas policiales". *Charlas*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1945. 9-14. Impreso.
- Franken, Clemens y Magda Sepúlveda. *Tinta de Sangre. Narrativa policial chilena del siglo XX*. Santiago: Universidad Católica Silva Henríquez, 2009. Impreso.
- Cornejo Polar, Antonio. "'Un hombre muerto a puntapiés': poética y narración". *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. Ed. Miguel Donoso Pareja. La Habana: Casa de las Américas, 1987: 163-171. Impreso.
- De Rosso, Ezequiel. "Lectores asiduos y viciosos: la emergencia del caso policial en la ficción". *Rupturas*, volumen 7 de la Historia crítica de la literatura argentina. Volumen dirigido por Celina Manzoni. Buenos Aires: Emecé, 2009: 311-341. Impreso.
- Díaz Eterovic, Ramón Díaz (ed.). *Crímenes criollos. Antología del cuento policial chileno*. Santiago de Chile: Mosquito Editores, 1994. Impreso.
- Gallegos Lara, Joaquín. "Hechos, ideas y palabras: Vida del ahorcado". *El mordisco imaginario*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Biblos, 1994: 49-51. Impreso.
- Hoveyda, Fereydoun. *Historia de la novela policíaca*. Madrid: Alianza, 1967. Impreso.
- Huidobro, Vicente. "El jardinero del castillo de medianoche (Novela policial)". *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. Ed. Hugo J. Verani. México: UNAM, 1996: 171-178. Impreso.
- Jitrik, Noé y Linda Hutcheon. *Para leer la parodia*. Buenos Aires: OPFyL, 2006. Impreso.
- Lafforgue, Jorge y Jorge Rivera. *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Colihue, 1996. Impreso.
- Loveira, Carlos, et al. *Fantoches 1926: folletín moderno por doce escritores cubanos*. [1926]. La Habana: Capitán San Luis, 1993. Impreso.
- Manzoni Celina (ed.). *Vanguardistas en su tinta*. Buenos Aires: Corregidor, 2007. Impreso.
- Martín Rogero, Nieves. "Arqueles Vela: máximo representante de la prosa estridentista en México". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 26, 1997: 221-248. Impreso.
- Onetti, Juan Carlos. "Mr. Philo Vance, detective". *Cuentos secretos. Periquito el aguador y otras máscaras*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1986: 67-71. Impreso.
- Osorio, Nelson T. (ed.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988. Impreso.
- Palacio, Pablo. "Carta". *El mordisco imaginario*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Biblos, 1994: 51-52. Impreso.
- . "Sentido de la palabra VERDAD". *Obras completas*. Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: Archivos—Sudamericana, 2000: 203-217. Impreso.

