

# ORDEN Y ABYECCIÓN: EL POLICIAL SEGÚN ALAN PAULS

by

PABLO RUBIO

(Under the Direction of Nicolás Lucero)

## ABSTRACT

This study analyzes three texts by Argentine writer Alan Pauls (b. 1959): the novel *El coloquio* (1990) and two short-stories, “El caso Berciani” (1992) and “El caso Malarma” (2005). All these narratives relate to the genre of detective and mystery fiction by parody and distortion. Pauls explores the relation between order and abjection. In so doing, his fictions become a critique of totalitarian structures and a thorough reflection on the failure of modernization. This thesis explores how these stories use detective fiction to elaborate on authority and violence, knowledge and interpretation, urban dystopias and social tensions.

INDEX WORDS: Pauls, Alan (b. 1959). Argentine Literature. Detective Fiction. Abjection. Urban Fiction. Treason. Mystery. Hard-boiled Fiction. Borges, Jorge Luis (1899-1986).

ORDEN Y ABYECCIÓN: EL POLICIAL SEGÚN ALAN PAULS

by

PABLO RUBIO

B.A. Univesitat de València, Estudi General, 2002

A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial  
Fulfillment of the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2009

© 2009

Pablo Rubio

All Rights Reserved

ORDEN Y ABYECCIÓN: EL POLICIAL SEGÚN ALAN PAULS

by

PABLO RUBIO

Major Professor: Nicolás Lucero

Committee: Stacey Casado  
Betina Kaplan

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso  
Dean of the Graduate School  
The University of Georgia  
May 2009

A Nicolás Lucero por su valiosísima colaboración

## ÍNDICE

1	Introducción.....	1
1.1	Pauls y sus “proyectos narrativos.....	1
1.2	Pauls y las tradiciones del policial en la Argentina.....	4
1.3	El proyecto policial en Alan Pauls.....	7
2	<i>El coloquio</i> : poder, lectura y crimen.....	13
2.1	Voces y nombres.....	19
2.2	Lectura y crimen.....	21
2.3	Lectura y abyección.....	25
2.4	Patologías.....	28
3	“El caso Berciani”: Un viaje al bajo fondo.....	32
3.1	El dilema urbano.....	34
3.2	Urbanista y detective.....	36
3.3	Entre lo macabro y el <i>slapstick</i> .....	38
3.4	Un policial disperso.....	39
3.5	El monstruo: la ciudad escindida.....	42
3.6	Bajos instintos y bajos fondos.....	45
4	“El caso Malarma”: Héroe y traidor.....	48
4.1	En las orillas de la ciudad.....	50
4.2	Malarma: traidor y héroe.....	57
4.3	Traición y sexo.....	60
4.4	El crimen.....	63
5	Conclusión.....	67
	Obras citadas.....	71

# 1 INTRODUCCIÓN

## 1.1 Los proyectos narrativos de Alan Pauls

Las formas de las narraciones de Alan Pauls (Buenos Aires, 1959) provienen de un examen exhaustivo de procedimientos, géneros y teorías, lo que hace que en toda su obra haya una conciencia aguda e hiperreflexiva sobre los materiales con los que trabaja.<sup>1</sup> Los textos de Pauls están llenos de alusiones y referencias no sólo a la literatura sino a las artes visuales y cinematográficas. Por más que parta a menudo de géneros populares o considerados “menores”, puede notarse en él una concepción de la literatura como un trabajo artesanal y consciente de sus procedimientos, como un “autor” que diseña y ejecuta proyectos narrativos. Los géneros le sirven a Pauls no como modelos de escritura sino como marcos de reflexión. Ésta es una característica que recorre toda su producción desde su primera novela, *El pudor del pornógrafo* (1984), que funde la confesión, la novela epistolar y la pornografía, problematizando la relación entre lo íntimo y lo obsceno.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Alan Pauls se graduó de la carrera de letras en la Universidad de Buenos Aires en 1985 y enseñó, por algunos años, en la Cátedra de Teoría Literaria en dicha universidad. Además de la escritura de ficción, ha trabajado como crítico literario y cinematográfico (incluso en televisión), y también como guionista. Escribió los guiones de *Los enemigos* (1983) y *El censor* (1995) para Eduardo Calcagno; *La era del ñandú* (1987) para Carlos Sorín; *Vidas privadas* (2001), para Fito Páez; y *Sinfín* (1986), para su hermano Christian Pauls. Se trata entonces de un escritor cercano pero no perteneciente a la academia, y con reiteradas intervenciones en el cine.

<sup>2</sup> Sobre esta novela corta de Pauls, Luis Chitarroni escribió en la contraportada: “cartas, cartas que se intercambian dos amantes fascinados por la justeza posicional de su separación. Cartas que interrogan vehementemente (con evidencias escénicas que son lo contrario de lo obsceno) el móvil de toda relación amorosa: la reciprocidad. Correspondencia a la vez apasionada e irrisoria: a veces el equívoco pone en juego el oficio de uno de los que escriben y amenaza con transmutar esa pasión en núbil nouvelle. Hay también indicios que exaltan la emergencia de un plano narrativo inequívoco (la pornografía que el título promete): consecuentemente, el pudor confesional los atrasa, los atraviesa o los confunde” (Pauls, *El pudor del pornógrafo*, contratapa).

Pauls ha escrito, fundamentalmente, ensayos y narraciones, y pueden trazarse continuidades entre esas dos vertientes de su obra. Su primer libro de ensayo crítico, un estudio introductorio a *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig, publicado en 1986, es una reflexión sobre lo que la literatura puede hacer con la cultura de masas. En su segundo libro, *El factor Borges* (2004), una lectura comprensiva de la obra de ese autor, Pauls analiza estrategias y opciones estéticas de Borges, entre ellas, el uso específico de géneros considerados hasta entonces menores, como el género policial. Como veremos en este trabajo, las ficciones policiales de Borges están muy presentes en los modos como Pauls se enfrenta con el género.

El conjunto de las narraciones de Pauls parece seguir proyectos literarios bien definidos (aunque interrelacionados) alrededor de “temas” o problemáticas. *Wasabi* (1994) y *El pasado* (2003), novela por la que obtuvo el Premio Herralde de Novela, exploran relaciones amorosas problemáticas, a veces escabrosas, retomando una línea iniciada en *El pudor del pornógrafo* en 1986. Pero, a diferencia de esa primera nouvelle, en *Wasabi* y *El pasado*, el énfasis está puesto en la narración de la experiencia propia y la vida privada (las alusiones a episodios autobiográficos de Pauls son recurrentes en esos dos textos). Esta veta autobiográfica, muy fragmentaria, reaparece en *La vida descalzo* (2006), un texto de no ficción, compuesto de fragmentos y fotografías, que giran alrededor de la infancia y el recuerdo, más específicamente, de las vacaciones del autor en la playa cuando era niño. En *Wasabi*, *El pasado* y *La vida descalzo* puede advertirse, entonces, una preocupación por las formas autobiográficas, especialmente la escritura del diario íntimo, género sobre el cual Pauls ha editado una antología.<sup>3</sup> Hasta entonces, Pauls abogaba por una concepción de la ficción que se distanciaba radicalmente de lo que, en términos generales, llamamos experiencia personal.

---

<sup>3</sup> *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.



Un segundo proyecto narrativo de Pauls es el iniciado por *Historia del llanto* (2007), que indaga la relación entre experiencia e historia durante la represión de Estado en la década del 70 en la Argentina. Esta novela ha sido anunciada por su autor como la primera de una trilogía de “historias” que espera tener terminada en el 2012, y en la que se propone rastrear la historia de formaciones culturales: al llanto seguirán *La historia del pelo* y *La historia del dinero*. Aun cuando este nuevo proyecto se diferencia de las novelas anteriores, como sostiene Ojeda: “entre *El pudor del pornógrafo* y *La historia del llanto* hay una cierta continuidad consistente en la idea de trabajar una literatura de la intimidad, y desde esa intimidad, abordar cuestiones más amplias o globales, como la historia o la política”.<sup>4</sup>

El tercer proyecto narrativo de Pauls es el que se relaciona con el género policial, y que es objeto de estudio en esta tesis. En una reseña sobre *La vida descalzo*, Nicolás Vilela, al dividir la obra de Pauls según su temática, utiliza el término *policial deforme*<sup>5</sup> para referirse a sus tres narraciones: *El coloquio* (1990), “El caso Berciani” (1992) y “El caso Malarma” (2005). La caracterización “deforme” resulta adecuada para describir el procedimiento fundamental al que Pauls somete el género: lo deforma, lo distorsiona, lo somete a una matriz que lo devuelve transformado, casi irreconocible. Alan Pauls es consciente de las reglas y los elementos de un género muy extendido en la Argentina durante el siglo XX así como de las discusiones teóricas que su estudio ha suscitado. En este tratamiento del género, en rigor, Pauls está insertándose en una tradición argentina que tiene al policial, menos como modelo que como un punto de partida para la ficción.

---

<sup>4</sup> “El amor como antiamor o síndrome”.

<sup>5</sup> “Lo más íntimo del mundo: sobre *La vida descalzo* de Alan Pauls”.

## 1.2 Pauls y las tradiciones del policial en la Argentina

La aparición del género policial en la Argentina se remonta a la modernización de Buenos Aires y su industria cultural en las primeras décadas del siglo XX. Esta popularización del género se debió a una política activa de traducciones en revistas de distribución masiva (como *Leoplán*) y en colecciones populares de libros “destinadas a sectores bajos y medios” (Willson 129) de la población. En un contexto de políticas de alfabetización creciente y de incremento y diversificación de la oferta de la industria editorial, surgieron también los primeros policiales argentinos, escritos por autores íntimamente relacionados con la prensa, como por ejemplo Roberto Arlt y Horacio Quiroga.

La difusión del policial en la Argentina, sin embargo, tuvo un punto de inflexión notable con la aparición en 1945 de la colección *El séptimo círculo*, dirigida por Bioy Casares y Jorge Luis Borges. Esta colección, publicada por la editorial Emecé, amplió la oferta y provocó una extraordinaria divulgación del policial en la Argentina gracias a una política sistemática de traducciones de autores fundamentalmente ingleses y norteamericanos (Lafforgue 108). Cada libro iba acompañado de una noticia preliminar y textos de contratapa escritos por Borges y Bioy Casares. Esta colección tuvo, en palabras de Michel Lafon, “un éxito comercial rotundo” (66), y sus libros fueron reeditados por Emecé durante décadas.

A las traducciones de *El séptimo círculo* hay que agregar los policiales extremadamente sofisticados que Borges escribió en la década del 40 (por ejemplo, “El jardín de senderos que se bifurcan” y “La muerte y la brújula”), caracterizados por una autorreflexión penetrante sobre el género del policial clásico, y la obsesión de Borges con la compleja belleza de sus tramas y los duelos de la inteligencia. Borges y Bioy Casares, en colaboración, inventarán también al

detective Bustos Domecq<sup>6</sup>, con el que crearán un policial donde, a la ingeniería de las tramas, se suma un alto grado de humor y sátira social, una combinación que, como veremos, Pauls retoma en sus propias elaboraciones del policial.

Puede registrarse, entonces, una tendencia en la tradición argentina a problematizar el género y a escribir “a partir” del policial. La trayectoria de Rodolfo Walsh es paradigmática de un recorrido que va de la escritura según las reglas del policial a un uso del género para otros fines.<sup>7</sup> Walsh comienza escribiendo relatos policiales de corte clásico (con un cadáver, un detective, un enigma y su consecuente solución racional mediante una pesquisa) pero en 1957, en *Operación masacre*, este escritor utilizará el policial como forma en un texto que crea un tipo de *non fiction* de investigación, que en Estados Unidos empezará recién en 1966 con *Cold Blood* de Truman Capote. En la década del cincuenta existe ya un público lector formado en el policial y Walsh aprovechará este hábito de lectura para usarlo como modo de investigación de la verdad, frente a la mentira sistemática del Estado en relación a la represión militar que siguió al derrocamiento de Juan Domingo Perón en 1955.

En la mezcla de policial de enigma e investigación periodística y testimonial, el escritor/detective se ve obligado a salir de su gabinete y ve comprometido su cuerpo en la investigación. Ésta es una de las características principales que distinguen al policial norteamericano, conocido como “hard boiled”, del policial clásico o policial de enigma. A finales de la década del sesenta, el escritor Ricardo Piglia introduce la colección de policiales *la Serie Negra*<sup>8</sup>. Se trata de otro hito editorial para la divulgación del policial en habla hispana, y, como anteriormente sucedió con *El séptimo círculo*, consistió principalmente en una política

---

<sup>6</sup> Honorio Bustos Domecq es el autor ficticio de la colección de relatos *detectivescos Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) y *Crónicas de Bustos Domecq* (1967).

<sup>7</sup> Sobre el policial como modelo formal para el género testimonial que cultiva Walsh, ver Amar Sánchez, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh, testimonio y escritura*.

<sup>8</sup> Piglia dirigió la Serie Negra de 1968 a 1976.

coherente de traducciones, que habría de difundir las obras de Dashiell Hammett, Raymond Chandler, David Goodis y Horace McCoy. El atractivo del “hard-boiled” reside particularmente en el hecho de que resulta un género particularmente adecuado para plantear tensiones sociales como la desigualdad social, la lógica del dinero, la violencia y la corrupción de la policía. La figura del investigador en los relatos mismos de Piglia tiene que ver con la persecución de la verdad que el Estado oculta, y sirve menos para la solución de enigmas que para su formulación, como ocurre, por ejemplo, en *Respiración artificial* (1980).

Otra novela muy importante en la tradición “autorreflexiva” del género policial en la Argentina, que es relativamente contemporánea del “proyecto de policiales” de Alan Pauls, es la novela *La pesquisa* (1994) de Juan José Saer. El policial le sirve a Saer para tratar la tensión entre lo racional y lo instintivo, y para reflexionar sobre la duplicidad monstruosa del detective, al igual que para tratar las paradojas de la civilización en relación con la violencia estatal y la desaparición de personas en la Argentina de la década del 70. La íntima relación entre lo cerebral y lo abyecto, la irrupción de las pulsiones que emergen de las represiones del orden, son temas que Pauls investiga en el género policial, a partir de *El coloquio* (1990). En líneas generales, Pauls se estaría insertando en una tradición del género policial en la que se revisan y se discuten las tensiones que definen y hacen atractivo al género: lo racional en pugna con lo instintivo, la ley y la violencia, la instauración del orden y la irrupción de lo abyecto.

### 1.3 De la parodia a la deformación

*El coloquio*, “El caso Berciani” y “El caso Malarma” son textos que piden ser leídos en relación con el policial y que, paradójicamente, si los juzgáramos por los parámetros del género, resultarían sumamente anómalos. Puede establecerse un arco que va de la parodia de elementos más reconocibles del policial en *El coloquio*, a textos en los que se discuten radicalmente problemas del género (la violencia, la abyección del crimen, la distopía urbana), pero donde muchos de los elementos del policial (el delito, la investigación, el detective) son más difusos o están sumamente distorsionados.

Es importante aclarar que Pauls usa, cuestiona y transforma elementos de las dos variantes principales del género. El policial de enigma, el clásico *whodunit*, cultivado entre muchos otros por Poe, Conan Doyle o Chesterton, se basa, fundamentalmente, en la presencia de dos historias: “l’histoire du crime et l’histoire de l’enquête” (Todorov 57). Lo que importa en este tipo de policial es el duelo de las inteligencias (entre el criminal y el detective, pero también entre el narrador y el lector), y la preeminencia de la razón en el armado de las tramas. El *hard-boiled* norteamericano, en cambio, cuyos máximos exponentes son Dashiell Hammett y Raymond Chandler, se basa en una fusión de esas dos historias. En palabras de Todorov, este tipo de policial “fusionne les deux histoires ou, en d’autres mots, supprime la première et donne de la vie à la seconde. Ce n’est plus un crime antérieur au moment du récit qu’on nous relate, le récit coïncide avec l’action” (60).

Los tres textos policiales guardan ciertas similitudes entre sí: el uso recurrente de la violencia hiperbólica, la predilección por lo macabro y, por último, la insistencia en lo abyecto. En estas narraciones lo abyecto se manifiesta en la proliferación de lo sucio, lo viscoso y lo

podrido, que produce asco y repugnancia; por otro lado, lo abyecto es una dimensión importante de los crímenes, especialmente en aquellos que, como la traición, quebrantan el código apuntando a su arbitrariedad y vulnerabilidad. Ambos tipos de abyección están unidos a la irrupción de lo instintivo, de lo reprimido por la razón, a las pulsiones que están latentes en la relación problemática entre criminal y detective en los relatos policiales. Por ejemplo, mientras que en “El caso Malarma” es el goce de la traición el que causa la erección prolongada del protagonista, en “El caso Berciani” la abyección se encuentra relacionada con la podredumbre, la basura y la proliferación de personajes vulnerables que, en los momentos más inesperados, muestran sus lados más perversos y sórdidos.

La estructura de *El coloquio* (personajes, crimen, diálogos, pesquisa) puede ser puesta en una correlación más directa con la del policial: existen oficiales de policía (cuya idoneidad es cuestionada), informantes, testigos, un sospechoso (un inculpado) y un crimen (en la rara forma de atentado o intento). Sin embargo, *El coloquio* llama la atención sobre aspectos más constitutivos y problemáticos del policial. En primer lugar, existe un tratamiento sistemático de uno de los pilares sobre los que se sustenta el género policial, es decir, la oposición entre lo instintivo y lo racional. La novela también trae a colación la relación entre lectura y crimen, como una disputa de interpretaciones (y de distintos saberes que se proponen como garantes de verdad), pero también en tanto la lectura es tratada como un modo de perversión que induce al crimen. A nivel formal, *El coloquio* experimenta llevando a un extremo risible el flujo de información, de versiones y de interpretaciones que son rasgos comunes también en el género. Existe una importante alternancia de voces y de testimonios que, en lugar de aclarar el enigma, desembocan en la digresión. Por último, *El coloquio* toma a un inspector de policía como paradigma de la autoridad, lo convierte en una figura despótica y antojadiza, cuyas decisiones

responden más a la arbitrariedad que a un pensamiento racional y ordenado. La narración de *El coloquio* exaspera hiperbólicamente la representación de la violencia física y la violencia del discurso, que es una tendencia que se encuentra ya en el *hard-boiled*. Esta exageración lleva a problematizar el problema de la violencia pura e inmotivada, como sostén del poder y fundamento de la ley, y a discutir los regímenes de autoridad de los sistemas totalitarios.

