

Bienes mostrencos

Elisa Calabrese

Ce.Le.His., Universidad Nacional de Mar del Plata

FECHA DE RECEPCIÓN: 01-04-2023 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 15-05-2023

RESUMEN

Este trabajo propone un enfoque genealógico de la literatura policial para mostrar los usos del género. De este modo, partiendo de “La muerte y la brújula” de Jorge Luis Borges, acta de nacimiento del policial argentino, se observará cómo la parodia desvía el género con los procedimientos de inversión, desplazamiento y alusión política, que remite al contexto de producción. Seguidamente, se considerará cómo este uso desplazado del género, que genera una tradición en la cultura nacional, puede observarse en la novela de Guillermo Martínez, *Crímenes imperceptibles*, de 2003, que puede leerse como reescritura de dos textos de Borges: el previamente citado y “El jardín de senderos que se bifurcan”.

PALABRAS CLAVE

Género policial; tipologías; enigma; parodia; lectura genealógica.

Unowned goods

ABSTRACT

This work proposes a genealogical approach to detective literature to show the uses of the genre. In this way, starting out with Jorge Luis Borges’s “Death and the Compass”, birth of Argentine detective writing, we can observe how parody diverts the genre by means of inversion, displacement and political reference, which refers us to the production context. Next, we will consider how this displaced use of the genre, which generates a tradition in the Argentinean culture, can be observed in the novel of Guillermo Martínez, *Imperceptible Crimes*, of 2003, which can be read as a rewriting Jorge Luis Borge’s “The Garden of Forking Paths.”

KEYWORDS

police literature; typologies; enigma; parody; displacement; genealogical lecture.

“El terror ante la página en blanco” es una frase hecha para describir la angustia del escritor que debe comenzar su texto. A ello sin duda habría que agregar otra frase emblemática para quien es argentino: ¿qué hacer con Borges? En efecto, ninguno de los posibles caminos parece poder prescindir

de él. Ante este problema aparentemente insoluble, Nicolás Rosa explicaba (y estoy recurriendo a mi memoria, no a una cita textual) que sólo al asentarse sobre esa marca de fábrica para borrarla y producir así bienes mostrencos, se lograría evadir tan paralizante dilema. Busquemos la definición: mostrenco. Dícese de los bienes que carecen de dueño conocido. O, si se prefiere nuestra sesgada traducción: escríbase sin que sea posible reconocer dicha marca de fábrica.

Sin embargo, es intención de estas páginas mostrar dos ejemplos contrarios a esa recomendación; se trata de dos novelas legibles como manifiestas proyecciones borgeanas, localizadas en un género específico: el policial, pero cuyo sentido se proyecta hacia un punto muy distante del de sus respectivos ancestros. De manera que, en oposición a lo que Rosa demandaba, el trazo borgeano es evidente aunque sirva, en este caso, para exponer la diferencia en la similitud. Será útil para mi propósito, recordar las clásicas demarcaciones territoriales en este campo, hechas en función de ciertas estructuras narrativas que distribuyen las tipologías del género, así la novela-problema; el policial de intriga o suspenso; el *thriller* o relato de acción y aventuras criminales y el policial negro, duro o *hard-boiled*. Tales categorizaciones se fundan en características de la trama, los personajes, las situaciones y las remisiones al referente extratextual, lo social, pero hay consenso en agrupar estos relatos en dos grandes grupos: el policial clásico, de filiación inglesa y el negro, propio de los maestros norteamericanos del género.

Importa señalar en este mapa algunos puntos que no son entre sí homólogos, pero que generan modos de lectura y por lo tanto, construyen un cierto imaginario intertextual que, a su vez, modifica los criterios críticos y las poéticas actuantes, y hace posible así la emergencia de ciertas producciones. Para iniciar uno de los hitos, tendremos que regresar al omnipresente nombre de Borges y a sus preferencias de lector, tan ingeniosas y convincentes cuanto arbitrarias y hedónicas. *Historia universal de la infamia* aparece en 1935 y es una suerte de reivindicación de la literatura construida con materiales deleznable y considerada “menor”; relatos más emparentados con la crónica de un periodismo sensacionalista para su época y considerados literatura de entretenimiento banal -relatos de aventuras, bandidos y *outlaws*- que, además de exhibir la ironía característica de Borges, son, como siempre, una postulación de su poética, sus aficiones de lector, sus opiniones críticas y sus ideas del momento sobre literatura. En efecto, para entonces, molestaba muchísimo a Borges -muy probablemente por la influencia de Macedonio Fernández y su teoría del *belarte*, que rechazaba tanto el asunto y la trama cuanto el personaje- la hegemonía de la novela realista y psicológica, ya que al igual que para su maestro, Macedonio, para el propio Borges la escritura y lo real son dos órdenes que no tienen nada que ver, por lo menos directamente.

