

Manuel Peyrou y la nacionalización de un género

por Néstor Ponce
(Université d'Angers)

RESUMEN

La obra policial de Manuel Peyrou, publicada entre las décadas del 40 y del 60, se inserta en un proceso en el cual el policial argentino se fue alejando paulatinamente de las formas paródicas hasta alcanzar una producción original. En una primera etapa, Peyrou adscribe a una tendencia mimética y cosmopolita, mientras que en una segunda, ya en los años 50, adopta una transgresividad que confirma la realización de un policial nacional. Así, del uso de materiales convencionales, Manuel Peyrou pasa a la transgresión a través de la adopción de un personaje serial de fuerte raigambre nacional (tradición, oralidad), que se mueve en un contexto cargado de referentes históricos y culturales argentinos.

1. La historia del policial argentino es también el recuento de una serie de fracasos. Nacido en el siglo XIX, el policial se postuló como un género que manejaba como condición propia a su existencia el concepto de receptividad popular en el establecimiento de un contrato de lectura. Un simple vistazo sobre el fenómeno en el mundo anglosajón y francohablante de finales del XIX y comienzos del XX no puede más que confirmar aquel entretejido autor/lector/mediadores culturales.

En Argentina, la propuesta pedagógico-ideológica del pionero Raúl Waleis (pseudónimo de Luis V. Varela) cayó rápidamente en el olvido, al ignorar su autor los requerimientos de un público lector cuyas necesidades de consumo masivo de un imaginario pasaban por otras áreas. Allí donde Waleis pecaba por elitismo, triunfaron otros modelos puestos en circulación por Eduardo Gutiérrez, José Hernández, los Hermanos Podestá o el cancionero. En estos autores el "otro" (el gaucho, el inmigrante, el moreno, la mujer) es nombrado y leído desde una perspectiva diferente a la del naturalismo o la de cualquier otra poética de los hombres del 80. Si Hidalgo había fundado la gauchesca incorporando la oralidad campesina a la escritura letrada, afianzándose en el costumbrismo y deslizando un contenido político reivindicatorio, Waleis impulsó un modelo inverso que pretendía instalar un canon desde lo letrado, en el que el nuevo lector popular no podía reconocerse.

Un inevitable análisis diacrónico confirma esta cadena de fracasos hasta la década de los 40. Los intentos abortaron por su aislamiento (Holmberg), la ausencia de proyecto serial (Groussac, Quiroga, Lostal, Amenabar),¹ aunque ya en los años 20-30, se vislumbra la presencia de los condicionantes necesarios para la expansión genérica: configuración de un imaginario alrededor del melodrama y la aventura., existencia de un público popular consumidor de esos materiales masivos (en literatura, además de la novela rosa y la de aventuras, el policial traducido), articulación de un mercado editorial susceptible no sólo de responder a la demanda, sino también de generar otras ofertas de lectura, con revistas tales como *El cuento ilustrado*, *La novela argentina*, *La novela semanal*, *La semana nacional*, o a través de diarios (*Crítica*, *El Mundo*) que proponían crónicas sensacionalistas, inserción en tal engranaje de autores argentinos susceptibles de ser acogidos en colecciones (inserción también de traductores y de críticos), circunstancias propicias para la "nacionalización" del género y para su resultante, la producción de unidades de sentido verosímiles (ver en ese sentido el aporte de Borges en el punto 3).

¹ Eduardo L. Holmberg publicó las novelas cortas *La bolsa de huesos* y *La casa endiablada* en 1896; Paul Groussac el relato "La pesquisa" en 1884 y Horacio Quiroga el cuento "El triple robo de Bellamore" en 1903; las novelas *El enigma de la calle Arcos*, de Sauli Lostal, y *El crimen de la noche de bodas* de Jacinto Amenabar, vieron la luz en 1932 y 1933 respectivamente.

2. En los 40 se sancionan dos modelos genéricos, dos apropiaciones del policial que se contradicen pero que presentan matices comunes. La primera es la del sacerdote Leonardo Castellani, quien ya había comenzado a publicar en *La Nación* su serie del cura Demetrio en la década anterior y que editó los relatos de *Las nueve muertes del Padre Metri* en 1942.² El procedimiento de Castellani se inscribe en una poética especular que se entronca con el rescate de lo popular a partir de la cultura letrada con la premisa de reivindicar la tradición rural como basamento de la identidad nacional, maniobra ya tradicional a partir del modelo de la gauchesca. Hernández escribía en la presentación a *La vuelta de Martín Fierro* de 1879:

Un libro destinado a despertar la inteligencia y el amor a la literatura en una población casi primitiva, a servir de provechoso recreo, después de las fatigosas tareas, a millares de personas que jamás han leído, debe ajustarse estrictamente a los usos y costumbres de esos mismos lectores, rendir sus ideas e interpretar sus sentimientos en su mismo lenguaje, en sus frases más usuales, en su forma general, aunque sea incorrecta...