- . “Un hombre muerto a puntapiés”. *Obras completas*. Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: Archivos—Sudamericana, 2000: 7-13. Impreso.
- Poveda, Héctor. “La novela del misterio”. *Revista de Avance*. Oct., 1927: 20-23. Impreso.
- Reyes, Alfonso. “Sobre la novela policial”. *Prosa y poesía*. Ed. James Willis Robb. México: Rei, 1987: 148-153. Impreso.
- Rodríguez Lozano, Miguel y Enrique Flores (eds.). *Bang! Bang! Pesquisas sobre la narrativa policíaca mexicana*. México: Universidad Autónoma de México, 2005. Impreso.
- Ruffinelli, Jorge. “Literatura, locura, sociedad”. *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. Ed. Miguel Donoso Pareja. La Habana: Casa de las Américas, 1987: 137-161. Impreso.
- Sánchez, Luis Alberto. “Aventuras policiales”. *Proceso y contenido en la novela hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1976: 422-425. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. “Borges en Sur: un episodio del formalismo criollo”. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007: 160-165. Impreso.
- Steimberg, Oscar. *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: ECA, 1991. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. “Tipología del relato policial”. *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. Ed. Daniel Link. Buenos Aires: La Marca, 1992: 46-51. Impreso.
- Torres, Vicente Francisco (ed.). *El que la hace... ¿la paga? Cuentos policíacos latinoamericanos*. Lima: Aique, 2006. Impreso.
- Valcárcel, Eva. “Vicente Huidobro y los límites de la novela. Fragmentos para una teoría de la novela de vanguardia”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 26, 1997: 497-507. Impreso.
- Van Dine, S. S. “Twenty rules for writing detective stories”. *Gaslight*. Web. 08 de feb. 2011. <<http://gaslight.mtroyal.ca/vandine.htm>>.
- Vela, Arqueles. “El estridentismo y la teoría abstraccionista”. *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos*. Tomo I. México y América Central. Eds. Gilberto Mendonça Tales y Klaus Müller Bergh. Madrid: Iberoamericana, 2000: 114-115. Impreso.
- . “Un crimen provisional”. *El estridentismo*. México 1921-1927. Ed. Luis Mario Schneider. México: Universidad Nacional Autónoma, 1985: 235-250. Impreso.
- Villaurrutia, Xavier. “Prólogo a un libro de cuentos policíacos” [1946]. *Obras*. México: FCE, 1966. 816-818. Impreso.
- Wilson, Edmund. “¿Por qué la gente lee novelas policíacas?” [1944]. Buenos Aires: CEFyL, 1996, mimeo. Impreso.
- Yates, Donald, introducción, antología y biografías. *El cuento policial latinoamericano*. México: De Andrea, 1964. Impreso.
- Yurkievich, Saúl. “Estética de lo discontinuo y fragmentario: el ‘collage’”. *Suma crítica*. México: FCE, 1997. 123-134. Impreso.
- Žižek, Slavoj. “Dos modos de evitar lo real del deseo”. *Mirando al sesgo*. Buenos Aires: Paidós, 2006. 89-117. Impreso.

Fecha de recepción: 15/2/11
Fecha de aceptación: 20/4/11

1 Ezequiel De Rosso es doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires y docente e investigador, en la misma institución, de Literatura Latinoamericana. También enseña literatura latinoamericana en la Universidad del Cine. Enseña Semiótica de los géneros contemporáneos en la Facultad de Ciencia Sociales de la UBA. Recibió becas para desarrollar su tesis doctoral sobre el género policial en América Latina. Se desempeña como asesor editorial. Ha publicado artículos en diferentes revistas y libros. En 2005 editó la antología *Relatos de Montevideo*. Prepara un libro sobre el relato policial en América Latina durante la década del noventa, *Nuevos secretos*.

De Rosso, Ezequiel. ““LA FIRMA SOCIAL VAN DINE, VAN DINE Y VAN DINE” O DE CÓMO LAS VANGUARDIAS LEYERON EL GÉNERO POLICIAL”. *Revista Laboratorio N°4*. Web.