Si uno de los problemas de *El coloquio* es, no ya resolver el enigma, sino identificar cuál es o cuáles son los enigmas que el texto propone, esto se acentúa en los dos “casos” que Pauls dará a la imprenta en 1992 y 2005. En “El caso Berciani” el dilema fundamental entre la razón y lo instintivo aparece en una reflexión aguda sobre la relación que el género policial entabla con los procesos de modernización urbana. El enfrentamiento entre detective y asesino toma la forma de un conflicto entre la ciudad planificada (el protagonista del relato es un urbanista) y la ciudad real (aquellas excrecencias que la planificación urbana no ha podido resolver y regresan, como una venganza, para atraer, atrapar y liquidar al urbanista). Este cuento elabora los impulsos soterrados que genera el encuentro con el otro social y la dualidad de un urbanista que intenta resolver el problema social y termina gozando y perdiéndose en la basura.

“El caso Berciani” aparece por primera vez en 1992 en *Buenos Aires: Una antología de la nueva ficción argentina*, recopilada por un escritor, editor y traductor de la misma generación de Pauls, Juan Forn. En la breve introducción sobre el relato, el propio Alan Pauls destaca que “va a ser el primero de una serie de diez casos y que el amarillismo policial ha suministrado sus materiales; los dilemas urbanos y su lógica” (179). También destaca la importancia del tono que emplea en la narración puesto que éste, “que los unifica tanto como la ciudad abstracta y delictiva en la que transcurren, es el de la comedia macabra, que gentilmente les presta su

química de soluciones paulatinas y vertiginosos precipitados” (179).<sup>9</sup> Con “El caso Berciani” Pauls sigue con una tradición fructífera en la Argentina en la que el relato policial es utilizado “como pastiche, como parodia, como ejercicio del humor ante las reglas y convenciones más ortodoxas del género” (Lafforgue 109). Además, hay un guiño explícito al amarillismo y a la muy cercana relación del género con el periodismo moderno, especialmente a la publicación de historias escabrosas en los tabloides de circulación masiva.

Podría pensarse que la hipérbole, la exageración, la parodia y la sátira favorecen un tipo de policial “sucio”, que desborda la exigencia de rigor que autores como Borges veían como una de las ventajas del policial. En este sentido, es muy reveladora la opinión del escritor chileno Roberto Bolaño, quien quedó fascinado con “El caso Berciani”:

Había algo en “El caso Berciani” que sugería un rizo espacio-temporal, no sólo en el argumento, que por otra parte no iba de eso, es decir no era de ciencia-ficción ni nada parecido, sino en el encadenamiento de los hechos narrados, en la feroz entropía apenas entrevista, en la disposición de los párrafos y de las oraciones” (*Solo literatura*).

Bolaño se fija en el “encadenamiento de los hechos narrados” y en la justa “disposición de los párrafos y de las oraciones”. En los “policiales deformes” de Pauls es como si el rigor de las tramas de los policiales se hubiera desplazado a otra dimensión: a una concatenación no menos rigurosa de hechos e imágenes, muchas veces inesperados, que sigue una lógica distinta de los razonamientos deductivos del policial. Y, sin embargo, en esas concatenaciones o, como

---

<sup>9</sup> Esta serie, de la que por el momento Pauls ha publicado (y tal vez escrito) sólo dos casos, se supone que va a constar de diez relatos policiales. Curiosamente, este número (diez cuentos) se repite en antologías del género publicadas en la Argentina, por ejemplo, en los *Diez cuentos policiales argentinos* (1953), seleccionados por Roberto Walsh, primera antología del género a orillas del Plata (Lafforgue 109).



dice Bolaño, en “la entropía apenas entrevista”, Pauls discute algunas contradicciones y tensiones pilares del género, como hemos observado.

La misma lógica deformante subyace en “El caso Malarma”. Éste aparece en el año 2005 en la editorial Eloísa Cartonera de Buenos Aires.<sup>10</sup> Las condiciones materiales de su publicación y distribución son sumamente relevantes para un análisis de un género como el policial. La tapa del libro está hecha de cartón intervenido, comprado a cartoneros en la vía pública, cortado y pintado a mano por los mismos chicos que “cartonean”. Los libros están impresos en la cartonería y galería de arte *No Hay Cuchillo Sin Rosas*, en el barrio de La Boca, por lo que cada ejemplar es único, artesanal, artesanalmente reciclado por personas que quedaron marginadas del mercado laboral por las crisis económicas, el desempleo y la pobreza en la Argentina de la década del noventa y principios de este siglo. El ejemplar que ha llegado a mis manos, y que utilizo para el análisis del relato, tiene una tapa de cartón de la marca de detergente *Unilever* y, pintado a mano en colores diferentes, aparece el nombre *Malarma* en mayúsculas. El interior contiene el texto fotocopiado. Como Pauls, otros escritores argentinos y latinoamericanos, entre ellos Piglia, han optado por publicar o reeditar algunos de sus relatos por este medio. Con esto ayudan a los cartoneros a la vez que contribuyen a extender la circulación de la literatura a sectores que no tienen acceso al mercado del “libro”. No hay que olvidar que la fabricación de los libros se hace a la vista del público y, en ocasiones, algunos escritores pintan a la par que los cartoneros, lo que hace de la publicación de cada libro una especie de performance social.

Que Pauls haya dado justamente este texto a *Eloísa Cartonera* es muy sugestivo. Habría un recorrido desde los orígenes de literatura popular del policial a sus deformaciones “literarias” sumamente sofisticadas (por ejemplo, en las parodias múltiples de *El coloquio*) a un tipo de policial igualmente deforme, casi irreconocible como tal, en que la alegoría se mezcla con

---

<sup>10</sup> Eloísa Cartonera nace en 2003 con la crisis económica y los recortes en la industria editorial.

registros coloquiales que parecen provenir de la pornografía, pero que son producidos y distribuidos en los circuitos de producción de cartoneros. Más sugestivas aún son estas condiciones materiales si pensamos que “El caso Malarma” está ambientado en un mundo de camioneros, en las orillas de la ciudad, y que gira alrededor del crimen de la traición, más específicamente la traición a una burocracia sindical que se representada como un antro de corrupción pero, también, como el origen de la ley en el relato. La traición es trabajada como un crimen abyecto, y está relacionada con la sexualidad y los deseos primarios, retomando, como puede observarse, un eje importante en los tres policiales deformes de Pauls. Posiblemente “El caso Malarma” sea el relato menos reconocible como policial; sin embargo, puede interpretarse, parcialmente al menos, como una reescritura de la investigación de la verdad de la historia en “El tema del traidor y del héroe” de Jorge Luis Borges, aunque trabajando en vez de la muerte la traición como crimen.

## 2. EL COLOQUIO: PODER, LECTURA Y CRIMEN

Según el propio Pauls *El coloquio* es, hasta el momento, su única novela enteramente conversacional (Osset 34); esto en cuanto a que la idea del intercambio de información entre los diferentes personajes vertebró la totalidad de la narración. Esta información es utilizada con el fin de reconstruir un crimen que consiste en un intento de homicidio –aunque, en realidad, como se verá, son dos tentativas de asesinato y no una– que tiene lugar en una zona específica del barrio Este de una ciudad imaginaria.<sup>11</sup> La índole conversacional del relato no debe llevar a pensar que se trata de un texto que dialoga fácilmente con el lector. *El coloquio* encierra un alto grado de exigencia de cara al lector puesto que se trata de una narración más bien “despótica” y “anti-seductora” (Osset 36), en palabras del propio Pauls: no se trata de un diálogo entre los distintos personajes sino un diálogo referido por un narrador que parece limitarse a decir lo que otros dijeron como si fueran proposiciones lógicas y a atribuir esos enunciados a las voces que los profieren, usando para ello paréntesis. Un ejemplo de esta alternancia es la siguiente: “Siempre era preferible un informante anónimo que dos (el doctor Kalewska a Werfel). Métase en sus asuntos (Werfel al doctor Kalewska). Mejor no multiplicar los elementos, mejor reducirlos (el padre de Pablo Daniel F. a Werfel). No prolifere que obstruye, sintetice y favorecerá (Greta V. a Werfel)” (73).

Esta alternancia de proposiciones y atribuciones se repite a lo largo del texto, imponiendo un ritmo a la narración. De este modo, existe una gran proliferación de repeticiones, reformulaciones apenas diferentes, y una alternancia exagerada de voces. Lo anti-seducto y lo despótico de la narración tiene que ver con ese procedimiento monocorde; todo va saliendo del

---

<sup>11</sup> Bien es cierto que *El pudor del pornógrafo*, su primer trabajo narrativo, también se constituye como una novela de intercambio de información, aunque basándose en la correspondencia amorosa de dos individuos y, por lo tanto, haciéndole un guiño a la novela epistolar clásica, pero insertando en ella elementos pornográficos.

coloquio, con un narrador neutral, que prácticamente no cuenta nada más allá de las interpretaciones, juicios y prejuicios de los participantes en ese coloquio policial que los reúne.

El modo en que se arma el relato es el de la reconstrucción de un crimen. Se trata de transcripciones de una larguísima conversación entre diferentes testigos y miembros del cuerpo de policía pero, como hemos visto, sin usar el diálogo directo. La narración es tremendamente autorreflexiva de la función que tiene el diálogo en el relato policial: los diálogos entre oficial de policía (Brod) y el subalterno (Werfel), entre el oficial y el psiquiatra (Kalewska), entre el subalterno y los testigos (Mussolini, el padre de Pablo Daniel F y Greta V.), parecen llevar hasta la exacerbación los clásicos diálogos entre detective y ayudante, en este último caso del tipo Holmes y Watson, y entre detective y testigos. Se trata de un recurso para plantear posiciones divergentes, que Pauls exaspera en *El coloquio*. Esto explicaría la recurrente inclusión de nombres propios entre corchetes: la diversidad testimonial o de opiniones es tal que si no aparecieran los nombres de los diferentes personajes después de cada opinión o reformulación la narración se convertiría en algo caótico y sería improbable atribuir opiniones y matices a los personajes. Con la transcripción de los distintos testimonios e hipótesis policiales se pretende llevar al relato a un punto de exageración tal que se vuelve, como decíamos, autorreflexivo de varios elementos del policial: el diálogo, el rol del testigo, el procedimiento de la interrogación, el anonimato:

¿Qué significaba, pues, que ambos informantes fueran anónimos? Que eran idénticos por el anonimato (el doctor Kalewska). Que el anonimato los identifica (el padre de Pablo Daniel F.). Que anónimo uno y anónimo otro, ambos son anónimos y son uno y lo mismo (Greta V.) (83).

Hay una superposición de interpretaciones y juicios mínimos que tienden hacia la proliferación y el caos antes que a la clarificación del enigma, que es justamente de lo que se trata en el relato policial.

En efecto, en *El coloquio* la digresión es un rasgo fundamental del texto, que hace naufragar la disposición del policial en busca de la síntesis y la clarificación.<sup>12</sup> Estas largas digresiones tienden a discutir cuestiones fundamentales como la autoridad, los saberes, la relación entre la palabra y la interpretación. La digresión es el cáncer de la disposición racional del discurso, podríamos decir que es el horror del discurso racional. Existe, pues, una bifurcación de discrepancias esperpénticas, que se alejan de la discusión del crimen, al punto que le hacen perder un centro al relato. Por ejemplo, al preguntar el inspector de policía Brod al doctor Kalewska, renombrado psiquiatra, si alguna vez había llamado a su delantal otro nombre distinto al de delantal, esta discusión, alcanza una extensión de varias páginas, y esta es la tónica que sigue el relato desviándose en muchas ocasiones de la pesquisa o la investigación policial para detenerse en detalles nimios e improcedentes que absolutamente nada tienen que ver con el asalto a la casa de Dora D., el crimen alrededor del cual, supuestamente, gira la novela. “El disparate, dijo Werfel. Nadamos en el disparate, fue en realidad lo que debió decir. O bien: de lleno en el disparate” (84). Quienes dan estos saltos, quienes hacen reformulaciones ociosas o hacen innumerables desvíos narrativos son justamente aquellos que deben llevar a cabo una investigación policial. El cuerpo de policía resulta así satirizado y la investigación se convierte en un proceso hilarante, cayendo continuamente en el disparate o la tautología: “y qué término

---

<sup>12</sup> La lengua también es “sucía” en otro sentido, que discutiremos más adelante en este mismo capítulo. *El coloquio* contiene tanto elementos vulgares como otros característicos de las comedias del cine mudo, sobre todo la proliferación de un tipo de violencia de tipo hiperbólico; de igual manera, el uso repetido de elementos soeces con multiplicación de elementos escatológicos insertos en un flujo narrativo que se acerca al de la crónica policial le otorga a la narración características que la distinguen de la “limpieza” del policial de enigma y que constituyen una exageración y una variación en relación a la serie negra o *hard boiled*.

utilizaba el doctor Kalewska para referirse a su delantal: ¿delantal?” (59). Asistimos a una guerra dialéctica entre el inspector Brod y el psiquiatra Kalewska que concluye con la inversión de roles en la figura del doctor Kalewska. Si en su profesión de psiquiatra, es él quien escucha las confesiones de sus pacientes, en el interrogatorio policial llevado a cabo por el heterodoxo Brod, el doctor pasa a ocupar la posición de interrogado, se lo obliga a contestar una pregunta tan caprichosa como si alguna vez utilizó otra palabra para referirse a su delantal de doctor.

Existe una jerarquía en las voces; Brod, el oficial de policía de más rango tiene una posición de poder sobre Werfel, patrullador nocturno del barrio Este, y, a su vez sobre Mossalini, testigo y vecino de ese mismo distrito de la ciudad. La posición de autoridad de Brod se ve frecuentemente amenazada por las teorías psiquiátricas del doctor Kalewska, lo que lleva a incontables enfrentamientos verbales y coacciones por parte del propio Brod.<sup>13</sup> Por otra parte, no podemos olvidar la posición que ocupan los padres del criminal, Pablo Daniel F. Las opiniones del padre suelen estar en desacuerdo con la opinión tajante y autoritaria de Brod y se suelen aliar con las del doctor Kalewska aunque con sutiles variaciones. La madre de Pablo Daniel F., Greta V., suele tener una opinión que, aunque no discrepa de la de su marido, no es exactamente la misma o está formulada con ligeras variaciones. Fundamentalmente se puede apreciar una jerarquía en cuyos extremos se encuentran o bien los irrefutables y despóticos comentarios del inspector de policía Brod, “quintaesencia de lo policíaco” (175), quien, “siempre ponía punto y final a las discusiones de manera rotunda” (36), o bien la voz de la psiquiatría encarnada en el doctor Kalewska, director del Hospital de Enfermedades Nerviosas de la Universidad. Esta polarización discursiva (la voz de la experiencia y la autoridad policial, por un lado, y las teorías

---

<sup>13</sup> La falta de consenso en los diferentes testimonios y comentarios personales es recurrente a lo largo del relato. Cada personaje añade matices concretos que o bien fortalecen la opinión inamovible de Brod o bien se alejan de ésta, desencadenando en ese caso la ira de éste hacia los demás. Brod lleva una política de tolerancia cero al disenso, por menor o irrelevante que éste sea.

psiquiátricas, por otro) conduce a momentos de tensión permanente, provocados a menudo por la profunda animadversión de Brod hacia el ilustre psiquiatra: “Brod amenazó con arrestar al doctor Kalewska si aquellos comentarios ridículamente especulativos no dejaban de interrumpir el trabajo de reconstrucción” (28). Lo que está en juego en estos entrevistos es un conflicto de saberes entre el discurso policíaco y el discurso científico, y el poder que ambos se disputan sobre el control de la interpretación. Los personajes son caricaturas de esas posiciones de saber.

Como habrá de ocurrir en los dos “cuentos policiales” de Alan Pauls, analizados en los próximos capítulos, aparece en *El coloquio* un tipo de violencia hiperbólica que genera situaciones de comicidad: “Brod dio dos pasos al frente, otro tanto retrocedió el doctor Kalewska. El puño derecho (mala señal, según Werfel, pésima señal, según Mossalini) de Brod se agitaba sobre su cabeza” (41). El hecho de utilizar el mismo puño como un palo para golpear, recuerda a los títeres de cachiporra, es decir, aquellos muñecos de guante de carácter tradicional, en cuyas historias sobresale un claro componente antiautoritario –los antagonistas suelen ser policías o gendarmes– y un uso de la violencia muy grotesco y elemental. Pauls se decanta por este tipo de violencia puesto que es la que mejor encaja con una narración donde lo farsesco prevalece sobre la sobriedad del policial clásico.