Desde el nacionalismo católico y properonista, Castellani diseñó a su personaje, Demetrio, dotándolo de un código de conducta inscrito en la moral cristiana. Se trataba de un inmigrante italiano ilustrado que operaba sintomáticamente a finales del siglo XIX, en momentos de la construcción del Estado argentino, en un espacio del interior del país, el Chaco santafecino, espacio fundacional y propicio a la construcción identitaria,³ como atestigua el crisol racial, lingüístico y cultural impulsado desde el regionalismo literario —situado como contrapeso del sistema universalista del otro extremo antiperonista.⁴ Completaba el proyecto el recurso a diversas figuras temáticas: inmigrantes pobres, miseria rural, discriminación contra los indígenas, universo cerrado y elitista de los notables políticos, estancieros y militares. El policial, articulado a través del relato de enigma, le ofrecía al conjunto un marco propedéutico propicio para la formulación de lo ejemplar. Esta lectura se oponía a la de Borges/Bioy, quienes en *Un modelo para la muerte* habían caricaturizado a su autor en el personaje del ultranacionalista padre Gallegani.⁵

El segundo modelo, mientras tanto, provenía de los estamentos intelectuales que giraban alrededor de la revista *Sur*, los suplementos culturales de *La Prensa* y *La Nación*: Borges dio a conocer dos cuentos (“El jardín de senderos que se bifurcan” en 1941 y “La muerte y la brújula” al año siguiente), Bioy Casares y Borges, con el pseudónimo de Honorio Bustos Domecq publicaron *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) y, bajo otra apócrifa identidad, B. Suárez Lynch, *Un modelo para la muerte* (1946), Bioy escribió la novela corta *El perjurio de la nieve* en 1944 y firmó con su esposa Silvina Ocampo *Los que aman, odian* (1945), el mismo año Enrique Amorim editó *El asesino desvelado*, Abel Mateo *Con la guadaña al hombro* (1940) y *Un viejo olor a almendras amargas* (1948), mientras que Manuel Peyrou dio a conocer el

² Una versión definitiva, con el título *Las muertes del Padre Metri*, apareció en 1952 (Buenos Aires, Dictio).

³ En el ciclo de Walsh del comisario Laurenzi se repite el procedimiento, aunque la lectura ideológica difiere. Leemos en “Trasposición de jugadas” (in: *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. Buenos Aires, De la Flor, 1996; p. 87): “El había nacido más al sur todavía, pero un día llegó a Choele-Choel arreando una modesta tropilla y se quedó. Allí todavía estaba fresco el rastro sangriento de la conquista. El viento movía un arenal, y parecía la cara de un indio, solemne y enjuto en su muerte; bajaba el río, se secaba el fango y era posible encontrar una lanza todavía filosa o un par de boleadoras irisadas (así fantaseaba el comisario). Pero la tierra heredada ya era de los estancieros, y sólo el respeto se ganaba o se perdía con un gesto.”

⁴ Se trata, claro está, de figuras extremas. Dentro del peronismo existían visiones selectivas de la cultura, como lo atestiguan obras como *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal. Cf. al respecto nuestra tesis *La ville et le mythe dans l'oeuvre de Fuentes, Marechal et Onetti*. París, Université de París III-Sorbonne Nouvelle, 1985.

⁵ Suárez Lynch B. *Un modelo para la muerte*. Buenos Aires, Oportet & Haereses, 1946; p. 174.

libro de cuentos *La espada dormida* (1944) y la novela *El estruendo de las rosas* (1948).⁶ Más allá de las tendencias que recorrían este modelo (paródica en las obras en colaboración de Borges/Bioy o en Abel Mateo, antirrealista en Borges), se observa en ellas una coherencia ideológica productora de una matriz de lectura: tentativa de autoidentificación con un público de las élites, antinacionalista y antimilitarista, decididamente enfrentado a la ascensión de la clase obrera embanderada bajo el peronismo, en el que veían una forma de traducción nacional de los movimientos autoritarios europeos de la misma época, cosmopolita —europeizante en especial— y antibelicista.

Sea lo que fuere, ambos modelos se desarrollaron en un contexto sociocultural que sublimaba los esfuerzos efectuados en la época de los orígenes de captación del género: existencia de un público de clase media y baja, consumidor de materiales masivos de diferentes medios (*El Séptimo Círculo* publicaba entre 10 a 15.000 ejemplares), incremento consecuente de la prensa popular con diarios y revistas de tirajes considerables, surgimiento de editoriales creadoras de colecciones que se dirigían a dicho público (que mezclaban la novela de enigma, la de aventuras en general, con algunos títulos de novela negra norteamericana en *Rastros*, *Pistas*, *Selecciones Escarlatas*), multiplicación de bibliotecas y sociedades culturales encargadas de captar a la población que desechaban las élites criollas, etc.⁷

Vayamos a una primera serie de constataciones: ambos modelos derivaron hacia la nacionalización genérica y coincidieron en el policial

1) en el rescate de la tradición, a través del manejo de determinadas formas lingüísticas —rurales, criollas, argóticas— con la lógica incidencia en la interrelación entre voz narrativa y personajes;

2) en la configuración de una tipología del héroe, concentrada en esta primera etapa en el investigador (don Pablo S. Laborde, un “criollo viejo”, ex administrador de estancias en la provincia de Buenos Aires y originario del interior del país, para Manuel Peyrou; don Isidro Parodi, “criollo viejo”, ex peluquero de la calle México, para Honorio Bustos Domecq; el experimentado comisario don Frutos Gómez, para Velmiro Ayala Gauna; el respetado padre Metri para Leonardo Castellani; el comisario Laurenzi, ex arriero patagónico y jubilado en La Plata, para Rodolfo Walsh), que revela una gran cantidad de rasgos distintivos afines (criollismo, experiencia, funcionamiento en un ambiente de compadritos y/o campesinos, etc.)⁸;

3) en una tipología también afín del panel de personajes, en particular el confidente y el culpable, que refuerza, en el primero de los casos, la figura del héroe y que, en el segundo, permite sentar las bases de una lectura social (en la respuesta a la pregunta ¿Quién es el culpable en los textos de estos autores?), de la que ya se desprenden algunas diferencias, en particular en el concepto de justicia, herederas de la incoherencia ideológica;

4) consecuentemente con este último punto, cabe destacar la coincidencia en el repertorio del tipo de delito cometido, que nos parece derivar de una noción de orden previamente establecido según un contrato de lectura;

5) en la delimitación de un espacio literario de la acción, derivado del uso de la tradición: Buenos Aires para Parodi, la Patagonia o La Plata para Laurenzi, el Chaco santafecino para Metri, Corrientes para Ayala Gauna, Buenos Aires y el campo para Peyrou;

6) en una localización cronológica que sitúa los relatos en un periodo fundacional, en un límite mitológico que deforma de una u otra manera lo histórico.

