

## WALSH Y EL POLICIAL: VARIACIONES SOBRE EL GÉNERO\*

Analía Capdevila

Desde su emergencia, hacia fines del siglo pasado, con Eduardo Ladislao Holmberg, y aún antes, desde aquellas manifestaciones aisladas que los historiadores suelen relegar a la etapa de “los precursores”, entre las cuales cabe destacar “La pesquisa” de Paul Groussac, el policial argentino parece reducirse a la repetición y variación más o menos explícita de las convenciones genéricas. La presencia indiscutible de los clásicos, asegurada por las tempranas traducciones de los relatos de Edgar Allan Poe y de Sir Arthur Conan Doyle, han hecho de este género un repertorio de modelos a imitar, o al menos, un conjunto de reglas —temáticas, formales y retóricas— susceptibles de ser adaptadas por nuestros autores. En este sentido, el distanciamiento irónico, humorístico o paródico ha sido uno de los recursos privilegiados para superar la mera transposición en ese intento de adaptación de una forma literaria foránea, fuertemente codificada, que planteó dificultades concretas, sobre todo en lo que respecta a la instauración de un verosímil; intento que en su manifestación más extrema fue postulado por algunos como un imperativo de nacionalización. Al mismo tiempo, puede decirse también que, más de una vez, ese distanciamiento respecto de las convenciones, cuya condición previa es la aceptación de las mismas en carácter de tradición o normativa, se ha constituido en el motor de la evolución histórica de ese género en el interior de nuestra literatura.

Con todo, todavía en las décadas del '40 y del '50, se está de acuerdo en postular para el policial de enigma, que por esa época tuvo su momento de mayor auge, el problema de la superación de cierto *epigonismo*, efecto no deseado del proceso de asimilación y adaptación. Los autores policiales argentinos de ese período se caracterizan tanto por el respeto como por el juego con las convenciones del género, sobre todo las que se refieren al cuento, forma que en su mayoría cultivaron y en la que, en teoría, deben combinarse una estructura bien trabajada, según una rigurosa economía de recursos y una adecuada dosis de exotismo, irrealidad necesaria para el efecto de realidad propio del policial.

\* El presente trabajo forma parte de una investigación sobre la etapa policial de la obra narrativa de Rodolfo Walsh en relación al problema de la nacionalización del género en nuestro país.

Con *Variaciones en rojo*, libro publicado en la "Serie Naranja" de Hachette en 1953, y con el que obtuvo un año más tarde el Premio Municipal de Literatura, Walsh concibe ese juego de un modo particular. Tal como lo sugiere inequívocamente su título, plantea allí en relación al policial un trabajo de variación que bien podría caracterizarse como doble, en tanto se realiza al mismo tiempo sobre las convenciones del género y sobre reglas del código —retengamos esa distinción—. Trabajo definido con precisión como un "diestro ejercicio de la *variatio*", y que manifiesta, como lo ha señalado con acierto la crítica, el virtuosismo de Walsh, su probada competencia en el manejo de las leyes genéricas, aún cuando por momentos el mismo se reduzca a la simple "traducción" o transposición de códigos y estereotipos<sup>1</sup>.

Una primera lectura del volumen hace evidente la voluntad de Walsh por adscribir estos relatos a ciertos modelos del policial clásico. Voluntad de algún modo confesada en la "Noticia" con la que los presenta, en la que hace referencia a ciertos temas y recursos tales como "el problema del crimen en el cuarto cerrado", "el desafío al lector" o "la intercalación de diagramas e ilustraciones", que ha tomado de autores clásicos como Edgar Allan Poe, Gastón Leroux, Arthur Conan Doyle o Ellery Queen, y también en las frecuentes alusiones mediante las cuales algunos de sus personajes no dudan en encontrar correspondencias entre su propio universo ficcional y el de recordadas historias policiales. Así, por ejemplo, en "La aventura de las pruebas de imprenta", primer relato del libro y debut de Daniel Hernández, este corrector de pruebas convertido en detective hace alusión en el momento de resolver el enigma al famoso Sherlock Holmes y a su actuación en el "curioso incidente del perro", en una clara referencia a *El sabueso de los Baskerville* de Conan Doyle, cuya traducción, por cierto, apareció en la misma "Serie Naranja" en la que publica Walsh<sup>2</sup>.