El discurso del oficial Brod se presenta como categórico, no admite ningún tipo de refutación: “las leves correcciones terminológicas [del doctor Kalewska] exaltaban un tanto a Brod” (42). Por otra parte, se encuentran las voces del sumiso Werfel, Mossalini, testigo vecinal y, por lo tanto, único habitante de la zona del barrio Este<sup>14</sup>, donde tiene lugar el asalto a la casa

---

<sup>14</sup> A diferencia de los dos otros casos policiales de Pauls, en *El coloquio* la ciudad mostrada es abstracta pero a la vez toda la narración tiene lugar en un espacio marcadamente burgués. Esto se puede comprobar por el hecho de que en el barrio Este, donde transcurre la acción, prolifera un tipo de habitante que se dedica casi exclusivamente a la lectura. De igual modo, los vecinos parecen no tener una profesión clara y los que la tienen, como Dora D., se dedican a actividades filantrópicas como a la paciente y voluntaria educación de Bertoldo, un discapacitado mental, que tiene un rol protagónico hacia el final de la novela.

de Dora. D, y los padres de Pablo Daniel F. Curiosamente el padre del homicida carece de nombre distintivo<sup>15</sup>; no así la madre, Greta V. Por lo tanto, existe una gran diversidad de discrepancias sobre juicios que, en otros policiales serían irrelevantes, caracterizada por la abundancia de imprecisiones. En la mayoría de las ocasiones, es la opinión de Brod, como ocurre con los personajes autoritarios en los títeres del guiñol, la que prevalece sobre las demás, debido a su despotismo y su experiencia en el cuerpo de policía. Su potestad es tal que “podría arrogarse el derecho y hasta asumir el deber de declarar nula una declaración toda vez que así lo considerara conveniente” (49). Ése es precisamente el modo de actuar de Brod, absolutamente voluble, antojadizo, sin responder a la razón, irascible y violento en extremo: “Brod desenfundó su pistola reglamentaria [...] e introdujo el extremo del caño en uno de los orificios nasales de Mossalini” (42). Este tipo de escenas, que se repiten a lo largo de *El coloquio*, plantea la arbitrariedad en la que se funda el poder. Nótese que Mossalini es sólo un testigo en el caso, por lo que hay un desplazamiento de un mecanismo de tortura aplicada, en este caso, al “testigo”, en una situación sumamente caprichosa y arbitraria.

La idea de autoridad y sometimiento vertebró la totalidad del relato, pero siempre está exagerada, ligada a lo farsesco. *El coloquio* reflexiona sobre un poder totalitario desenfrenado que acaba por convertirse en una caricatura. Esta autoridad es impuesta a la fuerza, sin explicación alguna y responde a la personalidad cambiante de Brod y sus constantes abusos: “Todas las demás leyes eran basura o cháchara o papelerío inútil o mierda” (55). La manera de actuar del propio Brod responde más a un saltimbanqui que a un alto cargo del departamento de policía, de ahí que el relato tenga tintes circenses: “había festejado la reimplantación de su autoridad con una graciosa vuelta carnero” (55), “su notable estado atlético le permitió reincorporarse de un salto como si nada hubiera ocurrido” (59). Sin embargo, Brod sufre un

---

<sup>15</sup> Simplemente es conocido como el padre de Pablo Daniel F.



aparatoso accidente, se estrella “de lleno contra el poste de teléfono” (106), percance que lo deja fuera de escena hasta el final del libro cuando: “cansado y enceguecido de tanto mirar la noche estrellada, bajara otra vez los ojos y reconociera el camino que lo devolvería a la razón” (186). La manera en la que ocurre el accidente tiene un cariz ridículo, como si se tratara de una comedia *slapstick*, que casa con el tono cómico humorístico de la mayoría de los diálogos y acciones de la narración. En un arrebato de inquina Brod arremete cual carnero contra Mossalini y queda aturdido e incluso parece perder la razón “tendido sobre el pavimento boca arriba, murmurando sonidos incomprensibles” (176). A través de esta representación farsesca del autoritarismo, de este exceso de autoridad que termina por perder la eficacia del control, Pauls hace que la violencia pura se liquide a sí misma y termine por no ser instrumental para la instauración del orden.

## 2.1 Voces y nombres

Frente al poder, la palabra de los otros es percibida de forma maniquea: o reafirma la autoridad o causa la ira y el imperativo de sanción: “¡Criminales, no desarreglados nerviosos!, gritó encolerizado Brod, dirigiendo una mirada fulminante al doctor Kalewska” (19). Nótese cómo el dilema entre crimen y enfermedad psiquiátrica reproduce posiciones comunes en la opinión pública, que favorecen la estigmatización del “criminal” y exigen penas severas. En efecto, el discurso autoritario no aparece sólo en la irascible y tajante voz de Brod, también es frecuente en varias de las posiciones de otros personajes, sobre todo en Mossalini, el “vecino” del Barrio Este. Los apellidos que Pauls elige para nombrar a los diferentes personajes son sugestivos, porque, definen bastante bien el modo de actuar de los mismos y sus diferentes

posturas ante la reconstrucción de los hechos, o resultan enigmáticos en relación con los roles que asumen en *El coloquio*.<sup>16</sup> En Mossalini no es difícil encontrar una referencia poco velada a Mussolini; el parecido fonético refuerza varias de sus declaraciones. No en vano es Mossalini el primero en atribuir la proliferación de homicidios en el barrio Este al elevado índice de lectura de sus habitantes. Según él, como en los discursos del *Duce*, la lectura conduce a la apatía y la abulia, primero, para después desembocar en los asesinatos más sanguinarios.<sup>17</sup> Es importante considerar la importancia que sea un vecino el que encarne la ideología fascista. En efecto, Mossalini es un vecino de un barrio enteramente burgués, y su misión como testigo es la de condenar a los “otros”, a aquellos que piensan y que pueden poner en peligro la posición privilegiada de su clase social.

Otros apellidos tienen una significación menos obvia y su uso agrega un nuevo enigma para la interpretación de la narración. Brod y Werfel son curiosamente los apellidos de dos escritores judíos en lengua alemana, Max Brod y Franz Werfel, coetáneos de Franz Kafka, que tuvieron que escapar del holocausto nazi.<sup>18</sup> La intolerancia de Brod, su agresividad y posición como alto cargo dentro del cuerpo de policía hacen que se asemeje a un déspota, es decir, sus órdenes tajantes, el uso que hace de su arma de fuego para amenazar con encañonar a cualquiera que se atreva a objetar sus teorías, lo sitúan en una posición intimidatoria: “años de experiencia, jerarquía y costumbre de liderazgo, sumisión de Werfel al superior, todo esto justificaba, al

---

<sup>16</sup> Este es un aspecto recurrente en los trabajos de ficción de Pauls. En *El pasado*, su obra más importante hasta la fecha, existe una proliferación de nombres propios que, analizados con detenimiento, son portadores de significación; de este modo, Rímini, el personaje principal de la novela, lleva el nombre de la localidad de nacimiento de Federico Fellini, o Riltse, el pintor que se automutila para crear su propio arte, remite al Elstir de la novela de Proust.

<sup>17</sup> Esto recuerda a los postulados de la Opera Nazionale Dopolavoro (OND), que Mussolini crea en 1925, con el fin de promover el sano y proficuo empleo de las horas libres de los trabajadores intelectuales y manuales con instituciones dirigidas a desarrollar sus capacidades físicas, intelectuales y morales.

<sup>18</sup> A Max Brod, escritor, compositor y periodista de nacionalidad checa y judío germanohablante, se le conoce sobre todo por haber sido editor y amigo personal de Franz Kafka. Franz Werfel, escritor expresionista en lengua alemana, también fue amigo de Kafka.

parecer, que Brod tuviera la voz de mando y el derecho de ordenar” (182). La posición de Werfel es la de subalterno de Brod,<sup>19</sup> la de acatar todas sus órdenes y jamás estar en desacuerdo con las opiniones caprichosas de su jefe. La utilización de apellidos alemanes, pero judíos, y, además, amigos de Kafka, para designar a dos representantes de la ley resulta inquietante y da una mayor opacidad a las relaciones. Como una matriz que todo lo deforma, transforma relaciones de amistad en relaciones de autoridad y subordinación (incluso de humillación); en sus referencias al Holocausto pone en primer plano las relaciones de opresión. Las alusiones *de El coloquio* a Kafka son particularmente significativas, porque remiten a un tipo de ficción alegórica, obsesionada por el problema de la arbitrariedad de la Ley, el poder y del Estado, y el espacio abstracto y sofocante de la burocracia, que ponen a *El coloquio* en un conjunto de textos “afines”, que comprenden relatos como *El proceso* y “En la colonia penal”.

## 2.2 Lectura y crimen

El cuerpo de policía –en concreto Brod, pero también Werfel como subalterno– llega a una hipótesis contundente: la estrecha correlación entre lectura, esto es, acumulación y asimilación de información contenida en los libros, y el acto delictivo: “Esos grandes lectores no eran sino grandes criminales y viceversa”, puesto que, “cada página leída era un paso adelante en el camino hacia el crimen, y cada párrafo un obstáculo menos en el conspirar, robar y matar” (36). Esta teoría se refuerza al enumerarse toda una serie de homicidas cuya característica principal es la obsesión por la literatura, ya que los malhechores leen compulsivamente a Ibsen, Homero, Catulo y Horacio. Esta generalización es al mismo tiempo específicamente local, en la medida que los asesinos “cultos” vienen todos del sector del barrio Este donde la investigación

---

<sup>19</sup> Max Brod y Franz Werfel fueron amigos en la Praga anterior a la ocupación nazi.

de *El coloquio* tiene lugar<sup>20</sup>, de ahí que a Pablo Daniel F., lector voraz de literatura, se le atribuyan las características de un asesino en serie. Incluso esta correlación –lectura como detonante del acto delictivo– es cómicamente mensurable: “Una hora de lectura equivalía, según cálculos de Mossalini, a aproximadamente veintidós hechos delictivos impunes” (31). De este modo, según la versión policial, la lectura potencia la desidia y la apatía, y éstas son características comunes de los habitantes de una zona particular del barrio Este, como si la lectura fuera el crimen específicamente burgués o como si, dentro del espacio de la burguesía la lectura fuera la actividad que más atentara. Esta teoría todavía se concretiza más al destacar Werfel la existencia de vecinos con hábitos de lectura de hasta diez horas ininterrumpidas.

Esta hipótesis, en apariencia tan obcecada como disparatada, habla de la relación entre lectura y perversión, entre lectura e impulsos primarios, y también entre lectura y premeditación criminal. El policial se jacta de ser un género de buenos lectores: el detective, extremadamente racional es el único que puede entender (leer) la psicología y los planos del asesino; el criminal a su vez es un excelente lector de la psicología de la víctima y trata de anticipar la lectura del detective.

El espacio presentado en *El coloquio* es un espacio de lectores, un espacio abstracto, virtual, textual. La autoridad –Brod, en realidad, es quien pretende controlar la interpretación. El criminal –Pablo Daniel F.– es un lector voraz. Es decir, *El coloquio* delimita en sectores una ciudad imaginaria otorgando a los habitantes de cada sector unas características y un modo de actuar propias, fundamentalmente a partir de sus hábitos de lectura. El espacio parece también

---

<sup>20</sup> Los nombres de los criminales que se citan son Gulda, Bessiolo, Fibonacci, Lamb, Pector, Trum y Scolastra. Todos estos, a excepción de Fibonacci, asesino sacado a colación por el doctor Kalewska pero desconocido por los demás, son conocidos por un insaciable apetito por la lectura. Véanse las páginas 36 y 37. Se utilizan nombres propios de curiosa sonoridad para designar a asesinos ilustres que leían sin parar, y toda esa nomenclatura lleva a asociaciones de lo más curiosas. Así, según Brod, Trastara suena como una máquina de agujerear cueros, para Mossalini Scolector es un instrumento quirúrgico o Lambrum una cortadora de fiambres (38).

abstracto porque se representa en términos de jurisdicciones, de secciones jurídicas diferenciadas donde imperan ciertas leyes y donde hay ciertos hábitos de lectura. “Brod había afirmado que la ley no era solidaria con las personas, sino con el espacio” (53), esto es, el barrio del Este, tiene su propia legislación y es Brod quien tiene la potestad de que se cumpla: “¡nadie tenía derecho a excluirse de la ley, ni de cambiar de ley como de dentífrico!” (55).<sup>21</sup> Por lo tanto la zona específica del barrio del Este no sólo produce un cierto tipo de criminal característico, el lector voraz abúlico, sino que esa zona, según Brod, tiene sus propias leyes, que no son enunciadas con claridad pero sí impuestas con violencia.

El centro neurálgico de esta zona es la casa de Dora D. situada en el número 36 de la calle Praga (otra referencia al espacio de Kafka o, mejor dicho, al espacio kafkiano del relato), única referencia espacial concreta en la narración. En ese lugar es donde tienen lugar los dos intentos de asesinato, es decir, el de Pablo Daniel F. a Dora D., y el del mogólico Bertoldo al propio Pablo Daniel F.

Pablo Daniel F.<sup>22</sup>, lector abúlico y voraz, no es un criminal “cerebral” sino que encarna muy bien al asesino en potencia a quien el móvil pasional y la frustración llevan a intentar acabar con la vida de su ex mujer, aunque el matrimonio entre ellos duró más bien poco: “cuarenta y ocho horas de convivencia infernal” (147). Incluso al referirse a la mirada del propio Pablo Daniel F. existen discrepancias importantes entre la opinión de la ciencia psiquiátrica y el ojo de la ley: “La mirada de Pablo Daniel F. le había evocado [a Werfel], al parecer automáticamente, la mirada de muchos de los trabajadores subalternos que había conocido en el matadero” (39).

---

<sup>21</sup> La fragmentación espacial del relato es tal que existe una clara diferenciación de los códigos criminales según los distintos barrios o distritos urbanos. Cada barrio tiene su propia legislación y se nombra un policía como gobernador de cada sección urbana. Al encontrarse todos en una comisaría de la zona del barrio Este, aunque provengan de procedencias dispares, Brod tiene la autoridad “para hacer aplicar sobre ellos, igualmente sometidos a la legislación del barrio Este, todo el peso de la susodicha ley” (55). El concepto de jurisdicción, donde determinados sujetos son súbditos y otros ejercen el poder de policía, es el elemento principal para discernir el espacio de la novela.

<sup>22</sup> Otra alusión a Kafka. La manera de presentar ciertos nombres utilizando el apellido con una inicial recuerda a Josef K.

Para el doctor Kalewska, en cambio, esos son “ojos de desvarío” (39). Sin embargo, la narración desvela que existen dos tentativas de asesinato: Pablo Daniel F., un individuo sumamente introvertido y con gran capacidad intelectual que rehúye el alcohol pero, en una noche determinada, después de haberse embriagado, tiene como objetivo el asesinato de Dora D. No hay que olvidar que en dos años intentando asediar la casa de Dora D., su ex mujer, “no había cosechado otra cosa que fracasos” (119). Esto es, la fijación de Pablo Daniel F. por volver a vivir con su ex esposa conduce al intento de asesinato. Éste, al verse imposibilitado se ve desbordado por la frustración y es solamente a través del alcohol que intenta asesinarla. Independientemente de la relación entre lectura y perversión, que plantea la autoridad, el relato más bien exhibe cierta torpeza del personaje lector para llevar a cabo el asesinato. El lector es un asesino en potencia pero también un asesino fracasado.

Otra hipótesis a la que llega el cuerpo de policía en relación con la figura del homicida en el barrio Este es la del estado de total ebriedad como detonante en el acto criminal: “muchos criminales se emborrachaban por completo antes de cometer sus fechorías” (24). De este modo, según Mossalini, “la peste del alcohol y la peste del crimen van juntas” (24). Tanto la lectura compulsiva como la ebriedad son un común denominador en el exceso y en el estado de alienación que podrían llevar al crimen. Estas dos teorías denotan, de nuevo, el uso de lo hiperbólico, de situaciones exageradas, de la hipótesis rotunda que suenan a dispararte.

Este desprecio de la lectura por parte de la policía se relaciona seguramente con la posición más bien secundaria que ésta tiene en la novela policiaca, en la que el lector lúcido es el detective, no la policía. En general, el cuerpo de policía o bien se destaca por su total incompetencia, como en las novelas del tipo *whodunit*, o por su gran estado de corrupción, como

en la novela negra<sup>23</sup>. Como se puede ver, en *El coloquio* los oficiales se destacan por el uso extendido del dislate y la hipótesis exagerada, y es el propio cuerpo de policía y sus colaboradores, los encargados, en teoría, de desentrañar el acto delictivo, quienes, a través de sus continuas “conjeturas policiales”, alejan el texto del tono más bien sobrio característico del relato policial clásico *whodunit* para dotarlo de un continuo tono de despropósitos e hipótesis desmedidas. Lo que queda es un autoritarismo descarnado, y a la vez de opereta con proliferación de lo gestual en la relación autoritaria como en la película de Charles Chaplin “The Great Dictator”.

### 2.3 Lectura y abyección

Como en los otros dos relatos policiales de Alan Pauls, que serán discutidos en los próximos capítulos, en *El coloquio* se aprecia una proliferación de lo abyecto; por una parte el crimen (el intento de asesinato de Dora D.) como destabilizador de un orden establecido, o sea, la Ley, y, por otra, la proliferación de elementos escatológicos, sobre todo en las múltiples referencias a los excrementos, y que, al igual que en la felonía, corresponden a la exteriorización de lo reprimido.

Todo el campo semántico de la *mierda* aparece recurrentemente a lo largo de la narración: “Werfel se había bajado los pantalones de patrullador nocturno y, acuclillado sin tocar el piso, había excretado dos imponentes gusanitos fecales” (85). Hay un goce particular en estos enunciados. El efecto particular de esta descripción está en el uso del adjetivo *imponentes* junto

---

<sup>23</sup> La *série noire* o novela negra es un término acuñado por el editor y guionista francés Marcel Duhamel en 1945.

con el diminutivo<sup>24</sup> *gusanitos* para referirse a los excrementos puesto que así el adjetivo *imponentes* pierde su propósito original, que es el de exagerar el tamaño de la hez. En cualquier caso, el hecho de que Werfel excrete delante de los demás testigos y de su propio superior, Brod, puede interpretarse como la exteriorización de algo reprimido, como la manifestación de lo abyecto, de algo sucio y viscoso que produce repulsión.