⁶ No es casual que la novela de Amorim haya sido publicada con el número 14 de la colección *El Séptimo Círculo*, dirigida por Borges y Bioy Casares, la de Silvina Ocampo y el propio Bioy con el número 21 y la de Peyrou con el 48. Para insistir sobre la relativa coherencia ideológica de este grupo, probada en la participación en proyectos comunes, en la práctica cruzada de la reseña. Recordemos que en los años 30 Bioy y Peyrou habían codirigido la revista *Destiempo*.

⁷ Ver al respecto bibliografía (Laforgue & Rivera, Prieto y Saítta). Prieto recuerda que *Caras y Caretas* realizó un tiraje de 201.150 ejemplares de un volumen de 400 páginas que conmemoraba el centenario de la independencia.

⁸ La experiencia es un componente común en la definición del héroe policial argentino, como se observa en André L'Archiduc de Waleis o en el comisario jubilado y narrador de “La pesquisa” de Paul Groussac.

3. De la frecuentación que tiene Borges del género, de sus diferentes prácticas ensayísticas y ficcionales surge un casi esbozo de preceptiva. Para el Borges lector, el policial es antes que nada un ejercicio intelectual que ejerce sus capacidades de ordenamiento en una ficción. En tal gimnasia, destaca la armonía de la trama (el principio, el medio y el fin) a la par que el equilibrio de la arquitectura, dado que el todo existe en función de la sorpresa y el encanto de la luminosa y nítida resolución, que descarta el recurso a elaborados conocimientos en balística o toxicología. Borges sabe, también, que el policial ha creado un nuevo tipo de lector, que ha perdido en cierto modo la inocencia. Quizá sea inevitable, en nuestro enfoque, relacionar esas opiniones con su personal posición ante lo clásico y ante la tradición. En el primer punto, anticipando la teoría de la recepción, destacaba el fervor y la lealtad que lo clásico suscita en el lector.⁹ En el segundo, proyectó un sistema que permitiera el rescate selectivo del pasado, de lo criollo, pero sin caer en los artificios del realismo, de la psicología y del costumbrismo (reniega de los dos primeros en su obra cuentística, aunque los considera de algún modo inevitables cuando se trata de novelas, tal como parece probarlo una simple lectura de los títulos escogidos en su colección).¹⁰ De tal modo, la tradición se resume como un espacio homogéneo y conciliador. Aplicado a la preceptiva policial, nos parece que el género nacional según Borges se construye en esta tensión: utilizar los argumentos de un código para producir desde una cultura periférica ficciones capaces de evidenciar el pasado y de captar a un lectorado fiel. Escribía Beatriz Sarlo:

Borges imaginó una relación nueva y diferente con la literatura en Argentina. Reorganizó completamente su sistema colocando, en un extremo la tradición gauchesca y, en el otro, la teoría del intertexto antes de que se diseminara por los manuales de crítica literaria.¹¹

4. Dejemos de lado por razones de espacio el necesario estudio de Castellani, Velmiro Ayala Gauna y Rodolfo Walsh en la ofensiva hacia lo “verosímil” del policial —que nos parece más que una condición, una consecuencia de la apropiación nacional de la literatura en general y del género en particular. Vayamos en cambio hacia la obra policial de Manuel Peyrou¹² en su relación con la preceptiva borgeana.

En su diálogo con la literatura nacional, la producción genérica de Peyrou puede dividirse en dos segmentos: el de la adscripción a una tendencia mimética y cosmopolita por un lado; y, por el otro, el de una transgresividad que confirma, lógicamente —como veremos más tarde— en los años 50, la realización de un policial nacional. Ambos segmentos ya están presentes sin embargo en los relatos de Borges de los 40. En “La muerte y la brújula” y “El jardín de senderos que se bifurcan” ordena, aunque a la vez transgrede —sobre todo en el primer relato—, la estructura de la intriga y la función de los personajes, barriendo más o menos

⁹ Borges Jorge Luis. “Sobre los clásicos” (in: *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974; p. 773).

¹⁰ “De cara al pasado criollo, Borges se pregunta cómo evitar las trampas del color local, que sólo produce una literatura regionalista y estrechamente particularista, sin renunciar a la densidad cultural que viene del pasado y forma parte de su propia historia” (Sarlo Beatriz. *Un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel, 1995; pp. 14-15). Ver también: “Parodia y propiedad. Entrevista a Ricardo Piglia” (in: *lecturas críticas*, nro. 1, Buenos Aires, diciembre 1980; pp. 37-40): “...la obra de Borges se inserta en dos líneas básicas del sistema de la literatura argentina del siglo XIX. Por un lado la gauchesca, por otro lado el europeísmo, dos líneas que Borges vendría a cerrar, a clausurar”).

¹¹ *Op. Cit.*; p. 11.

¹² En particular dos cuentos de *La espada dormida* (1944), el que da título al libro y “La playa mágica”, varias veces seleccionado en antologías, y la novela *El estruendo de las rosas* (1948). El estudio se extenderá, por razones que se harán explícitas más adelante, a cuentos de *~La noche repetida* (1953) (“El jardín borrado”, “El collar”, “La noche repetida”), *El árbol de Judas* (1961) (“De este lado del arroyo del Medio”, “Nada”, “La Delfina”, y *Marea de fervor* (1967) (“Uno en dos”, “El crimen de don Magín Casanovas”).

claramente con los elementos referenciales, con el costumbrismo y con la tradición. El referente, en tal caso, es la literatura, el género policial en su variante de enigma. Borges parece recordar que la parodia es tributaria de un plagio y que, en el fondo, nadie más plagiarlo que un escritor de género. El segundo segmento, en tanto, lo hallamos en su obra escrita con Bioy, tanto *Seis problemas para don Isidro Parodi* como *Un modelo para la muerte*. En ellos, opera paródicamente con materiales pertenecientes a lo tradicional: el protagonista es un héroe argentino, al que el apócrifo prologuista del primer volumen, Gervasio Montenegro, sitúa en la filiación de los de Estanislao del Campo y José Hernández, recalca que el espacio argentino por excelencia para el género es Buenos Aires —mientras que en “La muerte...” la espacialidad porteña se construye como un sueño¹³—, destaca la definición de los personajes a través de “modos de hablar” y de comportamientos de la capital. Ya Walsh había señalado que el policial argentino nació con Bustos Domecq, como si a partir de 1942 existiera “un antes y un después” en relación al género¹⁴.

Peyrou se inscribe en la misma tradición borgeana. En el primer segmento localizamos los cuentos “La playa mágica”, “La espada dormida”, “El collar” y la novela *El estruendo de las rosas*. En el segundo “De este lado del arroyo del Medio”, “Nada”, “La Delfina”, “Uno en dos”, “El crimen de don Magín Casanovas”, todos ellos protagonizados por don Pablo S. Laborde, al que se agrega “La noche repetida” (1953).¹⁵

En la primera parte Peyrou utiliza los materiales convencionales del género en su variante de enigma, con fuerte raigambre anglosajona, apoyándose en las convenciones genéricas y manejando el ordenamiento del código. En la construcción obedece a la preceptiva del relato de problema: un elemento alógeno interviene para provocar una alteración del orden establecido. La sanción final de la aventura será la recuperación de aquel orden primigenio. La novela, comparada al ciclo de relatos, muestra empero un rasgo singular: la existencia de referentes de orden político, sobre los que volveremos más adelante. En cambio, el tratamiento de la problemática es común: en “La playa mágica” el delito es un doble crimen, el de Laurentino Azevedo y el del guardacostas, en “La espada dormida” el asesinato de Luis Bernard, “El collar” relata el caso de un robo en un cuarto cerrado —variante obviamente alusiva del crimen en el mismo espacio—. *El estruendo de las rosas* el asesinato del dictador Gesenius y de su doble, Schumacher. Los dos primeros cuentos presentan asimismo un matiz que los reúne: la presencia de un idéntico héroe, el autor de novelas policiales y detective aficionado Jorge Vane; el investigador de “El collar” es otro *amateur*, el escritor Félix Durand, mientras que el de la novela es el inspector de policía Hans Burile. Como los investigadores tradicionales, Vane y Durand son auténticos dandys, hombres de mundo (Vane tiene incluso un secretario, Jeffries) y mantienen una relación especial con la policía, que se define a partir de la figura de tensión, de ambigüedad: Vane, al escribirle al inspector don Pablo Courvoisier comienza así su carta: “Mi viejo rival y amigo”¹⁶; el narrador de “El collar” define de esta manera al policía: “El inspector Agostini (...) Era un hombre incrédulo y curtido, el polo opuesto del investigador racionalista de las novelas”¹⁷. Se genera pues un clima de competencia en la carrera a la verdad, en la que el lector acompaña al narrador en la reivindicación elogiosa de los dones del detective. Dicha relación coincide, hemos visto, con la del policial tradicional (Poe, Leroux, Doyle, Christie), pero es importante recalcar aquí su divergencia con la que había propuesto Wales con el comisario André L’Archiduc, funcionario ejemplar y adscripto a la

¹³ “‘La muerte y la brújula’ ocurre en un Buenos Aires de sueños: la torcida Rué de Toulon es el Paseo de Julio; Triste-le-Roy, el hotel donde Herbert Ashe recibió, y tal vez no leyó, el tomo undécimo de una enciclopedia ilusoria.” (en: Borges Jorge Luis. “Prólogo”, *Ficciones*. Planeta, Barcelona, 1985; p. 119 (1ra. edición 1944).

¹⁴ “Noticia” (en: *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires, Hachette, 1953).

¹⁵ Todas las citas de los relatos de Peyrou corresponden a la antología *El crimen de don Magín Casanovas*. Buenos Aires, Huemul, 1976, a la excepción de “El árbol de Judas”, cuyas citas provienen de Ruiz Ibarlucea, Alicia de, *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires, Huemul, 1989; pp. 67-99.

¹⁶ Peyrou Manuel. “La espada dormida” (in: *Op. cit.*; p. 79).

¹⁷ *Ibidem*, p. 67.

lógica del funcionamiento y de la construcción del Estado moderno. La resolución final del conflicto, con la debida teatralización en la revelación fruto del aspecto dandinesco del investigador, ha de ser invariablemente el resultado de la cuidada gimnasia intelectual, a la manera defendida por Borges. Vane dice en “La playa mágica”:

A mí no me gustan los crímenes con bombones envenenados, flechas misteriosas y otras armas inusitadas (...) Me parece que son al cuento policial lo que la niña huérfana a la novela rosa...¹⁸

En “La espada...”, en tanto, Peyrou plantea inscribirse en una tradición literaria cosmopolita (genérica), en la estructura y en la distribución de papeles, pero reconoce los fundamentos de la transgresión, en la medida en que trabaja sobre la naturaleza de las relaciones víctima/culpable (como Borges había experimentado antes en “La muerte...”, con la relación investigador/culpable/víctima).

Los dos cuentos de Vane (1944) mantienen sin embargo un punto coincidente con la poética de Wales y sobre todo con la de Borges: los investigadores siguen maniobrando en ambientes europeos —del que a veces han sido borrados los referentes directos—, aristocráticos o de la alta burguesía, a los que se agrega el fondo de conflicto bélico:

Quienes le reprochan a Peyrou la elección de escenarios extraños, olvidan que en un cuento policial escrito en Buenos Aires, Buenos Aires no debe figurar, o sólo puede figurar deformado, como en las páginas de Bustos Domecq.¹⁹

Ya en “El collar”, de 1953, se constata que el panel de personajes manobra en un marco porteño —aunque siempre de la alta burguesía— y que pese a las continuas transferencias intertextuales europeas se está produciendo un cambio en las pautas narrativas de Peyrou. Falta aún dar el paso que lo conducirá, con el ciclo de don Pablo S. Laborde, a incorporar elementos nacionales para la puesta en marcha del género.

5. Pero antes de llegar a esa segunda etapa vamos a examinar la obra de 1948, *El estruendo de las rosas*. Después de la publicación de *La huella del crimen* y *Clemencia* de Wales, en 1877, la novela policial argentina había atravesado una prolongada *via crucis*, una serie de fracasos, interrumpida brevemente con los libros de Lostal y Amenabar (1932 y 1933). Los 40, en tal contexto, permitieron la confirmación del uso de la modalidad novelesca, con la publicación de nueve títulos nacionales. A mediados de la misma década se produjo un hecho político capital en la historia argentina contemporánea: la ascensión del peronismo al gobierno. La crítica ha señalado, como lo releva Andrés Avellaneda, la relación entre el fenómeno político y la novela policial de Peyrou, en la que se ha visto un rechazo críptico al movimiento nacionalista.²⁰ Ahora bien, dicha hipótesis se engloba en un contrato de lectura más amplio, que no sólo se circunscribe al policial, sino que abarca también la identificación con pautas ideológicas y estéticas con el lectorado de *Sur*, *La Prensa* y *La Nación*. En el terreno de la ficción habían recurrido al mismo procedimiento de carnavalización Bustos Domecq y Suárez Lynch (debe agregarse aquí “La fiesta del monstruo”)²¹. En *El estruendo...*, Peyrou procede a

¹⁸ *Ibidem*, p. 36.

¹⁹ Borges, Jorge Luis (en: *Sur*, N° 127, Buenos Aires, mayo de 1945; p. 74).

²⁰ Lafforgue Jorge. “Los detectives de la literatura. Entrevista a Jorge Luis Borges, Marco Denevi y Augusto Roa Bastos”, *Siete Días Ilustrados*, Buenos Aires, 20-26/6/75; p. 65; cit. por Avellaneda Andrés. *El habla de la ideología* Buenos Aires, Sudamericana, 1983; p. 45; Sábato (reseña de *El estruendo de las rosas* in: *Sur*, nro. 168, Buenos Aires, octubre de 1948; pp. 76-78; y Enrique Pezzoni, “Literatura”, (en: *Argentina 1930-1960*. Buenos Aires, Sur, 1960,1961): “En una novela policial, Manuel Peyrou recuerda el fango cotidiano de la Argentina peronista con eficacia que nunca logró un preocupado por lo social como Bernardo Verbitsky” (p. 419). Cit. por Avellaneda, Andrés, *Op. cit.*, p. 54.

²¹ Bustos Domecq, Honorio, *Marcha*, Montevideo, 30/9/55; pp. 20-21 y 23.

acumular informaciones tendientes a identificar al régimen totalitario en plaza, dirigido inicialmente por Cuno Gesenius y, a su muerte, por Helmuth Bostróm, con el régimen peronista. El narrador repertoria, en efecto, varias características comunes entre ambos sistemas, según acostumbraban señalar los grupos intelectuales de oposición de aquel entonces: corrupción, mediocridad, obsecuencia, culto a la personalidad, nomenclatura de cargos oficiales (“Jefe del Departamento de Mitología Didáctica, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública”, p. 64), explotación de la democracia para mantenerse en el poder, “mal gusto” oficial, efemérides, vulgaridad del dictador, etc.²² Por lo demás, la acción transcurre en un país europeo de neta connotación germana, aunque en una ciudad “austral”, y en un recurrente contexto bélico (entre 1942 y 1944).

Lo político se superpone con lo policial dada la naturaleza del crimen: asesinato del sosias del dictador Gesenius, quien, descubrimos más tarde, había sido muerto el día anterior, inmediatamente antes de las elecciones. El delito, empero, no viene a producir ninguna ruptura del orden, sino más bien a permitir que la pesquisa descubra al lector los pormenores del desorden instituido del régimen mediante la puesta en funcionamiento de un mecanismo intelectual. Cabe observar aquí una diferencia notoria con el sistema tradicional y que por momentos tiene como consecuencia una desviación del interés de la intriga hacia la denuncia ideológica (ver por ejemplo capítulo III, I, pp. 56-60).²³ En ese sentido, *El estruendo...* se distancia de otros títulos publicados en la colección dirigida por Borges y Bioy, obras policiales profundamente marcadas por la impronta psicologista que ya había invadido el cine. No es casual que en el informe del asesino Félix Greitz, que el policía Buhle transcribe, se lea:

Los novelistas psicológicos se muestran excesivamente satisfechos con el prestigio que el aburrimiento suele otorgar a sus producciones; los novelistas policiales, más audaces, no vacilan a recurrir a cualquier medio, aún al aburrimiento, para lograr el prestigio que todavía hoy se les regatea. Richard Hull, Nicholas Blake, Anthony Berkeley, Milward Kennedy, Graham Greene, son maestros del género policial psicológico, que reconoce como precursor a Antón Chejov.” (p. 19)

Un rápido examen del catálogo de *El Séptimo Círculo* en momentos de la aparición de *El estruendo...* nos permite constatar que, a excepción de Berkeley, los otros autores mencionados habían publicado ya ocho novelas sobre un total de 48 en la colección de Emecé.²⁴ El texto de Peyrou, dando prioridad a lo político, desdeña lo psicológico. De entrada, asesinar a un dictador puede ser asimilado a un acto de justicia: los papeles se intercambian y el asesino Félix Greitz (que en realidad ha ejecutado al reemplazante del dictador) es un justiciero. En el mismo plano se sitúan las reflexiones de Buhle acerca de la naturaleza moral de su función (“Me defiando con humor de esta desagradable tarea de enviar al patíbulo un patriota cada tres meses”, p. 13). La irrupción de lo político produce pues una dispersión semántica de los personajes, acrecentada por el recurso al absurdo (recordemos que Borges aludió varias veces a ese término y a “irrealidad” para referirse a los años peronistas), a la ironía y al humor (por ejemplo Kulpe, uno de los principales dignatarios del régimen, cultiva una sexualidad ambigua y usa perfume *Enlève-moi* de Kernac). Pero, sobre todo, se coloca por su naturaleza alusiva en un territorio que dificulta la creación de una escuela o de una tradición, a no ser que se la vincule con la veta paródica (Bioy/Borges, y también Abel Mateo).

²² Avellaneda, *El habla de la ideología*; pp. 46-47.

²³ “*El estruendo de las rosas* está escrita contra las dictaduras; y a mí personalmente no me gusta que la política intervenga en la literatura”, declaraba Borges (en: Lafforgue, Jorge, art. cit., p. 65).

²⁴ Sábato, en su reseña a la novela, destaca el carácter “universal” de la misma: “Peyrou ha escrito un relato admirable por su brillante ingenio, su intriga, su coartada, su sentido del humor. Su novela está a la altura de las mejores narraciones policiales europeas o norteamericanas y no es arriesgado vaticinarle un vasto éxito” (in: *Sur*, N° 168, Buenos Aires, octubre de 1948; p. 77).

6. Mucho más próximos al establecimiento de una tradición se encuentran los cuentos de los 50 y 60 (en particular con la publicación de *La noche repetida* en 1953) que tienen como figura central a don Pablo S. Laborde. En este caso, por la frecuencia en la aparición del personaje y por el uso repetido de recursos genéricos, el término ciclo policial es mucho más apropiado que cuando se habla de Jorge Vane.

La tradición se manifiesta en los diversos componentes de los relatos. En la estructura temporal se insiste sobre dicho concepto, en la medida en que el narrador se encuentra con su padrino para que éste, respetando una convención implícita, le cuente aventuras de su pasado. Las aventuras remiten a la Historia, y la historia personal se confunde con la nacional en la medida en que la primera es deformada, transformada en un mito vehiculado por el héroe. El período histórico coincide con la etapa de la formación del Estado, con la de los comités de antes de los 90 (“La Delfina”, “El árbol de Judas”), o más lejos aún, con la de las luchas entre caudillos en el interior del país (“Nada”). Se establece pues un binomio presente/pasado tendiente a reforzar la imagen del tiempo pretérito como tiempo de los orígenes del ser nacional: la aventura de “La Delfina” es narrada el día de una fiesta patria, probablemente el centenario de la independencia argentina (25/10/1910) (p. 121).

El sistema de oposiciones aumenta al trasladarse la espacialidad a la Argentina y borrar toda referencialidad europea, como ocurría en el primer segmento. Así aparece el binomio campo/ciudad, dicotomía típica del mundo intelectual dominante desde los 80 (con Luis V. Varela desde el policial, a quienes pueden agregarse escritores tan dispares como Cambaceres, Benito Lynch o Güiraldes), que ve el primero como refugio de los valores auténticos de la argentinidad, amenazada por la urbe que recibe el aluvión inmigratorio. Nombrar el campo significa pues nombrar una mitificada civilización que desaparece (“Ya no hay criollos”, constata con amargura don Magín Casanovas, p. 159), mientras que la ciudad de Buenos Aires desde la que cuenta Laborde significa un dudoso universo en vías de construcción, envuelto en el mito del progreso. En él se mueve el pesquisa como el garante de un pasado, viviendo en medio de las élites del Barrio Norte (hacia donde se trasladaron al abandonar el centro en los años 70, escapándole a la fiebre amarilla), en un casa que aparece como un templo privado, en el que alberga “los recuerdos y las reliquias de un hombre de vida larga y azarosa” (p. 147), y que evoca a personajes de Borges, Silvina Ocampo o Mujica Láinez.

El alterador del orden en Waleis o Holmberg era el “otro”, el inmigrante, el gaucho, la mujer. En la poética de Peyrou, el repertorio se amplía y engloba a personajes urbanos como los porteños ricos y prepotentes²⁵, “progresistas” en el sentido mítico del término, que ignoran las virtudes de la tradición rural (los jóvenes de “De este lado del arroyo del Medio”, quienes, no lo olvidemos, llevan el signo de la bastardía, al ser “hijos naturales” del estanciero don Odilón), los prototipos de dictadores populistas (“El árbol de Judas”) y los compadritos, a quienes el narrador califica de “subproducto de la historia” (p. 121). A diferencia del gaucho, para ellos no hay posibilidad de idealización.²⁶ Además, los compadritos se manejan en un mundo regido por una axiología incompatible con el Estado moderno, reivindicando valores que defienden cuchillo en mano. Allí, la mujer no tiene cabida: es instrumento, objeto, y también cuerpo del delito: en “La Delfina”, Juan Solorza mata por orden de un caudillo a Romualdo Maidana, como si matara en él al seductor que se llevó a su pareja; en “Uno en dos” y “El crimen de don Magín Casanovas”, el móvil del asesinato es la venganza ante una infidelidad. Por lo demás, el ciclo de Laborde transcurre en un mundo masculino, en el que la mujer es pasivo objeto de codicia, pero jamás sujeto.²⁷

La figura del héroe del ciclo, mientras tanto, prolonga el sistema de oposiciones, al

²⁵ Se reconoce aquí la impronta de Bustos Domecq.

²⁶ “El orillero... se inscribe en una tradición criolla de manera mucho más plena que el compadrito de barrio (de quien Borges no propone ninguna idealización), cuya vulgaridad denuncia al recién llegado o al imitador de costumbres que no le pertenecen” (Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*; p. 53).

²⁷ Refiriéndose al ayudante del comisario Casanovas, Olindo de la Colina, don Pablo comenta que “le gustaban las mujeres calladas; por eso se quedó soltero” (*El crimen de don Magín Casanovas*; p. 149).

entrar en relación en el acto productor de la ficción con su ahijado, Juan Carlos, joven de “buena familia”, estudiante primero del Nacional de Buenos Aires y luego de Derecho. Este actúa a la manera de un “confidente” narrativo (es decir que ni siquiera interviene en la acción, vivida y/o protagonizada por Laborde), por momentos transcriptor, por momentos reelaborador de la aventura policial, y se sitúa en relación de franca dependencia con su padrino (o sea el garante de su protección por voluntad paterna). Este maneja el poder que le otorga la detención de la palabra y aparece como un virtuoso en el ejercicio de contar. Entre sus méritos figura el de “... llevar el relato hasta un punto determinado y luego callarse, dejando algún detalle sin aclarar. Entonces el interlocutor, intrigado, insistía en saber el final” (p. 128). Don Pablo surge en efecto como el hombre experimentado que reúne las cualidades derivadas de su condición (edad, origen, profesión). En el proceso de construcción del personaje, el autor acumula una serie de datos que permiten identificarlo a lo largo de la saga. Si Holmes fuma opio, toca el violín o se sume en impenetrables meditaciones, nuestro pesquisa nacional, sin renegar de una excentricidad teatral, toma mate (99) y ginebra “Llave” (pp. 91, 143; en cambio los jóvenes porteños progresistas en “De este lado...” beben whisky, lo que despierta la curiosidad de Hormiga Negra), lía cigarrillos con papel de arroz (pp. 119, 129), usa trajes viejos, gastados, rústicos (“... que yo imaginaba comprados en el campo, porque la ropa de mis parientes de la ciudad era bien cortada y de tela fina”, p. 131), y se regodea en la frecuentación de amigos y conocidos en bares, clubes y cafés.

Ese ambiente define el contexto narrativo al ligarlo con la conversación y asimilarlo así a la tradición oral. Laborde contando para su ahijado y para sus amigos, cuenta la aventura que se nos está narrando. Confusión de límites: los amigos, el propio Juan Carlos, se vuelven oyentes; nosotros, lectores. Coincidimos todos en el dominio de la recepción: el género y la pedagogía alcanzan allí su máxima complicidad y rozan la dimensión del peligro que representa el empleo ideológico de la ficción.

En ese dominio, las circunstancias de la narración afrontan también la problemática del lenguaje. Se narra desde la cultura letrada, generalmente desde la voz de Juan Carlos. Pero este joven con pretensiones de escritor, situado en un plano de inferioridad con respecto a don Pablo, prepara el terreno para la irrupción de la voz de su padrino. El habla de éste es criolla, pero la de un criollo viejo trasladado a la ciudad que, como Parodi, introduce modismos y refranes, se vale del voseo a diferencia de Vane, escudado tras un “usted/tú” temeroso. Aquí, y en la asimilación del lenguaje de campesinos, compadritos, policías y burgueses, Peyrou se diferencia de las propuestas paródicas de Bustos Domecq. Nacionalizar el género implica una captación de diferentes registros lingüísticos sin que medie ningún distanciamiento irónico u homenaje que recalquen la imposibilidad.

El conjunto se materializa como un trenzado que vincula la tradición nacional del criollo viejo experimentado con la historia personal entendida a la manera de una aventura ejemplar. En ese terreno, Laborde opera como quien suministra consejos, como quien dicta sentencias; allí donde lo familiar se confunde con lo nacional²⁸ explotando todo lo que el policial tiene de pedagógico: “Debes saber (...) que en este desgraciado país la gente está en la peor causa” (p. 115); “Un buen alumno debe siempre tratar de que lo aprueben...” (p. 117); cuando se le pregunta qué es ser criollo la *boutade* viene de como de Borges: “... una fatalidad.” (p. 121). No es casual, en ese sentido, que en “Nada”, Laborde proceda a reconstituir un pasaje heroico de la historia nacional, restituyendo una verdad deformada por la versión oficial:

Noté en seguida que el nuevo juez del crimen estaba impaciente por hablar; quizá fuera un erudito en historia patria.

—Facundo Ortega Ramírez, el eminente historiador —dijo, con voz pastosa y algo irritante —acaba de escribir un libro muy documentado, que es un canto definitivo e insuperable a la gloria de Varela (...)

²⁸ Un procedimiento singular realiza por esa misma época Roger Pla en *Paño verde*. Buenos Aires, Ámbar e Instituto Amigos del Libro Argentino, 1955.

Don Pablo lo miró plácidamente y repuso:

—No he leído nada del eminente Ortega Ramírez. Todo lo que sé sobre el general Varela lo supe por mi padre, que estuvo en Palo Blanco....²⁹

Fundar una tradición implica también leer de otra manera el pasado en la coherencia de un pacto, hecho sólo posible en los años 50, luego de polémicas y debates alrededor de lo nacional y del nacionalismo.³⁰ Borges había escrito un nuevo final para Martín Fierro, trenzándolo en un duelo de cuchillos con el moreno. En ese texto, el transgresor Fierro moría en su ley. En “De este lado del arroyo del Medio” (1961), Peyrou extrae del mundo del folletín a otro transgresor, Hormiga Negra, quien en un juego de contrapunto termina ayudando a don Pablo y lo salva de la amenaza que representan unos jóvenes de la capital. Hormiga Negra ha cambiado de nombre, ya es “don Guillermo”, y reacciona con molestia cuando se lo menciona con su antiguo apodo (p. 94). Además se dedica pacíficamente a tareas de campo, trabajando para los estancieros del lugar. A diferencia del Fierro borgeano, este Hormiga Negra se ha domesticado, en la captura ha entrado en la norma. Al incluirlo en el policial, Peyrou aumenta el grado de nacionalización genérica, abarcando la ficción rural y popular. En el otro vértice de su poética, sitúa la referencialidad literaria del género policial de enigma: con “El collar” escribió una variante del relato del cuarto cerrado vinculado a “The Murders in the Rue Morgue”; en el ciclo de Laborde, reescribe “The Mystery of Marie Rogêt”, dilucidando un proyecto criminal a través de la simple lectura de un diario.

Laborde permite atar los cabos de la poética de Peyrou, uniendo tradición y policial: en su juventud el investigador “había aprendido la ciencia de los *rastreadores*, que en las vastas extensiones de América saben buscar un animal perdido y encontrarlo” (p. 133). El rastreador, como el detective anglosajón o francés, también sabe leer las pistas de un misterio, descifrarlas como un semiólogo *avant la lettre*.

²⁹ Peyrou, Manuel. *Op. Cit.*; pp. 104-105.

³⁰ Las ficciones de Rodolfo Walsh, Roger Pla, Velmiro Ayala Gauna, Adolfo Jasca, Adolfo Pérez Zelaschi, Anselmo Leoz, etc. publicadas en estos años dan cuenta de la fertilidad del debate.

BIBLIOGRAFÍA

- AVELLANEDA, Andrés (1983). *El habla de la ideología*, Buenos Aires, Sudamericana.
- BLASI, Alberto (1976). “Los cuentos de Manuel Peyrou”. Peyrou, Manuel, *El crimen de don Magín Casanovas*, Buenos Aires, Huemul; pp. 11-32.
- BORELLO, Rodolfo (1972). “Narrativa y peronismo: Manuel Peyrou” *La Gaceta*, Tucumán, 16/1/72.
- BORGES, Jorge Luis (1945). “La espada dormida”. *Sur*, N° 127, Buenos Aires, mayo de 1945; pp. 73-74.
- BORGES, Jorge Luis (1972). “Prólogo”. Peyrou, Manuel. *Thunder of the roses*. New York, Herder and Herder, 1972; pp. VII-IX.
- DUBOIS, Jacques (1992). *Le roman policier et la modernité*, Paris, Nathan.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio (1964). “Manuel Peyrou. La espada dormida”. *Revista Hispánica Moderna*, New York, volumen XII, N° 1-2; p. 62.
- KING, John (1989). *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LAFFORGUE, Jorge y Rivera, Jorge (1977). *Asesinos de papel*, Buenos Aires, Calicanto, 1977. Ver también la nueva edición aumentada y corregida de Buenos Aires, Colihue, 1996.
- PONCE, Néstor (1996). *Literatura y paraliteratura: la narrativa policial en Argentina y en Hispanoamérica*. Palaiseau, École Polytechnique.
- PONCE, Néstor (1994). “Giardinelli à la croisée des genres” (Préface) (en: Giardinelli, Mempo, *Lune chaude*. Paris, Alfil; pp. 7-11).
- PONCE, Néstor (1995). “Mythe, espace et identité dans le récit policier argentin” (en: *Actes du CRINI. Le fait régional*, Nantes, Université de Nantes, pp. 15-24).
- PONCE, Néstor (1997). “Un justiciero en busca de piedad: avatares del detective en el policial argentino” (en: *Río de la Plata*, N° 17-18, París; pp. 497-507).
- PONCE, Néstor. “Parodia policial y crisis de un modelo: de Pellicer a Bustos Domecq” (en: *Theoria*, Universidad de Salta, Tartagal, en prensa).
- PONCE, Néstor (1997). “Holmberg: de vagos, mujeres y criminales” (in: *Cuadernos Angers-La Plata*, N° 2, Angers).
- PRIETO, Adolfo (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Sudamericana.
- SÁBATO, Ernesto (1948). “El estruendo de las rosas” (en: *Sur*, N° 168, Buenos Aires, octubre; pp. 76-78).
- SAÍTTA, Sylvia (1993). “Buenos Aires. Vida cotidiana” (en: Arlt Roberto, *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires, Alianza).
- SARLO, Beatriz (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel.
- TORRES, María Inés de (1995). “Los otros/los mismos: periferia y construcción de identidades nacionales en el Río de la Plata” (en: VV. AA., *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Monte Ávila, Caracas; pp. 245-260).
- URIBE, Basilio (1954). “La noche repetida” (en: *Sur*, N° 231, Buenos Aires, noviembre-diciembre; pp. 102-104).