Como respuesta al realismo, nada mejor que la narración de aventuras; contra la morosidad de la novela y su exploración del mundo subjetivo, el rigor de la narración breve cuya estructura lógica es perfecta y desconoce

las caóticas intromisiones que configuran los acontecimientos del mundo real. Por eso, la reivindicación del policial-problema, donde el razonamiento y la abducción, “el orden y la medida” son constituyentes de la historia narrada¹. Independientemente de que Borges, en sus últimos años, haya modificado su sobrevaloración del género, considerándolo agotado, no cambió su desdén por el policial negro, donde la violencia, el lenguaje vulgar, las escenas de sexo y las motivaciones económicas son fundamentales. Sin embargo, ambas líneas se cruzarán en los textos de los autores “duros” de la década que tratamos.

Es en este contexto donde leemos “La muerte y la brújula”, el afamado relato que constituye el paradigma del policial en el sentido de las opiniones borgeanas, es decir, el ideal del rigor ajedrecístico. Es aparentemente paradójico, dada la abstracción intelectual de la trama, que el escritor confesara que lo había soñado íntegramente y que lo “transcribió” al despertar, si bien esta declaración tiene lugar en otro contexto de sus opiniones críticas, según el cual pretende demostrar que no es el color local deliberadamente buscado lo que da sabor “nacional” a la escritura, sino lo que se desliza imperceptiblemente en ella. Así, en este cuento, el “olor de los eucaliptos” que remite a la quinta Triste-le Roy, en Adrogué, o la irónica descripción del edificio de departamentos donde fue alojado el rabino Jarmolinsky, la primera víctima de los asesinatos en serie desencadenados sobre la ciudad a orillas del río “color de león”; una ciudad geoméricamente afantasmada, pero, sin embargo, obviamente reconocible como Buenos Aires.

Desde la lectura que propongo, los constituyentes estructurales del cuento muestran cómo Borges trabaja al margen de las fronteras del género, en una parodia que es un homenaje, no una burla, pese a los rasgos irónicos del estilo. Es así que la trampa que Red Scarlach, el criminal, urde para el detective Lönnrot (personajes que, como es frecuente en el juego entre el perseguidor y el perseguido, son dobles antagónicamente simétricos; sus nombres significan “rojo” en dos lenguas distintas) es un juego de ingenio. El verosímil que se construye opera *more geometrico*, pese al móvil de venganza que, al final, justifica mínimamente las acciones; ambos antagonistas realizan sus movimientos en una ciudad-tablero; los saberes que maneja Scarlach, pistolero suburbano a las órdenes de “un caudillo barcelonés”, como la cábala o el latín, serían inconcebibles para una pretensión mínimamente realista en la construcción del personaje.

Pero el juego con el lenguaje no queda allí y se adensa en procedimientos emblemáticos que, desde los nombres propios y los topónimos, nos conduce a una atmósfera de pesadilla, imágenes propias de un sueño donde se representara la ciudad *more geometrico*. El escritor ha

¹Al respecto, no olvidemos los relatos policiales, pero éstos sí plenamente paródicos en el sentido cómico, de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, escritos en colaboración con Bioy Casares, bajo el seudónimo Bustos Domecq. En ellos, esta condición se exaspera al máximo, ya que el protagonista, cimarrona versión criolla de un detective a lo Poirot, resuelve los enigmas sin salir de la celda carcelaria donde purga un delito menor.