En la policía, al igual que en otros departamentos estatales, la disciplina y las normas de conducta se interiorizan de tal modo que la más mínima irresponsabilidad se penaliza. La interiorización del orden inhibe los impulsos primarios de tal modo que pueden ayudar a la gestación de patologías psíquicas en el individuo, en este caso Werfel. La súbita defecación de Werfel, totalmente arbitraria e inesperada, es un producto y, a la vez, un atentado contra el orden. Según Julia Kristeva: “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order” (4). El denominador común de las escenas escatológicas en *El coloquio* es la imprevisibilidad, esto es, son como irrupciones de aquello que ha sido reprimido por la instauración del orden. Desentonan totalmente con la trama “limpia” de cierto policial clásico y a la vez, en ese exceso o excedente, está cifrada a una de las problemáticas más cruciales del género: la lucha entre lo instintivo y lo cerebral.

El cuerpo de policía, al igual que el ejército, es un buen ejemplo en cuanto a la sumisión de individuos por su alta estructura jerarquizada. Sin embargo, la inmundicia de Werfel es también un modo de materializar una opinión, de expresar un desacuerdo cabal con las teorías del doctor Kalewska (paradójicamente, el personaje que está en mejores condiciones de “leer” e interpretar la acción fecal de Werfel). Entonces, la tremenda decepción acumulada se desborda y una necesidad básica como el defecar, al ser algo impensable en una situación como esa, en la

---

<sup>24</sup> En la narración abunda el uso de los diminutivos combinados con adjetivos relacionados con lo repulsivo: *deditos sucios* (142), “*la sospechita [...] sospechín aquí, sospechín allá [...] Mossalinito[...] Mossalín*” (106). El diminutivo sugiere a la vez intimidad, amenaza y repulsión.



comisaría, delante de todo el mundo, pasa a ser un acto físico de protesta y desacuerdo. Literalmente Werfel “se caga” en las teorías psiquiátricas de Kalewska. Más adelante, observamos que las opiniones de los demás testigos carecen de importancia para Werfel: “Pueden guardarse sus recomendaciones en el culo” (73) y “¡escupían sobre la morfología, la pisoteaban y hasta defecaban en la morfología!” (111).

Tanto Mossalini como Werfel añaden que lo que se lee en la zona del barrio Este es “mierda” y que “la mierda que leen se les sube al cerebro” (33). Existe un juego semántico curioso: Brod aprueba la palabra “mierda” pero amenaza a Werfel con la supresión de todos sus francos en lo que resta de año si vuelve a mencionar la palabra “cerebro” en su presencia. Se da aquí una inversión de lo alto y lo bajo, entre el raciocinio y el cuerpo, una de las oposiciones fundamentales del género policial. En esa rara prohibición, Brod pone patas para arriba la labor deductiva y mental del investigador policial, cuya arma más mortífera es el cerebro y la utilización de la lógica para desvelar un asesinato. Brod se sitúa en una posición diametralmente opuesta, se convierte en una especie de héroe de un género policial invertido.

Existe a lo largo de la narración una insidiosa relación entre la adquisición de conocimiento y la podredumbre o lo fétido: es decir, hay una proliferación de vocablos relacionados con lo decadente que se aplican a la lectura: “los cerebros de los habitantes de esa zona del barrio del Este poco a poco se iban contaminando con la escoria que se les ofrecía en forma de libro” (34). Esto es, se trata la acumulación de información venida de los libros como algo abyecto, asqueroso, negativo y deleznable. Como un cáncer que se extiende sin remisión: “Brod tenía más experiencias de putrefacción vertiginosa que paulatina” (34) y también “A ojos de Brod, la lectura era un flagelo tan devastador como el alcoholismo, el aislamiento y la

desocupación” (34). En este contexto Pablo Daniel F., quien se ha encerrado a pensar y escribir durante un año entero, resulta el criminal por antonomasia, el mal abyecto dentro del sistema.

#### 2.4 Patologías

De una manera análoga a la representación de lo fecal, un tema recurrente en toda la obra literaria de Alana Pauls es la representación de la enfermedad, sobre todo de sus excrecencias. La enfermedad puede ser física (forúnculos y herpes, como en la novela *Wasabi*), pero también puede corresponder a patologías mentales.

Una patología recurrente en la ficción de Pauls es el amor. Pauls retrata el amor no como una fase más dentro de una relación de pareja sino como una anormalidad patológica, de ahí que muestre amores enfermizos que se llevan hasta las últimas consecuencias. El amor de Sofía por Rímini, obsesivo y peligroso, es el eje de la novela más extensa y ambiciosa de Pauls, *El pasado*. En *El coloquio*, su segundo trabajo de ficción después de *El pudor del pornógrafo*, nos encontramos también con una obsesión amorosa, que es presentada como uno de los móviles del (intento de) crimen. “En realidad, todos mis escritos de ficción cuentan historias tortuosas y desequilibradas de enamorados” (Beccacece 3).

En *El coloquio* se presenta a dos personajes estigmatizados como “anormales”. Por una parte Pablo Daniel F., su amor patológico por Dora D. y su patología lectora, que lo llevan al intento de homicidio. Por otro lado está Bertoldo, el “mogólico”. Sobre este segundo personaje es preciso comentar que se relaciona con lo que Pauls utiliza como eje conductor en muchas de sus novelas: lo monstruoso. En este caso la monstruosidad no se limita a ser una enfermedad

mental o física sino que se comprende al monstruo como el objeto de abyección cultural que genera en la sociedad lo anómalo. Así pues, lo monstruoso tiene una dimensión social y cultural. El monstruo está unido al crimen y se liga a la caracterización grotesca y desmesurada del asesino en términos físicos pero también mentales, en palabras de Mossalini, “esa escoria que la sociedad produce y desecha” (104). En estos monstruos que la sociedad produce, teme y expulsa, se elabora la ficción policial de Pauls alrededor del problema de la animalidad del crimen y la represión de lo diferente, uno de los temas capitales del policial desde “The Murders in the Rue Morgue” (1841). El detective se define en oposición a la “animalidad” y lo abyecto del asesinato: irracional, brutal e irreflexivo. La diferenciación entre lo animal y lo cerebral se aprecia perfectamente en el relato de Poe, considerado el cuento que inaugura el policial, y cuyos temas son la brutalidad ciega y su oponente dialéctico, el raciocinio. *El coloquio* reflexiona incesantemente sobre la ambivalencia entre lo animal y lo racional, que se encuentra en las raíces mismas del género policial.

En el policial entran en conflicto la razón del detective, dominada por el cerebro pero también por lo instintivo y lo abyecto de la animalidad y la sangre, representada por el crimen y, sobre todo, por el cadáver. No hay que olvidar que en la mayoría de los relatos del género policial, el detective se pone en la mente del asesino para comprenderlo y saber donde a va dar el siguiente paso, y que todo el texto conduce a una escena violenta y, generalmente a un cadáver.

Bertoldo<sup>25</sup>, aparentemente inofensivo pero que una vez que se altera no puede parar hasta consumar el asesinato: “¿dialogar con la bestia minusválida, embrutecida encima por las ganas de matar?” (150). Bertoldo y Pablo Daniel F. son dos personas aparentemente inofensivas, una por su conducta retraída, la otra, por un retraso mental, que devienen potenciales asesinos

---

<sup>25</sup> El nombre Bertoldo casa con las características físicas del mogólico, es decir, individuo de gran corpachón y poseedor de una fuerza descomunal.

que no se detienen hasta ver cumplidos sus propósitos, Pablo Daniel F. tras dos años de tentativas fallidas intentando una reconciliación, Bertoldo al ver que Dora D. está siendo estrangulada. Según la hipótesis de Werfel, “Celoso como un infante de dos años y medio, Bertoldo habría hecho uso de su gigantesco corpachón de mogólico contra Pablo Daniel F., y así se habría impedido que el intento de asesinato se consumara” (123). Es decir, en una concatenación cómica, el intento de asesinato de Dora D. por Pablo Daniel F. causa el intento de su propio asesinato a manos del mogólico. Aunque, como escribió Raymond Chandler, “murder is an act of infinite cruelty, even if the perpetrators sometimes look like playboys or college professors or nice motherly women with soft graying hair” (532), la violencia de Bertoldo es animalizada en extremo por el discurso de los otros personajes. Werfel se refiere a la fuerza descomunal de Bertoldo en estos términos: “de cuerpo tiene poco, el corpachito mogolicón: más tiene de masa fofa de oso o foca, descontrolada y ciega, acaso asesina” (124). Como en el relato de Poe, en que el asesino resulta ser un orangután, en *El coloquio*, Bertoldo encarna una masa irracional, sin control de sus pasiones y su cuerpo

Sin embargo, la intervención de Bertoldo es sumamente ambigua y paradójica, sobre todo si se la compara con “El asesinato de la calle Morgue”. Nótese que la acción de Bertoldo salva a Dora D. de una muerte segura, de ahí que su acción providencial sea definida por Longhi, el cronista policial, como “coraje, decisión y sangre fría” (136), todos atributos de una heroicidad racional, no-animal, de un sujeto en control de su cuerpo y sus “decisiones”. Werfel traduce ese juicio de Longhi por “imbecilidad, nulidad motriz y corpachón descontrolado” (137). Tenemos así las dos caras de una misma moneda, por una parte el Bertoldo salvador oportuno de Dora D.

y, por otra, la bestia incapaz de reprimir sus instintos asesinos.<sup>26</sup> En el personaje de Bertoldo, “el monstruo”, se conjugan entonces la animalidad abyecta y la heroicidad, una dualidad sin resolución que, como veremos, será uno de los ejes de otras ficciones “policiales” de Alan Pauls.

---

<sup>26</sup> Este asesinato se evita por una providencial llamada telefónica. La llamada telefónica, que en muchos relatos policiales conduce al encuentro del cadáver, en este relato, en cambio, es la contingencia que impide el asesinato de Pablo Daniel F. en manos de Bertoldo.

### 3. “EL CASO BERCIANI”: UN VIAJE AL BAJO FONDO

En “El caso Berciani” son los dilemas urbanos los que suministran la lógica del relato: es la propia ciudad y su particular disposición socio-espacial la que plantea conflictos a los personajes. En la narración se parte de una situación urbanística errónea y desfasada a cuya solución se encomienda el urbanista Berciani: “él en persona, a quien la ciudad le debía, si no todas, gran parte de sus mejoras” (179). En otras palabras, la ciudad mostrada en “El caso Berciani” presenta elementos anómalos que impiden que la urbe se configure como un todo cohesionado y moderno. La ciudad es mostrada como cuerpo anómalo, donde impera la anomia, la falta de leyes. Es por esto que la labor del urbanista consiste en encontrar una solución a las anomalías urbanas al mismo tiempo que se moderniza la estructura de la ciudad.

La ciudad plasmada en el relato es fundamentalmente ambigua, a simple vista es un todo conexo y habitable, sin embargo esto dista mucho de ser así, puesto que existen dos irregularidades que requieren de la intervención del urbanista. Estas fallas se encuentran en los barrios orilleros y marginales, en una zona de difícil acceso que desemboca en el basural. Al igual que *La ciudad ausente* (1992), de Ricardo Piglia, la ciudad es representada como una distopía en que la realidad contradice el plan utópico de una sociedad ideal. Sin embargo, a diferencia de la novela de Piglia, en que la urbe es definida como un espacio sin contrastes claros que carece de un centro definido<sup>27</sup>, en “El caso Berciani” presenta dos caras opuestas bien diferenciadas, y es esa fuerte sectorización de la urbe la que dispone y delimita el radio de acción

---

<sup>27</sup> En *La ciudad ausente* de Piglia, publicada, al igual que “El caso Berciani”, en 1992, la gran urbe porteña es mostrada como un lugar distópico y espectral donde las luces siempre están encendidas, “En la calle era noche cerrada [...] La marcha era suave, empezaba a anochecer y toda la ciudad estaba iluminada” (29), las patrullas recorren las calles incansablemente y existe todo un submundo marginal en los pasajes de la Avenida 9 de Julio, lugar donde conviven refugiados, drogadictos, anarquistas, gauchos, y agentes del gobierno. Es una ciudad en continuo estado de sitio: “En la calle los autos iban y venían. ‘Vigilan siempre, aunque sea inútil’, pensó Junior. El cielo estaba gris; a las cuatro menos cuarto el helicóptero de la presidencia pasó por sobre la Avenida hacia el río” (18). Se trata de una realidad coercitiva, inconexa y fragmentaria en la que la ciudad vive clandestinamente bajo tierra en un intento por guarecerse de la maquinaria represora estatal.

de sus diferentes habitantes. La propia ciudad los sitúa en sus respectivas realidades espaciales, determina sus movimientos, marca fronteras infranqueables, y, como veremos, impide que los personajes se aventuren exitosamente en realidades espaciales que no les corresponden. Franquear las divisiones de la ciudad equivale en “El caso Berciani” a la muerte.

Insólitamente tratándose de un relato cuyo protagonista es un urbanista, una de las funciones principales de la ciudad en “El caso Berciani” es evitar la transgresión o libre desplazamiento de los ciudadanos. De este modo, se podrían encontrar similitudes con la ciudad de Los Ángeles de las novelas de Raymond Chandler. Como indica Frederick Jameson, se trata de “a new centerless city, in which the various classes have lost touch with each other because each is isolated in his own geographical compartment” (629). Efectivamente, ésta es la disposición espacial en “El caso Berciani”: Bilmezis es la zona donde se condensa la población desfavorecida y marginal. La policía la clasifica como una zona roja, “roja de la peor rojez” (185).<sup>28</sup> Es precisamente en ese barrio “donde todo parece acabar y para siempre” (184), como le ocurre al mismo Berciani, Cualquier oficial que recibe esta zona como destino “se encomienda a Dios y reza, y no para de rezar hasta que le llega la hora” (185).

Berciani se configura como una figura emblemática, una especie de héroe ciudadano massmediático que vela por el bienestar de sus conciudadanos, y aporta un saber racional equiparable al del investigador privado. Sin embargo, a diferencia del detective, una vez que abandona el espacio urbano que le corresponde para sumergirse en otra realidad socio-espacial, se encuentra a merced de los designios de la propia ciudad sin poder hacer nada al respecto. Si los detectives de Chandler recorren la ciudad para resolver los casos y darle cohesión al tejido

---

<sup>28</sup> Aquí lo rojo se relaciona con la anomia, el crimen, lo clandestino, es decir, con los barrios populares donde la policía encuentra difícil acceso y una peor acogida. Pero también con las referencias cartográficas divididas en sectores y coloreadas según el nivel de peligrosidad, esto es, el rojo representa un estado peligroso.

urbano, para Berciani son las falencias del tejido mismo de la ciudad las que se transforman en un dilema.

### 3.1 El dilema urbano

El relato comienza con una disyuntiva urbana que Berciani se propone resolver: o bien *Pianetti o el camino de cintura*<sup>29</sup>. Para salir de esa dicotomía, se plantea una tercera opción, literalmente una tercera vía, que permita conectar la estación terminal con el vaciadero de desechos. Esta es la misión a la que fervientemente se encomienda Berciani. La problemática que se nos muestra es de tipo urbanístico e implica un cambio drástico en la disposición de determinados elementos en la ciudad, ligados a su modernización. El urbanista Berciani es heredero de una larga tradición de reformadores urbanos, con cuyas ideas pretenden no sólo modernizar la ciudad, sino olvidar su pasado desordenado. La modernización urbana implica un corte o una representación de algo que se percibe como caótico. Como señala Walter Benjamin sobre la París del siglo XIX y los ideales de modernización urbana: “Daneben tritt in diesen Wunschbildern das nachdrückliche Streben hervor, sich gegen das Veraltete – das heißt aber: gegen das Jüngstvergangene – abzusetzen”<sup>30</sup> (Benjamin 187).

En dos ocasiones la disyuntiva que enfrenta Berciani es calificada como “falsa”: la primera ocurre inmediatamente después de que se ha perdido el rastro de Berciani: “¡Y todo por el falso dilema *Pianetti o camino de cintura!*” (182). La segunda aparece al final del relato; son

---

<sup>29</sup> El uso de referentes urbanos sugiere lugares específicos de la ciudad de Buenos Aires. El camino de cintura, existe en el gran Buenos Aires, y rodea el basural. Sin embargo, el sistema de representación no es realista y estos referentes aparecen transformados como si fuera a través de un espejo que todo lo deforma. De hecho, el nombre “Camino de cintura”, parece tomado en función de las posibilidades poéticas que la misma toponimia le ofrece a Pauls.

<sup>30</sup> En estos ideales emerge una vigorosa aspiración de romper con lo que es anticuado, lo que significa con el pasado más reciente (traducción mía).



los ojos del malogrado Berciani los que parecen decir: “[...] su ambición abortada para siempre –terminar de una vez por todas con el falso dilema de *Pianetti o el camino de cintura*” (201). Este es un hecho a tener en cuenta puesto que sugiere que el dilema siempre ha estado ahí, pero, en realidad, no parece tener fundamento y, que, si acaso existe una tercera vía, ésta no es otra que la propia muerte. Se trata, entonces, de un dilema o un espejismo que la propia ciudad plantea, aislando y aniquilando a los que se enfrentan a él. Es un dilema extremo del que la ciudad siempre tiene las de ganar al arrinconar a todo aquel que se atreva a resolverlo. Sin embargo, al desaparecer el urbanista, la supuesta tercera vía, en lugar de representar la solución al enigma, se transforma en un acertijo. Como sostiene Patricia Bellén, “hay que seguir al extraviado Berciani y descubriremos lo siniestro de la ciudad, lo que la ciudad esconde; es así cómo se constituye la lógica del cuento” (4). De esta manera la ciudad misma es equiparable al asesino del policial canónico; el misterio de este “policial” consiste en escarbar en los bajos fondos y desentrañar la lógica misma de la ciudad.