De ese cuento se ha marcado también su filiación borgeana en el recurso al humor para la presentación de algunas situaciones y personajes. Como por ejemplo la de Raimundo Morel, la víctima del caso,

<sup>1</sup>Cfr. Romano, Eduardo: "Modelos, géneros y medios en la iniciación literaria de Rodolfo Jorge Walsh" y Braceras, Elena, Leytour, Cristina y Pitella, Susana: "Walsh y el género policial" en *Nuevo Texto Crítico*, Año VI, N° 12/13, Universidad de Stanford, Julio 1993-Junio 1994.

<sup>2</sup>La publicación de esa novela en la "Serie Naranja" de la Biblioteca de Bolsillo de Hachette marca para Jaime Rest el inicio de una segunda etapa en el proceso de difusión del género en nuestro país, en la que "la novela policial empieza a penetrar en sectores con pretensiones de mayor nivel cultural, en consonancia con el afianzamiento de las clases medias". Cfr. "Diagnóstico de la novela policial", en el número 15 de la revista *Crisis*, Año II, julio de 1974.

egresado de Harvard y traductor del escritor Oliver Wendell Holmes (sic), “único quizá de los clásicos norteamericanos completamente ignorado en nuestra lengua” del que en una nota a pie de página se nos da la lista completa de sus obras<sup>3</sup>. Junto con el intento, evidente en los primeros párrafos, de enmarcar la acción del relato en un ambiente típicamente porteño, esa remisión al humor irreverente de Borges es uno de los aspectos a partir de los cuales se podría plantear aquí el problema de la nacionalización del género. Aunque lograda, la extensa descripción de la librería y editorial Corsario con la que comienza “La aventura...” no alcanza, sin embargo, para reducir la sensación de “ajenidad” que se desprende del relato. Ni siquiera en la apelación a la tipicidad con la que intenta ser presentada “la realidad del ambiente” de las editoriales se logra restringir el carácter aleatorio de las notaciones —que citamos entre comillas en nota al pie— si las pensamos en función del argumento<sup>4</sup>.

Y esto porque Walsh subordina su tímida “voluntad localista” a los imperativos de la convención genérica. En “La aventura de las pruebas de imprenta” encontramos, convertidos en tópico, casi todos los motivos del policial de enigma: la discusión entre el comisario y el investigador aficionado en la que, con humor, se muestra la superioridad del segundo respecto del primero (capítulo V); la revelación temprana —y también ella enigmática— del detective frente a un personaje que hace las veces de Watson —“Aurelio Rodríguez, viejo empleado de la editorial Corsario” (capítulo VI); la reunión de los implicados, incluido los culpables, en la que el detective expone sus conclusiones (capítulo VIII, IX y el Apéndice). Asimismo, son reconocibles en la presentación de los personajes ciertos estereotipos, sobre todo en lo que respecta a la pareja de oponentes Jiménez (cuya “superioridad en el oficio” lo lleva

<sup>3</sup>“*El poeta en la mesa del desayuno* es el tercer eslabón de la serie que iniciara Oliver W. Holmes en 1858 con *El autócrata en la mesa del desayuno*, y que prosiguiera al año siguiente con *El profesor en la mesa del desayuno*.” Para Jorge Lafforgue, Borges está presente en este primer Walsh “en parte por lo canónico compartido”, pero sobre todo, por “la mirada” que desde el humor, la ironía o la parodia, erosiona los saberes consagrados, y de la que la nota recién citada sería un buen ejemplo. Cfr. “Walsh en y desde el policial” en Lafforgue, Jorge y Rivera, *Jorge: Asesinos de papel*, Buenos Aires, Colihue, 1996.