confesado, hablando de este cuento, que, luego de años donde luchó por encontrar el sabor y el color de Buenos Aires en sus poemas, lo halló cuando, luego de haber tenido un sueño, al levantarse lo escribió íntegro. Más allá de la veracidad de la anécdota, importa señalar que los nombres encubren lugares reconocibles, pero del mismo modo que en los sueños, con desvíos leves aunque suficientes para producir el efecto de lo extraño; así se da el procedimiento de escamotear los topónimos reales bajo nombres exóticos (por ejemplo, en los nombres de las calles) o elidir otros, como ocurre en la cita que transcribo, con la avenida llamada Paseo Colón, con el edificio Cavanagh (tómese en cuenta que para los años cuarenta, cuando se escribe este relato, era inmediatamente identificable, por ser el más alto de la ciudad, situado hacia el norte, mirando al río), o con el muy evidente Río de la Plata: “El primer crimen ocurrió en el Hôtel Du Nord -ese alto prisma que domina el estuario cuyas aguas tienen el color del desierto” (Borges 1996: 499). Extrañeza que no impide al lector avezado -aunque la exigencia que demanda este texto sea intensa- interpretar las alusiones, los desplazamientos y connotaciones que tematizan acontecimientos o personajes del momento, a veces por inversión, como ocurre con las irónicas menciones al Congreso Eremítico -burlesca deformación del XXXII Congreso Eucarístico Internacional de 1936, que concitó en Buenos Aires enorme concurrencia y al que asistió el cardenal Eugenio Pacelli, que sería luego el Papa Pío XII- en un pasaje que se burla de los católicos, mediante una feroz crítica ideológica al pensamiento de la derecha nacionalista y al antisemitismo, con un nuevo juego de nombres. En este caso, el imaginario periódico *La Cruz de la Espada* alude a la tristemente famosa frase de Leopoldo Lugones, nuestro poeta nacional a la sazón, cuando celebró el golpe de estado de 1930 con el que el general José Félix Uriburu derrocó al gobierno del presidente constitucional Hipólito Irigoyen, iniciando la serie de las modernas dictaduras argentinas: “ha llegado la hora de la Espada”. Por su parte, el nombre del apócrifo cronista Ernst Palast es una deformación de Ernesto Palacio, el conocido historiador nacionalista:

Los diarios de la tarde no descuidaron esas desapariciones periódicas. *La Cruz de la Espada* las contrastó con la admirable disciplina y el orden del último Congreso Eremítico; Ernst Palast, en *El Mártir*, reprobó “las demoras intolerables de un pogrom clandestino y frugal, que ha necesitado tres meses para liquidar tres judíos” (503)

Finalmente, resta decir que los procedimientos entretejen sentidos en disputa porque, mientras por un lado, el lenguaje emblemático desrealiza, por otro, las condiciones que se describen sitúan los nombres en relación con sus referentes reconocibles, aunque este reconocimiento deba hacerse mediante una oblicua inferencia. Así, Lönnrot y Red Scarlach simbolizan el rojo de la sangre, y, al coincidir en su significado, construyen la clásica dupla del perseguidor/perseguido como lugares actanciales intercambiables, típica de la ficción criminal del escritor. Por otra parte, si se sitúa el contexto

histórico local, no es demasiado trabajoso conectar relaciones que articulan en su connotación, sentidos políticos, deslizándonos desde el término “caudillo” de neta raigambre criolla, cuando leemos que, para llegar al lugar donde Scarlach ejecutará a Lönrot, la quinta de Triste–Le-Roy -afantasmada imagen de Adrogué, suburbio del sur de la ciudad de Buenos Aires-, es necesario cruzar “un ciego arroyuelo de aguas barrosas” luego del cual hay un gran suburbio fabril “donde, al amparo de un caudillo barcelonés, medran los pistoleros” (504). El arroyuelo es el Riachuelo, límite con el partido de Avellaneda, enorme suburbio fabril, en efecto, pues era la zona donde se concentraba la industria de las carnes para luego dirigirse al puerto. Red Scarlach, el más famoso de esos pistoleros al servicio de los caudillos políticos, es la distorsionada imagen de Ruggero, apodado “Ruggerito”, conocido por su atildada elegancia de guapo, el más notorio puntero electoral del caudillo conservador Alberto Barceló, quien fue intendente del populoso municipio de Avellaneda y se postuló para gobernador de la provincia de Buenos Aires. De este modo, Borges -quien en su juventud apoyara a Irigoyen- expresa tanto su crítica al autoritarismo militar, cuanto su burla al sistema político de los conservadores, que manejaba un *statu quo* reaccionario de ideología paternalista y prebendaria, así como de fraude electoral.

Si hemos partido de nuestro escritor moderno por antonomasia, ha sido para mostrar cómo escribe en las fronteras del género, precisamente en el cuento que es su acta de nacimiento, y ello nos autoriza a observar que se gesta una tradición de desplazamiento del policial en nuestra literatura. Se trata de narradores que, privilegiando lo literario, utilizan procedimientos como la parodia, la reescritura de nuestra tradición, las claves intertextuales y la presencia constitutiva de otros códigos semióticos (el cine, la historieta) que conviven con la reflexión sobre lo social y lo político, es decir, el poder en sus aspectos más problemáticos, por lo cual el sentido del enigma se transforma en otra cosa, como en los ejemplos que veremos. El primero de ellos se trata de una narración donde el enigma se torna una parábola del terror social vivido durante la más feroz de las dictaduras conocidas por la Argentina: el así llamado proceso militar; allí podemos inscribir el nombre de José Pablo Feinmann (1943-2021) cuyo pensamiento y escritos resultan particularmente operativos para mi demostración.