La zona donde desaparece el urbanista es algo lejano y relegado a los confines de la ciudad, es por esto que el viaje de Berciani se podría ver como un viaje a lo recóndito, aunque, según cree él mismo, “todo se resolvería tan pronto que contaba con volver a tiempo para el almuerzo” (179). Dentro de la urbe existe una realidad espacial desconocida por el propio urbanista, lo cual resulta paradójico puesto que se supone que no es otro sino él quien está en una posición de saber y control sobre la ciudad. El urbanista, al igual que el detective privado, goza de una posición privilegiada en la ciudad, ya que ambos conocen su funcionamiento, sus recovecos y secretos. Ellos tienen una imagen comprehensiva de la ciudad, la vuelven un espacio inteligible. Sin embargo, en “El caso Berciani” el urbanista se extravía en la ciudad que él mismo traza, aquí precisamente estriba la singularidad del relato. En el género policial es el detective el

encargado de desenmarañar el caso, de descubrir al homicida, en “El caso Berciani” el urbanista es víctima de su propia investigación, de su propia ansia de desvelar el enigma, ahí radica la paradoja. En el relato de Pauls la investigación resulta doble: la del urbanista Berciani en pos de una solución urbanística y, más adelante, una vez extraviado, la de la pesquisa que lleve a dar con su paradero, que resulta en el descubrimiento de su cadáver. En su “Typologie du roman policier”, Todorov, parafraseando al escritor Geroge Burton, explica que “tout roman policier est bâti sur deux meurtres dont le premier, commis par l’assassin, n’est que l’occasion du second dans lequel il est la victime du meurtrier pur et impunissable, du détective” (56). En “El caso Berciani” tenemos, paradigmáticamente, una doble historia. Primero, una anomalía urbanística que motiva la “pesquisa” de Berciani”. Después, más adelante, en lugar de que el urbanista/investigador acabe con una solución al “dilema”, éste se transforma en víctima y en objeto de la investigación sobre su paradero.

### 3.2 Urbanista y detective

A pesar de tratarse de un “caso”, título que anuncia la relación del texto con el género policial, uno de los elementos que más llaman la atención al leer “El caso Berciani” es la ausencia de la figura del detective privado. Bien es cierto que al principio del relato la figura del urbanista toma cierto cariz de investigador, aunque de irregularidades urbanísticas. Su incursión en los bajos fondos responde a factores de índole técnico-urbanística y también obedece a su “misión” de velar por el buen funcionamiento de la ciudad. Aun así, y a pesar de su afán por investigar el problema y encontrar una tercera vía que conecte la estación terminal con el vaciadero de deshechos, el modo en que lo hace resulta sumamente sensacionalista, al convocar a

todos los medios informativos y luego denegarles el permiso de cubrir la noticia. Esto lo aleja del hermetismo y la cautela sibilina del detective privado clásico. Al garantizar que el problema estará resuelto a la hora del almuerzo y prescindir con displicencia de la ayuda de la policía y del cuerpo de bomberos, la soberbia de Berciana roza con lo caricaturesco: “las señales emitidas por Berciani –hasta entonces regulares y joviales, matizadas incluso por risitas de furtiva arrogancia” (181). En este sentido se aprecia un paralelismo con la soberbia clásica del detective privado, ese “orgullo de la inteligencia” al que se refiere Borges cuando habla de Edgar Allan Poe en su ensayo “El cuento policial”. Parece, entonces, que “El caso Berciani” está caricaturizando uno de los rasgos más prominentes del detective.

Lo más relevante, sin embargo, es que el cuento de Pauls reflexiona sobre la índole radicalmente urbana del policial: el relato de detectives nace con la ciudad moderna y el saber de su protagonista es, fundamentalmente, urbano. Es como si la rareza del investigador en este cuento, en realidad, saliera en principio de una autorreflexión aguda sobre el saber urbano propio del detective: el investigador es un urbanista y la escena del crimen (el lugar del asesino) se confunde con el espacio mismo de la ciudad. Según Patricia Ballén, Berciani fracasa en su intento de atravesar la urbe porque concibe el espacio de la ciudad como un espacio lineal, unidimensional, “siempre en línea recta” (180). El conocimiento racional y lineal del urbanista se muestra insuficiente para lidiar con un espacio que se tiende como una red caótica que termina por atrapar al investigador.

### 3.3 Entre lo macabro y el *slapstick*

En “El caso Berciani” –al igual que en “El caso Malarma” y *El coloquio*– abundan elementos típicos de la comedia macabra, en cuanto al énfasis en los detalles y símbolos de la muerte, y del teatro del *grand guignol*, en cuanto a la cruda descripción de la violencia. El lenguaje en el cuento es coloquial y violentísimo: “Arma blanca, revólver y los gritos: ¡Te voy a coser, marmota, a puñaladas! ¿Querés entre los ojos, gauchón, un recuerdo de este chumbo? [...] No hubo más remedio: allí quedaron, de cuerpo entero en el asfalto” (197). Como decíamos, el dilema urbanístico que se le planea a Berciani consiste en cómo unir dos puntos inconexos, que dificultan la correcta movilidad de los automóviles. El espacio que yace entre estos dos puntos inconexos de la ciudad es una tierra baldía y hostil, una zona inhóspita conectada con el basural. Por lo tanto la zona oscura, esa zona que incluso el urbanista desconoce, se convierte en una suerte de trampa mortal para él. En esa tierra de nadie, se producen torturas e interrogatorios, que también se narran en un tono macabro, “silla de metal, esposas, velador en la cara y paliza múltiple, todas partes, a mano limpia y con cachiporra de goma [...] Después, los resultados. Si el ducmelic, inútil estoicismo, había muerto sin hablar, a la zanja con su cuerpo” (189).

La violencia, en muchas ocasiones, resulta hiperbólica y no carece de comicidad. “El caso Berciani” está salpicado de situaciones donde abundan los golpes y los porrazos: “la guardia lo corrió a tiros cuando se apersonó en el departamento central. Los bomberos, por su parte, lo ahuyentaron a manguerazos” (184). Este tipo de situaciones de violencia exagerada –tan abundantes en *El coloquio*– podría tener la fuente de inspiración en la comedia *slapstick* popularizada por Charlie Chaplin y Buster Keaton, entre otros. La proliferación de la violencia

exagerada pero con intención hilarante convierte al relato en una curiosa amalgama de policial y comic.

### 3.4 Un policial disperso

Puede verse también la influencia de lo absurdo en “El caso Berciani”. Aunque es cierto que cumple con algunos de los requisitos definitorios del policial (desaparición de una persona, pesquisa policial y descubrimiento del cadáver, por ejemplo), el relato obedece más a la progresión de una historieta bizarra que a la de, digamos, una novela de Dashiell Hammett o Raymond Chandler. Esta tendencia a la dispersión se hace particularmente visible en las conjeturas acerca del paradero de Berciani una vez que éste ha sido tragado por la ciudad: “Se había radicado con un nombre falso, vivía a la sombra de una actriz famosa de cine pornográfico, encerrado en una mansión de dos manzanas y media que custodiaba el ejército particular de la diva” (183), lo que se desmiente puesto que las fotografías que apuntalan esta hipótesis están trucadas y en ellas aparece Berciani con los pies en el agua cuando, según su esposa, es hidrófobo. La segunda conjetura no es menos hilarante: se sospechaba que se había refugiado “en el descampado Tiburcio, lo más abyecto de la tierra de nadie suburbana, verdadera pesadilla para la policía, donde viviría de incógnito como un mendigo” (183).

A diferencia del relato policial clásico, cuya característica principal es la elegancia “limpia” de la trama, “El caso Berciani” presenta elementos que se desmarcan de la lógica severa de la trama detectivesca y que tienden a la dispersión y la fragmentación narrativa. Obsérvese la descripción que Telma, la esposa de Berciani, hace de su marido el mismo día de su desaparición: “descripción por otra parte exhaustiva, pues hasta la muela de oro había sido

incluida en el listado, y eso que solo era visible para la inspección odontológica, o para el husmear del médico forense” (195).

La figura del detective en el policial recompone, al menos imaginariamente, una totalidad a partir de elementos fragmentarios y heterogéneos. En contraposición, en “El caso Berciani” hay un desmembramiento del tejido social en descripciones antitéticas, que nunca llegan a articularse. De entrada la misión que se propone el urbanista Berciani resulta de lo más disparatada, signada desde un comienzo por el fracaso y, tal vez, la inutilidad. Él solo se propone terminar con el callejón sin salida que le plantea la disyuntiva *Pianetti o camino de cintura*. Se trata de una paradoja topológica que nadie ha podido resolver, porque “siempre fue en vano” (179). Entonces llega Berciani y, como si se tratase de un superhéroe de historieta, se adentra en el entramado urbano con la misión de unir esos dos puntos que han permanecido y permanecerán inconexos. Adviértase que esta misión es análoga a la misión del detective que intenta conectar dos homicidios, para dar con el asesino. Si bien la idea de un urbanista connota más bien la imagen de un profesional que trabaja desde su estudio o su gabinete, como un detective racional clásico, Berciani lleva a cabo su investigación como quien se adentra en la selva, en un mundo hostil, pero con la ilusa convicción de que saldrá airoso de semejante empresa. En este punto es donde comienza lo macabro del relato y donde la propia ciudad tejerá una telaraña que impida a Berciani cumplir con su propósito. La ciudad habrá de transformarse para él en un monstruo de voluntad propia que castiga con la muerte a quien osa contradecirla.

En líneas generales, la figura del propio Berciani es ambigua y altamente maniática: por una parte, se habla de su aversión a los túneles, por otra, queda patente su preferencia por los puentes, aun cuando sus proyectos de puentes estén destinados a la ruina: “La reconstrucción del puente Chuelo, el urbanista Berciani, todavía la tenía en carpeta, no había claudicado en su

propósito pese a que del puente cada vez quedaba menos” (190). Como se ve, todos los dilemas urbanísticos que desvelan a Berciani tienen que ver con conexiones (puentes, túneles, vías conectoras), es decir, siempre se propone, infructuosamente, dotar de cohesión y racionalidad al tejido urbano.

También resulta destacable la negativa de Berciani a utilizar un mapa, una obsesión paradójica si pensamos que se trata de un urbanista. Este hecho que resulta de lo más significativo. El mapa suele tener un rol importante en el policial puesto que funciona como intermediario entre el investigador y la ciudad misma. El mapa es también donde se lleva a cabo un exhaustivo estudio del itinerario del posible asesino, de las zonas donde van apareciendo las pistas y de los lugares ya visitados. La renuncia de Berciani a emplear un mapa es, como decíamos, parte de esa soberbia del investigador privado pero también satiriza el modo de actuar del urbanista puesto que se trata de una profesión absolutamente ligada a las referencias cartográficas. Existe un mapa pero es el que la policía utiliza para ir indicando dónde van apareciendo las pertenencias extraviadas del desaparecido Berciani. El mapa, en vez de funcionar como un modo de visualizar claramente la ciudad, sirve como un mero soporte para marcar y representar la dispersión y el desmembramiento en los que acaba Berciani.

De igual manera se puede comprobar que la fama y la infalibilidad de Berciani transitan caminos distintos. En el relato se dan múltiples señales de que Berciani es un urbanista fracasado, que sus proyectos hacen agua por todos lados: “Empantanamiento general –como el que sobreviene en el distrito Riccoboni cada vez que caen más de dos gotas” (184). Sin embargo –salvando sus manías personales– no hay que pasar por alto su tesón y su deseo (u obsesión) por develar el misterio, por encontrar una tercera vía alternativa a la avenida Pianetti o el camino de cintura. Este deseo es tal que incluso después de su fracaso final: “en sus ojos muertos, sin

embargo, como un áspero cristal brillaba todavía la luz de su ambición, de su ambición abortada para siempre –terminar de una vez por todas con el falso dilema de *Pianetti o el camino de cintura*” (201).

### 3.5 El monstruo: la ciudad escindida

Además de Berciani, en el relato existe otro personaje a quien la ciudad “fagocita” cuando intenta trascender los límites que ella le impone. Al igual que Berciani, su mecánico, Ducmelic, se encuentra en una encrucijada, entre la espada y la pared. Su dilema es también extremo: o mantenerse en su propio medio espacial o la muerte. Y resulta que el azar –el saber un detalle clave sobre la desaparición de Berciani– será el causante de su propia caída. Tanto Berciani como Ducmelic son castigados con la muerte cuando salen de sus respectivas zonas. En este sentido la ciudad imposibilita el movimiento y cualquier intento de transgresión tiene un desenlace fatal. Tanto el saber de Ducmelic como la curiosidad y el ansia urbanística de Berciani ponen en un compromiso, en un dilema mortal, a estos dos personajes.<sup>31</sup> Se trata de individuos imposibilitados de enfrentarse a la ciudad. Aunque la soberbia de Berciani le lleva a decir que “nadie conocía la ciudad como él, que el mejor mapa era su cerebro”, no existe un mapa a través del cual orientarse en el entramado de la ciudad, por eso los diferentes recorridos de los personajes los llevan a la muerte.

---

<sup>31</sup> La ciudad roja está regida por leyes similares a las de la mafia, de las que los sujetos no pueden escapar. Los diferentes personajes que forman el entramado de los bajos fondos están conectados entre sí, de este modo, cuando cae uno en manos de la policía comienzan a caer los demás en un efecto dominó. Ducmelic está atado a la ley del hampa y el hecho de que sabe sobre Berciani lo transforma en un delator potencial, y, por eso, debe ser eliminado: “Ortolá, Fulani, Abulafia, Babbo, cualquiera de los que a menudo compartían la mesa del Bilmezis, la bottela –¿qué sería de ellos, de cualquiera si el yugoslavo dejaba caer como quien no quería la cosa [...] un nombre cualquiera, un nombre al azar en la sala de preguntas?” (189). Como veremos en el próximo capítulo, este tipo de relaciones ocupa la totalidad del espacio narrativo en “El caso Malarma”.



En su artículo sobre Raymond Chandler, Frederick Jameson sostiene que: “a figure must be invented who can be superimposed on the society as a whole, whose routine and life pattern serve somehow to tie its separate and isolated parts together” (629). En los textos de Chandler es precisamente el detective privado el encargado de cumplir esa función puesto que es el único que puede desplazarse por la totalidad de la ciudad a su antojo. Sin embargo, tanto Berciani como Ducmelic fracasan en su intento de desplazamiento. Esto es en parte debido a que, a diferencia de la figura del detective privado, quien no se identifica con ninguna realidad socio-espacial concreta –de ahí que pueda unir las diferentes partes de la ciudad–, tanto Berciani como Ducmelic proceden de espacios delimitados por una serie de estructuras sociales férreas. La zona de la ciudad de donde procede el urbanista es burguesa y acomodada, la de Ducmelic, en cambio, de clase baja y compuesta principalmente por inmigrantes. El oficio de mecánico de Ducmelic contrasta con la profesión burguesa de Berciani. De hecho, el nombre “ducmelic” en el relato sirve como genérico de la clase social a la que el mecánico pertenece: se habla de los “ducmelics”. Se plantea de esta manera una relación conflictiva entre individuo (hay un solo Berciani) y masa (los ducmelics, genéricos).<sup>32</sup> En “El caso Berciani” la disposición espacial de la ciudad corresponde a divisiones sociales pronunciadas, ya que los barrios marginales, aquellos a los que se propone llegar el urbanista, acogen a las clases bajas.<sup>33</sup>

En “El caso Berciani” la aparición de pistas que lleven al paradero del urbanista no son el resultado de deducciones lógicas sino, más bien, del azar. Esto relega a la policía a un lugar secundario puesto que queda completamente a merced de la casualidad: “Primero agotar la

---

<sup>32</sup> Es importante el contraste social de los dos personajes: por una parte Berciani es representativo de la burguesía acomodada, por otra Ducmelic, el mecánico croata, de una clase social más bien baja, cuya realidad espacial es la zona “roja”. El rol de Ducmelic es dar pistas a la policía sobre el paradero de Berciani, sin embargo, su testimonio es tomado por la policía como el de un borracho.

<sup>33</sup> Estas zonas suelen tener una toponimia de origen italiano y acogen a una población mayoritariamente inmigrante. Los nombres son igualmente de origen italiano o, en su ausencia, de origen inmigrante (alemán, francés, croata).

búsqueda del urbanista. Después sí, una vez hecho todo lo posible y hecho en vano, darlo por esfumado o por difunto, y con todos los honores del caso” (184). La idea de investigación, por lo tanto, es anómala. La sucesión de pistas no llega a ponerse nunca en una lógica particular y la policía misma parece abdicar de encontrar una solución del problema desde un principio. Así como el dilema urbanístico es presentado como falso, la pesquisa policial para dar con el paradero de Berciani es tenida por “vana”. De hecho, en “El caso Berciani” las pistas se suceden de un modo absolutamente incoherente, ya que después de aparecer la primera pista, una avalancha de pertenencias surge en los lugares más insospechados, dispares e inverosímiles. Esta loca dispersión de las pistas refuerza la imagen de una ciudad irreversiblemente desgranada y fragmentada.

El urbanista, puesto a conectar dos puntos en la ciudad, termina desperdigado en ella. Toda concatenación es imposible, y la investigación entra en un círculo vicioso. Berciani es meticulosamente despojado de todas sus pertenencias y su automóvil es desguazado hasta que sólo queda un asiento delantero: “Así, con el Buti como eslabón, se trataba de remontar la cadena, ascenderla o descenderla, quién sabía en verdad, o acaso seguir de cerca sus eventuales filamentos laterales, que nunca faltan” (195). Esta cadena de pistas va formando un círculo en cuyo centro se halla el cuerpo sin vida del urbanista Berciani, quien de detective se ha convertido en cadáver y enigma: “pues en el delito la cadena suele tener eso, esa capacidad de, repentinamente, convertirse en círculo” (198).