<sup>4</sup>La descripción está presentada como un lento recorrido por el viejo edificio de la Avenida de Mayo, con sus largos estantes repletos de libros de la planta baja, visitados de tanto en tanto por “taciturnos empleados”, el “vasto salón” del segundo piso “calentado por estufas a kerosén”, en el que se encuentran las secciones de Contaduría y Créditos, donde “empleados de guardapolvo gris y empleadas de guardapolvo blanco hacen incesantes y misteriosos anotaciones en grandes libros comerciales” y la caótica sección de Ediciones del tercer piso, escenario donde comienza la historia.

erróneamente a la apología del indicio material y de las técnicas policiales de investigación) y Hernández (que descrea de la eficacia de los saberes técnicos para resolver enigmas), pareja a la que Walsh le agrega esta vez un tercer personaje, Alvarado, investigador privado de la compañía de seguros que postula la teoría del accidente fingido apelando a la consideración de los móviles.

Con todo, y tal como lo reconoce el mismo Walsh, el valor del cuento parece estar en la creación de un nuevo detective argentino, Daniel Hernández, joven corrector de pruebas de la editorial Corsario y en la construcción de la “fascinante cadena de razonamientos” que en su primera aventura lo llevó a resolver el crimen. Dos aspectos fundantes de la ficción policial como son la construcción de la figura del detective, y la caracterización de su método de investigación. En este caso logrados según procedimientos de “verosimilización” específicos como las Notas a pie de página del Editor que tanto nos informan acerca del valor de los signos de las correcciones de las pruebas de imprenta como sobre el invento argentino del fotocomparador Belaunde. Procedimiento que refuerza el efecto de realidad buscado por Walsh en la “Noticia” que precede al relato, en la que apela al recurso de la ficcionalización, frecuente en el género, cuando lamenta haber sacado al personaje que hará las veces de detective del “sólido mundo de la realidad” para llevarlo al de la ficción policial.

“La aventura de las pruebas de imprenta” es la historia de la conversión —casual— de Daniel Hernández en detective aficionado, en la que, como tal, se destaca por su capacidad hermenéutica para “la solución de problemas criminales”. El “improvisado detective” es en este caso un descifrador de las escrituras, discípulo lejano del otro Daniel, el de la *Biblia*, para Walsh el primer detective de la historia<sup>5</sup>. Así lo señala el epígrafe del cuento: “Entonces Daniel fue traído delante del rey. Y habló el rey, y dijo a Daniel: ...’Y yo he oído de tí que puedes declarar las dudas y desatar dificultades. Y si ahora pudieras leer esta escritura, y mostrarme su explicación, serás vestido de púrpura, y collar de oro será puesto en tu cuello, y en el reino serás el tercer señor’.” (*Biblia*, Libro de Daniel, v. 13-16).

Mucho se ha hablado acerca de la “superioridad intelectual” de este personaje, fundada para algunos en su “sensibilidad verbal” y en su “competencia semiótica”, capaz de descifrar el valor y el sentido de los

<sup>5</sup>En “Dos mil quinientos años de literatura policial” Walsh postula un origen remoto para el género cuando afirma que “la totalidad de los elementos esenciales de la ficción policial se hallan en literaturas anteriores a Poe”, en *Cuento para tahures y otros relatos policiales*, Puntosur, Buenos Aires, 1987; selección de Jorge Rivera.

signos. El mismo Walsh, haciendo lo que él llama el “elogio del corrector de imprenta”, destaca las facultades que a Daniel Hernández le sirvieron en la investigación de casos criminales, “desarrolladas al máximo en el ejercicio diario de su trabajo”, como “la observación, la minuciosidad y la fantasía”, y sobre todo, “esa rara capacidad para situarse simultáneamente en planos distintos”. Pero en rigor de verdad, en ésta su primera aventura, Daniel Hernández no sólo logra resolver el caso, referido como sabemos al “conjunto de circunstancias” que rodean la muerte de su compañero Raimundo Morel, sino que también es capaz de instaurarlo como problema: puede tanto “declarar las dudas” como “desatar dificultades” a partir de “la lectura” y la “explicación” de las escrituras. Así, en “La aventura de las pruebas de imprenta” encontramos expuestos, en todos sus términos, tanto el proceso de constitución de un enigma, como el de su resolución. Como le ocurre a los buenos detectives, en Daniel Hernández surge un principio de duda frente a la apariencia de los acontecimientos; por una “disposición natural” lo “demasiado razonable” no le resulta convincente. En el comienzo, el enigma se instala entonces en lo que para el corrector de pruebas aparece como “curioso”, como “casi inverosímil”, o lo que es lo mismo, como no evidente —no olvidemos que en ese *casi* se juegan las posibilidades del cuento policial, las posibles realizaciones de las virtualidades del código—. Y lo no evidente es para los demás personajes abocados a resolver el caso lo deducible en primera instancia. Ni el comisario Jiménez, ni Alvarado, investigador profesional que defiende los intereses de la compañía de seguros están en condiciones de juzgar “con pleno conocimiento de causa” el valor del indico material que resultará decisivo, las pruebas de imprenta, sobre las que el narrador, según el principio de redundancia propio de este tipo de ficciones, se detiene tres veces antes de que lleguen a manos de Daniel Hernández.

De esos dos procesos a los que nos referíamos antes, el detective explicita, bajo la forma de “máximas”, los principios en los que se fundan: la ley sobre la que se constituye el enigma, que postula que *lo demasiado evidente siempre es engañoso*, y la que sostiene que *no hay que confundir lo posible con lo probable*, sobre la que está fundada la posibilidad de cualquier resolución. Dos máximas que funcionan también como “principios de realidad” del universo representado en el género, y en las que se constituye el verosímil.

La importancia concedida en el relato a la demostración a partir de la cual Daniel Hernández refuta la hipótesis sobre el accidente, involuntario o fingido, hipótesis a la que conducen los informes periciales y los resultados de la autopsia, adscribe claramente este cuento al policial problema, según una clásica definición que dice que el relato policial se limita a la discusión y a la resolución abstracta de un crimen en forma gradual. La demostración de Daniel Hernández, que ocupa los dos últimos

capítulos del relato y el Apéndice, y que se vale de cuadros y tablas con cálculos horarios y distancias recorridas, parte de un “razonamiento por probable inferencia”. Lo que en términos de Peirce, según lo ha retomado Eco en un artículo famoso sobre Borges<sup>6</sup>, se llama “abducción” o conjetura: una suposición que en principio parece infundada, que se lanza como hipótesis —“acaso aventurada, muy semejante a una apuesta”, anota Eco— y que se pone a prueba frente a un hecho curioso. En la abducción no se juega tanto el “rigor lógico” del detective—en verdad, un efecto más de la narración—, como su capacidad imaginativa (“Imaginé, sencillamente, que Morel había hecho un viaje, un viaje en ferrocarril...” —confiesa Daniel Hernández).

Con todo, sabemos que la abducción de Daniel Hernández está fundada, como él mismo lo explicita, sobre una distinción tomada del saber académico-universitario, por decirlo de algún modo: “Usted había realizado lo que podríamos llamar la crítica externa de esas correcciones. Yo la completé con la crítica interna” —le dice el corrector de pruebas al comisario Jiménez, sin aclarar el valor de la referencia. La distinción, que promueve la analogía entre la figura del detective y la del crítico literario, pertenece a Enrique Anderson Imbert, conocido catedrático y escritor que la formula en *Tres novelas de Payró con pícaros en tres miras*, publicado en 1942. En su momento, el libro fue considerado como un modelo de análisis innovador dentro de los estudios literarios y podemos conjeturar que su vigencia se extiende, si atendemos a la referencia que de él se hace en este relato de Walsh, hasta la década siguiente a su publicación<sup>7</sup>.