José Pablo Feinmann ha hecho, además de novelas, periodismo, guión cinematográfico y ensayos ideológico-políticos enmarcados en la tradición de interpretación histórico-crítica de lo nacional². Si menciono esta actividad diversificada, es porque da cuenta de una preocupación común que atraviesa todos los modos de escritura que ejercita para nuclearlos en función de lo que privilegia: la militancia política. Así, en el denominado Coloquio de Maryland -realizado en esa universidad norteamericana en diciembre de 1983, en el cual se reunieron un grupo de intelectuales

² Como ensayista, Feinmann ha publicado *Filosofía y Nación* (1982); *Estudios sobre el peronismo* (1983); *El mito del eterno fracaso* (1985) y *La creación de lo posible* (1986).

argentinos para reflexionar sobre la reciente dictadura, sus causas y sus consecuencias, luego publicado en 1988- el filósofo, escritor y ex militante montonero Feinmann expuso un texto titulado “Política y verdad. La constructividad del poder” donde realiza un detallado análisis de lo que posteriormente dio en llamarse la posición de enunciación de la Juventud peronista³. Sin mencionar su inclusión en el colectivo Montoneros, sino refiriéndose a la “línea nacional” o a veces a la “tendencia revolucionaria”, enuncia en ese documento su teoría de la verdad como producto de la práctica y conquista políticas:

La verdad sobre el pasado se conquistaba en la militancia del presente. Se trataba de sumar poder y desde aquí, desde nuestro poder, desplazar la verdad del enemigo desde el centro del poder e instalar allí la nuestra. (Sosnowski: 80).

Esta concepción presupone que la construcción de la verdad como producto del poder es un actividad semejante a la de cualquier proceso creativo y así lo afirma explícitamente: “El discurso del poder implica una constructividad de la verdad que lo acerca a la creación literaria” (81). Valdría la pena profundizar en esta cuestión, pero eso me apartaría demasiado del tema; sin embargo confío en que se me perdonará el rodeo para comprender la poética que sostiene las novelas de este escritor. Él mismo, en un ensayo crítico, establece vínculos estrechos entre sus narraciones y las de otros escritores del momento, con la existencia del Estado policial y el terror dictatorial. La recorrida argumental que despliega el ensayo parte de los protagonistas de la narrativa policial clásica y los de la negra, estableciendo sus diferencias (el detective aficionado frente a la institución policial) mientras sostiene que en el caso de la serie argentina no hay policía ni detectives; el clima que se genera en ellas es la réplica del Estado policial: una generalizada atmósfera de la inminencia difusa pero constante de la muerte, responsable de un estado de oprimente paranoia social. Si bien esto es así, sin lugar a dudas, desde mi perspectiva, aunque su propia lectura confirme la que obtendría cualquier lector atento que hubiera compartido esta experiencia histórica, constituye una explicación que debilita la contundencia estética, pues el residuo del efecto de lectura sería de por sí, suficiente.

Las novelas de Feinmann que se inscriben en el género policial son: *Últimos días de la víctima* (1979) y *Ni el tiro del final* (1981), título tomado de una letra de tango “ni el tiro del final te va a salir” frase que alude al protagonista, un fracasado, un *looser*, que ha perdido todo horizonte valorativo para su vida. Por su parte, en *Últimos días de la víctima* el enigma se sustenta en la falta de claves interpretativas de la trama cuyas acciones

³ *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires, EUDEBA, 1988. (Saúl Sosnowski, compilador). Participaron destacados escritores e intelectuales y uno de los temas a debatir con más énfasis fue la distancia entre quienes se exiliaron y quienes se quedaron en el país. Es emblemático al respecto el título de la intervención de Beatriz Sarlo: “El campo intelectual. Un espacio doblemente fracturado”.