En este punto, el relato está estructurado, en cierto modo, de manera similar al patrón del relato policial: la desaparición de una persona en circunstancias misteriosas y la aparición paulatina de sus efectos personales movilizan a la policía y al cuerpo de bomberos hasta dar con

el desaparecido.<sup>34</sup> El cadáver –o la desaparición de un individuo– sería el elemento alrededor del cual el investigador teje su red de conjeturas, esto es, existe un desaparecido, comienza la pesquisa policial y, finalmente, aparece el cadáver (o la variante más clásica del género: cadáver – pesquisa – asesino). Pero, como ya dijimos, existe otro dilema, el urbanístico, en el que Berciani ocupa el lugar del investigador. En esta doble historia, en la cual el investigador termina convirtiéndose en víctima como efecto de haber seguido su propia pesquisa, hay una alusión al cuento “La muerte y la brújula” de Jorge Luis Borges. En este relato, el detective Lönnrot muere por seguir las pistas que el asesino Scharlach ha dispuesto, justamente, para atraparlo. En el cuento de Pauls, Berciani se pierde en la maraña indiferenciada de la ciudad real, que se ha propuesto desentrañar.

### 3.6 Bajos instintos y bajos fondos

Uno de los aspectos más atractivos del policial es la dualidad del detective y el peligro de identificación entre el investigador y el criminal. La dualidad de Berciani es un eje central, que Pauls elabora en detalle a lo largo de todo el relato. Al principio de “El caso Berciani” la comunicación con el exterior a través del teléfono inalámbrico instalado en el auto del urbanista es “dual”. Según el destinatario al que va dirigida. Por una parte, existe un canal de comunicación dirigido a la policía y a los medios de comunicación que, a su vez, es reorientado hacia la opinión pública. Por otra parte, la instalación de un segundo teléfono en el coche le

---

<sup>34</sup> Los objetos personales de Berciani funcionan como elementos de un puzzle o rompecabezas que paulatinamente va estrechando el cerco de búsqueda. Sirven como “pistas”, pero conducen también a asociaciones proliferantes que se alejan de lo que, en otros policiales, debería ser la solución clara del enigma. De este modo, el aura del objeto adquiere preponderancia sobre las supuestas deducciones que permite hacer. En el final del relato, por ejemplo, Telma, la esposa del urbanista, sueña con el reloj de Berciani: “Soñaba con un Bluti, real como el de Berciani, pero cerrado como los viejos relojes de chaleco” (201) aunque, a continuación, “descubría entonces que no era un reloj, que el Bluti era una cajita de música” (201).

permite a Berciani mantener a su esposa informada de todo cuanto le acontece. Este segundo canal transmite información íntima y privada: “para distraerla de su inquietud, sus obligaciones del día, y entablaba con ella juegos de adivinación a distancia, entre ellos una versión personal del veo-veo” (181). Se trata de una sintonía y una lógica diferentes de las que emplea el urbanita Berciani para comunicarse con la policía y los medios.

Sin embargo, en un determinado momento la conversación entre Berciani y Telma es interceptada por una emisora de radio, por lo que lo íntimo, en una especie de *reality show*, trasciende a la esfera pública. Los dos canales de comunicación por él utilizados (el público y el “conyugal”) se funden en un solo flujo informativo. Lo privado se transmite y, de esa manera, deviene público. Es así como un relato de cariz policial (que cuenta un “caso” cuya transmisión habrá de aparecer en el siguiente policial de Pauls, “El caso Malarma”), se ve, por momentos dominado por “comentarios soeces de una procacidad inconcebible” (182). La emisora de radio intercepta y transmite el lado íntimo (y procaz) del urbanista: “Preparate Telmina porque después de taladrarte el orto, ese orto sución y cagado que te cuelga, ni de sentarte te van a quedar ganas, todas tus ganas, oíme bien, todas, se me van a quedar anilladas en la verga” (182).

Aquí hay algo que tiene que ver con el deseo, con la pulsión sexual, con lo reprimido por el urbanista, que está relacionado en el cuento con la basura y el descenso al infierno que representa su viaje letal.<sup>35</sup> La irrupción de esos deseos primarios en el discurso de Berciani no aparecen sólo como deseo, represión o perversión sexual, sino que, a lo largo del relato, el lector asiste a la descripción minuciosa de lo cochambroso y mugriento en la representación de los

---

<sup>35</sup> Esta intercalación de un discurso soez, en un registro pornográfico, dentro del relato se configura como un aspecto recurrente en la prosa de Alan Pauls, como veremos en detalle cuando discutamos “El caso Malarma” en el próximo capítulo. *El pudor del pornógrafo*, su primera novela, combina una prosa de un refinamiento exquisito con escenas de una abyección extrema. Pauls, al hablar sobre *El Pasado*, su novela más importante hasta la fecha, añadió que, “Los momentos más gozosos del libro son para mí aquéllos en los que el estilo capitula ante la vulgaridad, la cursilería o la abyección” (revista Pterodáctilo 77).

bajos fondos, la parte de la ciudad inasimilable para el urbanista, la que ejerce sobre él una atracción irresistible y termina por liquidarlo. Recordemos que uno de los rumores sobre su paradero lo imagina así: “Aislado en Tiburcio se alimentaba de las parvas de basura –los cloacales eran su hábitat” (183). En la medida en que se adentra en la zona roja, se revela en Berciani una gran curiosidad –incluso predilección y goce– por lo abyecto: “Cuántas veces te dije, croata, que me gusta tu tugurio, que este barrio pocilga me refresca” (185). Como ocurre en varios policiales en los que se confunde la identidad del detective y la del asesino, en los que la figura racional del detective teme y termina por mostrar su lado perverso y abyecto, el viaje del urbanista Berciani es un *descenso* a la ciudad real, que no es otra que la de sus pulsiones primarias.

#### 4 “EL CASO MALARMA”: HÉROE Y TRAIADOR

La idea básica que articula “El caso Malarma” es la conexión existente entre traición y abyección. Según Julia Kristeva, “Any crime, because it draws attention to the fragility of law, is abject, but premeditated crime, cunning murder, hypocritical revenge are even more so because they heighten the display of such fragility” (4). La índole del crimen en “El caso Malarma” puede ser entendida en términos similares a los propuestos por Kristeva. La traición al sindicato es premeditada, la farsa ejecutada con precisión, y la fuga con los fondos del mismo es minuciosamente llevada a cabo. La Ley que Malarma desafía y cuestiona es el sistema de lealtad al sindicato. La traición de Malarma produce en los otros camioneros un estado de repulsa visceral hacia él. De este modo, Malarma se convierte en el infractor que atenta contra la ley, que rompe códigos establecidos, que traiciona a sus propios compañeros y, todo esto, es llevado a cabo sin remordimientos de conciencia o arrepentimiento alguno. Es más, como veremos más adelante, la vileza con la que Malarma atenta contra esos códigos establecidos le produce excitación sexual: el acto criminal, la traición, lo excita, incrementa la libido, de este modo, planteando un vínculo estrecho y directo entre sexo y traición.

La relación entre sexo y crimen, especialmente entre sexo y traición, y la excitación que causa el mal por el mal mismo, son herederos de una larga tradición en la literatura argentina: la de Roberto Arlt.<sup>36</sup> En *El juguete rabioso* (1928), emblemáticamente, encontramos ejemplos de protervia que no responden a ningún condicionante o razón. La delación al Rengo por parte de Silvio Astier, protagonista de la novela, es un caso paradigmático de la traición. Téngase en cuenta que este ejemplo causa en el lector, primero, quizás desconcierto o asombro, después repulsa, ya que la abyección es “immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that dissembles,

---

<sup>36</sup> Masota, Oscar. *Sexo y tradición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1965.

a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you” (Kristeva 4). Para Kristeva lo principal es que los crímenes abyectos como la traición apuntan a señalar la fragilidad de la Ley. Ése es el poder de cuestionamiento de la abyección y, por esa razón, ocupa un lugar tan preponderante en la imaginación literaria.

Antes de adentrarnos en el análisis de “El caso Malarma” y su relación con los otros dos textos de Pauls enmarcados en su “policial deforme” sería preciso sacar a colación algunos otros textos a los que el relato de Pauls alude o con los cuales dialoga. Se pueden rastrear aspectos comunes entre “El caso Malarma” y tanto el “Tema del traidor y del héroe” (1944) de Jorge Luis Borges como “La fiesta del monstruo” (1967), relato escrito conjuntamente por el propio Borges y Bioy Casares. Del mismo modo, en cuanto a la manera de retratar la violencia así como las continuas referencias, muchas de ellas hiperbólicas, al miembro viril y a la historia político-sindical argentina, se podría trazar cierto paralelismo con “El Fiord” (1969) de Osvaldo Lamborghini. Aparte de estas relaciones intertextuales, “El caso Malarma”, aunque no es una continuación de “El caso Berciani”, por lo que no sería factible hablar de una secuela o una segunda parte, sí utiliza este último caso como trasfondo sobre el que se desarrolla la acción. Como ocurre también en los dos relatos anteriores analizados, “El caso Malarma” teje una red de referencias intertextuales e intratextuales que enriquecen y vuelven más compleja sus posibles interpretaciones.

#### 4.1 En las orillas de la ciudad

A diferencia de “El caso Berciani”, en “El caso Malarma” la ciudad carece de influencia sobre el devenir de los personajes, esto es debido a que la urbe aparece como una meta, como algo distante pero no como una realidad física donde los personajes interactúan. La ciudad es un mero punto en el mapa y sólo es nombrada en una instancia como la capital y, a diferencia de “El caso Berciani” y *El coloquio* donde los eventos se desarrollan en una misma realidad urbana – aunque fragmentada socioeconómicamente según distritos–, la ciudad es algo conceptual, sin una especificidad clara. El lector sabe que está ahí pero las referencias son vagas, poco tangibles, y en absoluto se nos dan referencias manifiestas de la misma. No en vano el grueso del relato corresponde a un viaje en camión, esto es, los 150 kilómetros que van desde el paso caminero Calejman hasta la entrada a la ciudad.

En “El caso Malarma” la ciudad jamás está presente en el relato, es el lugar al que no se llega, está en los márgenes del relato. En ese sentido, este “caso” se distingue de la definición que Beekman hace del género *hard-boiled* puesto que éste es básicamente un género metropolitano en el que: “The big city is its beat and the depiction is democratic in that it shuttles back and forth with (cynical) ease from the slums to the penthouses of the rich” (Beekman 151). Si bien la ciudad, como algo tangible, brilla por su ausencia, la carretera como espacio dominado por el gremio de los camioneros, algo masculino y de clase popular, está presente a lo largo de la narración.

Aquí sería preciso sacar a colación “La fiesta del monstruo”, de Bioy Casares y Borges. Salvando las distancias, la mayor parte del relato corresponde a un viaje en camión por la ciudad de Buenos Aires de unos manifestantes que se dirigen al centro a apoyar al líder político. Aunque



bien es cierto que, temáticamente, “El caso Malarma” se aleja de “La fiesta del monstruo”, sobre todo, en cuanto a que la crítica mordaz al peronismo no es tan directa, y en cuanto a que no aparece representado el otro intelectual contra los que los manifestantes ejercen la violencia, y si bien no hay que olvidar que de la publicación de un relato a otro distan casi sesenta años, es llamativa la utilización de un medio de transporte, el camión, como elemento ligado a una clase social (asociada con el sindicalismo), que sirve a su vez de instrumento de fuga por el cual transcender realidades espaciales. En “El caso Malarma”, el camión se utiliza como medio de evasión y ruptura de la asociación –no en vano es Malarma el único tripulante– mientras que en “La fiesta del Monstruo” el camión se nos presenta como un espacio homogéneo donde el “otro político”, la masa peronista, se cohesionan como grupo. El viaje en camión de los seguidores del monstruo representa una amenaza de “invasión” al centro de la ciudad, que es una metáfora del ascenso del peronismo. La posición de Malarma con respecto al “grupo” y su Ley es la de outsider. En “La fiesta del monstruo”, lo abyecto es la “lealtad peronista” que ejerce su violencia sobre el intelectual judío. En “El caso Malarma” lo abyecto, en cambio, es la traición de Malarma, la traición de un individuo al grupo. En el caso Malarma no existe un líder o *monstruo* sino que se trata de una burocracia que ocupa la totalidad del espacio sin que se pueda distinguir claramente dónde está el centro del poder y la autoridad. Esto es sumamente interesante porque tiene que ver con un sistema de control y funcionamiento donde la autoridad, la Ley, están en todas partes y no es identificable en ningún centro.

Incluso se ven paralelismos entre los dos relatos en el uso del habla popular. “La fiesta del monstruo” está salpicada de italianismos y elementos del lenguaje popular de Buenos Aires, “un idioma bestial, hipermetafórico, desopilante, como si el ‘aluvión zoológico’ hubiera encarnado en la voz de Góngora” (Pauls, *El factor Borges* 155); en la narración de Pauls, aunque

la proliferación de italianismos es mucho menor sí que se aprecia un cierto uso del lenguaje coloquial de los camioneros y una más que abundante proliferación de elementos soeces muy en la línea, como hemos visto, con el resto de la narrativa de Pauls: “A vos, cagatinas de décima, sin tenés la cara genuflexa cómo tendrás el culo” (7). O también “Te lo vas a tener que morfar, pelandrún, porque ni tiempo voy a darte de escribirlo” (7), ya que, como decíamos en el capítulo referente a “El caso Berciani”, Pauls combina registros cultos del habla con lo soez, o, como él mismo dice sobre “La fiesta del monstruo”: “un idioma bestial [...] encarnado en la voz de Góngora” (Pauls, *El factor Borges* 155).

Tanto “La fiesta del monstruo”, relato escrito conjuntamente por Borges y Bioy Casares, publicado en 1947, justo un año después del advenimiento de Perón, como “El caso Malarma” tienen en común la descripción y el desarrollo del grupo colectivo, y el conflicto del individuo en relación con el grupo. En “El caso Malarma” se trata de camioneros que se agrupan en torno a un sindicato. En “La fiesta del monstruo”, son trabajadores que forman parte de un grupo peronista. En ambos relatos la no pertenencia al grupo es severamente castigada. En palabras del mismo Alan Pauls, quien discute este relato en su ensayo *El factor Borges*: “La escena culminante es el asesinato más o menos grupal de un joven judío, efectuado con la ayuda de una ‘cortaplumita’” (154-55). La diferencia crucial aquí es que el individuo en “La fiesta del monstruo” está fuera del grupo, es el otro social, identificado tal vez con el mundo intelectual de los autores. En “El caso Malarma”, el individuo surge del mismo grupo. El traidor es el infiltrado, el delator, el otro interior. Y todo esto ocurre en la noche del desenlace de “El caso Berciani”, que sirve como telón de fondo de los acontecimientos de “El caso Malarma”, en un llamativo caso de simultaneidad que liga los dos casos escritos por Alan Pauls. Los acontecimientos de “El caso Berciani” aparecen en “El caso Malarma” narrados a través de la radio y, de un modo directo,

ayudan a desencadenar el fin de Malarma: “Mordía un coridrane [...] cuando oyó los últimos informes, el relato del hallazgo del cadáver, los detalles de la autopsia” (9). Malarma es capaz de pasar el fatídico puesto de control de Calejman por el irreprimible interés que los vigilantes tienen por escuchar el final y los pormenores del episodio Berciani, una narración que es presentada con todo el suspenso propio de una radionovela. El efecto que produce tal simultaneidad es el de subrayar la artificiosidad o el carácter ficticio de los dos “casos”, esto es, el proyecto literario, casi paródico, de escribir “casos” policiales, que se conectan, no por una serie racional ni por la figura unificadora de un detective, sino en un punto marcadamente arbitrario.<sup>37</sup> En “El caso Malarma” podemos hablar de simultaneidad en cuanto a que existe un eje temporal en el que los dos casos convergen, pero al mismo tiempo, éste es utilizado como resorte que desencadena el devenir funesto de Malarma. La simultaneidad, que en otros tipos de relato funciona como un procedimiento de verosimilización, en estos dos casos funciona para remarcar el carácter de artificio de estos relatos que configuran el “proyecto policial” de Alan Pauls.

En “El caso Malarma”, lo azaroso es utilizado como generador de los acontecimientos: Malarma estaba en el sitio preciso en el momento adecuado; la concatenación de los hechos está regida por la coincidencia.<sup>38</sup> Malarma está “justo” en el punto “estratégico”, en el momento mismo en que se está “resolviendo” “El caso Berciani”. A simple vista, dentro del género policial el azar no tiene cabida, esto es así puesto que se trata de un género donde la lógica y la razón ayudan a resolver los casos, sin embargo, en numerosas ocasiones, el hallazgo de una pista responde no a factores de índole lógica sino a la contingencia. En el mismo caso Berciani, la

---

<sup>37</sup> No debemos olvidar que estos dos casos policiales son parte de un proyecto narrativo compuesto por otros ocho casos, al menos prometidos, todavía inéditos.

<sup>38</sup> Un instante después o antes del boletín de noticias sobre el desenlace del caso Berciani y hubiera tenido que detener el camión hasta lograr el beneplácito de los vigilantes del puesto de Calejman.

pista más inesperada en un lugar imprevisto encauza la hasta entonces estancada investigación policial. Como decíamos en el capítulo anterior, esta combinación resulta de lo más problemática puesto que se aleja de los postulados definatorios de la novela policial. Todorov, al referirse a la lista de las veinte normas básicas que escribió S. S. Van Dine para la novela policial, destaca que algunas son aplicables tanto al *whodunit* como al *hard boiled*. Una de ellas, clave para la definición del género, es la que atañe a la razón: “Tout doit s’expliquer d’une façon rationnelle; le fantastique n’y est pas admis” (62). Esta máxima, sin embargo, sigue sin explicar el porqué de la arbitrariedad en la aparición de determinados indicios o pistas en los relatos policiales, y ésta justamente parece ser la contradicción que exagera y ponen de relieve los textos “policiales” de Alan Pauls.