Walsh retoma la analogía entre detective y crítico literario en el relato que da título al volumen, “Variaciones en rojo”, en el que propone la inversión (completa) del clásico problema inventado por Poe en “Los crímenes de la calle Morgue”: se trata del asesinato de Carla de Velde cometido en “un cuarto cerrado por fuera”. Las “previsibles reminiscencias” del caso lo inscriben en una serie literaria que continúa

<sup>6</sup>Se trata de “La abducción en Uqbar” recogido en *De los espejos y otros ensayos*, Buenos Aires, editorial Lumen, 1988.

<sup>7</sup>Para Anderson Imbert se pueden considerar tres aspectos en la literatura: la actividad creadora, la obra creada y la recreación que hace el lector. La consideración de estos aspectos dará lugar a la distinción entre crítica externa y crítica interna: mientras que la primera consiste en el examen de las etapas externas del proceso (la génesis y recepción de la obra), la segunda se detiene en la descripción de la obra independientemente de las circunstancias exteriores, haciendo el análisis “objetivo” de los tres elementos que la constituyen, el tema, la forma y el estilo.

el doble asesinato de Poe y en la que, además de *El misterio del cuarto amarillo* de Gastón Leroux, encontramos las soluciones propuestas por autores como O'Brien, Zangwill, Wallace y Chesterton, a las que Walsh agrega dos antecedentes remotos, el de la historia de Bel (*Biblia*, Libro de Daniel, IV) y el caso de Rampsinito, del Libro II de la *Historia* de Heródoto. La variación del problema está tematizada, de allí las continuas referencias que hacen los mismos personajes a esos autores, como la del comisario Jiménez, que en su vindicación de una nueva figura del investigador demuestra no desconocer a "los clásicos".

En un principio, "lo policial" del caso se constituye como enigma a partir de una confrontación, que el narrador presenta con humor e ironía, entre dos interpretaciones diferentes del crimen de Carla de Velde: la que destaca su aspecto "artístico", evidente para los medios culturales y literarios de la ciudad, y la que se detiene en el "meramente policial", exacerbado en las revistas y los periódicos sensacionalistas. Como un exceso en relación a estas dos interpretaciones, lo policial entendido como problema sólo será evidente "para los que quisieron ver en él un halo de misterio", esto es, para el comisario Jiménez y el detective Daniel Hernández, la conocida pareja de amigos y adversarios. A diferencia de lo que ocurre en "La aventura...", la superioridad del joven corrector de imprenta se hará evidente en esta oportunidad a partir de su competencia con otro personaje, Duilio Peruzzi, supuesto asesino de Carla de Velde. Dos inteligencias superiores y dos sensibilidades afines, enfrentadas en una competencia, si se quiere, más justa que la que podría mantener el joven detective con el comisario Jiménez<sup>8</sup>.

Como en el caso de sus antecedentes ilustres, la solución del enigma consiste en la refutación de las "imposibilidades materiales": cómo es que el asesino cerró la puerta sin salir del cuarto y cómo es que el arma se encontró del lado de afuera. En el fondo, y aunque la demostración deba recurrir a cálculos y figuras, la resolución del problema pasa por la interpretación de los hechos concretos. La genialidad del detective consiste en descubrir, en última instancia, de qué medios se valió el asesino para perpetrar su crimen, en este caso tan disímiles como un juguete de cuerda o "la más elemental de las pasiones", el miedo. Como

<sup>8</sup>En una clara referencia a las convenciones del género, el comisario Jiménez propone una tipología de la figura del investigador en la que encontramos al "policía rutinario", que confía exclusivamente en el oficio, al "investigador *amateur*", que "sigue los cauces intelectualistas" y al "investigador moderno", "que reúne en feliz conjunción ambas tendencias opuestas": "conoce el valor de la rutina pero no desestima la importancia de la imaginación y el razonamiento". Aún a pesar de su intento por superar con esta clasificación viejas dicotomías, para el comisario Jiménez este caso termina por confirmar "la validez de los métodos oficiales de investigación".

en el caso de “La aventura..”, el descubrimiento del asesino parte de una conjetura del detective —“Pero yo he supuesto la culpabilidad de Duilio y usted quiere que la demuestre” le dice Hernández al comisario—, a partir de la cual Walsh trabaja la figura del detective en su analogía implícita con la del crítico literario. Además de su refinada cultura, evidente por el uso que hace de referencias y citas literarias de autores como Goethe, Shakespeare o Dostoievski, el mismo Daniel Hernández confiesa sin modestia sus cualidades de detective: su sentido de la composición (“Yo no entiendo de escenografía ni de pintura, y en realidad no sé qué es lo que falta aquí, pero algo falta”), su sensibilidad artística (“Hay una actitud, un estado de ánimo, una atmósfera... que Peruzzi ha introducido en todos los resquicios... y que ha venido a constituir la tónica o el ambiente de todo el caso”) y sobre todo, su irrenunciable perspectiva literaria, atributos que lo llevarán a intuir la culpabilidad del pintor. Del cuadro de Peruzzi, una obra de arte verdadero, dice conmovido el detective: “Yo no entiendo gran cosa de pintura. He oído desterrar de ella lo meramente literario. No sé. Tal vez sea lo meramente literario de esa obra lo que me llamó la atención. Me guió por impresiones. Pero, ¿cómo negar la impresión tremenda, abrumadora que me produjo aquella muerte en soledad y el desbordarse por la herida del alma plural de un sólo ser humano tendido en una roca?”

En el límite, las impresiones de Daniel Hernández no están del todo infundadas; antes bien, están promovidas por una ley del género que lo obliga a desconfiar de los excesos: “una cosa eternamente repetida pierde realidad” sentencia esta vez el detective. Es por eso que las actitudes de Peruzzi le resultarán *demasiado* evidentes, y por lo tanto encubridoras de algún propósito secreto. Para el joven corrector de imprenta, aficionado a la literatura, el asesino no es capaz de alcanzar con su actuación “la perfección de lo grotesco”, también ella clásica, esto es, respetuosa de la armonía y el decoro.

“Yo no tengo buena vista para los indicios materiales, pero las palabras no se me escapan. El sonido y el sentido de las palabras.” Con esta declaración Daniel Hernández anuncia la solución de un enigma suplementario al de las circunstancias de la muerte de Carla de Velde: la identidad del personaje Hans Baldung, extraño ayudante de Duilio Peruzzi, inculpado erróneamente por el comisario Jiménez. A partir del testimonio de Duilio Peruzzi, el detective descubre que se trata en realidad de Otto Jenke, un pintor nazi que escapó de Alemania después de la caída de Hitler. El descubrimiento se produce más específicamente a partir de la interpretación de la ironía que entredicen las palabras de Peruzzi (““Hans es un pobre diablo, un inmigrado, una víctima ingenua del cruel anatema recaído en las camisas pardas’ ¿Era posible equivocar el sentido de esta frase? ¿Era posible inadvertir la ironía que encerraba?”) y del juego entre el sentido literal y figurado de uno de los términos de

su testimonio (“Baldung era un escenógrafo de mérito...*Después decoró palcos oficiales.*’ ¿Advierte el juego de palabras?”)<sup>9</sup>.

El caso fue postulado como una inversión del enigma del cuarto cerrado por dentro, y cualquier posibilidad de resolución tenía que empezar por admitir lo que en apariencia se presentaba como un escándalo lógico. Así lo supo Daniel Hernández desde el principio y obró en consecuencia, atento al sentido relativo de las palabras: para Duilio Peruzzi, el verdadero asesino, estar del lado de afuera hubiera significado quedar encerrado.

En “Asesinato a distancia”, la última de sus aventuras, Daniel Hernández vuelve a aceptar el mismo desafío: debe demostrar lo que en principio parece imposible, algo “que atenta contra las leyes de la lógica”. Aunque, en esta ocasión, lo hará por encargo. Daniel es invitado por su amigo Silverio a su casa de la playa para que resuelva el misterio que envuelve la muerte de su hijo Ricardo, ocurrida un año atrás. Como en “La aventura de las pruebas de imprenta”, el misterio tiene que ver con la posibilidad de que la muerte de Ricardo no haya sido un suicidio o un accidente, sino un asesinato, y lo que la constituye como enigma, desde su primer instancia, pasa por la consideración de los móviles.

“En resumen... [le dice Daniel a su amigo Silverio] usted me plantea un caso que a todas luces no puede ser un accidente, que en opinión de la policía no puede ser un asesinato, y que según usted no puede ser un suicidio...” Tales los términos del desafío aceptado por el detective. Esta vez, Daniel Hernández no cuenta con indicios materiales, su campo de acción se encuentra restringido al máximo. Deberá resolver el caso a partir del testimonio de los implicados acerca de lo que ocurrió hace un año, y esa resolución tendrá que ver entonces con la refutación de algunos de esos testimonios, fundados en el más confiable de los sentidos, la vista. *Materialmente* (de acuerdo a la evidencia de los sentidos) es imposible demostrar el asesinato, pero *psicológicamente* (de acuerdo a la evidencia de los móviles) es insostenible la teoría del suicidio.

Respetando las leyes dramáticas de la narración policial, después de un juego de inculpaciones sucesivas que en un punto vuelve a todos los personajes sospechosos de asesinato, el joven detective llega a descubrir al culpable refutando las diversas teorías sostenidas por ellos: la del Dr.

<sup>9</sup>Es el uso que hace el personaje de este tipo de saber especializado lo que promueve la analogía entre el detective y el crítico literario. Analogía que, como lo ha señalado también la crítica, retoma Ricardo Piglia en el cuento “La loca y el relato del crimen”. Allí el detective llega a resolver el caso gracias a sus conocimientos sobre fonología estructural, otro saber teórico especializado. Podríamos agregar también a esta serie el “Homenaje a Roberto Arlt”, también de Ricardo Piglia, narración construida sobre la analogía entre relato policial y crítica literaria, según se lo explicita en una nota al pie.

Larrimbe, que es la del suicidio; la de Osvaldo, que inculpa al Dr. Larrimbe con una hipótesis acerca del asesinato a distancia como crimen perfecto; la de Lázaro, que inculpa a Osvaldo e indirectamente al Dr. Larrimbe, y la de Silverio, que aún contrariando “el testimonio de sus ojos” está convencido de que Lázaro es el asesino de su hijo.

Es ese el primer momento de la demostración del detective, pero no el más importante: no sólo hay que comprobar la falsedad de las otras soluciones, sino que además hay que confirmar la veracidad de la solución verdadera, según una ley del género para la cual *la verdad es inexpugnable, siempre única y excluyente*. La siniestra precisión del plan hace que haya que excluir del caso la consideración de cualquier “elemento fortuito”. De los tres aspectos que lo constituyen como enigma —el *cómo*, el *por qué*, y el *cuándo*—, Daniel Hernández dice concederle mayor importancia al primero, sin descuidar la del segundo (cuáles fueron las razones que motivaron al asesino a cometer el crimen) ni la del tercero (en qué particular circunstancia ocurrió). Y esto porque sabe que los mismos hechos pueden admitir diversas interpretaciones y que, como bien lo dice Lázaro, “un acto que a primera vista parece absurdo, se vuelve natural si lo colocamos en las debidas circunstancias”. En este caso, las mismas están referidas al drama en el que están sumidos los personajes. Drama que desde el principio del relato el narrador trata de imponer ante el lector trabajando sobre la presentación de los conflictos, “esa fábula de muerte y demencia, grabada en el secreto corazón de las cosas”, y sobre la caracterización psicológica de los personajes: la rebeldía y los celos de Lázaro; el dolor de Silverio por la muerte de Ricardo; el resentimiento de Herminia por el abandono. Pero tanto los conflictos como la caracterización psicológica de los personajes quedan reducidos a estereotipos. “Lo dramático” se afirma sólo cuando tiene que ver también con lo teatral, cuando los personajes parecen actuar un papel ante el detective, que se siente atraído por sus deliberadas actitudes, o cuando aparece redoblado metafóricamente, por decirlo de algún modo, en la analogía entre el juego —más precisamente el ajedrez— y la vida, según lo propone Lázaro en una curiosa teoría que lo llevará a la muerte (“El tablero era un escenario donde las piezas representaban un drama sordo y cargado de pasiones... Cada movida era la definición de un hombre, de todos los momentos anteriores de un hombre”).

La analogía está referida también a las correspondencias que existen entre la legalidad propia del ajedrez y la que rige el proceso de *detection* del investigador, en particular la que atiende no tanto a los aspectos “técnicos” del juego como a los “psicológicos”: la ley de identificación psicológica (*hay que ponerse en el lugar del adversario*), es tan ineludible durante el desarrollo del juego como a la hora de resolver un caso. Se trata también aquí de otro lugar común del género al que el relato de Walsh no puede abstraerse.

La repetición de fórmulas conocidas, las continuas referencias a las convenciones del género, de las que el narrador se distancia muchas veces a través del humor y de la ironía, son, en principio, las manifestaciones más evidentes del trabajo de *variación* propuesto en este primer libro de Walsh y que en el comienzo definíamos como doble. La lectura comentada de estos relatos nos deja en condiciones de determinar ahora el sentido de esa variación y la concepción del policial que de él se deriva.

Walsh concibe el género como un código, esto es, como un repertorio limitado de convenciones —temáticas, formales y retóricas— sujeto a un número también limitado de transformaciones; algunas, por cierto, más dignas de ejecución que otras. La variación, entonces, no sería más que la realización de uno de los posibles genéricos contenidos en ese repertorio y operaría sobre la tradición impuesta por los textos canónicos, en tanto modelos a imitar y, simultáneamente, a transformar. Así lo sugiere el mismo Walsh cuando a propósito de “el problema del cuarto cerrado”, afirma en la “Noticia” con la que presenta sus *Variaciones...*, que el policial es “el único género que cuenta ya con dos o quizá tres situaciones o problemas susceptibles de distintas soluciones”. Tal la lógica del funcionamiento del policial según lo concibe Walsh, fundada sobre el principio de la repetición y la variación, siendo esta última no sólo una ley estructural y compositiva, sino el motor de la evolución histórica de las posibles series de textos que constituyen el género.

Pero también en la “Noticia” Walsh se muestra consciente de las limitaciones del género policial así entendido, planteando como una cuestión a resolver, la de la relación en apariencia inversamente proporcional entre la “ortodoxia” en el planteo y la solución del enigma y el “interés humano” que las historias policiales puedan despertar. “Daniel Hernández —afirma a propósito de “La aventura de las pruebas de imprenta”— no pudo remediar esa pobreza de las circunstancias y el narrador —desde luego— tampoco puede sustrarse a esa mínima fatalidad”. Tal vez por eso Walsh se decida a trabajar más adelante, en “Los casos del comisario Laurenzi”, sobre la verosimilitud realista en la caracterización de los escenarios y de los personajes, en particular la de la figura del detective.