conducen siempre a un no-saber. Un asesino profesional, Mendizábal, recibe el encargo de eliminar a un tal Külpe, pero nada sabremos de los motivos de esta decisión ni mucho menos de quién o quiénes son los responsables de ella. El lector asiste a una escena donde el sicario recibe las instrucciones por parte de alguien llamado El Hombre Importante, flanqueado por su lugarteniente Peña. Que el Hombre Importante esté nominado de manera obviamente emblemática es una marca del enigma que se vivía socialmente, la encarnación de la paranoia, por cuanto quienes manejaban a los asesinos estaban en el centro, remoto y misterioso, del poder. Pero es más importante para mi propósito ahora señalar que, además de esta atmósfera alusiva de la situación extratextual, la lógica narrativa exhibe el trabajo de reescritura de un relato borgeano: "El muerto". Allí, era el ambicioso Benjamín Otálora, compadrito que asciende a contrabandista y pretende sustituir a quien detenta el poder, Azevedo Bandeira, sin saber que está condenado desde el comienzo, pues se le permitió gozar hasta un cierto punto del convencimiento de su éxito, para que fuera más cruel aún la decepción que lo espera al momento de su ejecución a manos del "capanga" de Bandeira, Ulpiano Suárez. Aquí, en el relato de Feinmann, también hay un juego de equívocos y situaciones obsesivas como espejos invertidos: la víctima no era Külpe, sino su presunto matador, Mendizábal. Importa señalar dos indicios importantes para el juego de la semejanza: uno de ellos opera a nivel del lenguaje donde encontramos mojonos que deliberadamente señalan la estirpe borgeana; por ejemplo, construcciones como "nadie ignora que..." u otras tan típicas del estilo del padre textual que nadie pretendería usarlas por su ostensible presencia. La otra marca indicial se mantiene en el nivel anecdótico: ambos textos no sólo no solucionan el enigma, sino que dejan como resto preguntas básicas sobre el acontecer, por ejemplo, ¿por qué eliminar a estas víctimas? Nunca sabremos por qué, así como a veces alguien ignoraba, en esa época, por qué se lo había condenado. Feinmann no escatima explicaciones sobre cómo el asesino queda envuelto en su propia trampa. En un volumen colectivo sobre literatura policial, escribe:

Paulatinamente, todo irá trastocándosele a Mendizábal. La realidad no es la que él ve. Ni la que él imagina. Quien creía poseer a los otros, asesinándolos (...)...termina envuelto en su propia trama, en sus propias redes, en su propia y criminal patología. (Feinmann, 150)

Vayamos ahora a nuestro segundo ejemplo. En el año 2003, la novela de Guillermo Martínez, *Crímenes imperceptibles*, es galardonada con el premio Planeta⁴. No sería necesario conocer un dato del autor, el cual es el

⁴ Guillermo Martínez (Bahía Blanca, 1962) se inicia en la literatura con un volumen de cuentos premiado en 1982, *La jungla sin bestias*. De 1989 es su segundo volumen de cuentos, *Infierno grande*. Pese a estas distinciones, hasta entonces, ni tampoco cuando aparece su primera novela, *Acerca de Roderer*, en 1992, la crítica le presta atención, tal vez porque no pertenecía al mundillo literario o por permanecer ajeno a las modalidades

de la publicación, ese mismo año, de su libro *Borges y la matemática*, para saberlo un asiduo y lúcido lector de Borges; por otra parte, su conocimiento matemático es propio de su formación académica, pues se doctoró en esa disciplina, y estuvo dos años como becario en la Universidad de Oxford. Todo escritor argentino - se dirá- ha leído a Borges, ha “aprendido” a Borges. Puede rechazarlo, denegarlo o escribir a contrapelo de él, pero no omitirlo. Si esto es así, no obsta a que en contados casos suceda lo notable de esta novela de Martínez: que la estructura de un relato responda tan fielmente a la matriz narrativa del hipotexto que lo engendró, efectuándose así como su reescritura y, sin embargo, esta índole sea tan sutil que no resulte, en primera instancia, evidente. En efecto, esta observación se funda en la construcción narrativa, en otras palabras, en cómo se articula en la trama su estatuto de enigma intelectual; desde allí podría accederse a una reflexión sobre la poética que sustenta el relato, pues no se trata de similitudes estilísticas, pasibles de advertir en una lectura cuyos efectos despertaran ecos de las inconfundibles construcciones sintácticas o el temple irónico del estilo borgeano, ni similares remisiones a los referentes extratextuales - cronotopos, situaciones, atmósfera-. ¿Cómo explicarlo, entonces? Lo que sigue intentará navegar en esas aguas.

Si el mapa de señales que construye la trampa intelectual para Lönnrot en el texto borgeano era de índole geométrica - primero parecía un triángulo de crímenes; luego, resultó ser un rombo con un cadáver en cada punto cardinal de la abstracta ciudad- en esta novela, se trata del diseño de una serie matemática. Un aspecto aprendido de la pericia escrituraria borgeana es el nivel cognitivo de la explicación requerida por los saberes implicados; en este sentido, así como dije más arriba que el latín y la cábala eran, en el texto de Borges, los anzuelos tendidos por Red Scarlach para el erudito Lönnrot; en la trama anecdótica de Martínez, están incrustadas complejas nociones matemáticas. Sin embargo, en ambos casos, el lector no especializado puede entenderlas: allí está la graduada exposición que los pone a su alcance, según se advierte en el siguiente pasaje:

--Tal vez tenga que ver con ese capítulo de mi libro sobre los crímenes en serie-- dijo Seldom--; lo que yo sostengo allí es que, si uno deja de lado las películas y las novelas policiales, la lógica oculta detrás de los crímenes en serie -por lo menos de los que están históricamente documentados- es en general muy rudimentaria y tiene que ver sobre todo con patologías mentales. Los patrones son muy burdos, lo característico es la monotonía y la repetición y en su abrumadora mayoría están basados en alguna experiencia traumática o una fijación de la infancia. Es decir, son casos más apropiados para el análisis psiquiátrico que verdaderos enigmas lógicos (2003a: 34).

narrativas predominantes en el campo literario argentino, que imponen escrituras complejas, plenas de guiños dirigidos a los críticos y profesores universitarios e impregnadas de autorreflexión sobre la propia escritura y teoría literaria. Esta última novela le procura notoriedad, aunque no aún la atención de la crítica académica.

El nombre de Arthur Seldom es el protagónico. Se trata de un profesor de Oxford de fama internacional -“una de las cuatro espadas de la Lógica”, “una leyenda entre los matemáticos”, lo define el texto, cuando se conocen con el narrador-personaje, joven becario argentino que se encuentra, a la sazón, en Inglaterra-; la notoriedad del profesor escocés proviene de un teorema donde prolongó filosóficamente las tesis de Gödel. Si Lönnrot era un detective aficionado y erudito, aquí, Seldom también es un sabio que oficia de detective extraoficial, aunque lo sea sólo coyunturalmente debido a su relación personal con la familia de la primera víctima, una anciana dama que vive con su nieta, cuyos padres, ya fallecidos, eran íntimos amigos del académico. Seldom ha llegado a la escena del crimen al mismo tiempo que el joven becario, inquilino en la casa de ambas mujeres; juntos descubren el cadáver y al comenzar la investigación, el matemático comparte sus razonamientos con el narrador-personaje, un interlocutor natural, pues se trata de alguien capacitado para entenderlo; así, ambos estrecharán una amistad que culminará en el momento del imprevisto desenlace.

El desconocido asesino va dejando, a modo de herméticas claves, ciertos símbolos que constituyen los términos de una serie. De poder interpretarlos, se prevería a la vez el lugar, las condiciones del crimen siguiente y la identidad de la próxima víctima; tan complejo operativo, en el fondo -tal como se presume por las características de los hechos y el perfil psicológico diseñado por una profesional de la policía- es un desafío intelectual dirigido al propio Seldom; ello hace suponer que se trataría de un matemático frustrado, un rival despechado, motivado por un oscuro afán de revancha.

Para mostrar el despliegue argumentativo en el orden del conocimiento matemático, bien vale la pena, una vez más, demandar la atención del lector con una cita, pues en ella puede observarse la exhibición de una crítica epistemológica dirigida al corazón de lo que la *doxa* supone el más exacto de los saberes:

Hay una diferencia entre la verdad y la parte de verdad que puede demostrarse: ése es en realidad un corolario de Tarski sobre el teorema de Gödel –dijo Seldom-. Por supuesto, los jueces, los forenses, los arqueólogos, sabían esto mucho antes que los matemáticos. [...] En el fondo, lo que mostró Gödel en 1930 con su teorema de incompletitud es que exactamente lo mismo ocurre en la matemática. El mecanismo de corroboración de la verdad que se remonta a Aristóteles y Euclides, la orgullosa maquinaria que, a partir de afirmaciones verdaderas, de primeros principios irrefutables, avanza por pasos estrictamente lógicos hacia la tesis, lo que llamamos, en una palabra, el método axiomático, puede ser a veces tan insuficiente como los criterios precarios de aproximación de la justicia... (2003a: 68).

Una aproximación más que hace resonar los ecos de la reescritura son las alusiones a saberes arcanos: aquí, se trata de un libro sobre la secta secreta de los Pitagóricos, ancestros de todo matemático, y el sentido oculto de sus símbolos, que apuntan al significado de la serie; desde allí, a la identidad del asesino. El presunto culpable, inmune al castigo pues ya está

muerto, es descubierto gracias a una serie de complejos desvíos en la trayectoria de la abducción, que incluyen también el azar y la improvisación, poniendo en escena de escritura la efectuada concreta del teorema de la incompletitud de Gödel.