- 2 Este trabajo amplía algunas hipótesis sobre la historia del género policial en América Latina contenidas en la tesis doctoral *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina* (1990-2000).
- 3 Para mayores precisiones sobre algunos casos nacionales se puede consultar con provecho los libros de Lafforgue y Rivera y de Franken y Sepúlveda, así como los prólogos de Díaz Eterovic y de Bermúdez y los ensayos compilados por Rodríguez Lozano y Flores. Para precisiones globales sobre el período ver el prólogo de Yates y de Torres.
- 4 Pueden nombrarse algunos ejemplos significativos: ya a fines del siglo XIX Eduardo Holmberg había publicado "La bolsa de huesos", en 1903, Horacio Quiroga, "El triple robo de Bellamore", en Caras y caretas; entre 1913 y 1921 Alberto Edwards, en *Pacífico Magazine* las aventuras de Román Calvo, "el Sherlock Holmes chileno" (sintomáticamente los cuentos de Edwards no se recopilaron en libro hasta 1953). Se trata, sin embargo, de fenómenos aislados, que todavía no definen un campo de operación para sus principios formales. Por lo demás, aquí nos referiremos a lo que tradicionalmente se entiende por "relato policial latinoamericano", es decir, relatos cuyo horizonte referencial es América Latina. Debe decirse sin embargo, que en paralelo con estos desarrollos, existen desde principios de siglo y al menos hasta la década del sesenta, una serie paralela de relatos escritos con seudónimo "inglés" y ambientados en Europa o Estados Unidos (cuentos de Camilo Pérez de Arce, de Luis Enrique Délano, de Carlos Warner, de Yamandú Rodríguez, de Eduardo Goligorsky, etc.) cuyo estudio y ubicación en la historia del género es todavía una materia pendiente.
- 5 Para el estudio de un proceso de emergencia del relato policial (limitado al caso de la literatura argentina), ver De Rosso.
- 6 La reivindicación del "orden" sería famosamente defendida en el prólogo a *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares. Allí se especifica por qué el orden es diferente de lo "bien formado" de un relato: la novela policial no se opone a la "novela psicológica" sólo por tener "un principio, una trama y un desenlace", sino porque tiene "intrínseco rigor": "la novela característica, 'psicológica' propende a ser informe." Borges agrega que la novela de aventuras (que relaciona con la literatura policial) "no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada." (Bioy Casares 43). El énfasis en la artificialidad, conviene recordar, sería un efecto del paso de Borges por la vanguardia (Sarlo).
- 7 "Twenty rules for writing detective stories", de S.S. Van Dine (el creador de Philo Vance) comienza declarando que "The detective story is a kind of intellectual game. It is more—it is a sporting event". La condición de "evento deportivo" parece alejar a la novela policial de la literatura "propriadamente dicha".
- 8 La "catarsis" a la que se refiere Reyes es llevada a cabo imperfectamente por la novela "oficial" por "ciertos agobios de seriedad y análisis": "estos agobios de seriedad fácilmente paran en pesadeces —llevan a olvidar las energías primarias en juego —y a un juego superior se reduce el disfrute estético" (Reyes 153). Como se ve, aunque Reyes relacione la novela policial con la tragedia griega, su concepto de catarsis tiene que ver antes con la nitidez del conflicto (y su predecible resolución) que con la lógica del pecado.
- 9 El objeto del ataque: en el "Manifiesto Estridentista Número Tres" (fechado en julio de 1925), los estridentistas declaran que "Sólo los espíritus académicos siguen confeccionando sus OLLAS PODRIDAS con materiales manidos" (Manzoni 98), y en el "Llamamiento" (fechado en noviembre de 1924) Evaristo Ribera Chevremont exhorta "Rechazad esa literatura oficial que viste el mismo color y usa el mismo sombrerito de maestro de escuela" (Osorio 147). La misma retórica, por cierto que apaciguada, comunica la reflexión sobre la novela policial con el manifiesto vanguardista.
- 10 Algunos años más tarde, en 1953, otro lector atento de la vanguardia, Luis Alberto Sánchez afirmaba esta relación: "La novela policial 'up-to-date' se nutre de elementos metafísicos e imaginistas. Su filiación pertenece a la misma familia dactilar y antropométrica de las novelas-poemas: *La casa de cartón* . . . , por Martín Adán; *Novela como nube* . . . por Gilberto Owen" (Sánchez 425).
- 11 Slavoj Žižek ha desarrollado este paralelismo a partir de la dificultad de narrar "una historia lineal, consistente, de reproducir la continuidad realista de los acontecimientos" (90).
- 12 Aquí preferimos hablar de "usos" o "apropiaciones" vanguardistas del género, antes que de "parodia" (palabra recurrente toda vez que se habla de estos textos), porque si bien en diferentes puntos (como los indicados más arriba) los textos trabajados se comportan como parodias de rasgos genéricos (según Linda Hutcheon: "la señalización de la diferencia" (28)
- 13 Desde su redescubrimiento a mediados de la década del 60 la obra de Pablo Palacio no ha dejado de suscitar una bibliografía que cuarenta años después resulta inabarcable. "Un hombre muerto a puntapiés" es, en ese corpus, uno de los textos más leídos. Poco hay para agregar, salvo una nota, la que aquí intentamos, que pretende leer desde el género policial el cuento de Palacio. En cualquier caso, algunas de nuestras afirmaciones ya están contenidas en otras lecturas que se han hecho (y de algunas de ellas nos hemos valido: en particular de las reflexiones de Jorge Ruffinelli y de Antonio Comejo Polar).
- 14 Esto es, la estructura por la cual un relato policial cuenta la historia de una investigación (la primera historia), que concluye con la revelación

de la "historia del crimen" (la segunda historia); es decir, de los eventos que llevaron al crimen con el que comienza el relato. Para mayores precisiones ver Todorov (de quien tomamos esta descripción con algunas variaciones).

15 Como en el caso de Palacio, la lectura que aquí realizaremos es muy sesgada: sólo nos interesa el uso "vanguardista" del género.

16 Como se recordará, la transformación del crimen en arte es una de las tesis principales de Thomas De Quincey en *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. La lectura que hace André Breton de esta tesis (que probablemente haya sido el motor de la apropiación vanguardista de Vela) afirma que De Quincey "se dedica a captar el crimen, no ya, como dice, 'por su asa moral', sino en forma extrasensible, totalmente intelectual, y a considerarlo sólo en función de las dotes más o menos notables que pone en función" (Breton 7). La transformación del crimen en fenómeno estético e intelectual pareciera ser uno de los rasgos característicos de la novela policial, pero también de la vanguardia, como puede verse tanto en el texto de Vela como en el de Palacio.

17 "La señorita etcétera" aparece acompañado por un texto que es casi una poética, "Los espejos de la voz". En él se habla de "el hombre de los fantoches", un hombre que logra que sus marionetas se tornen tan realistas que reemplazan a la realidad. Esta denuncia del realismo en parte explica por qué un texto de vanguardia no puede ser otra cosa que la exhibición de fantoches, en tanto que denuncia de la mimesis realista.

18 "Un crimen provisional" es, también, una de las lecturas más lúcidas de la ideología formal de la novela policial. En "Sobre novelas policiales" (1901), Chesterton afirmaba: "La principal dificultad estriba en que la novela policial es, después de todo, un drama de caretas y no de caras. Cuenta más bien con losseudodistintivos del personaje que con los reales. Hasta llegar al último capítulo el autor no puede contar ninguna de las cosas más interesantes de los personajes principales. Es un baile de máscaras, en donde todos se disfrazan de otra persona diferente a sí mismos, y no existe el verdadero interés personal hasta que el reloj da las doce." (13).

19 El hecho es notable por cuanto Poveda identifica los tres elementos que determinan el caso policial, pero no los articula en una relación de terceridad, sino de pares dobles. Eso explicaría el hecho de que se refiera a "La novela de misterio" y no a "la novela policial". Por lo demás, esa terceridad no se alcanzará en la literatura latinoamericana hasta la década del cuarenta. Para la pertinencia de considerar la terceridad como eje estructural del relato policial ver De Rosso.

20 Las defensas de la "novela criminal" nunca han logrado definir estrictamente un género en la medida en que mucho menos que una fórmula, la descripción de la novela criminal se asienta sólo en un horizonte temático. Así, la novela criminal puede rastrearse hasta la antigüedad grecolatina e incluir objetos tan disímiles como Crimen y castigo y La virgen de los sicarios.

21 <Esta distinción, aunque sostenida en la diferencia entre el protagonista "activo" y "pasivo" (del cuento policial y la novela de terror, respectivamente), acerca la descripción de Carpentier al universo de Borges, Reyes y Villaurrutia, así como la tesis de la "fórmula" en Poveda sugería una continuidad similar.

22 La comparación, de un éxito inusitado en la reflexión sobre el género, proviene de "La cruz azul", de Gilbert K. Chesterton. Notablemente, en la traducción de Alfonso Reyes (de 1921), Chesterton escribe: "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.'" (Chesterton: 6) Tal vez el cambio en la lectura del género entre los veinte y los cuarenta, pueda resumirse en un énfasis diferente (de la "desventaja" al "igualmente poderosos") en la lectura de este fragmento.

23 La metáfora del acibillamiento aparece también asociada a la obra de Palacio. En 1933, en una reseña negativa de *Vida del ahorcado*, Joaquín Gallegos Lara señala que "Nuestro tirador se pasó de inteligente. . . disparó contra todos y contra sí mismo." (Gallegos Lara51).