Como vemos, “El caso Malarma” se distancia notablemente de varios elementos básicos del género policial. La figura del detective privado brilla por su ausencia; tampoco existe referencia alguna a la policía. De ahí que el relato de Pauls se aleje de otro de los elementos del género que postula Todorov. Según este crítico, en todos los relatos policiales clásicos existen dos historias: “[...] la première, celle du crime, raconte ce qui s’est effectivement passé, alors que la seconde, celle de l’enquête, explique comment le lecteur (ou le narrateur) en a pris connaissance” (58). En “El caso Malarma” el crimen acontece al final del relato y prescinde de cualquier tipo de investigación. Este es un hecho a tener en cuenta puesto que tanto la interpretación de los hechos como la subsiguiente pesquisa son rasgos definatorios del policial.

El relato de Pauls desplaza el enigma a otro plano e invita no a la solución de un crimen sino a una lectura alegórica. La idea de perfidia impregna la totalidad de la narración y es el propio Malarma el que encarna la traición, la bajeza moral, desde la perspectiva de su grupo. Podríamos decir que el enigma no está en quién cometió determinado crimen sino, justamente,

en qué consiste el crimen del “caso” Malarma, y qué tipo de sociedad y qué tipo de violencia sirven como encuadre para que su traición sea considerada un crimen. Esto vendría a estar enmarcado dentro, no de las pautas del relato policial clásico, donde existe una investigación y las pistas van apareciendo paulatinamente, sino, más bien, en el sentido del tipo de trama menos cerebral y “limpia” que cuentan las películas de cine negro. Estas últimas presentan una sociedad violenta, cínica y corrupta –la del gremio de los camioneros y su sindicato, la de los puestos de vigilancia en la carretera– que amenazan al protagonista, dentro de un ambiente de pesimismo fatalista. En el cine negro los finales suelen presentar directamente el fracaso del protagonista. Una de las características formales del cine negro, y que “El caso Malarma” no abandona, es que los hechos tienen lugar durante la noche, esto le añade un cariz tenebroso que justamente acaba con la llegada del día. El amanecer coincide con el ajuste de cuentas de Malarma y, por lo tanto, con el final del relato. Si bien la violencia se manifiesta de manera más azarosa y menos premeditada en el cine negro, también es cierto que ocurre también sistemáticamente como producto de un orden social violento y corrupto.

Es evidente que en “El caso Malarma” tenemos un acto delictivo (aunque frustrado, al final) que actúa como el elemento vertebrador del relato: un cargamento de mercancías funciona de tapadera de una sustracción ilícita de dinero. Se trata de una traición al sindicato puesto que un individuo, Malarma, rompe la huelga de camioneros, quebrando así la ley y la cohesión del grupo<sup>39</sup>. Es decir, es un crimen político dentro de una configuración cultural específica. El texto cuestiona una configuración socio-política fundada en los valores autoritarios de lealtad y que hace de la traición el crimen más abyecto y visceral. Para la ideología sindical (que ocupa la

---

<sup>39</sup> De ahí que se lo tache de “carnero” la prostituta que le corta el pene. Intuimos que esta prostituta o bien tiene una relación indirecta con el sindicato o bien que ha sido contratada expresamente para vengar tanto la sustracción de dinero de Malarma como su traición al sindicato: “Vas a morir, pero no te voy a dejar en la ignorancia. Ni ese mísero consuelo merecen los carneros como vos” (22).

totalidad del espacio del relato) ser un rompehuelgas o un carnero es el peor grado de abyección que existe. Pauls no busca que el relato sea partidista, simplemente muestra lo férreo del gremio (como lógica férrea de todo el espacio narrativo) y cuán repulsivo puede ser la traición para los transportistas.

Malarma es un traidor delatado, un traidor traicionado. Básicamente a Malarma se le tiende una trampa. No sabemos con certeza quién lo denuncia pero posiblemente se trate del propio jefe de personal de la compañía, Peponetti, co-autor, junto con el propio Malarma, de la farsa: “Hasta la pelea estaba pactada” (7) y esta farsa parece tan real que incluso se la tilda, muy en la línea del “Tema del traidor y del héroe” de Borges, de una obra maestra de la impostura, una representación teatral “con sangre, ojos negros y todos los chiches” (7).

De este modo el final de “El caso Malarma” podría haberse visto influido por el cine negro de los años 40 donde frecuentemente las historias se saldaban con el fracaso final de los que intentaban infringir la ley, esto es, al igual que en las novelas de Raymond Chandler y sus adaptaciones cinematográficas: “the heroes<sup>40</sup> of noir often dreamed of dabbling briefly in crime before returning to their normal lives” (Leitch 126), esa es precisamente la historia de Malarma, una historia breve y de nefasto final puesto que: “the way back to normalcy was barred; they were so completely doomed by misstep [...] that the very idea of heroism, even criminal heroism, became hopelessly distant” (Leitch 126). El final de “El caso Malarma” parece tener tintes morales, muy en la línea de la novela negra norteamericana. Al delincuente lo sorprende un destino justiciero cuando está a punto de salirse con la suya. Sin embargo, la justicia no es la del Estado sino es la Ley de estos sindicatos burocráticos, donde imperan los valores de traición y lealtad. Se trata de la agrupación, de las mafias cuyos códigos de honor son respetados

---

<sup>40</sup> En el contexto del cine negro de los años 40, “héroe” es sinónimo de protagonista, más allá de que sus rasgos no sean siempre épicos.

rigurosamente. La inclusión de la prostituta en el entramado gremial agranda el concepto de grupo, excediendo el conjunto de camioneros y vigilantes, al incluir a gente de extracción social baja que está relacionada con el mundo de la noche, con el intercambio de mercancías y, posiblemente, con el contrabando. La ley gremial funciona independientemente de la ley estatal (de hecho, el Estado brilla por su ausencia en el relato), y quien rompe esta ley, quien intenta romper el orden establecido, el conjunto de códigos y normas se convierte en enemigo del gremio, en un ser abyecto que produce asco y repulsión.

#### 4.2 Malarma: traidor y héroe

En este punto se nos presenta a Malarma como héroe pero, al mismo tiempo, como traidor, como un desertor del grupo que no respalda la huelga y huye con el dinero de la empresa. Este Malarma héroe pero que deviene en traidor recuerda al Fergus Kilpatrick del “Tema del traidor y del héroe” borgiano; en este relato es James Alexander Nolan “el más antiguo de los compañeros del héroe” (55), quien en cierto modo recuerda al Paponetti de “El caso Malarma”, representante de la patronal. No hay que olvidar que la manera de ser de Malarma, su mínima adicción al coridrane y su buena estrella (puesto que jamás es detenido en el puesto caminero de Calejman) hacen que se gane la amistad de muchos de sus compañeros camioneros y de sindicato: “Malarma: de tan oportuno era un mesías” (11). La figura del héroe está íntimamente ligada a la contingencia de la “oportunidad”, al lugar que el personaje ocupa accidentalmente en un momento específico. La posición de Malarma es, sin embargo, ambigua y genera la enemistad de muchos otros compañeros que ven en los comprimidos restantes un filón de ganancias: “el tipo sencillamente no conseguía terminar sus frascos, y él, ese sobrante, él lo donaba” (12). Ese

despilfarro desata las iras de otras personas “No entrés si no querés en el negocio, pero no te nos crucés en el camino porque en eso, en el borrar del mapa a los buchones, no nos gana nadie” (12),<sup>41</sup> lo que lleva a Malarama a andar durante un tiempo con custodia. Parece, pues, que existen dos razones por las que se quiere hacer desaparecer a Malarma: la primera es su negativa a colaborar con la venta de los comprimidos sobrantes de coridrane, la segunda, por ser un rompehuelgas. Los valores de la lealtad se confunden así con la ley de la corrupción y el hampa.

En el relato de Borges, Kilpatrick, habiéndose ganado la admiración de todo el pueblo irlandés en su incesante pugna por liberar al país del yugo británico deviene en traidor. Es uno de sus más acérrimos seguidores, Nolan, quien lo descubre. A diferencia de Kilparick, de quien se oculta su traición para transformarlo en héroe nacional, para que cumpla su destino de héroe, Malarma desea, reconoce y se jacta de su traición: “¡reventá de una vez, grandísima turra, para que pueda yo cumplir con mi destino de traidor!” (20), de este modo es el pene el que incapacita que Malarma pueda cumplir con su destino de traidor. Pero el destino ansiado por él no es otro que el enriquecerse a costa de otros. Mientras que Kilpatrick muere en manos de un asesino, su muerte servirá para que, a través de una rebelión, el pueblo irlandés intente conseguir la independencia: “Kilpatrick pereció en la víspera de la rebelión victoriosa que había premeditado y soñado” (55). Malarma también es un traidor, pero en ningún momento existe arrepentimiento, es más, como se desarrollará luego en mayor detalle, delinquir y ser un rompehuelgas le produce una irreprimible excitación sexual.

La traición es radicalmente abyecta porque rompe con un orden consensuado y establecido. Malarma es repudiado por la bajeza de sus actos, es decir, por traicionar al sindicato

---

<sup>41</sup> En el relato abunda toda una serie de vocablos que designan a aquellos que no participan en las huelgas. Malarma es llamado carnero, buchón, rompehuelgas, todos estos términos despectivos que se están relacionados con la injuria política y que “nombran” al abyecto, a aquel que rompe con las normas de conducta y todo un sistema de valores. Pauls emplea una oralidad violenta e hiperbólica, dominada por la injuria política, que se aproxima al uso de la lengua en “El fiord” de Osvaldo Lamborghini.



de manera premeditada, revanchista e hipócrita, y por poner así en evidencia la fragilidad de un orden que se sustenta en la mera lealtad. De este modo la figura de Malarma pasa a estigmatizarse y a causar repulsa por la bajeza de su felonía, pero también cuestiona el orden mismo en el que se recorta su abyección.

En el relato de Pauls Malarma traiciona a sus compañeros y es ajusticiado. La unión sindical, la agrupación de los trabajadores para obtener mejoras de tipo laboral, es un tema recurrente a lo largo de “El caso Malarma”. Sin embargo, a pesar de que la misión del sindicato, supuestamente, es velar por mejorar las condiciones laborales de los trabajadores, esto no siempre resulta ser así, especialmente cuando se trata del paso caminero de Calejman: “Si el sindicato había arreglado con el puesto, era un juego de niños, pasar: era una seda” (3). O, en caso contrario: “Enfurecidos porque el sindicato los había desairado, los oficiales demoraban el convoy durante horas, hacían bajar a los chóferes de mal modo, requisaban los camiones, requisaban la mercadería” (4). Es decir, el sindicato, a pesar de sus intenciones de mejora de las condiciones, no logra configurarse en un elemento que realmente abogue por el bienestar de los camioneros. Sin ir más lejos, el uso del coridrane, avalado y propiciado por el mismo sindicato, es un claro indicador de que las mercaderías han de ser entregadas cueste lo que cueste, sin importar el estado físico y psicológico en el que se encuentren los camioneros. Aun así, los camioneros están unidos entorno a un gremio y unas normas más funcionales a la “productividad laboral” que al bienestar de los trabajadores. Entonces nos encontramos con una enajenación provocada por un sistema de producción, que el gremio alienta en lugar de atacar. El problema de la ley y el orden es uno de los pilares fundamentales del género policial, sin embargo, en “El caso Malarma” esta ley es la ley que compete al gremio, sin intervención del estado, es decir, se trata de un submundo con sus propias normas y códigos, que ocupa la totalidad del espacio del

relato.<sup>42</sup> En Borges, Kilpatrick es finalmente tenido por un héroe, porque hay una comunidad que ignora su traición. A pesar de que Malarma esté yendo contra una forma de comunidad que es, en sí perversa, su traición no puede ser reconocida como heroica porque no hay nada parecido a una comunidad exterior al espacio del sindicato. Sin ese (mal) reconocimiento exterior su traición no puede ser heroica.

#### 4.3 Traición y sexo

La productividad se alcanza gracias al alto rendimiento de los camioneros, de ahí que se propicie el uso del coridrane. El deseo sexual, por lo tanto, es consecuencia de un modo específico de producción; se potencia el deseo sexual para aumentar el rendimiento laboral. Por un lado, hay una relación entre productividad, alienación laboral y necesidad sexual exacerbada. Por otro lado, en el caso de Malarma, también se aprecia una estrecha relación entre la traición del sindicato y la excitación sexual: “No era solo el coridrane lo que lo excitaba tanto, no era el moqueo intermitente de la viuda por la radio: era la traición al sindicato, ser un rompeshuelgas, el único, y haberse enriquecido de una vez y para siempre” (16). Este punto es clave puesto que gran parte de la excitación corresponde a factores de índole proterva, a un deseo irrefrenable de hacer el mal por el mal. El hecho de estar haciendo algo ilícito y penalizado despierta en Malarma una urgencia sexual atroz, que no puede ser satisfecha. Esta íntima correlación –lo sexual como consecuencia de lo delictivo– desemboca en el final mismo del relato: el cuerpo del delito, la bolsa plastificada con los billetes, se juntan en una misma escena con el pene amputado y ensangrentado de Malarma, y es la prostituta, en estrecha colaboración con el gremio de los

---

<sup>42</sup> Malarma, como individuo aislado, es peligroso para la agrupación. La traición “individualiza” y atenta contra el sindicato. Malarma es el “diferente”: pasa de ser héroe a traidor, pero en los dos polos su individualidad prima sobre la agrupación.

camioneros, la encargada de llevar a cabo la castración: “Pronto este paquete, ¿lo ves?, va a aterrizar en el escritorio del secretario general, con la guita y tu inútil instrumento” (22). Como se puede ver, las referencias al miembro viril son constantes y la incapacidad de Malarma de aliviarse (debido, sobre todo, al poder eréctil de los componentes de coridrane y su acción priápica) convierten la última parte del trayecto, la que va desde el puesto de Calejman hasta la ciudad, los últimos 150 kilómetros, en un suplicio para él. La “verga” de Malarma, como se la nombra en el texto, se convierte en un claro obstáculo, ya que se comporta de un modo díscolo e inoportuno. Se relaciona con el apellido del protagonista, “*mal arma*”; es problemática y paradójica en cuanto a que representa el goce y la desgracia al mismo tiempo. El pene del protagonista se convierte en un arma descomunal que termina torturándolo: la insatisfacción del deseo acaba siendo la desventura de Malarma. A esto habría que añadir que el propio Malarma opta por no incluir en sus pertenencias la franela patentada por la empresa de mercancías, que es el único instrumento que facilita la eyaculación cuando los irreprimibles efectos afrodisíacos del coridrane surten efecto. Es entonces cuando se llega a la última etapa del viaje, etapa que coincide con el efecto irrefrenable del coridrane y la final amputación de su miembro viril por parte de una joven supuestamente afín al sindicato: que lo libera del suplicio al tiempo que lo castiga (lo castra) por la traición.<sup>43</sup>

Como se puede apreciar, existen constantes referencias al sexo en un estilo narrativo que se acerca notablemente a la pornografía: “En realidad, como droga no estaba tan mal, el coridrane. Lástima la calentura, esas ganas tan tremendas de coger que inoculaba” (14). Estas ansias se acentúan cuando Malarma oye la voz de Telma, la viuda de Berciani, por la radio del camión: “La oyó, sintió el tirón consabido de la entrepierna: la verga que empezaba a reclamar

---

<sup>43</sup> Como mencioné, la inclusión de la prostituta contrasta con el mundo marcadamente masculino del relato: “De entrada lo sacudió su juventud. ¿Cuántos tenía? ¿Doce? ¿Quince?”(20).

sin compasión” (14), o, cuando Malarma se está desangrando después de su castración y la joven le confiesa: “No me habría disgustado, te ruego que me creas, probar la lechería que traías en la garcha” (22). Sobre todo en esta última cita se nota claramente el registro del porno que utiliza Pauls, un registro que aparece también en dos de sus otras novelas, la primera, el *Pudor del pornógrafo* y la más reciente *El pasado*.

Aunque no se aleja de la cuestión sexual, otro tema recurrente en el relato es la idea de impotencia, de la imposibilidad de la autosatisfacción que conduce a la pérdida de cordura y al fracaso de la misión: la incapacidad de poder controlar un impulso primario, que termina por desencadenar lo funesto. Esto va conectado con la ciencia farmacológica –los comprimidos de coridrane– como causante de, por una parte, insomnio y pérdida de cansancio para que los camioneros puedan entregar sus mercancías lo más pronto posible pero, por otra, como efectos secundarios, causante de una erección prácticamente irreprimible si no se lleva en la guantera una toallita especial cuyo roce permite la eyaculación. Los fármacos son tremendamente adictivos y, de este modo, la empresa de transporte de mercancías, que, en un principio, tiene la patente, puede controlar a los camioneros.<sup>44</sup> Como si fueran el opio de los camioneros, los comprimidos de coridrane son utilizados, por su tremenda adicción, como medida de productividad y, también de control.

La idea de disciplinamiento y control parece vertebrar el relato. El control del modo de producción se ve reforzado, aunque muy a pesar de los empresarios transportistas, por los diferentes puestos de vigilancia que salpican la ruta de los camioneros, especialmente Calejman,

---

<sup>44</sup> Aunque Malarma se destaca de sus compañeros de gremio porque su adicción al fármaco es mínima, no hay que olvidar que ésta existe. Bien es cierto que Malarma reparte equitativamente entre los otros camioneros los comprimidos de coridrane en los tiempos en los que la empresa transportista tenía la patente, lo que le da popularidad en el grupo. Más adelante en el relato, este medicamento se puede adquirir libremente en las farmacias. Aunque su adicción es casi inapreciable, Malarma siente la necesidad de tomarse un comprimido después de abandonar el paso de control de Calejman para completar exitosamente el resto del recorrido. Evidentemente existe una broma al incluir el ascetismo de Malarma en un relato permanentemente dominado por el desborde.

el más difícil de sobornar. Este control invasor, que está por todos lados, es comparable a la influencia que ejerce la ciudad sobre sus habitantes en “El caso Berciani”, es decir, un sistema de vigilancia y castigo sobre aquellos que osan abandonar su realidad espacio social para adentrarse en otro. En “El caso Malarma” también hay un intento de transgresión o ruptura con lo establecido, cuyo desenlace es igualmente nefasto e implica una sanción: la traición es castigada con la castración.

#### 4.4 El crimen

Es cierto que en el relato se comete un crimen –la sustracción de cierta cantidad de dinero por parte de un camionero de una empresa de mercaderías– y que el crimen no queda impune puesto que, a modo de vendetta, Malarma es ajusticiado. Sin embargo, en el “caso”, el crimen de Malarma va pasando gradualmente a un segundo plano y son otros los elementos que adquieren importancia. Lo abyecto y lo sexual son temas recurrentes a lo largo de los tres textos analizados. Como decíamos, la imposibilidad de la eyaculación va cobrando mayor envergadura a medida que el relato se acerca al desenlace final, al punto que el dinero sustraído y la huida a la clandestinidad pasan a un segundo plano. El foco del relato se vuelve cada vez más esperpéntico: una necesidad tan básica y primaria como la eyaculación se vuelve imposible simplemente porque Malarma, en un alarde de soberbia, no quiso llevarse una franelita en la guantera: “La verga y naturalmente el coridrane, y la jactancia, desde ya, de no haber metido la franela, un retazo siquiera, en la guantera del camión” (19). Estas circunstancias absurdas adquieren visos tragicómicos y determinan un final aciago con el que culmina la “odisea” del protagonista.

A diferencia de “El caso Berciani” o *El coloquio* donde la violencia hiperbólica es recurrente y, en ocasiones, recuerda a la comedia *slapstick* norteamericana de los años 20, en “El caso Malarma” se intuye un tipo de violencia de mayor crudeza, detalle y horror: “El saldo: ojo hinchado en Malarma y huella de golpe en el mentón; hemorragia nasal en Paponetti más rasguños” (8) o, como colofón: “Entonces ella, ensimismada en la succión, le cortó la verga de una dentellada” (22). Las referencias al tamaño del pene son, como decíamos anteriormente, claramente hiperbólicas y grotescas: las descripciones del pene de Malarma al acercarse al depósito Mongueluzzo son realmente exageradas. Su tamaño es tal que se equipara a la catana de un samurai a punto de realizar el harakiri “estaba a punto de ensartarse la panza con la verga” (20) o “esa insoportable elefantiasis” (19), “Usando la verga como pivote, el pobre podía quedar suspendido, como en levitación y balancearse” (19), de ahí lo de lo sugerente del nombre *mal arma*, incontrolable verga, que se rebela contra su propio dueño. De igual modo, en su desesperación, a Malarma le parece que su verga cobra vida propia y se burla: “¿o no era como una sonrisa ese tajito burlón que le cruzaba el glande?” (20). En resumen, lo macabro que muestra el relato es de corte satírico y farsesco con predominio de la exageración y la sangre; junta el horror con lo carnavalesco.<sup>45</sup>

En “El caso Malarma” existen varios modos como el policial es “deformado”. En primer lugar debemos mencionar el modo en que la historia es contada: se trata de un caso que acontece teniendo otro caso como telón de fondo. Esto, a simple vista, no es nada nuevo, sin embargo, el modo tan arbitrario en que sucede (la voz de la viuda del finado del caso Berciani, que sirve como disparatado desencadenante en la consecución del segundo caso) es curioso por lo que

---

<sup>45</sup> Como en *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais donde predomina la crudeza y el humor escatológico, además de una buena dosis de violencia, y la liberación lingüística de hablar en esos términos. Sin embargo, la procacidad y la violencia en Rabelais son festivas, relacionadas con las fiestas populares, mientras que “En el caso Malarma” ese tono presenta mayor ambigüedad. Sobre el uso del cuerpo y lo bajo en el carnaval medieval ver, Bakhtin, *Rabelais and his World*.

tiene de arbitrario e inesperado. La voz de Telma, la esposa del urbanista Berciani, al prestar declaración en la radio ejerce una poderosa atracción erótica en el camionero Malarma: “A veces basta incluso con el pelo suave de un animal, la consistencia jugosa de una fruta, un viejo almanaque de taller. En el caso de Malarma fue la voz de Telma” (14). Lo paródico de esta particular manera de usar la intertextualidad entre dos casos “policiales” que se quieren parte de una misma serie o proyecto, es el modo inesperado como se ligan las dos historias. “El caso Berciani” no suscita pero sirve para “excitar” el otro caso. Hay, por lo tanto, una dimensión del deseo que funciona como conexión. Esta forma de ligar las historias puede verse como una reflexión sobre las series policiales, no a través de la figura de un detective que garantiza la continuidad entre los casos, sino por la conexión en un punto insólito: “La oyó, sintió el tirón consabido de la entrepierna: la verga que empezaba a reclamar sin compasión” (14). En otras palabras, cuando el cuerpo de Berciani es hallado –esto se escucha por la radio– y se empiezan a escuchar novedades sobre la autopsia del mismo, el caso Malarma tiene lugar. Este es un dato muy a tener en cuenta puesto que se trata de dos relatos del mismo autor que ocurren simultáneamente y que, aunque de ficción, como es el caso Berciani, al ser tomado como telón de fondo o marco dentro del que discurre el otro caso o *intra-caso*, en vez de dotarlo de verosimilitud, remarca una inquietante arbitrariedad. El caso, es decir, Berciani, al ser un caso sonado, cuyo desenlace es utilizado por los *mass media* para llegar a un mayor número de radioyentes, se incrusta en el *intra-caso*, caso Malarma. Hay, pues, una insistencia en señalar la productividad de la ficción: narraciones que se conectan con otras narraciones, deseos que mueven otros deseos, abyecciones que llevan a otras abyecciones. El hilo conductor de las series policiales suele ser la figura racional o ética del detective; es lo que da continuidad a las series de

historias desde Poe hasta Chandler. Aquí la configuración es claramente otra, un rompecabezas de piezas deformes o cuyas conexiones tienen el efecto de desconcertar al lector.



## 5 CONCLUSIÓN

Como se puede observar en los tres textos analizados, Alan Pauls retoma y deforma elementos del género policial a favor de una reflexión sobre la índole del crimen y el orden social. Si bien los tres relatos difieren entre sí, presentan algunos puntos en común que vale la pena remarcar: la exploración de lo abyecto, la revisión de la relación entre policial y ciudad, y una elaboración del misterio que parte de una reformulación misma del cuerpo del delito.

Lo abyecto en el género policial está íntimamente ligado al cadáver y a los aspectos escabrosos del crimen, que contrastan con la limpieza deductiva del detective, cuya función es restituir el orden mediante la clarificación del enigma. Las ficciones de Pauls indagan esa zona turbia del género, donde la razón no se entiende sin la contracara de aquello que reprime para instaurarse. Lo abyecto aparece de un modo recurrente en las tres narraciones estudiadas: por una parte lo abyecto representa aquello que rompe con las normas establecidas, el orden social o la Ley, y causa desprecio en una comunidad determinada (el desprecio por la lectura en una sociedad burguesa totalitaria, el desprecio por la traición en un ámbito dominado por una burocracia paternalista); por otro lado, lo abyecto vuelve una y otra vez en las descripciones de lo viscoso, lo putrefacto, las excrecencias, lo pestilente y la basura.

En “El caso Malarma” la traición al sindicato es vista como el peor crimen que se puede cometer dentro del submundo de los camioneros, algo tan vil y repulsivo que la única manera de afrontarlo es mediante la castración. En “El caso Berciani” el lector asiste a la predilección por la inmundicia y lo putrefacto por parte de un urbanista, cuyas conversaciones con su mujer se regodean con lo escatológico. En ambos casos lo abyecto se relaciona íntimamente con un lenguaje procaz y distendido, que supone una liberación poética. De un modo similar, en *El*

*coloquio* se observa una estrecha relación entre el ejercicio intelectual de la lectura con la podredumbre del cerebro, relación que invierte una de las principales características de la novela policial: la exaltación del cerebro del detective. El discurso autoritario del orden ve la inclinación a la lectura como una amenaza, una perversión y un crimen. Habría en lo abyecto, entonces, un cuestionamiento del orden e, incluso, una posibilidad de rebelión, que es una de las hipótesis fundamentales de Julia Kristeva sobre el poder de lo abyecto en la sociedad.

Como observamos, la ciudad es una condición y un tema fundamental del género, de la París de Dupin, el detective de Poe, a Los Angeles de Marlowe, el detective de Chandler. En ninguno de los tres relatos el espacio recibe una representación realista; en los tres, en cambio, se problematiza la relación entre ciudad y ley en un espacio imaginario que parece referir, de un modo algo distorsionado, a problemáticas socio-urbanas relacionadas con Buenos Aires.

En *El coloquio* la ciudad es un espacio distópico y abstracto, formado por jurisdicciones, y relaciones de poder y jerarquía. Sobre todo si la comparamos con los dos casos posteriores, podemos notar que esta novela se recorta en un espacio burgués. Esto es verificable no sólo por el tipo de vecino que habita en el barrio, sino también por la estrecha relación que se establece entre ocio, lectura y crimen. De igual manera, los habitantes del barrio parecen no tener una profesión clara y los que la tienen, como Dora D., se dedican a actividades filantrópicas como a la educación de Bertoldo.

En “El caso Berciani” la ciudad se convierte en protagonista del relato: de algún modo, podemos pensar que ocupa el lugar del crimen. Como en el *hard-boiled* la ciudad es un espacio fragmentado socialmente; a diferencia del *hard-boiled*, la figura del detective es incapaz de desplazarse libremente y de conectar esos espacios en conflicto. El policial de Pauls fracasa en reconstruir un orden; el basural se impone sobre la soberbia modernizadora del urbanista. “El

caso Berciani” muestra así el fracaso (o la contracara abyecta) del proyecto modernizador urbano. En “El caso Malarma” la ciudad es presentada como un mero punto en el mapa, como la capital, al que los camioneros se dirigen, pero no llegan; no hay referencias precisas a ella. El relato transcurre en las orillas de la ciudad, en un mundo de rutas y puestos de vigilancia. La carretera es entonces el espacio donde tiene lugar el relato y está relacionada con la clase trabajadora, con la forma de organización de los sindicatos. Como en *El coloquio*, el espacio se circunscribe a un determinado grupo social.

En lugar de plantear un enigma y su solución, cada uno de los relatos de Pauls lleva al lector a interrogarse e interpretar, en cada “caso”, en qué consiste o cuál es la índole del crimen. Las tres narraciones analizadas deforman el *corpus delicti*. En “El caso Malarma” el cuerpo del delito clásico del policial, el cadáver, es reemplazado por la traición al sindicato, el crimen más abyecto en un ámbito regido por el imperativo de la lealtad. *El coloquio* presenta un extenso diálogo, en el que fluyen versiones e interpretaciones, que giran alrededor de dos atentados que no llegan a materializarse. Por último, “El caso Berciani” pone en el lugar del enigma un problema urbanístico (social y topológico) y se resuelve con la muerte del propio investigador. El desmembramiento del urbanista, las huellas que deja diseminadas por espacios opuestos de la ciudad, reafirma la falta de coherencia del tejido urbano; el “caso” se resuelve, paradójicamente, en una especie de diseminación.

El género policial tiene pautas muy estrictas y esto es lo que lo hace fácilmente susceptible a la parodia y la deformación. Pauls no olvida los elementos constitutivos del género pero los elabora en una forma y en un estilo que no se ajustan a sus reglas. Así, por ejemplo, trata la violencia, constitutiva del policial, apelando al *grand-guignol*, el absurdo, o las comedias *slapstick*. Estos estilos no son frecuentes en el policial, pero como formas de tratamiento de la

violencia y la razón, guardan una relación conceptual con él. Las tres narraciones de Pauls tienen un “vuelo” propio, pero piden ser leídas en relación al género policial y no de manera aislada.

De hecho, como mencionamos, forman parte de un proyecto de escritura, del que, si hacemos caso a lo que el mismo Pauls promete en el prólogo a “El caso Berciani, faltan todavía ocho “casos”. La “serie” misma es un elemento importante de los policiales: el asesino serial, pero también las series de historias, nucleadas generalmente por la figura del detective (Dupin, Poirot, Holmes, Phillip Marlowe). En los “casos” de Pauls, sin embargo, hay que esperar más bien una deformación serial: una serie de relatos que reflexionan sobre el género policial alejándose cada vez más de él.

## OBRAS CITADAS

- Amar Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh, testimonio y escritura*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.
- Arlt, Roberto. *El juguete rabioso*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Ballén Mancero, Patricia. “Efectos de red”. *II Congreso online del observatorio de la cibernsiedad: ¿hacia qué sociedad del conocimiento?*  
<[http://www.cibersociedad.net/congres2004/grups/fitxacom\\_publica2.php?grup=23&id=515&idioma=en](http://www.cibersociedad.net/congres2004/grups/fitxacom_publica2.php?grup=23&id=515&idioma=en)>.
- Beccacece, Hugo. “Estrategias del amor que no cesa”. *La Nación*. 30 nov. 2003: 1-3.
- Beekman, E.M. “Raymond Chandler & An American Genre”. *The Critical Responses to Raymond Chandler* 17 (1995): 89-99.
- Benjamin, Walter. “Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts.” *Illuminationen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1961. 185-200.
- Bolaño, Roberto. “Ese extraño señor Paul”. *Sololiteratura*.  
<<http://www.sololiteratura.com/bol/bolanoeseextrano.htm>>
- Borges, Jorge Luis. “Tema del traidor y del héroe”. *Ficciones*. Madrid: Alianza Emecé, 1978. 141-146.
- . “La muerte y la brújula”. *Ficciones*. Madrid: Alianza Emecé, 1978. 147-163.
- . “El jardín de los senderos que se bifurcan”. *Ficciones*. Madrid: Alianza Emecé, 1978. 101-116.
- Borges, Jorge Luis, y Adolfo Bioy Casares. “La fiesta del monstruo”. *Nuevos cuentos de*

- Bustos Domecq*. Madrid: Siruela, 1986. 101-122.
- Chandler, Raymond. *The Simple Art of Murder*. New York: Norton & Company, 1968.
- Jameson, Frederick. "The Synoptic Chandler" *Shades of Noir: A Reader*. Ed. Joan Copjec. London & New York: Verso, 1993. 624-650.
- . "On Raymond Chandler" *The Critical Responses to Raymond Chandler* 17 (1995): 65-87.
- Kafka, Franz. *The Trial*. New York: Schocken Books, 1995.
- . "In the Penal Colony". *The Penal Colony*. New York: Schocken Books, 1966. 191-227.
- Kristeva, Julia. "Approaching Abjection". *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia UP, 1982. 1-31.
- Lafforgue, Jorge, y Jorge B. Rivera. *Asesinos de papel: Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1996.
- Laera, Alejandra y Martín Kohan. "Alan Pauls. Variaciones sobre la crítica". *Revista Milpalabras* 1 (2001): 63-72.
- Lafon, Michel. "Algunos ejercicios de escritura en colaboración". Saítta, Sylvia, ed. *El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé, 2004. 65-90.
- Lamborghini, Osvaldo. *El Fiord*. Buenos Aires: Chinatown, 1969.
- Leitch, Thomas M. *Crime Films*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Masotta, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: J. Álvarez, 1965.
- Ojeda, Rafael. "El amor como antiamor o síndrome: un diálogo con Alan Pauls". *El comercio* 6 julio 2008 <<http://www.elcomercio.com.pe/edicionimpresa/Html/2008-07-06/el-amor-como-antiamor-indrome.html>>.

- Osset, Miquel. "La enfermedad del mundo: Entrevista a Alan Pauls". *Quimera: Revista de Literatura* 167 (1998): 34-38.
- Pauls, Alan. "El caso Berciani". Forn, Juan (ed.). *Buenos Aires: Una antología de la nueva ficción argentina*. Barcelona: Anagrama, 1992. 177-201.
- . "El caso Malarma". Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2007.
- . *El coloquio*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1990.
- . *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.
- . *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *La vida descalzo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.
- . *El pasado*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- . *El pudor del pornógrafo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1984.
- . *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- . *Plata quemada*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- . *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Poe, Edgar Allan. "The Murders in the Rue Morgue". *Poetry and Tales / Edgar Allan Poe*. New York: The Library of America, 1984. 397-429.
- Saer, Juan José. *La pesquisa*. Barcelona: Muchnik, 2002.
- Trelles Paz, Diego. "El factor Pauls". *Pterodáctilo: Revista de Arte, Literatura y Lingüística* 3/4 (2005): 74-79.
- Todorov, Tzvetan. "Typologie du roman policier". *Poétique de la prose*. Paris: Éditions du Seuil, 1971. 55-65.
- Vilela, Nicolás. "Lo más íntimo del mundo: sobre *La vida descalzo* de Alan Pauls" *El*

*interpretador: literatura, arte y pensamiento. 28*

<http://www.elinterpretador.net/28NicolasVilela-LoMasIntimoDelMundo.html>.

Walsh, Rodolfo (ed.). *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Hachette, 1953.

---. *Operación Masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2006.

Willson, Patricia. “Página impar: el lugar del traductor en la industria editorial”. Saítta,

Sylvia (ed.). *El oficio se afirma* (volumen 9 de la *Historia crítica de la literatura argentina*). Buenos Aires: Emecé, 2004. 123-42.