Este último punto es crucial para la eventual demostración de mi argumento. En efecto, no es una pauta excepcional para las poéticas narrativas contemporáneas que una cuestión teórica o epistemológica sea objeto de tematización narrativa; es más, en alguna producción novelística argentina desde los años de la dictadura militar, esta condición pareciera casi obligatoria, llegando, a veces, a desplazar la historia narrada. Lo que en cambio, sí es singular, es que dicha cuestión se constituya en la efectuada misma de la escritura. Para poder justificar lo enunciado, debo dar un rodeo, siempre viajando por la literatura de Borges, ahora por “El jardín de senderos que se bifurcan”, cuento incluido en el volumen del mismo nombre, de 1941. Con este desvío, espero poder mostrar cómo la novela de Martínez se construye en el espacio de cruce entre el relato fundacional del género policial de enigma y el ahora citado, donde la anécdota responde, en primera instancia, al relato de aventuras criminales, pero -como siempre sucede con Borges- para dar lugar a una cuestión filosófica, donde se explora el abismal problema del tiempo.

En otro lugar, me he ocupado detenidamente de este cuento; baste ahora con retomar algunas de las reflexiones allí expuestas (Calabrese 2003: 126-128)⁵. El texto se estructura como juego de versiones narrativas superpuestas, al modo de cajas chinas. La aventura transcurre durante la Primera Guerra Mundial, el narrador es un espía chino, Yu Tsun, operando, a la sazón, en territorio inglés. Su versión de los hechos -que el texto incorpora a la manera de una declaración ante la policía, cuando ya lo han aprehendido y su garganta “anhela la cuerda”- es una corrosiva e irónica deconstrucción de la “verdad” histórica, incluida mediante el recurso del epígrafe, que repone un fragmento del historiador inglés Liddel Hart. El chino se desvive por lograr su objetivo: el nombre de la ciudad francesa que deben bombardear los alemanes, pues es el sitio donde se ubica el secreto parque de artillería británico; es imperioso para él transmitir la información a su jefe, antes de que lo alcance su perseguidor, el sabueso inglés Richard Madden, quien ya está tras sus huellas. Para ello, urde un plan tan audaz como azaroso: busca en la guía telefónica un apellido que coincida con el nombre de la ciudad, Albert, para asesinarlo y de ese modo, cuando el funcionario alemán del servicio secreto lea el caso en los periódicos, develará el mensaje.

El tiempo cronológico organiza una trama estrictamente pautada: entre el momento en que Yu Tsun toma el tren para ir al suburbio donde vive el

⁵ La lectura crítica allí expuesta procura hacer jugar las nociones de *cronos* -tiempo cronológico, determinante para el orden sintagmático del relato- en contraste con el *aión* -tiempo del acontecimiento, que se da en la narración enmarcada, incrustada en el relato de espías- acordes con lo que ha teorizado el filósofo Gilles Deleuze.

desconocido llamado Albert para matarlo y divisa, aterrado, por la ventanilla el rostro de Madden que no alcanza a subir al tren, y la posible concreción de su propósito, hay cuarenta minutos; el intervalo entre dos trenes. En ese lapso, Yu Tsun consumará su “empresa atroz”, pero lo espera el tiempo del *aión*, del acontecimiento, un salto cualitativo que cambiará el sentido de su vida. En efecto, Albert es sinólogo y traductor, por lo que puede revelar el sentido de la inextricable novela de su antepasado Tsui-Pen, enigma secular que ha agobiado con la vergüenza a la noble familia del chino. La novela de Tsui-Pen es una metáfora de la idea que su ancestro tenía sobre el tiempo; en ella, “el oblicuo Tsui-Pen” despliega, mediante la estructura narrativa misma de la caótica novela, una original concepción donde existirían series de tiempos convergentes, divergentes o paralelos: en tales series habitan todos los futuros posibles.

Es así que el cambio cualitativo del personaje no se limita a su subjetividad, sino que hace a la efectuación misma del relato, a los encadenamientos narrativos entre sus dos tramas, constituyéndose como puesta en escena escrituraria de una filosofía fantástica: múltiples series que se cruzan, se superponen o secularmente se ignoran. En efecto, en uno de esos tiempos, Yu Tsun y Albert representan a dos países en pugna y son enemigos; pero a la vez, para el chino, su víctima ha sido el más grande de los benefactores; cabe observar, además, que tales instancias ocurren simultáneamente, en un juego de convergencias y divergencias, superponiéndose entre sí como lo hacen los dos relatos, la historia de espías y la historia sobre *El jardín de senderos que se bifurcan*, título del cuento y de la novela-laberinto de Tsui-Pen. En síntesis: un diseño narrativo como figuración enigmática de una cosmovisión temporal, a la vez que ella deviene efectuación concreta; es la bisagra temporal que une y separa las historias, los destinos, los roles antagónicos de enemigo y benefactor, pues hace actuar como dispositivo de la narración a ese operador teórico.

Más arriba, formulé la hipótesis de que otro tanto ocurre en *Crímenes imperceptibles*, restan ahora unas breves reflexiones que permitan corroborarla; para ello retomo el hilo de la serie matemática seguida, paso a paso, por el profesor de Oxford para poder mostrar el funcionamiento patológico de la mente criminal que ha dejado esas señales simbólicas. Una pregunta ingenua podría serme de ayuda: ¿por qué se califica de “imperceptibles” a esos asesinatos, si los cadáveres están bien a la vista? He aquí el guiño al lector; lo imperceptible no es la evidente sucesión de muertes, pues, excepto la primera, las otras son muertes naturales; tal enmascaramiento tiende a sustentar la auténtica puesta en escena que efectúa el genial matemático, a fin de ocultar, como se dice proverbialmente, el árbol en el bosque. No se trata del tradicional desenlace sorpresivo, inaugurado por la novelista inglesa Agatha Christie, donde el detective- narrador resulta ser el asesino; aquí, el abrumador despliegue de la explicación lógica de la serie tiene por objeto proteger al verdadero culpable. Había señalado ya que el proceso abductivo llevado a cabo por Seldom exhibía, en la escena narrativa, la teoría del teorema de Göbel sobre

la incompletitud, cuestión epistemológica que deviene narración del enigma, desplegada por las operaciones racionales del detective. Sin duda, es el aprendizaje escriturario que Martínez adquiere de Borges; la clave del homenaje textual se halla en el pasaje que, como epígrafe, encabeza este trabajo, pues “el poeta de su país” -en palabras del matemático- es la evidente alusión al Borges del poema “La noche cíclica”, con la cita incrustada de su primer verso.

A la postre, sin embargo, en un pase de prestidigitación, todo ha cambiado: la exhibición de la incompletitud no se halla en el proceso abductivo, en la lógica, ni en la matemática; todo eso tan evidente, es en verdad, lo imperceptible. La incerteza que Göbel demostró para el campo matemático invade lo real -es decir, lo verdaderamente ocurrido, y no lo demostrable- puesto que esa verdad quedará para siempre ignota; aunque el narrador- personaje descubre la trama y lo poco que queda por aclarar le es revelado por el mismo Seldom, no denunciará al culpable; sabe que la verdad es mucho menos verosímil que el juego de pseudo enigma lógico/solución montado por el profesor escocés.

Es interesante observar que si bien -he insistido en ello- la reescritura de Martínez deja ver su profundo conocimiento de los procedimientos narrativos borgeanos, hasta el punto de atreverse a cruzar operaciones de escritura dados en dos textos que constituyen distintas vertientes del relato policial, ello no obsta a que la poética de la novela difiera considerablemente de la de ambos textos-ancestros. En efecto, tanto en los usos paródicos del policial para articular burlescas alusiones políticas, cuanto en el uso de un género “menor” -el relato de aventuras criminales en la historia del espía- para plantear una cuestión fantástico-filosófica, Borges se mantiene coherente con la estilización propia de una poética hostil al realismo; los personajes son esquemáticos sostenes de las funciones actanciales del perseguidor y el perseguido; las motivaciones no importan, son meras excusas para sostener el lúcido entramado intelectual, donde el brillo de la pulida superficie impide advertir la menor sutura y deja deslizar el movimiento entre la diferencia y la repetición. Por el contrario, la poética de Martínez se apoya en una verosimilitud realista: no es otra la causa del brusco cambio que, dejando de lado la fascinación intelectual del razonamiento y de la matemática, cede el paso a una de las más viejas motivaciones humanas: el amor paternal que protege, contra toda razón, verdad o ética.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1996). *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé editores.
Borges, Jorge Luis (1997). *Obras Completas en colaboración*. 5ª edición. Buenos Aires: Emecé editores.

- Calabrese, Elisa (2000). "Gestos del relato: el enigma, la observación, la evocación". En Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo 11. La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé. 73-96.
- Calabrese, Elisa (2003). "Un jardín hecho de tiempo". En *Variaciones Borges*, 16. 121-129.
- Deleuze, Gilles (1988). *Diferencia y repetición*. Madrid: Júcar.
- Feinmann, José Pablo (1991). "Estado policial y novela negra argentina". En *Los héroes «difíciles». Literatura policial en la Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Corregidor. 155-165.
- Jitrik, Noé (1993). "Rehabilitación de la parodia". En: Roberto Ferro (comp.), *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA. 7-24.
- Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge (1996). *Asesinos de papel. Ensayos sobre la narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.
- Martínez, Guillermo (2003a). *Crímenes imperceptibles*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.
- Martínez, Guillermo (2003b). *Borges y la matemática*. Buenos Aires: Eudeba.
- Sosnowski, Saúl (comp.) (1988). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: EUDEBA.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons