



Universidad Nacional del Litoral

Facultad de Humanidades y Ciencias

Doctorado en Humanidades

Mención en Letras

Tesis

El narrador no confiable: relatos de Borges, Bioy Casares y Butti desde una perspectiva comparada

Tesista: Welschen, Fabricio
Directora: Cav. Mgtr. Adriana Cristina Crolla

Santa Fe, 1 de octubre de 2025

A mis padres

Índice

Resumen	4
Agradecimientos	5
Introducción. El largo relato de Ulises	
Una desconfianza milenaria.....	6
El <i>unreliable narrator</i> : narración y mentira.....	9
La forma policial y el narrador sospechoso en la literatura argentina.....	11
Recorrido.....	13

Primera parte: Método

Capítulo 1. Un caso de identidad

1.1. ¿Por qué comparatismo?.....	17
1.2. Un debate vigente.....	21
1.3. Influencia o precursoridad.....	28

Capítulo 2. La sombra de una duda

2.1. Un mundo sin certezas.....	34
2.2. Genealogía del narrador no confiable.....	41
2.3. Rastros.....	51

Segunda parte: Anatomía de un sospechoso

Capítulo 3. El narrador como rompecabezas

3.1. El narrador no confiable y el fantástico: <i>The Turn of the Screw</i> de Henry James.....	57
3.2. El narrador no confiable y el policial: <i>The Murder of Roger Ackroyd</i> de Agatha Christie.....	80
3.3. El narrador no confiable y la metaficción: “The Vane Sisters” de Vladimir Nabokov.....	96

Capítulo 4. El narrador como forma

4.1. Narrativas disruptivas.....	101
4.2. Narraciones sin crímenes, pero con sospechosos.....	109
4.3. Nuevos horizontes del narrador.....	132

Tercera parte: Bajo la lupa

Capítulo 5. La narración bajo sospecha en la literatura argentina

5.1. A las puertas del relato de enigma.....	135
5.2. Horizontes de referencia.....	148
5.3. La forma equívoca.....	154
5.4. Performatividad.....	170
5.5. El artificio de la ficción.....	186

Conclusión. Telón	190
--------------------------------	------------

Bibliografía.....	195
--------------------------	------------

Resumen

El presente trabajo de investigación propone el abordaje y análisis de un corpus literario conformado por tres cuentos pertenecientes al sistema literario argentino: “Hombre de la esquina rosada” (1935) de Jorge Luis Borges, “El perjurio de la nieve” (1944) de Adolfo Bioy Casares y “*Exorcismo*, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadefora” (2006) de Enrique Butti. Las tres narraciones se caracterizan por llevar a cabo una inscripción difusa, flexible, dentro del género policial. No obstante, el punto de convergencia más relevante se encuentra constituido por el hecho de que en los tres relatos tiene lugar la configuración del narrador no confiable (*unreliable narrator*). En el presente trabajo de investigación se va a entender al narrador no confiable como una figura que desbarata presupuestos literarios como el “pacto de ficción” propiciando, de esta manera, la renovación de la narrativa.

La hipótesis en relación a este corpus literario es que el carácter performativo de los narradores de estos cuentos tiene una incidencia específica dentro del sistema literario argentino y que, a su vez, dicha performatividad abreva en configuraciones anteriores del narrador no confiable que han tenido lugar en distintas literaturas del mundo. Por este motivo, el enfoque comparatista se presenta como especialmente pertinente a los fines de poner en perspectiva los cuentos de Borges, Bioy Casares y Butti. Por ende, el recorrido de la presente investigación contemplará también el detenimiento en las distintas configuraciones del narrador no confiable que se puede apreciar en autores como Henry James, Robert Walser, Agatha Christie, Vladimir Nabokov y Carlo Emilio Gadda.

Palabras clave: Narrador no confiable — Literatura comparada — Policial

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a mi directora de tesis, Adriana Crolla, cuyo acompañamiento y confianza no sólo fueron decisivos en el proceso de investigación sino también en mi formación como docente dentro de la universidad.

En segundo lugar, agradecer, a quienes contribuyeron a la realización de esta tesis al brindarme su conocimiento y experticia en campos tan diversos como la literatura clásica, comparatismo, géneros narrativos, policial, idiomas francés e inglés. En este sentido, quiero agradecer a Silvio Cornú, Jc Ramírez, Hernán Maltz, Valeria Ansó, Maia Swiatek, Luca Landoni, Lucía Franco y Andresa Bustamante. Aunque, desde luego, asumo la responsabilidad de cualquier eventual desliz que aparezca al respecto.

Introducción:

El largo relato de Ulises

Una desconfianza milenaria

Los lectores de *La Odisea* recordarán la emocionante y bien preparada escena del canto VIII en el cual Ulises, el rico en ingenios, mientras es agasajado con un banquete por sus anfitriones los feacios, escucha de boca de Demódoco (el aedo ciego) historias relativas a la guerra de Troya, como la del ardid del caballo de madera. Ulises se sabe un personaje ya célebre, con esa misma conciencia con la que contarán muchos siglos después Don Quijote y Martín Fierro en las segundas partes de sus libros homónimos. Pero no es, en todo caso, esta suerte de giro metaficcional el punto que merece nuestro detenimiento en él, sino el hecho de que el episodio dará lugar a una instancia del relato, conformada por una reminiscencia, gracias a la cual *La Odisea* será ponderada como «un poema estructuralmente más sofisticado que la Iliada» (Kirk, 1968: 321).

En efecto, mientras el aedo Demódoco canta los sucesos de la Guerra de Troya, nuestro héroe es incapaz de contener el llanto hasta el punto de que Alcínoo, rey de los feacios, se ve obligado a ordenar que cese el canto para inquirirle a su huésped cuál es el motivo de sus profundos e indisimulables suspiros. La pregunta dará paso a que Ulises se identifique como tal y a que realice, a partir del canto IX hasta el final del canto XII, un largo relato de sus aventuras desde el final de la Guerra de Troya hasta el momento del banquete. En consecuencia, tendrá lugar entre los mencionados cantos una regresión cronológica en boca de uno de los personajes, en la que se rendirá cuenta de una serie de peripecias increíbles por las que tuvo que atravesar el héroe en el viaje a su patria: el cíclope, los lotófagos, las sirenas, el descenso al inframundo, Escila y Caribdis, Circe y Calipso, entre otras. Es decir, los episodios más fantásticos y peligrosos de toda la epopeya hasta el punto que los mismos terminarían por configurar el sentido de travesía repleta de adversidades a la palabra “odisea”. Frente a este relato de Ulises, el lector (especialmente el lector moderno, adiestrado en una desconfianza) puede llegar a inquietarse, preguntándose por la naturaleza de lo narrado por el héroe, especialmente cuando en una pausa del relato, en el canto XI, el rey Alcínoo manifiesta que no se lo puede confundir con un charlatán

embustero: «Nosotros, que al leer toda la *Odisea*, sabemos del arte de Ulises para el disfraz y el engaño, podemos sentir alguna inquietud acerca de ese elogio (...) Sabemos que Ulises es un diestro embustero, que saca provecho de sus mentiras» (García Gual, 2006: XV).

En efecto, el epíteto de Ulises es, justamente, “el rico en ingenios” y si es ingenioso, lo es, entre otras cosas, por saber mentir, engañar. Así lo demuestra en el episodio del Caballo de Troya y así es como lo manifiesta en los mismos episodios por él narrados en donde se pone de manifiesto su destreza a la hora de engañar. Basta con mencionar el episodio con el cíclope Polifemo y el engaño al que lo somete al declararle que su nombre es “Ninguno” o “Nadie”. Observan al respecto Horkheimer y Adorno en su *Dialéctica del Iluminismo*: «Lo que acontece en realidad es que el sujeto-Odiseo reniega de su propia identidad, que es la que hace de él un sujeto, y se conserva en vida asimilándose a lo amorfo» (Horkheimer y Adorno, 1977: 87). La mentira, el engaño, no dejan de tener una finalidad estratégica, en suma, como lo demuestra el constante enfrentamiento de Ulises con la naturaleza en pos de dominarla: «Como dirán más tarde Adorno y Horkheimer, el yo occidental está simbolizado por Ulises, que construye fatigosamente su propia identidad y su propio dominio (...) resistiendo a la tentación de abandonarse a la beata indiferencia en el seno de la naturaleza» (Magris, 2012: 13-14). Pero al margen de las intenciones de fondo, lo cierto es que la mentira define a la figura de Ulises, hasta el punto que en su *Divina Commedia* Dante lo selecciona como un caso ilustrativo del pecado castigado en el octavo foso, «el ruinoso fondo de aquel círculo que sirve para castigo de los falsarios» (Borges, 2018: 39).

Cabe preguntarse, entonces, por el interés que podría tener nuestro héroe en mentirles a los feacios (y, por consiguiente, a nosotros los lectores) pergeñando un relato falso.

Por lo pronto, existe la posibilidad de que lo hiciera motivado por el afán de sacar el mayor provecho posible de sus anfitriones, los generosos feacios, que compadeciéndose de las desventuras del héroe, redundarán en regalos y presentes que le supondrán llegar a Ítaca sin las manos vacías.

A la luz de esta lectura, la elaboración del relato de Ulises se caracterizaría por no dejar ningún cabo suelto. De nuevo, el episodio del cíclope Polifemo: vemos que no puede ser casual que nuestro héroe tome como enemigo a un ser de este tipo. Al margen de las

implicancias del enfrentamiento con el cíclope —en el que se encontraría configurada la oposición cultura/naturaleza (Kirk, 2006)—, lo cierto es que Ulises con su relato buscaría establecer una identificación con sus anfitriones en tanto enemigo de los cíclopes, los cuales fueron los amenazantes vecinos que provocaron que los feacios abandonaran “la vasta Hiperea” en la que vivían originalmente (Alesso, 2005).

Por supuesto que, llegados a este punto, resulta necesario neutralizar la inquietud que nos podría generar la eventual falsedad del relato de Ulises. Al respecto, podemos aplicar la regla que propone García Gual en pos de salvaguardar nuestra fe en los relatos (particularmente el de Ulises): «Cuando Ulises cuenta episodios extraños, maravillas increíbles, prodigios inauditos, cuenta la verdad; cuando expone una historia verosímil, con sus piratas fenicios, por ejemplo, está urdiendo una mentira provechosa» (García Gual, 2006: XV). La aplicación de esta regla, por lo demás, se termina imponiendo metodológicamente a los fines de evitar caer en el anacronismo, lo que Skinner denominará como “mitología de la prolepsis”: el tener que esperar al futuro para comprender el significado de un determinado episodio (Skinner, 2007).

Pero si hay algo que logra poner sobre el tapete esta inquietud sobre el relato de Ulises (al margen de que luego se la pueda desestimar con convincentes argumentos) es la posibilidad de que el personaje a cargo de la narración pueda llegar a mentir. La mera enunciación de esta posibilidad supondrá una puesta en crisis al estatuto de una de las nociones tradicionales de la literatura como lo es la del narrador.

Se trata de una posibilidad que, además de inquietante, permanecerá latente a lo largo de la historia de la literatura. El relato de Ulises durante el banquete de los feacios, hacia el siglo VIII a. C., se extenderá en el tiempo. Luciano de Samósota en el comienzo de su *Historia verdadera* ve en la figura de Ulises al «jefe y maestro de esta charlatanería» (Luciano de Samósata, 2013: 44). Durante muchos momentos de la historia de la literatura se problematizará la figura del narrador, poniendo en tela de juicio la veracidad de su narración. Uno de esos momentos se puede encontrar en la primera novela moderna, el *Quijote* (1605-1615) de Cervantes cuando la figura autoral (el “sabio encantador” al que apela Don Quijote cuando en el capítulo II de la Primera Parte sale de su aldea por primera vez en busca de aventuras) encargada de la narración, se fragmenta en tres figuras diversas: el historiador anónimo de los primeros capítulos quien se basa en las crónicas de los

archivos de la Mancha y que deja la historia inconclusa, Cide Hamete Benengeli y el Cervantes personaje que hace traducir al castellano el texto árabe (con todas las complejidades que implica la idea de traducción) y, además, recopila todos los textos concernientes a la historia de Don Quijote.

Pero será a finales del siglo XIX cuando esta desconfianza adquiera una forma más consistente en la figura de un tipo de narrador que será conceptualizado como “no confiable” a mediados del siglo XX. Un tipo de narrador que por la misma dinámica de su configuración demandará en el lector una desconfianza o, por lo menos, una lectura que implique relativizar ciertos presupuestos. Así, lo que antes se presentaba como una posibilidad, una mera especulación, adquirirá a partir de entonces una configuración específica en la figura del narrador, deliberadamente no confiable, y tendrá una incidencia decisiva sobre las nuevas formas de la narración.

El largo relato de Ulises no llega a su fin y la posibilidad inquietante y latente de su falsedad se pondrá de manifiesto en la literatura moderna.

El *unreliable narrator*: narración y mentira

Mentira y narración ficcional son dos nociones que estuvieron entrelazadas durante mucho tiempo, erigiéndose en un vínculo problemático, reñido. La discusión (que data desde la Antigua Grecia) quedaría zanjada desde el momento en que se determinó que el oficio del poeta es inventar, no engañar (Martínez y Schefflel, 2011). Esto implicaría por parte del lector el hecho de asumir uno de los presupuestos esenciales de la narración ficcional, a saber: que «la experiencia estética de la literatura ficcional residiría más bien, precisamente, en el hecho de que el lector sea siempre conciente [*sic*] del status ficticio del mundo narrado» (Martínez y Schefflel, 2011: 36). Una vez asumido esto, las particularidades de la narración ficcional —especialmente en contraposición al “relato factual”, que constituye una narración auténtica de hechos y sujetos históricos (Martínez y Schefflel, 2011)— no presenta mayores problemas.

Pero es en este marco en que la aparición de un tipo de narrador vuelve a problematizar (aunque sin desconocer el punto esencial anterior) la relación entre mentira y

narración ficcional: se trata del *unreliable narrator* o narrador no confiable¹. Introducido en 1961 por Wayne C. Booth en su libro *The Rhetoric of Fiction*, el narrador no confiable surgiría a partir de su distanciamiento de las reglas establecidas por el “autor implícito” para que rijan en la pieza narrativa (Booth, 1974). De esta forma, se entenderá al narrador no confiable como aquel que miente, oculta información o realiza juicios errados a raíz de su percepción distorsionada de los hechos (Rabinowitz, 2015). La idea de un narrador que le miente al lector (o que, sencillamente, no está a la altura de cumplir la labor inherente a su rol) lleva a poner sobre el tapete la cuestión del punto de vista, una noción central en la literatura y que comenzará a ser problematizada entre el crepúsculo del siglo XIX y los albores del XX. Y es que, en rigor, la propuesta de Booth se encuentra influenciada por las premisas que se desprenden de la serie de prefacios que Henry James escribió para la llamada “Edición de Nueva York” de sus obras completas, en las que se pondera la importancia del punto de vista (James, 2003). Lo cual constituye una muestra elocuente de cómo la literatura cuenta con sus propias claves de lectura y, en ese sentido, alumbró el camino que emprenderá la teoría.

Así, si bien no deja de ser uno de los tipos de narrador, la figura del narrador no confiable se distingue de otros ya que su conformación supone una transgresión de algunos de los presupuestos de la narración ficcional. Particularmente, el quebrantamiento del “pacto ficcional” en el punto que refiere a la suspensión de la incredulidad por parte del lector (Eco, 1996).

En suma, el surgimiento de un narrador no confiable implica una problematización puesto que su emergencia pone en crisis muchas de las convenciones arraigadas de la narrativa. La toma de conciencia de cuestiones como puede ser la de narrador o la de punto de vista que la figura del narrador no confiable saca a la palestra se ha traducido en un gesto de contribución al proceso de renovación de la narrativa que ha sido la impronta distintiva del siglo XX en materia de literatura. A propósito de esto, sostiene Piglia en su texto “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”:

Sería bueno recordar que uno de los movimientos de renovación más importantes de la narración que comienzan a finales del siglo XIX tiene que ver con la conciencia de este tipo

¹ Para la traducción del término —que en su primera aparición al español figuraba con el impreciso rótulo “narrador informal” (Booth, 1974: 150)— se optó por “no confiable”, siguiendo la definición empleada por Costa Picazo en sus comentarios a los cuentos de Poe (Costa Picazo, 2010a).

de cuestiones, y muy especialmente con alguien que fue el primero que escribió sobre estos problemas, Henry James. En *The art of fiction*, “El arte de la ficción”, donde están reunidos los prólogos de Henry James a sus novelas, aparecen muy buenas observaciones sobre todos estos problemas de cuál es el punto de vista en una historia y cuáles son las maneras de acercarse al conocimiento (Piglia, 2006: 93).

De esta manera, el narrador no confiable pone el foco sobre la noción de punto de vista y en las implicancias inherentes a una narración falsa dentro de los límites de la ficción. Desde finales del siglo XIX y a lo largo y ancho del mundo distintos casos de narradores no confiables volvieron a actualizar, si bien en otros términos, el reñido conflicto entre mentira y narración. Ahora, los presupuestos son transgredidos y aflora la sospecha sobre el largo relato de Ulises que durante muchos siglos permaneció latente.

La forma policial y el narrador sospechoso en la literatura argentina

En la literatura argentina también contamos con ejemplos de narradores no confiables. En esta tesis nos detendremos en tres casos puntuales: los cuentos “Hombre de la esquina rosada”, perteneciente a *Historia universal de la infamia* (1935) de Jorge Luis Borges, “El perjurio de la nieve” (1944) de Adolfo Bioy Casares y “*Exorcismo, el póstumo ‘J’accuse*” de Raúl Vadefora”, perteneciente a *La daga latente* (2006) de Enrique Butti.

La conformación de este corpus literario, en tanto, responde (además del hecho de que los tres han trabajado con distintas configuraciones del narrador no confiable) a que los autores que lo integran son, dentro de la literatura argentina, destacados exponentes del género cuento (con todo lo significativo que es este género en el sistema argentino) y que han trabajado con distintas configuraciones del narrador no confiable. Por lo demás, los tres casos representan una adscripción a los parámetros de la narración policial. No obstante, hay que señalar que la naturaleza de esta adscripción es flexible; es decir que en ninguna de las tres narraciones que serán objeto de estudio adoptan explícitamente las características genéricas inherentes al policial, aunque sí (cada una a su manera) representan un acercamiento, con condiciones propias, a este tipo de narración. En otras palabras, lo que Lafforgue y Rivera van a definir (cuando revisan las producciones policiales de Borges) como «la relativización de la especificidad genérica y el trastocamiento de las leyes de juego clásicas» (Lafforgue y Rivera, 1996: 96). De ahí que la posibilidad de pensar estas narraciones como cuentos eminentemente policiales resultaría insuficiente siempre y cuando no se reparara también en las modalidades específicas de su adscripción al género.

Se trata, en suma, de ficciones en las que su encasillamiento en el policial resulta problemático puesto que, por un lado, lejos se encuentra de una identificación absoluta con ese tipo de narración pero, por otro lado, resulta innegable que sin esta clave de lectura como horizonte de expectativa, perderían su razón de ser.

Dicha adscripción al policial se constituye en un marco significativo cuando tratamos con una figura como la del narrador no confiable, que de por sí es una noción que supone un estado de sospecha permanente por parte del lector. En este sentido, las narraciones que integran el corpus literario a analizar en la presente tesis parecerían demostrar una simbiosis entre las pautas esenciales del policial y el surgimiento de este tipo de narrador. Se trata, por cierto, de uno de los puntos a dilucidar en los capítulos posteriores.

La distancia cronológica entre el segundo relato (“El perjurio de la nieve”) y el tercero (“*Exorcismo*, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadefora”) es lo suficientemente notoria (más de medio siglo, ni más ni menos) como para no suponer una serie de eventuales problemas metodológicos. Pero es en la adscripción flexible al policial, en tanto impronta distintiva de las tres narraciones, en donde reside la justificación de la conformación del corpus literario presentado como objeto de estudio².

Por lo demás, lo exiguo del corpus literario propuesto (se tratan de tres narraciones cortas³) es relativizado cuando el mismo es abordado desde una perspectiva determinada: la literatura comparada, cuyo marco permitirá iniciar un recorrido por apariciones previas de la figura del narrador no confiable en distintas literaturas del mundo a los fines de indagar en qué medida los tres relatos argentinos se acercan o distancian de dichas configuraciones.

² En efecto, existen otros casos de cuentos de la literatura argentina en los que aparece la figura del narrador no confiable. Pensemos, por ejemplo, en “Muchacha punk” (1983) de Fogwill —más cercana en el tiempo a “El perjurio de la nieve” que el cuento de Butti—, en cuyo tramo final el narrador explicita la falsedad de su relato: «Tercera decepción del lector: Yo jamás me acosté con una muchacha punk. Peor: yo jamás vi muchachas punk, ni estuve en Londres, ni me fueron franqueadas las puertas de residencias tan distinguidas. Puedo probarlo: desde marzo de 1976 no he vuelto a hacer el amor con otras personas» (Fogwill, 2009: 146).

³ A propósito de este punto, “El perjurio de la nieve” (la narración más extensa de las tres que conforman el corpus literario) cuenta con unas 10.023 palabras, lejos de la extensión mínima que se podría esperar en una narración que pueda ser considerada, por lo menos, una *nouvelle*: *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de Robert L. Stevenson con 25.698 palabras, *Die Verwandlung* (1915) de Franz Kafka con 19.226 palabras o *Tonio Kröger* (1903) de Thomas Mann con 21.401 palabras. (Desde luego que el tema de la extensión resulta relativo cuando se realiza un cotejo entre narraciones escritas en lenguas diferentes, pero tener en cuenta que las traducciones al inglés o al español de *Die Verwandlung* suelen tener una extensión levemente mayor – en torno a poco más de mil palabras adicionales – que en el original; esto responde a las características propias de la lengua alemana, particularmente la presencia sistemática de palabras compuestas).

En este sentido, dichas configuraciones se constituyen no tanto en influencias directas — concepto, el de “influencia” que, por lo demás no deja de resultar una noción perimida en el seno de los debates hacia el interior de la literatura comparada en la que se suscitará una oposición «(...) entre un comparatismo tradicional de cuño positivista basado en las categorías binarias de “influencia”, “préstamo” y “desvío”, y las teorías más actuales, abiertas a la diversidad y a la pluralidad, las operaciones inter, hiper y transtextuales» (Crolla, 2011: 60)— como en antecedentes cuyo aporte al modelo del narrador no confiable posibilita la renovación de la narrativa y, en consecuencia, la emergencia de este tipo de narrador en los cuentos de la literatura argentina.

Ahora bien, cabe preguntarse por el origen y la razón de ser de estas apariciones del narrador no confiable en la literatura argentina. ¿Se tratan de manifestaciones espontáneas y genuinas o, por el contrario, parte del porqué de su emergencia se fundamenta en anteriores configuraciones del narrador no confiable? ¿Su presencia en la trama de los cuentos es meramente anecdótica (un recurso necesario para conformar una sorpresiva “vuelta de tuerca”) o tienen una incidencia mayor no sólo sobre los cuentos sino también sobre el sistema literario argentino?

Llegados a este punto, explicitar la hipótesis que guiará el desarrollo de la presente tesis se convierte en un imperativo, dado que en el siguiente apartado se pretende rendir cuenta del recorrido que se planteará. Por lo que, retomando lo formulado en el párrafo anterior, cabe decir que se partirá de la suposición de que las tres configuraciones del narrador no confiable contempladas en el corpus literario principal abrevan en distintas manifestaciones de esta figura que anteriormente han tenido lugar en diversas literaturas del mundo. En consecuencia, será a la luz de estos antecedentes que podrá explicarse el carácter performativo de las configuraciones en cuestión, así como también los alcances de sus incidencias dentro del sistema literario argentino.

Recorrido

Una vez delimitados la problemática y el objeto de estudio, se procederá a rendir cuenta del recorrido contemplado en esta tesis.

La primera parte, titulada “Método”, se focalizará en algunas cuestiones preliminares: marco teórico y estado de la cuestión del tema abordado. Como toda

investigación (ya sea académica o policial) se requiere de un método desde el cual abordar el objeto de estudio. Así, en el primer capítulo se explicitará el marco desde el cual se propondrá la investigación realizada en esta tesis. La literatura comparada se presenta, en este sentido, como el marco propicio desde el cual realizar el abordaje del corpus literario. A su vez, se rendirá cuenta del aspecto controversial que adquiere el comparatismo según algunas ópticas académicas para luego reafirmar la pertinencia del enfoque comparatista a pesar de la presunta indefinición teórica y metodológica que usualmente se le achaca a la literatura comparada. Por último, se revisarán las nociones de “influencia” y de “precursoridad” a los fines de determinar cuál de estas dos es la más adecuada a la hora de pensar las relaciones que se establecen, a partir del empleo de la figura del narrador no confiable, entre los cuentos de Borges, Bioy Casares y Butti con otras narrativas de la literatura universal.

En lo que refiere al segundo capítulo, a partir de una reflexión en torno al estatuto y los alcances de la ficción se dará lugar a la presentación de la noción principal de esta tesis: el narrador no confiable. Tomando como punto de partida el concepto de “genealogía” de Foucault se llevará a cabo una indagación sobre el origen del narrador no confiable. Nos remontaremos, para eso, a los prefacios que a principios del siglo XX Henry James escribió para la edición de sus obras completas y en los que se revela el lugar preponderante que ocupa la noción de punto de vista y nos detendremos en distintas apropiaciones y reformulaciones teóricas que posteriormente ha tenido el término acuñado por Booth en 1961. El carácter exploratorio de la foucaultiana noción de “genealogía” seguirá siendo operativa en el último apartado del capítulo segundo puesto que en dicha sección se rendirá cuenta de los antecedentes de la problemática del narrador no confiable dentro de la obra de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Enrique Butti. Frente a los antecedentes mencionados, se ponderará en qué aspecto residirá el aporte de la presente tesis al conocimiento producido en torno a esta problemática.

Bastará con adelantar, en este sentido, que en la ampliación del enfoque comparatista, así como también en un cuidado por la singularidad de los textos que conforman el corpus literario (especialmente en lo que hace a su incidencia en el sistema literario argentino) residirá la clave del conocimiento nuevo aportado.

Bajo el nombre de “Anatomía de un sospechoso” la segunda parte de la tesis llevará a cabo una focalización en una serie de configuraciones previas del *unreliable narrator* aparecidas en distintos y representativos textos de la literatura universal. El objetivo de dicha focalización es el de recuperar y reconstruir, cual piezas de un rompecabezas, las distintas aristas inherentes a la figura del narrador no confiable, algunas de las cuales se encuentran presentes en los textos literarios que conforman el corpus literario a analizar. Así, en el capítulo 3 se abordarán las características de este tipo de narrador a partir de tres diferentes géneros: el fantástico (para lo que se realizará una lectura de *The Turn of the Screw* de Henry James), el policial (para lo que se hará lo propio con *The Murder of Roger Ackroyd* de Agatha Christie) y la metaficción (para lo que se hará una lectura de “The Vane Sisters” de Vladimir Nabokov). El detenimiento del narrador no confiable a partir de estas tres formas narrativas permitirá leer en perspectiva el posterior abordaje que se llevará a cabo en el capítulo 5 debido a que estos tres géneros se encuentran presentes en los cuentos de Borges, Bioy Casares y Butti.

En el capítulo 4, en tanto, se realizará un abordaje del *unreliable narrator* en dos novelas signadas por una impronta rupturista y experimental. Por un lado, *Der Räuber* del escritor suizo de lengua alemana Robert Walser; por el otro, *La cognizione del dolore* del autor italiano Carlo Emilio Gadda. A pesar de las distancias geográficas y temporales que separan a las dos novelas, las mismas cuentan con una serie de puntos de convergencia que hace que resulte pertinente la lectura en serie de las dos narraciones. El carácter experimental, vanguardista, antes señalado, es uno de estos puntos, como también lo es cierto carácter inacabado de las novelas. Pero el punto de convergencia esencial será el de que se tratan de narraciones que realizan una adscripción al policial tan relativa que incluso prescindan de la presencia de un crimen. Lo cual centrará la atención en el papel que desempeña el narrador y en como deviene en una forma específica que se ajusta a los lineamientos de un programa narrativo vanguardista.

Finalmente, en la tercera parte de la presente tesis, que lleva el nombre de “Bajo la lupa”, se llevará a cabo, a través de las páginas que conforman el capítulo quinto, el análisis del corpus literario que evidencia de qué manera la narración se encuentra bajo sospecha en la literatura argentina. Para eso, se comenzará rindiendo cuenta de los antecedentes del policial dentro de la literatura argentina y, más concretamente, del tipo de acercamiento al

género que han tenido Borges, Bioy Casares y Butti. Luego se rendirá cuenta de los horizontes de referencias que los propios autores del corpus establecen para así entender la perspectiva desde la que ellos mismos leen sus producciones narrativas. En los apartados centrales del capítulo (secciones tercera y cuarta), en tanto, se dará cuenta de la forma en que se manifiestan los respectivos narradores no confiables que aparecen en “Hombre de la esquina rosada”, “El perjurio de la nieve” y “*Exorcismo*, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadehora” para así poner sobre el tapete las similitudes y las diferencias que hay entre las distintas configuraciones. Asimismo, se rendirá cuenta del aspecto performativo con el que cuentan cada una de estas configuraciones del *unreliable narrator*. Es decir, cuál es la incidencia específica que tienen estas figuras sobre el sistema literario argentino.

De esta forma, en la investigación desarrollada en la presente tesis se llevará a cabo una apropiación de la figura del *unreliable narrator* para evaluar la dinámica y los alcances que presentan los textos que conforman el corpus literario.

Primera Parte

Método

Capítulo 1

Un caso de identidad

1.1.¿Por qué comparatismo?

No habrá dejado de resultar familiar el tributo al principio de *Mimesis* de Erich Auerbach realizado al comienzo de esta tesis: «Los lectores de La Odisea recordarán la emocionante y bien preparada escena del canto XIX, en la cual la anciana ama de llaves Euriclea reconoce a Ulises, de quien había sido nodriza, por la cicatriz en el muslo» (Auerbach, 1996: 9). Libro señero debido a su carácter insoslayable en los caminos emprendidos por el comparatismo. Efectivamente, en pos de rendir cuenta de su objeto de estudio (la representación literaria de la realidad a lo largo de la historia en Occidente) Auerbach propone como punto de partida una comparación entre los medios compositivos empleados en el episodio del reconocimiento de Euriclea de *La Odisea* y el episodio del “simulacro” de sacrificio de Abraham a su hijo Isaac del Antiguo Testamento. La contraposición estética entre el suceso homérico y el acontecimiento bíblico le permite a Auerbach afirmar que «Los poemas homéricos, cuyo refinamiento sensorial, verbal y, sobre todo, sintáctico parece tan superior, resultan, sin embargo, por comparación, muy simples en su imagen del hombre, y también en lo que respecta a la realidad de la vida que describen» (Auerbach, 1996: 19). Lo que nos interesa de esto es el procedimiento mediante el cual Auerbach puede realizar un juicio de valor de los textos analizados. Este procedimiento es el de la comparación que le permite someter a escrutinio textos pertenecientes a la Antigüedad, pero cuya idiosincrasia resulta sustancialmente diferente. Un procedimiento en el que justamente se pone en juego una «abstracción de cuanto se refiere a su origen» (Auerbach, 1996: 30). Parecería subyacer la premisa según la cual es en la puesta en confrontación entre textos pertenecientes a diferentes sistemas literarios donde

se lograría contar con la perspectiva suficiente para apreciar y dimensionar en su justa medida las características inherentes al estilo de cada una de las piezas analizadas.

Así, la puesta en diálogo, la lectura en serie, en clave comparada, no supone una tergiversación de la pieza literaria que es tomada como objeto de estudio por el hecho de ser despojada del ámbito, del sistema, específico en el cual ha tenido lugar. Por el contrario, consiste en una momentánea abstracción de ese sistema literario nacional en el cual se encuentra inserto para sacar a relucir, en el acto comparativo, aquellos puntos de convergencia con otras piezas que tal vez en su ámbito de origen no se revelaban en toda su potencialidad y significación. Podemos apreciar que *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) de Goethe y *I promessi sposi* (1827/1849) de Manzoni son grandes novelas que han realizado un aporte decisivo en sus respectivos sistemas literarios de origen (ni más ni menos que posicionar o volver a posicionar en el primer plano internacional a la literatura alemana y a la italiana; además del influjo que supusieron dentro de la escala de valores que habrá de tener preponderancia en la literatura posterior). ¿Pero acaso no podemos evaluar en su justa medida la grandiosidad de estas novelas cuando reparamos el diálogo que establecen con piezas narrativas “foráneas”? Es decir, cuando reparamos en que la novela de Goethe supone un movimiento de superación en relación la novela epistolar richardsoniana y en que *I promessi sposi* evidencia las falencias inherentes al modelo de la novela histórica a la manera de *Ivanhoe* (1819) de Walter Scott⁴.

El caso de Auerbach es traído a colación justamente para explicar el porqué del recorrido trazado para esta tesis, el cual ha sido anticipado en la introducción. Teniendo en cuenta que se trata de un corpus literario eminentemente argentino, cabría preguntarse por el sentido de apelar al marco teórico del comparatismo en vez de poner el foco sobre las nociones y paradigmas propios del sistema de la literatura argentina. Frente a esto, cabe

⁴ Para una mayor profundización en el diálogo establecido dentro de los binomios Richardson-Goethe, por un lado, y Scott-Manzoni, por el otro, véase Welschen, 2024. Baste con señalar algunos de los puntos abordados en el artículo en cuestión: sobre *Die Leiden des jungen Werthers* que «en el diálogo que Goethe establece con Richardson el primero refuta la impronta instrumental de las novelas epistolares. En este sentido, la novela de Goethe puede ser pensada como un desvío del camino trazado por Samuel Richardson con su *Pamela*» (Welschen, 2024: 394). Sobre *I promessi sposi*: «De esta tensión interna de la novela histórica tomó conciencia Manzoni a la hora de apropiarse del modelo scottiano de la novela histórica para la elaboración de su *I promessi sposi*. La respuesta de Manzoni en el diálogo que entabla con Scott se presenta, por un lado, como una ratificación de ese modelo al reproducir algunos aspectos de *Ivanhoe* como el convencionalismo del manuscrito —aunque en la novela de Manzoni ese tópico adquiere ribetes más complejos— o el episodio del rapto y la prisión en un castillo. Pero, por otro lado, empieza a asomar una disonancia en lo que refiere al tratamiento del plano ficticio y el plano del fondo histórico» (Welschen, 2024: 396).

mencionar que la problemática abordada (la emergencia del narrador no confiable en las piezas narrativas de Borges, Bioy Casares y Butti) demanda una apertura de la perspectiva desde la cual se realizará el abordaje. Puesto que atender a los puntos de convergencia con otras manifestaciones de este mismo tipo de narrador que han tenido lugar en tiempos anteriores y sistemas literarios diferentes será clave para comprender por qué nos encontramos en la literatura argentina con un *unreliable narrator* que cuenta con una configuración determinada. La impronta comparatista del abordaje, en suma, se impone como pertinente dada la dinámica de la problemática sobre la que se pondrá el foco dentro del corpus literario argentino. El narrador no confiable no se trata de una emergencia propia y específica de un determinado sistema literario. Muy por el contrario, su emergencia se encuentra posibilitada por los antecedentes de esta emergencia que muchas veces tiene lugar en sistemas foráneos.

Teniendo en cuenta esto, se puede explicar que la literatura comparada se presente como el marco propicio a partir del cual llevar a cabo la investigación que tendrá lugar en la presente tesis. Especialmente porque en las lecturas en clave comparada subyace «la voluntad de superar lo cerrado, lo inmóvil, lo individual» (Crolla, 2003: 10).

Esta voluntad de apertura se traducirá como una práctica esencial asumida desde el comparatismo. En este sentido, Pascale Casanova acierta al tomar la metáfora jamesiana de la figura en el tapiz para rendir cuenta de la dinámica de la práctica comparatista:

Si entonces, cambiando la perspectiva crítica, se acepta tomar cierta distancia con respecto al texto para observar la totalidad de la composición de la alfombra, comparar las formas recurrentes, las semejanzas y las desemejanzas con otras formas, si uno se esfuerza en ver el conjunto de la alfombra como una configuración coherente, entonces hay alguna posibilidad de comprender el carácter particular del motivo específico que se quiere que aparezca. El prejuicio de la insularidad constitutiva del texto impide considerar el conjunto de la configuración, por utilizar el término de Michel Foucault, a la que pertenece, es decir, la totalidad de los textos, las obras, los debates literarios y estéticos que le dan resonancia y que representan su verdadera singularidad, su originalidad real (Casanova, 2001: 13).

En definitiva, todo parecería reducirse a una cuestión de perspectiva. Es ella (o, mejor dicho, el cambio de perspectiva) la que nos permite desentrañar el misterio, conocer el sentido secreto (como en “The Figure in the Carpet”) subyacente en toda pieza literaria. Ese cambio que nos demanda el texto literario en pos de que el abordaje sea lo más completo y fructífero posible consiste, como señala Casanova, en la adopción de una perspectiva mediante la que podamos acceder a una visión del conjunto. Una ampliación de

la mirada, en otras palabras, por fuera del estancamiento en los rígidos parámetros de lo nacional o regional. Un cambio de punto de vista, también, a la hora de abordar nuestro objeto de estudio. Y de esta forma se evidencia todavía más la pertinencia del ejemplo dado por Pascale Casanova ya que si hay una noción que definitivamente sea consustancial al programa narrativo de Henry James ese es el de “punto de vista”⁵.

En rigor, la literatura comparada no hace más que poner sobre el tapete una práctica habitual en todo acto de recepción y decodificación del mensaje (en este caso, el “mensaje poético”). En este sentido, George Steiner señala que todo acto de recepción es en sí mismo comparativo: «Queremos entender, “situar” el objeto ante nosotros —el texto, el cuadro, la sonata—, otorgándole el contexto inteligible e informativo de la experiencia previa relacionada con el mismo» (Steiner, 1997: 121). Así, en toda pieza literaria se encuentran implícitos los antecedentes, los puntos de convergencia con otras piezas literarias, haciendo que, de una manera u otra, se establezca un diálogo entre ellas. Un diálogo que se puede decidir ignorar para así priorizar otros aspectos de la pieza literaria abordada o, por el contrario, que se pueda optar por tomar en consideración para así comprender los alcances de la comunicación entablada. Pero al margen de que se decida tener en cuenta dicho diálogo o pasarlo por alto, lo importante es saber que existe, que los puntos de convergencia entre textos adscriptos a diferentes sistemas literarios son una realidad insoslayable que trasciende las perspectivas teóricas desde la que uno se posiciona.

Dada la naturaleza del lenguaje, no podría ser de otra manera. Cada palabra, bien se trate de una comunicación oral, bien de una comunicación escrita, nos llega cargada del potencial de toda su historia. Todos los usos previos de esta palabra o esta frase están implícitos en ella o, como dirían los físicos, la «implosionan» (Steiner, 1997: 122).

En el caso de que se opte por atender el diálogo establecido entre los textos literarios resultará imperioso calibrar la mirada y adoptar una posición favorecedora para así poder contar con la perspectiva adecuada que requiere el hecho en cuestión. Es decir, lo que Casanova señalaba como el punto de vista que permita apreciar el conjunto. De este

⁵ A propósito de esto, lo señalado por Casanova no deja de ser pertinente a la hora de pensar el ejemplo dado anteriormente sobre el diálogo establecido por Goethe y Manzoni con sus respectivos predecesores: «Cambiar el punto de vista sobre la obra (sobre la alfombra) entraña modificar el punto desde el cual se observa. Por eso, para prolongar la metáfora de Henry James, “la magnífica complejidad” de la obra misteriosa podría encontrar su principio, de una manera invisible y, sin embargo, manifiesta, en la totalidad de los textos literarios a través y en contra de los cuales pudo construirse y existir, y de la que todos los libros que se publican en el mundo serían uno de los elementos» (Casanova, 2001: 13).

modo, se apela, en un marco de apertura a las artes, a la intertextualidad y a la inter y transintertextualidad (Crolla, 2015) en tanto operaciones para pensar la literatura. Es precisamente como se procederá en los capítulos siguientes en relación a nuestro corpus conformado por los relatos de los tres autores argentinos, tomando la siguiente premisa:

Creemos firmemente que si hay algo que define al comparatismo es ese espíritu abierto y global, incesante y magmático que conecta y entrama los espacios intersticiales de la creación humana. Como las olas en la corriente [en referencia a la segunda metáfora que emplea Moretti en su artículo], el afán, el deseo y la voluntad de superar lo cerrado, lo inmóvil, lo individual, para descubrir las tensiones y metamorfosis que se producen cada vez que las culturas, los textos, los saberes, las lenguas, u otros dominios de la expresión y el conocimiento lindan entre sí. Transitar entre *lo uno* y *lo diverso*, no para eliminar la singularidad y la diferencia, sino para, en y a través de lo todavía inexplorado, descubrir el relampagueo de la otredad que fulgura en los infinitos vaivenes de la multiversidad (Crolla, 2011b: 10).

Es por este motivo que, siguiendo las premisas de Crolla, en la presente tesis partiremos del presupuesto de que «Las obras literarias solamente manifestarían su singularidad a partir de la totalidad de la estructura que ha permitido su aparición» (Casanova, 2001: 14).

1.2.Un debate vigente

En los últimos tiempos se ha asistido a una vertiginosa proliferación de teorías y perspectivas cuyo surgimiento redundó en una complejización del debate en torno al abordaje de la literatura dentro de los claustros académicos. No puede dejar de observarse que, en este mismo marco de innovaciones y replanteamientos con respecto a los modos de entender la literatura, no se ha terminado de saldar una de las largas controversias que se han suscitado en el ámbito universitario. A saber: «la larga controversia entre lo nacional y lo mundial que ha definido el campo de lucha entre los defensores de las literaturas nacionales (...) y los defensores de posiciones comparatistas más abiertas y superadoras» (Crolla, 2011b: 10)⁶. Lo cierto es que las posturas comparatistas nunca dejaron de

⁶ Para ser más precisos, la dicotomía nacional/mundial ha tenido lugar desde el surgimiento mismo de la literatura comparada puesto que la misma emergió en respuesta a cierto modo de abordar y concebir la literatura: «La Literatura Comparada surgió por oposición a los estudios específicos de literaturas nacionales; así, desde el comienzo se ha erigido como el estudio de las relaciones entre producciones literarias distintas, es decir, entre literaturas de naciones diferentes o producidas en idiomas distintos» (Coutinho, 2023: 4). Ya Franco Moretti había señalado la divergencia entre estas dos perspectivas apelando a las metáforas de los árboles y las olas: «Ésta es, por tanto, la base de la división del trabajo entre la literatura nacional y mundial:

encontrarse exentas de un halo de sospecha, especialmente debido a lo que ha sido percibido como cierta imprecisión conceptual que la alejaría de constituirse en una perspectiva definida con sus especificidades. Pero lo cierto es que, como señalaba Tania Franco Carvalhal, el comparatismo se va a caracterizar por la «amplitud de visión y metodología de las confrontaciones» (Carvalhal, 2006: 20) y es en esa amplitud de la mirada (que desde otros puntos de vistas puede ser percibida como una indefinición patológica) en donde se dirime la dinámica específica del comparatismo. Pero, además y especialmente, en donde estriba su contribución y su enriquecimiento al abordaje de la literatura.

El gesto de apertura implícito en todo ejercicio comparatista permite dimensionar en su justa medida el texto literario sometido a análisis ya que, justamente, se parte de la premisa (como decía Steiner) de que todo texto que recibamos nos va a llegar dotado del “potencial de toda su historia”. Así, el hecho de reparar en las reciprocidades establecidas entre lo que es propio y lo que es ajeno constituye el paso necesario en pos de poder reconstruir todo ese historial que se transparenta en el texto en cuestión.

Franco Moretti ahonda en las implicancias de este punto de vista, adoptando una postura de desafío a las perspectivas nacionales:

No; el universo es el mismo, las literaturas son las mismas, simplemente las contemplamos desde puntos de vista diferentes; y uno se hace comparatista por una sencilla razón: porque está convencido de que ese punto de vista es mejor. Tiene una fuerza explicativa mayor; es más elegante desde el punto de vista conceptual; evita esa desagradable «parcialidad e intolerancia»; por muchas razones. Lo importante es que no hay otra justificación para el estudio de la literatura mundial (y para la existencia de los departamentos de literatura comparativa) que ésta: ser una espina clavada, un reto intelectual permanente para las literaturas nacionales; en particular para la literatura local. Si la literatura comparativa no es esto, no es nada. Nada (Moretti, 2000: 76).

Pero al margen de cuán aguerrida sea la postura adoptada en la defensa de la perspectiva comparatista, lo cierto es que esta no deja de ser ineludible si tenemos en cuenta los decisivos influjos que tienen lugar entre una literatura y otra. Es lo que sostiene, al respecto, María Teresa Gramuglio cuando afirma lo siguiente: «La primera de esas premisas es la comprobación de que, al menos en la modernidad occidental, *todas las literaturas nacionales, no sólo la argentina sino también las latinoamericanas y las*

la literatura nacional, para aquellos que ven árboles; la literatura mundial para los que ven ondas» (Moretti, 2000: 76).

européas, se constituyen en relación con otras literaturas» (Gramuglio, 2009: 18-19)⁷. Efectivamente, la literatura argentina decimonónica no podría explicarse si no fuera por el influjo del romanticismo europeo. La afirmación que hace Domingo Faustino Sarmiento en el *Facundo* (1845) y según la cual: «Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena» (Sarmiento, 1999: 57) —es decir, la fundante dicotomía civilización/barbarie— no puede dejar de ser pensada como un desprendimiento de los planteos teóricos que Victor Hugo realizara acerca del movimiento romántico en su “Prefacio” a *Cromwell* (1827)⁸.

De hecho, uno de los conceptos originarios y esenciales de la literatura comparada como lo es la *Weltliteratur* esboza este tipo de lineamientos. La noción acuñada por Goethe y que aparece recogida en una de sus conversaciones con Eckermann fechada el 31 de enero de 1827 es lo suficientemente elocuente a pesar del carácter tentativo de su formulación:

Cada vez me doy más cuenta de que la poesía es un bien común de la humanidad que se manifiesta en todos los lugares y épocas y en cientos de personas (...) Por eso me gusta echar un vistazo a lo que hacen las naciones extranjeras y recomiendo a cualquiera que haga lo mismo. Hoy en día la literatura nacional ya no quiere decir gran cosa. Ha llegado la época de la literatura universal y cada cual debe poner algo de su parte para que se acelere su advenimiento (Eckermann, 2005: 267).

⁷ En la misma línea se expresará Adriana Crolla: «Es ya aceptado por todos la idea de que ninguna cultura o lengua hubiera alcanzado lo logrado, hubiera madurado o enriquecido sin el aporte de las otras culturas ni el conocimiento de sus vecinos y de otras tradiciones, estribaciones, afinidades y divergencias que innegablemente se entran en el contacto productivo con la otredad» (Crolla, 2011a: 57). La noción de “otredad” que Crolla introduce en su valoración de las reciprocidades entre diferentes literaturas es clave para pensar el lugar de subordinación que ocupan las llamadas literaturas traducidas y, por extensión, la literatura comparada en el ámbito universitario argentino (Crolla, 2014: 42), pero a su vez también resulta productiva ya que remite a las premisas de *Orientalismo* de Said (la representación de la alteridad en el marco de la asimetría entre Occidente y Oriente), libro que parte de «la verdad de cómo las civilizaciones y culturas se solapan, confluyen y se nutren unas a otras» (Said, 2008: 10).

⁸ «El cristianismo introdujo la verdad en la poesía. Como él, la musa moderna verá las cosas con mirada más elevada y más amplia. Se dará cuenta de que, en la creación, no todo es humanamente ‘bello’, que la fealdad existe al lado de la belleza, lo deforme junto a lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz» (Hugo, 1963: 21-22). Esta lógica del contraste que más adelante el escritor francés postulará como la forma específica del romanticismo de hacer su arte —«Aquí sólo diremos que, como objetivo en comparación con lo sublime, como medio de contraste, el grotesco, según nosotros, es la fuente más rica que la naturaleza puede abrir al arte» (Hugo, 1963: 26)— podrá ser apreciada en su aplicación dentro de la obra de Sarmiento o de Esteban Echeverría, por ejemplo. Esto revelaría que la literatura argentina no tiene un origen espontáneo, sino que por el contrario se fundamenta a partir de interconexiones esenciales con la literatura europea.

Si bien el planteo de Goethe no deja de inscribirse en un idealismo humanista y, por lo demás, no se puede soslayar el carácter impreciso y sinuoso de los alcances de la noción postulada por el escritor alemán, lo cierto es que estos comentarios proferidos en 1827 concentran algunos de los lineamientos esenciales de la literatura comparada. A saber: una perspectiva supranacional que, por lo menos en un principio, pondera el acervo cultural común occidental por encima de las limitaciones geográficas. El *tour de force* emprendido por Goethe en la segunda parte del *Faust* (1832) revela hasta qué punto el autor incorporó a su propia práctica las máximas del tipo de literatura mundial por él propiciada. De hecho, la concepción universalista de la literatura constituye un aspecto que Wellek valora, a pesar de las objeciones, como uno de los grandes aciertos del comparatismo: «Comparative literature arose as a reaction against the narrow nationalism of much nine-teenth-century scholarship, as a protest against the isolationism of many historians of French, German, Italian, English, etc., literature» (Wellek, 2009: 165)⁹.

No obstante, lo largo de su historia, la literatura comparada ha sido puesta en jaque por su presunta falta de especificidad; es decir, «el fantasma de la indefinición del objeto y de los métodos de la disciplina» (Gramuglio, 2006: 9). Pero, al mismo tiempo, este argumento (que algunos sectores académicos podrían pensar como la estocada final que se propina sobre el núcleo duro del comparatismo) podría pensarse, desde otro lado, como una virtud si tenemos en cuenta el carácter abierto y flexible de la literatura comparada. Nuevamente, se trata de una cuestión de punto de vista puesto que lo que en un sector académico se estima una falencia, en otro sector se considera un acierto. En este sentido, el

⁹ «La literatura comparada surgió como una reacción contra el nacionalismo estrecho de la mayoría de la erudición decimonónica, como una protesta contra el aislacionismo de muchos historiadores de las literaturas francesa, alemana, italiana, inglesa, etc.» (Wellek, 2009: 165) (La traducción nos pertenece).

La apreciación de Wellek no deja de traslucir cierto eurocentrismo, una de las muletillas que a menudo se le ha endilgado a los comienzos del comparatismo. En este sentido, la ausencia del español (o su contemplación en el genérico “etc.”) dejaría en segundo plano no sólo a la literatura producida en gran parte de la península ibérica, sino también (por extensión) a aquella literatura que tiene lugar en Latinoamérica.

Ciertamente, el latinoamericano no deja de ser un ámbito propicio para pensar la perspectiva supranacional inherente a la literatura comparada. A propósito de esto, en un libro reciente Marcela Croce postula cuán necesario resulta el enfoque comparatista para pensar la literatura latinoamericana: «La primera tesis, a fin de fundamentar el método de la morfología comparada en América Latina, sostiene que el comparatismo es el modo más ajustado de recomponer una unidad perdida» (Croce, 2023: 12). En dicha tesis subyace la misma premisa que en aquellos estudios primigenios que se abocaron al análisis de las literaturas europeas; es decir, el afán de elevar el estudio de la literatura por encima de las restricciones geográficas que imponen los estados-nación: «He insistido en que la supranacionalidad latinoamericana reclama la comparación para abarcarla. En las virtualidades del método se agazapa la voluntad de superar el concepto de nación» (Croce, 2023: 42).

enfoque comparatista no adolece de rigurosidad por el hecho de no contar con un objeto de estudio y una metodología específica y definida ya que el comparatista asume su tarea de explorador sabiendo que se está adentrando en un territorio sinuoso y esquivo como lo es la literatura, sabiendo que «ser comparatista es aceptar ser (como alguna vez nos definió la recordada Tania Franco Carvalhal) “especialistas en corrientes de aire” y por ello atentos a todo lo que migra, cambia y transporta» (Crolla, 2011b: 10)¹⁰.

La literatura comparada se caracterizaría por la paradoja de cifrar su identidad en una indefinición. Pero una impronta “des-definida” que, por eso mismo, es muy productiva. En el comparatismo, el correlato de la falta de especificidad es el de una mayor flexibilidad que le permite eventualmente incorporar los aportes externos que más se ajusten a las necesidades del abordaje del corpus literario seleccionado. Pero, a su vez, la ausencia de especificidad teórica y metodológica no puede dejar de pensarse como un gesto de libertad conceptual, lo cual implica pensar el corpus literario a analizar desde el ángulo y las problemáticas que los propios textos demanden. En definitiva, la garantía de que en su abordaje el texto literario no será sometido a una tergiversación con el objetivo de ajustarlo a un determinado marco teórico.

Recordamos en este punto la posición de Claudio Guillén (1985: 34-35), para quien en la práctica de un profesional de la enseñanza de la literatura se puede ser “hispanista” (es decir, especialista en un sistema literario en particular) y al mismo tiempo “comparatista”, dado que la especificidad no estaría dada en el objeto ni en el método, sino en el conjunto de preguntas y de problemas que se postulan. Y que por tanto, la tarea del comparatista involucra inevitablemente el comparar, buscar paralelos y medir distancias, con el rigor que proporciona el conocimiento apropiado de los marcos de referencias adecuados al objeto (Crolla, 2014: 42).

Pensar la literatura desde una perspectiva en la que se pueda plantear preguntas y problemas inherentes al texto abordado se presenta, entonces, como la cuestión que cobra especial relevancia, por encima de la definición de una metodología y de una teoría particular. De este modo, se evita caer en una vana acumulación de textos que tienen algunos puntos en común —la respuesta a la pregunta que se planteaba Gramuglio «¿cómo, con qué métodos, evitar la mera suma o yuxtaposición de “casos” nacionales que se

¹⁰ La tendencia a describir la práctica comparatista a partir de metáforas (Carvalhal, Moretti, etc.) explicitaría, por cierto, el carácter esquivo de su metodología.

comparan?» (Gramuglio, 2006: 13)¹¹—. De este modo, el planteamiento de preguntas y problemas se evita caer también en una suerte de uniformidad literaria en la que la práctica comparatista se reduce a la comparación por la comparación misma, a una comparación ociosa, carente de criterio y, por eso mismo, improductiva. Ya que, tal como sostenía Crolla en una de las citas reproducidas antes, no se trata de negar la singularidad de los textos que distinguen y diferencian a unos de otros. Por el contrario, el comparatismo debe hacer prevalecer esas diferencias en el marco de un acervo cultural común y será en esa disparidad distintiva en la que se cifre valor estético de un texto literario. Al respecto afirma Pageaux: «A biblioteca do comparatista, seu *corpus*, e mormente suas diligências, são filhos do diálogo. O diálogo pressupõe a convergência de dois distintos pontos de vista, sua aproximação; e, em seguida, sua separação e diferenciação» (Pageaux, 2011: 20).

En el caso concreto del objeto de estudio de la presente tesis, el planteamiento de preguntas resulta clave para orientar la lectura en clave comparada. Así, en relación a nuestro corpus literario, podemos retomar las preguntas que fueron anticipadas en la introducción al momento de presentar la hipótesis de lectura: si las apariciones del narrador no confiable surgidas en estos tres casos de la literatura argentina se fundamentan en anteriores configuraciones de la literatura universal, ¿qué aspectos puntuales de dichas configuraciones son retomados? ¿Qué incidencia tienen dichas configuraciones sobre el sistema literario específico en el que operan? Preguntas que evidencian la existencia de una figura (en este caso, el narrador no confiable) con una impronta supranacional, cuya razón de ser es netamente ficcional y universal, pero que con su presencia disruptiva repercute, a su vez, sobre el sistema literario particular en el cual ha emergido. El planteamiento de estas preguntas y problemática es una muestra de que las pretensiones del comparatismo señaladas anteriormente no se limitan a ser una mera declaración de buenas intenciones. Y que la concepción de la literatura comparada como el espacio conveniente para ponderar la riqueza y complejidad de la literatura a partir de las interconexiones, recurrencias y

¹¹ Gramuglio señala una propuesta posible: «En este punto, podría ser beneficioso extrapolar las indicaciones de Jauss que Franca Sinopoli retoma para la historia literaria. Jauss señalaba la necesidad de un *tertium comparationis*, esto es, un tercer elemento externo a los que se comparan entre sí. Esto significa que la comparación no se agota en la mera yuxtaposición de los objetos que se comparan, sino en “las cuestiones que guían el contraste”. Ese tercer elemento, por lo tanto, cita Sinopoli, “no es deducible de los objetos de la comparación, sino ... de la precomprensión y el interés del intérprete”. Así, agrega, sobre uno de los casos más clásicos de comparatismo, el de los paralelos entre los antiguos y los modernos, Jauss señalaba que “el verdadero motor... había sido siempre la intención de dirigir la sociedad hacia determinadas normas estéticas y morales” (Sinopoli 2002: 23)» (Gramuglio, 2006: 13).

estribaciones que se establecen entre distintos textos, permite reparar también en aquello que hace a sus singularidades. La lectura en clave comparada tiene mucho que decir sobre la incidencia del texto en el sistema literario al cual pertenece; es decir, su singularidad. Y en el caso específico de la presente tesis, la perspectiva comparada pondrá sobre el tapete lo general, el conjunto, ese vasto marco de la ficción y la literatura universal que permite la emergencia del narrador no confiable en los tres casos puntuales contemplados en el corpus literario sin que ello suponga un desvío en abstracciones y generalizaciones. Antes bien, el examen del conjunto pone todavía más de relieve lo particular; es decir, las implicancias particulares que tienen los cuentos de Borges, Bioy Casares y Butti en la literatura argentina.

Una práctica que, por lo demás, se encuentra en sintonía con los lineamientos que desde el Centro de Estudios Comparados de la Universidad Nacional del Litoral se han postulado para el tratamiento de las llamadas literaturas extranjeras. Al respecto, Adriana Crolla observa:

Pero lo cierto es que desde hace unos años, operar recorridos a la inversa, desde la extranjería hacia la localidad, se nos ha impuesto como una necesidad que cada vez más nos motiva y entusiasma. Elegimos practicar este giro copernicano para, sin dejar de profundizar en el estudio de las literaturas extranjeras, comenzar a llenar los vacíos y escribir la historia cercana que nos falta (Crolla, 2014: 44).

Desde luego que Crolla se refiere particularmente a la puesta en valor de los poetas de la Pampa Gringa y de figuras extranjeras que dieron origen a la narrativa local como Lina Beck Bernard. Y la intención de analizar como estas creaciones pueden arrojar luz sobre los vacíos que existen en torno a una cuestión propia, autóctona, como lo fue la inmigración europea que se asentó en la provincia de Santa Fe desde la segunda mitad del siglo XIX. Es decir, aprender a mirar la otredad que nos habita.

Pero este mismo “giro copernicano” en el vínculo entre lo nacional y las literaturas extranjeras puede ser tomado también como un punto de partida para la investigación que se llevará a cabo en la presente tesis. En este caso, la extranjería representada en las figuras autorales de Henry James, Agatha Christie, Vladimir Nabokov, Robert Walser y Carlo Emilio Gadda se erige en un marco a partir del cual poder llenar los espacios vacíos sobre la problemática del narrador no confiable que en el sistema literario argentino se encuentran presentes. Es decir que la incidencia y la operatividad configuradas en los

distintos narradores no confiables de Borges, Bioy Casares y Butti pueden ser dimensionadas en su justa medida a la luz de esos casos de las literaturas extranjeras en los que este tipo de figura ha tenido una significativa aparición.

Por este motivo, el hecho de pensar el fenómeno del narrador no confiable desde una perspectiva comparatista que contemple las interrelaciones que permiten dimensionar en su justa medida la figura en cuestión se revela como un punto adecuado que se ajusta a lo que los mismos textos del corpus literario demandan.

1.3. Influencia o precursoridad

En los apartados anteriores de este capítulo se han abordado algunas cuestiones consustanciales a la identidad del comparatismo. Asumida la pertinencia de esta perspectiva para la empresa que pretende acometerse en la presente tesis, nos detendremos a uno de los aspectos que será necesario dilucidar en el marco del abordaje de la problemática y del corpus literario.

La práctica comparatista habilita a la reflexión en torno a las tensiones y correspondencias entre una serie de dicotomías. Así, las oposiciones entre lo local y lo universal, lo particular y lo general, el yo y lo ajeno (Guillén, 1985) se constituyen en dualidades en cuyos intersticios se dirime una determinada lectura.

El talante del comparatista, lo que le permite acometer semejante empresa, es la conciencia de unas tensiones entre lo local y lo universal; o si prefiere, entre lo particular y lo general. Digo local -lugar – y no nación – nacionalidad, país, región, ciudad – porque conviene destacar aquellos conceptos extremos que encierran una serie de oposiciones generales, aplicables a situaciones diferentes: entre la circunstancia y el mundo (los mundos); entre lo presente y lo ausente; la experiencia y su sentido; el yo y cuanto le es ajeno; lo percibido y lo anhelado; lo que hay y lo que debería haber; lo que está y lo que es (Guillén, 1985: 16).

A las dicotomías que enumera Guillén podría agregarse la de sucesor/precursor, que es la dicotomía en la que nos vamos a centrar a continuación a los fines de pensar el corpus literario. Una vez delimitada la zona de interés, cabe preguntarse por el matiz adecuado desde el cual pensar la relación entre una serie de textos. ¿El concepto de influencia sigue siendo válido para pensar el caso de un conjunto de textos que cuentan con el factor común de ser manifestaciones de distintas configuraciones del narrador no confiable? Este es un primer punto a dilucidar a los fines de poder ir avanzando. En otras palabras, establecer bajo qué términos vamos a comprender el vínculo de los cuentos de Borges, Bioy Casares y

Butti con otros casos de narraciones en donde también se manifiesta el narrador no confiable.

En principio, el concepto de influencia supone una asimetría dentro de la dicotomía propuesta a partir de los binomios presentados por Guillén. Si el precursor influye sobre su sucesor, cabe pensar que el primero cuenta con un poder superior al del segundo. En pos de esquivar el carácter asimétrico que podría suponerse implícito en la influencia es que se ha buscado matizar el vínculo en cuestión proponiendo una lectura de este concepto en el que se transparente nuevas dinámicas, La noción de “angustia de las influencias” pone sobre el tapete la respuesta que se manifiesta entre un precursor y un sucesor, una respuesta en la que en general se transparenta el deseo por parte del segundo de superar a quien le antecedió (Bloom, 1991). Continuando con las premisas de las que había partido en *The Anxiety of Influence*, afirma Bloom en *El canon occidental*:

Poemas, relatos, novelas, obras de teatro, nacen como respuesta a anteriores poemas, relatos, novelas u obras de teatro, y esa respuesta depende de actos de lectura e interpretación llevados a cabo por escritores posteriores, actos que son idénticos con las nuevas obras (Bloom, 2009: 19).

En esta idea de respuesta se dirime un determinado posicionamiento por parte del sucesor, generalmente de rechazo o de impugnación, que se constituye en el paso previo ineludible en busca de lograr superar al precursor:

Estas lecturas de textos precursores son necesariamente defensivas en parte; si fueran sólo apreciativas, las nuevas creaciones quedarían ahogadas, y no sólo por razones psicológicas. La cuestión no es la rivalidad edípica, sino la naturaleza misma de vigorosas y originales imaginaciones literarias: el lenguaje metafórico y sus vicisitudes. Una nueva metáfora, o una figura retórica inventiva, siempre implica partir de una metáfora previa, lo que lleva aparejado, al menos parcialmente, dar la espalda o rechazar una figura anterior (Bloom, 2009: 19).

La concepción de Bloom admite una lectura en clave comparada en la que se pondere la lectura de un texto en relación con el conjunto textual con el que entra en diálogo¹². En este sentido, la propuesta de lectura de Bloom se enmarca dentro de los parámetros de lo que se entiende como “intertextualidad”: «Las investigaciones de H. Bloom sobre los mecanismos de la influencia, aunque desde una perspectiva muy diferente,

¹² La de “diálogo” también constituye una noción clave para pensar los vínculos entre los textos: «para Bajtin la necesidad de dialogismo en la constitución de la subjetividad pasa por considerarla ineludiblemente en tanto que intersubjetiva, ya que la experiencia discursiva individual de cada persona se forma y se desarrolla en una constante interacción con los enunciados individuales ajenos» (Martí, 2005: 376).

se centran sobre el mismo tipo de interferencias, más intertextuales que hipertextuales» (Genette, 1989a: 11)¹³. Si bien la noción de “angustia de las influencias” fue postulada para reflexionar en torno a un conjunto de poetas pertenecientes al romanticismo inglés, dicha noción permite que se la extrapole a casos diferentes para el cual fue pensado originalmente. En suma, tal como se ha visto en los apartados anteriores se trata de una

¹³ La noción de intertextualidad que Genette retoma a partir de los aportes de Julia Kristeva parte de la premisa de una coexistencia de dos textos dentro de uno: «Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (Genette, 1989a: 10). Más adelante, Genette profundizará en esta dinámica al proponer la noción de “hipertextualidad”. No obstante, esta coexistencia propuesta en el marco de la intertextualidad no se encuentra exenta de una asimetría primigenia. En efecto, en este vínculo intertextual se supone que uno de los textos es citado, plagiado o aludido y a esa condición se limita su presencia en el otro texto. Por eso, la noción de “intertextualidad” es imprescindible como base de las indagaciones comparatistas, pero no quita el hecho de que en dichas indagaciones se pueden ampliar las apreciaciones que se realicen de las dinámicas vinculares entre los textos que exceda la mera referencia.

Así, volviendo al ejemplo dado unas páginas atrás sobre los vínculos entre la incipiente literatura latinoamericana y el romanticismo europeo, las relaciones establecidas entre *María* (1867) de Jorge Isaacs y *Atala* (1801) de Chateaubriand exceden la mera alusión, como la que se puede apreciar en el capítulo XIII de la novela colombiana cuando Efraín y María leen la novela del autor francés (episodio que no deja de ser significativo puesto que en él se prefigura el amor imposible y fatídico que signará a los personajes), para pasar a constituirse en un vínculo que presupone un procedimiento específico. A saber: la supeditación de la naturaleza a la percepción del narrador, uno de los rasgos consustanciales al romanticismo: «Los románticos convierten a la naturaleza en una proyección de su sentimiento, la hacen “sentimental”, o la transforman en adecuada escenografía. Este tipo de naturaleza carece de finalidad en sí misma (...), y prolonga un estado de ánimo, cuando no contribuye a imponerlo» (Modern, 1968: 87-88). La naturaleza como proyección de los sentimientos del yo romántico puede apreciarse en diversos pasajes de la novela de Isaacs como el que tiene lugar en el capítulo X, en el que el narrador asegura: «A mi regreso, que hice lentamente, la imagen de María volvió a asirse a mi memoria. Aquellas soledades, sus bosques silenciosos, sus flores, sus aves y sus aguas, ¿por qué me hablaban de ella? ¿Qué había allí de María? en las sombras húmedas, en la brisa que movía los follajes, en el rumor del río... Era que veía el Edén, pero faltaba ella; era que no podía dejar de amarla, aunque no me amase» (Isaacs, 2007: 26). O, más elocuente, el capítulo XV, en el que la desesperación de Efraín por ir a buscar un médico ante el ataque epiléptico sufrido por María encuentra su correspondencia en el desencadenamiento de la tormenta. Mismo procedimiento empleado en la novela de Chateaubriand, en donde la tormenta se va desarrollando al compás de las revelaciones que muestran nuevas aristas de la relación entre Chactas y Atala. Es en la reproducción de este procedimiento compositivo por parte de Isaacs en donde reside de manera más significativa la coexistencia de *María* y *Atala*. Esto, lejos de desmerecer la labor de Isaacs a la hora de narrativizar el escenario autóctono —«el tema avasallador de la naturaleza» que en los orígenes de la literatura latinoamericana fungió como eje del mecanismo novelesco» (Loveluck, 1972: 15)—, permite entender que, en rigor, Isaacs no hace más que reproducir la percepción eurocéntrica de la naturaleza americana. Así, la concepción de la naturaleza como una construcción arquitectónica gótica (Martínez, 1989: 90-91) que puede ser vista en el capítulo XXI, en el que se describe cómo «Braulio, después de unas cien varas de ascensos, se detuvo, y sin mirarnos hizo ademán de que parásemos. Puso oído a los rumores de la selva; aspiró todo el aire que su pecho podía contener; miró hacia la alta bóveda que los cedros, jigas y yarumos formaban sobre nosotros, y siguió andando con lentos y silenciosos pasos» (Isaacs, 2007: 64) se manifiesta, en realidad, como un eco del tratamiento de la naturaleza que Chateaubriand ya había llevado a cabo en su *Atala*: «Era en aquellos sonrientes lugares, dispuestos por el Gran Espíritu, donde reposábamos a la sombra. Cuando los vientos descendían del cielo para balancear este gran cedro, y el airoso castrillo construido sobre sus ramas se mecía con las aves y los viajeros dormidos en su espesura, ¡cuántos suspiros salían de los corredores y las bóvedas del movable edificio [*des corridors et des voûtes du mobile édifice*]! Jamás las maravillas del mundo antiguo podrán compararse a este monumento del desierto» (Chateaubriand, 1947: 34).

propuesta que implica una amplitud de la mirada: «Leer el texto que tenemos entre manos es leer un sistema de textos. La lectura se vuelve así muy exigente (...), por eso necesitamos ayudas para leer. Bloom lo dice magníficamente: lo que interesa es el enunciado dentro de una tradición de enunciación» (Vallejos, 2010: 131).

Ahora bien, no se tarda en reparar en que la noción de influencia resulta, cuanto menos, insuficiente para describir la dinámica relacional que se lleva a cabo entre los textos a analizar. O, para ser más precisos, la de “influencia” termina por ser un concepto que queda desactualizado ante los avances que se han suscitado en el seno del comparatismo en relación a lo que hace al tema de las vinculaciones intertextuales. En el caso puntual del corpus literario de esta tesis, la de “influencia” resulta decididamente insuficiente e, incluso, el hecho de apelar a ella podría suponer una severa tergiversación del vínculo intertextual. Como ejemplo de esto basta con señalar lo controversial que resultaría una afirmación en la que se sostenga que una autora como Agatha Christie influyó en Borges. La escala de valores en torno a la literatura canónica y la literatura que no lo es desempeña un rol determinante a la hora de ponderar como polémica una hipotética afirmación como la que ha sido formulada en la anterior oración. Y, a pesar de todo esto, no deja de ser cierto que hay un vínculo evidente y explícito entre Agatha Christie y Jorge Luis Borges a partir de la configuración de un narrador no confiable en sus respectivas obras. La literatura no es lineal y predecible, así como tampoco sigue una lógica estética: después de todo, no hay que olvidar que antes de ser presidente Sarmiento deseaba ser el Fenimore Cooper pampeano.

De este modo, podemos ver que la noción de influencia que sí podría resultar operativa a la hora de pensar el vínculo establecido dentro de los binomios Richardson-Goethe y Scott-Manzoni¹⁴, no lo es tanto a la hora de abordar nuestro corpus. Se requiere, entonces, de otra noción; una noción en la que no aparezca subyacente una asimetría entre los textos leídos en serie (aunque luego se matice dicha asimetría a partir de los aportes de Bloom en relación a la angustia de las influencias).

¹⁴ El vínculo entre el escocés y el italiano a partir del formato de la novela histórica podría ser definido en términos de uno de los seis cocientes revisionistas que Bloom propone en *La angustia de las influencias*. A saber: *Tésera*. «Según la tésera, el poeta posterior aporta lo que su imaginación le dice que completaría el poema precursor que de otra manera estaría “truncado”» (Bloom, 1991: 80).

Una respuesta a nuestros requerimientos lo podemos encontrar en una propuesta formulada por Adriana Crolla en su artículo “Borges precursor: estribaciones entre literatura comparada e hipertextualidad”. Tomando como punto de partida el ensayo borgeano “Kafka y sus precursores” en el que se trasluce un determinado horizonte de lectura. Lo que Crolla valora del tipo de lectura insinuada en el ensayo de Borges es el hecho de que confronta con la esencia del concepto de influencia a partir de una subversión de la diacronía (Crolla, 2011a)¹⁵. De esta forma, frente al carácter lineal y asimétrico del tipo de relación que plantea el concepto de “influencia”, la de “precursoridad” plantea otro tipo de vínculo en el que cabe la posibilidad de que sea el presente el que condicione al pasado.

Debemos entender entonces que según esta operación creativa premeditada por Borges, cada escritor construye su propio horizonte de referencia al apropiarse de aquellas producciones literarias, filosóficas, históricas, semióticas o discursivas previas, que les son operativas para la creación y organización de un sistema de sentido propio y original, en el que lo precursor se resignifica en función del conjunto y a la luz de la nueva obra que lo contiene e involucra (Crolla, 2011a: 60).

En rigor, no se trata de algo anómalo dentro de la literatura universal. Al respecto, basta con pensar de qué manera las innovaciones formales que bajo una propuesta lúdica había presentado Sterne en su *Tristram Shandy* fue resignificada a la luz de la aparición del *Ulysses* (1922) de James Joyce en el siglo XX.

Con la noción de precursoridad la subversión de la linealidad temporal da lugar a un nuevo horizonte de lectura, a un nuevo conjunto en el que convergen una serie de textos a partir de las afinidades que tienen entre sí.

Pero en ese nuevo sistema, el mismo precursor se resignifica en función del conjunto y a la luz de la nueva obra que lo contiene e involucra. Al mismo tiempo, esta operación de anacronismo exige de las comunidades receptoras, un particular y especial proceso de reacomodamiento y adaptación para la comprensión de la nueva constelación (Crolla, 2015: 105).

Con la noción de “precursoridad” la intertextualidad ya no puede ser más expresada en términos de una interferencia. La copresencia que Genette señalaba como un rasgo consustancial del vínculo intertextual no se rige por una asimetría por la que uno de los dos textos se reduce a la condición de texto citado, plagiado o aludido. A la luz de la noción de

¹⁵ «En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría» (Borges, 2010: 81)

“precursoridad” la presencia de un texto ajeno no siempre resulta evidente, explícito, deliberado. Pero a su vez su presencia, de una forma u otra, puede ser percibida en el tejido textual.

En el caso de nuestro corpus literario, la noción de “precursoridad” nos permite pensar y apreciar una serie de textos en el que se emplea el narrador no confiable sin la necesidad de establecer relaciones asimétricas de influencias. De este modo, pensar las configuraciones de los narradores no confiables que aparecen en James, Christie, Walser, Nabokov y Gadda en términos de “precursoridades” permite llevar a cabo un libre, pero no arbitrario, ejercicio de reconocimiento de aquellos aspectos que veremos reeditados en los relatos de Borges, Bioy Casares y Butti. La existencia de estos casos anteriores posibilita el surgimiento de los casos analizados aunque no se puede hablar de influencias directas y explícitas. En esta dinámica relacional que estipula la precursoridad no hay tutoría ni rivalidad entre los autores, todos contribuyen (y cada uno a su manera¹⁶) a una cada vez más amplia y compleja conformación del narrador no confiable.

En definitiva, en los capítulos siguientes la lectura que se realizará sobre el corpus literario se encuadrará dentro de los parámetros dispuestos por esta noción acuñada por Crolla a partir de la propuesta de lectura esbozada por Borges.

De este modo, una vez que se ha rendido cuenta del concepto a partir del cual se entenderán las complejas interrelaciones de los textos analizados, toma forma el método seleccionado para emprender la labor que ha sido señalada en la introducción de la presente tesis. Un método que se va a caracterizar por una impronta tendiente hacia la apertura. Y por esto mismo, un método que en su carácter abierto y flexible (en pos de recuperar los aportes pertenecientes a distintas perspectivas que se consideren pertinentes) desplaza el foco desde lo propiamente metodológico y teórico hacia el planteamiento de preguntas y problemas a la hora de abordar el texto literario.

¹⁶ Estos rasgos distintivos y diferenciadores en todos aquellos textos que conforman una serie o conjunto es consustancial a la propuesta borgeana de “precursoridad”: sobre aquellos textos en los que se puede apreciar lo que luego se entenderá como lo “kafkiano” Borges señala que, en todos los otros aspectos, no se parecen entre sí (Borges, 2010).

Capítulo 2

La sombra de una duda

2.1. Un mundo sin certezas

Afirma Umberto Eco que nuestro conocimiento de la historia y de la realidad se encuentra supeditado a nuevos conocimientos. Así, «las verdades de la enciclopedia siempre están sometidas a revisión» (Eco, 2018: 176), de forma tal que deberíamos estar lo suficientemente preparados para, eventualmente, asimilar que Hitler no se suicidó en su bunker en Berlín y que en realidad escapó a la Argentina (Eco, 2018). En rigor, el escenario planteado por el pensador italiano no es ajeno al discurrir histórico: en varias ocasiones el ser humano se vio obligado a asumir un nuevo aspecto de la realidad que lo rodeaba. El pasaje del paradigma ptolemaico al paradigma copernicano (el famoso “giro copernicano”) es un elocuente ejemplo de ello. En este caso una nueva verdad (la teoría astronómica de Copérnico) viene a reemplazar a una presunta verdad anterior (la astronomía ptolomeica) ya que se erige como una propuesta superadora (Kuhn, 1980). Se puede decir, entonces, que la realidad es provisoria y, por eso mismo, inestable. En nuestro mundo existen verdades que a la vez carecen, paradójicamente, de una certeza absoluta ya que siempre serán susceptibles de ser invalidadas con el paso del tiempo.

Frente a este panorama, Eco opone la verdad de la ficción. En la literatura se nos dice que Ana Karenina se suicida arrojándose a las vías del tren o que Madame Bovary muere envenenada y esto es irrefutablemente así (Eco, 2018). No hay posibilidad alguna de que nuevas verdades superadoras replacen estos hechos ficticios: «Leer obras de ficción significa saber que nada puede cambiarse del destino de los personajes» (Eco, 2018: 191). Inexorablemente los pasos de Ana Karenina conducirán a las vías del tren en el que reposará su cuerpo y no hay margen para que el conde Wronski ceje en su enojo hacia su amante e intente, en el último momento, una reconciliación. Poniendo el foco en nuestro ámbito nacional, puede ser que el régimen de Juan Manuel de Rosas no haya sido tan despiadado y sanguinario como lo representa la historiografía oficial (vale decir, “liberal”), pero no hay duda de que sí lo es el régimen del Restaurador que aparece en *El matadero* (1871) de Esteban Echeverría. La ficción nos proveería de esas certezas inalterables que en

nuestra realidad cotidiana nos están vedadas: no puede dejar de observarse la ironía de que las únicas verdades con las que contamos provengan de la literatura. El planteo de Eco respecto a la ficción es de una radicalidad que se encuentra exenta en otros escritos que abordan el estatuto de la ficción. Vargas Llosa, por ejemplo, distingue entre la realidad literaria y la verdad histórica, pero no deja de pensar el estatuto de la ficción en relación a la realidad: la literatura pensada como un trasunto distorsionado de los hechos reales, en suma, y que en esa distorsión adquiere una entidad propia¹⁷. Pero es en Eco en donde la ficción adquiere una autonomía propia al punto tal de poder postular verdades inamovibles.

Ahora bien, esas verdades absolutas que nos brindaría la literatura no dejarían de ser también relativas. No es casual que los ejemplos que Eco da de las certezas irrefutables de la ficción sean casos pertenecientes a la literatura decimonónica, un tipo de literatura en la que la novela «se dejó aprisionar por el imperativo de la verosimilitud, por el decorado realista, por el rigor de la cronología» (Kundera, 2012: 27) ya que ella se constituyó en el marco propicio para que este tipo de verdades inapelables pudieran tener lugar sin ningún tipo de problematización. Se puede decir, entonces, que si hubo un momento en la historia de la literatura en las que las verdades de la ficción fueron realmente inapelables, ese fue durante gran parte del siglo XIX. Si bien es cierto que los casos mencionados por Eco (la novela de Tolstoi y la de Flaubert) se tratan de narraciones omniscientes¹⁸, lo que él observa también es aplicable a narraciones que se encuentran a cargo de sus protagonistas: creemos sin un atisbo de duda que David Copperfield nació un viernes a las doce de la noche¹⁹ del mismo modo en que creemos firmemente en que Helen Burns muere

¹⁷ «Porque no es la anécdota lo que decide la verdad o la mentira de una ficción. Sino que ella sea escrita, no vivida, que esté hecha de palabras y no de experiencias concretas. Al traducirse en lenguaje, al ser contados, los hechos sufren una profunda modificación» (Vargas Llosa, 2009: 11). Y más adelante afirma el escritor peruano: «De lo que llevo dicho parecería desprenderse que la ficción es una fabulación gratuita, una prestidigitación sin trascendencia. Todo lo contrario: por delirante que sea, hunde sus raíces en la experiencia humana, de la que se nutre y a la que alimenta» (Vargas Llosa, 2009: 13). Esta dependencia del estatuto de la ficción con la realidad que subyace en la concepción de Vargas Llosa lo lleva a plantear, contrariamente a la postura de Eco, el carácter subjetivo, parcial y relativo de las verdades de la ficción.

¹⁸ Es cierto que el comienzo del capítulo I de *Madame Bovary* se inaugura con una primera persona plural, pero hay que tener en cuenta dos cuestiones: primero, que en todo el desarrollo posterior de la novela la narración se ancla en una perspectiva omnisciente y, segundo, que en dicho comienzo el pronombre personal “nous” se alterna con «el pronombre indefinido *on* que asume la mirada del espectador» (Steiner, 1980: 427-428).

¹⁹ Acerca de su relato, el personaje de Dickens asegura lo siguiente en el capítulo 58: «this narrative is my written memory» (Dickens, 1996) [«esta narración es un trasunto fiel de lo que recuerda mi memoria» (Dickens, 2004: 755)]. Una sentencia contundente con la que el narrador busca garantizar la fiabilidad de todo lo que ha contado. Se trata de la aseveración de que todo lo que el lector lee es el trasunto fiel de la memoria

tempranamente de fiebre tifoidea en la escuela Lowood. Pero es en el seno de esta misma literatura del siglo XIX, puntualmente en los últimos años de las mismas, en el que Henry James abrirá la puerta a la incertidumbre. Es a partir de James que la narrativa dejará de guiarse por verdades incommovibles y propondrá, a cambio, la vacilación, la ambigüedad, la sospecha. Nos encontramos, entonces, con que también en la literatura nos empezamos a encontrar en un terreno pantanoso. Para ser precisos, esta marca que James le imprime a la literatura no era del todo ajena a la misma. Basta con recordar el *Quijote* de Cervantes y la vacilación en torno a la noción de autoría o las novelas inglesas dieciochescas a la manera del *Tristram Shandy* (1759-1767) de Laurence Sterne para entender que antes de la imponente estética decimonónica (cuyo éxito permitió moldear la manera en que todo lector, incluso del siglo XXI, concibe, a priori, la forma típica de una novela) la literatura también se perfiló como una suerte de *terra incognita* en la que el lector aventurero avanzaba a tientas. Por lo demás, no se trata de algo de lo que el propio Eco no fuera consciente. Es a partir de la presunción de una toma de consciencia de este nuevo estado de las cosas que podemos entender sus producciones, especialmente en su faceta de escritor; pongamos por caso *Il nome della rosa* (1980). A diferencia de lo que sentencia alguna invectiva contra la inventiva (Saer, 2014: 13-14), lejos se encuentra el Eco novelista de posicionarse en un pueril regodeo en lo falso, la ponderación del artificio por el artificio mismo; por el contrario, el juego metaficcional que caracteriza sus textos no deja de responder a la flexibilización del “encorsetamiento decimonónico”, esa «larga tradición del realismo psicológico [que] ha creado algunas normas casi inviolables» (Kundera, 2012: 49).

¿En qué se basa el punto de inflexión en la narrativa que supondrá la aparición de Henry James? Si bien se llevará a cabo un análisis a propósito de esta cuestión en el capítulo siguiente, podemos ir adelantando que dicho punto de inflexión (que dará lugar a la vacilación, a la ambigüedad; a la falta de certeza, en suma) se sustenta en la transgresión de uno de los preceptos esenciales de la literatura. A saber: el pacto ficcional. En otro texto (perteneciente a su libro *Seis paseos por los bosques narrativos*) Eco aborda las implicancias de este pacto:

del protagonista. La garantía de que cualquier posible omisión o distorsión de los hechos responderá a las falencias inherentes a la memoria humana, pero en modo alguno a las licencias del lenguaje, a la ferviente imaginación de una escritura desatada.

La regla fundamental para abordar un texto narrativo es que el lector acepte, tácitamente, un *pacto ficcional* con el autor, lo que Coleridge llamaba «la suspensión de la incredulidad». El lector tiene que saber que lo que se le cuenta es una historia imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira. Sencillamente, como ha dicho Searle, el autor *finje* que hace una afirmación verdadera. Nosotros aceptamos el pacto ficcional y fingimos que lo que nos cuenta ha acaecido de verdad (Eco, 1996: 85).

Nos interesa retomar esta apreciación de Eco acerca del pacto ficcional por algunas de las premisas que se desprenden de la misma. El pensador italiano señala una condición indispensable a la hora de leer todo texto de ficción: que el lector decodifique el texto como ficción y no como un testimonio real. O, en otras palabras, entender los hechos narrativos como imaginación y no como una mentira. Lo que implica que tenga lugar una “suspensión de la incredulidad”; es decir, que el lector muestre una apertura a creer en la historia que va a leer a pesar de que sea consciente de que se trata de una ficción. Lo que se entendería como su parte del pacto. Sobre este punto propio del discurso literario se detienen Martínez y Scheffel: «para que pueda desplegar su efecto, tenemos que entender su discurso como el discurso auténtico (aunque ficticio) de un hablante determinado (aunque ficticio) que no se refiere a la nada, sino a objetos determinados (aunque, en parte, ficticios)» (Martínez y Scheffel, 2011: 26-27). Rabinowitz, en tanto, en un artículo titulado “La verdad en la ficción: Una reevaluación de las audiencias” también repasa en el compromiso asumido por el lector en relación a la verdad que propone una determinada ficción: «En la lectura adecuada de una novela, entonces, los eventos que son representados deben ser tratados tanto como “verdaderos” como “no verdaderos” al mismo tiempo» (Rabinowitz, 2015: 200).

La idea de “pacto” o “contrato” entre lector y autor no es para nada ajena a los abordajes del concepto de ficción. En su manual *Historia y discurso*, Chatman confronta los abordajes de corte netamente formales que reparan en las estructuras inherentes a cada narración con el reconocimiento de un contrato entre el “público” y el autor mediante el cual se comprenden los códigos culturales que le permiten al lector el reconocimiento de una determinada macroestructura narrativa:

Los que se dedican a la tipología de la trama deben admitir la naturaleza convencional de sus unidades básicas. Estas unidades solo se materializan cuando un público establece un contrato con el autor en base a unas convenciones que ya se conocen o pueden aprenderse. Sabemos demasiado poco sobre los detalles de este mecanismo (Chatman, 1990: 100).

Como puede verse, Chatman admite el carácter sinuoso de los términos bajo los cuales se celebra el contrato en cuestión. A su vez, en su libro *Umbrales* (en donde aborda los distintos tipos de espacios paratextuales liminares) Genette reconoce una suerte de “contrato de ficción” entre el narrador y el lector, aunque circunscribe dicho contrato a la forma en que el lector debe decodificar el texto que leerá a continuación:

Una función casi inevitablemente reservada a las obras de ficción, y particularmente a la ficción novelesca, consiste en lo que llamaría (con el matiz de sospecha que implica este término) una declaración de ficcionalidad. Son innumerables las obras clásicas en las que el prefacio lleva una puesta en guardia contra toda tentación de buscar las claves de las personas y las situaciones (Genette, 2001: 184).

De nuevo, en Genette se puede apreciar el carácter sinuoso de la noción.

Por lo demás, la noción de “pacto narrativo”, en tanto contrato implícito entre emisor y receptores, es reconocido en manuales de narratología, tal como se desprende de sus glosarios (Villanueva, 1989: 195).

En consecuencia, entendemos que, en términos generales, el lector cree en la ficción (aun sabiendo que es producto de la imaginación de un escritor) pero, además, en términos particulares, una vez aceptado lo anterior, el lector confía en el contenido de dicha ficción si así lo permite la dinámica del mismo²⁰. Se puede decir, entonces, que esa “suspensión de la incredulidad” que menciona Eco tiene, por lo menos, dos capas: aceptar la condición de ficción del relato y confiar en el contenido de ese relato. Volviendo al ejemplo anterior, estas dos capas del pacto ficcional se traducirían en que el lector de la novela de Dickens acepta la historia de David Copperfield como una ficción para luego confiar en que la primera esposa de este, Dora, ha muerto. Este segundo hecho (el fallecimiento de Dora Spenlow) se encuadra dentro de esas verdades absolutas de la ficción como la muerte de Ana Karenina o la de Emma Bovary que Eco mencionaba en su otro texto.

La posible existencia de distintas instancias en la interacción que el lector establece con el texto de ficción es reconocida también por Rabinowitz en su artículo antes mencionado, aunque abordando la cuestión desde la perspectiva del texto ficcional. En dicho texto Rabinowitz propone su modelo de las cuatro audiencias narrativas. De esta

²⁰ Esta última aclaración no deja de ser pertinente puesto que es necesario dejar establecido que hay narraciones que por su dinámica exigen una mayor flexibilidad en torno a aquellos aspectos de la narración en los que el lector confía. Una novela como la ya mencionada *Tristram Shandy* no demanda el mismo tipo de credibilidad que *Pamela* (1740) de Samuel Richardson.

manera, tenemos una “audiencia real”, que refiere al lector empírico. Una “audiencia autoral”, que se trata del lector hipotético a quien se dirige el autor (un lector con un determinado bagaje de conocimientos). Una “audiencia narrativa”, la cual presupone un tipo de lector que esté dispuesto a tomar como verdadero cada cosa que allí se narre, al margen de cuán realista o cuán fantasioso sea. Y, finalmente, una “audiencia narrativa ideal”, la cual supone un tipo de lector que cree todo lo que el narrador le narra, aunque sea evidente que su relato no se condice con la verdad de la ficción (Rabinowitz, 2015)²¹. Es en la segunda audiencia (“audiencia autoral”) y en la tercera (“audiencia narrativa”) en donde, si hiciéramos el ejercicio de extrapolar, podríamos reconocer las dos capas del pacto de ficción.

La cuestión de la credulidad del lector es un aspecto clave para que toda ficción pueda funcionar. Y en el hecho de que pueda tener lugar dicha credulidad el autor desempeña un rol importante puesto que su trabajo consiste en disponer de los medios retóricos que permitan la “suspensión de la incredulidad” del lector:

Lo que esto significa es que cualquier historia será ininteligible a menos que incluya, no importa de qué forma sutil, la cantidad de narración necesaria no solamente para hacernos conocer el sistema de valores que le da su significado, sino también, más importante aún, para disponernos a aceptar aquel sistema de valores, al menos temporalmente. Es verdad que el lector debe diferir hasta cierto punto su propia incredulidad; debe ser receptivo, abierto y estar preparado a recibir las indicaciones. Pero la obra misma, cualquier obra no escrita por mí mismo o por los que piensan como yo, debe llenar con su retórica las lagunas producidas por la suspensión de mis propias creencias (Booth, 1974: 105).

La figura del narrador forma parte de esta retórica señalada por Booth que permite suplir los vacíos provocados por la suspensión de la incredulidad del lector. Es el narrador, junto a otros elementos retóricos, el que posibilita que el lector acepte lo que el texto de ficción propone. Eco mencionaba que el pacto ficcional se establecía entre el autor y el lector. En este marco, la figura del narrador se convierte en una suerte de heredero natural

²¹ Rabinowitz ilustra las características de cada una de las cuatro audiencias de la siguiente manera: «Por lo tanto, en *El fin del camino* (*End of the Road*), la audiencia autoral sabe que Jacob Horner nunca ha existido; la audiencia narrativa cree que ha existido pero no acepta del todo sus análisis; y la audiencia narrativa ideal acepta sin cuestión lo que él tiene que decir» (Rabinowitz, 2015: 211-212). La propuesta es innovadora y sofisticada, a pesar del carácter tentativo del modelo que el mismo Rabinowitz explicita, y no deja de ser plausible a la hora de pensar textos como *The Turn of the Screw* (como veremos en el capítulo 3). Pero no puede evitarse la pregunta en torno a en qué medida puede haber una distinción entre una audiencia narrativa y una audiencia narrativa ideal en un texto como *The Murder of Roger Ackroyd* (como también se verá en el capítulo siguiente) sin que el modelo de las cuatro audiencias pierda sentido. Efectivamente ¿hasta qué punto sigue siendo útil la distinción entre la audiencia tercera y la cuarta dentro de la novela de Agatha Christie (especialmente en el momento en que el narrador revela su engaño)?

de dicho pacto, estableciéndose, así, un pacto subsidiario, de lectura, entre narrador y lector.

Sobre este desdoblamiento que se opera en el marco de la ficción Martínez y Scheffel observan lo siguiente:

(...) no se puede hacer responsable al autor de un texto ficcional del contenido de verdad de las aseveraciones expuestas en su texto, porque este, por cierto, produce estas últimas, pero no las afirma —por el contrario, es el narrador ficticio quien asevera estas oraciones con pretensión de verdad—. La comunicación real entre autor y lector es, aquí, tan sólo indirecta, y se asemeja a la cita del discurso de otro. Pues también al citar se comunican al lector oraciones que ha aseverado algún otro, pero que, en el acto de citar, son retransmitidas sin fuerza asertiva. Es decir que el autor produce oraciones que, por cierto, son *reales*, pero *inauténticas* —pues no han de ser entendidas como aseveraciones del autor—. Por el contrario, es al narrador ficticio que hay que atribuir estas mismas oraciones *auténticas* que, con todo, son imaginarias —pues son aseveradas por el narrador, pero sólo en el marco de una situación comunicativa imaginaria— (Martínez y Scheffel, 2011: 30-31).

La distinción que realizan Martínez y Scheffel a la hora de determinar a quién hay que atribuirle la responsabilidad de las oraciones de una ficción revela cuán necesario resulta delimitar dos instancias en la comunicación que se establece entre una narración y el lector que la aborda. En nuestro caso, denominamos dicha distinción en términos de capas que contiene todo pacto ficcional. En términos prácticos esto implica que, por ejemplo, el lector de *The Ambassadors* (1903) establece, en una primera instancia, un pacto con Henry James por el cual el primero entiende a la novela como un texto ficticio. Luego, en el marco del pacto ficcional subsidiario entre el lector y el narrador, el primero confía en el carácter auténtico del relato ficticio que sigue el punto de vista de Strether mientras el personaje realiza sus diligencias en París. Pero en este ejemplo nos estamos refiriendo a James y referirse al autor estadounidense implica no poder hablar en términos de una certeza narrativa. Así sucede en *The Ambassadors*: la narración, a pesar de ser omnisciente, se vuelve lo suficientemente sinuosa hasta el punto de que, incluso transcurridos varios capítulos, el lector sigue sin tener en claro si el joven y díscolo Chad Newsome (de quien Strether tiene el encargo de llevar de regreso a los Estados Unidos) está enamorado de Madame de Vionnet o de la hija de esta. Las primeras brumas se asoman sobre el contrato de ficción entre el lector y el narrador.

Recapitulando: si bien el pacto ficcional sigue vigente puesto que el lector de las novelas de James seguirá entendiendo las narraciones como textos ficcionales, es en la segunda instancia cuando empieza a tambalear el contrato. Es decir, cuando el lector repara,

ante el relato que le ofrece el narrador, en que ya no resulta conveniente otorgar su credibilidad. A partir de este punto el pacto se trastoca: la autoridad del narrador, que se encontraba fundamentado en la veracidad de su relato y a partir de la cual el lector suspendía su incredulidad, se desdibuja y ya no hay vuelta atrás puesto que el relato pierde legitimidad.

Así, la emergencia del narrador no confiable supone una invalidación del pacto subsidiario dispuesto entre el lector y el narrador. Es de esta forma que esta figura viene a sumar su grano de arena a la configuración de un mundo desprovisto de verdades absolutas.

2.2. Genealogía del narrador no confiable

Como ya se anticipó en la introducción, la noción de *unreliable narrator* fue acuñada por Wayne C. Booth en 1961 en su libro *The Rhetoric of Fiction*. En rigor, el crítico estadounidense puso nombre a un tipo de narrador que ya tenía lugar desde antes de mediados del siglo XX.

Se impone, entonces, la necesidad de rastrear el origen de la noción en cuestión, así como también reparar en las distintas formas que ha adquirido la misma con el paso del tiempo. Se trataría de una indagación genealógica, en el sentido en que Michel Foucault comprende la noción de “genealogía”:

La procedencia permite también encontrar bajo el aspecto único de un carácter, o de un concepto, la proliferación de sucesos a través de los cuales (gracias a los que, contra los que) se han formado (...) Seguir la filial compleja de la procedencia, es al contrario mantener lo que pasó en la dispersión que le es propia (Foucault, 1992: 13).

Desde luego que el punto de partida de Foucault es la pretensión de desmontar la percepción lineal de ciertos fundamentos para, mediante la indagación genealógica, revelar un origen plural o incluso arbitrario. En nuestro caso nos permitimos la apropiación del concepto de genealogía no tanto para desmontar la noción del narrador no confiable, sino para reparar en las diferentes acepciones que ha tenido, así como para también poner la lupa sobre el fundamento de esta figura.

La indagación de tipo genealógica en torno al narrador no confiable no sólo se limitaría a las distintas conceptualizaciones teóricas de la noción, sino que abarcaría, también, las distintas configuraciones del *unreliable narrator* en diferentes textos literarios. Esto último, por cierto, es lo que se realizará en los capítulos 3 y 4 de la segunda parte de la

tesis para luego desembocar en la última parte y, por ende, en el último capítulo. Pero a continuación nos detendremos en el origen que ha dado a la noción acuñada por Booth y que ha abierto una puerta a una serie de apropiaciones y ampliaciones por parte de otros críticos y estudiosos.

En principio, el crítico estadounidense entiende que el *unreliable narrator* se fundamenta en una toma de distancia esencial por parte del narrador: «A falta de mejores términos, he llamado a un narrador “fidedigno” cuando habla o actúa de acuerdo con las normas de la obra (es decir, las normas del autor implícito), “informal” [*unreliable*] cuando no lo hace» (Booth, 1974: 150). Esta primera aproximación al narrador no confiable por parte de Booth continúa siendo, en esencia, válido para seguir pensando esta figura a pesar de las observaciones que se le pueda hacer (Puxan Oliva, 2010) y de las posteriores correcciones realizadas a muchos de los planteos de Booth²².

En lo que nos interesa focalizarnos es el hecho de que este tipo de figura supone una disonancia con respecto al resto del texto literario. En este sentido, el *unreliable narrator* es un punto discordante en relación a lo que Booth denomina como las “normas de la obra” y que cifra en la figura del “autor implícito”.

Booth piensa al “autor implícito” como una suerte de segundo “yo” del autor. En otras palabras, se trataría de una proyección textual del autor empírico, pero diferente a él (de ahí el carácter “supuesto” del mismo). «Es “implícito”, es decir, reconstruido por el lector a partir de la narración» (Chatman, 1990: 159). Booth lo define en los siguientes términos:

Incluso la novela en la que ningún narrador está dramatizado crea un cuadro implícito de un autor que permanece tras el escenario, como director de escena, como titiritero, o como un Dios indiferente silenciosamente cortándose las uñas. Este autor implícito es siempre distinto del “hombre real”, cualquiera que supongamos que sea, el cual crea una versión superior de sí mismo, “un segundo yo”, a medida que crea su obra» (Booth, 1974: 143).

²² Por ejemplo, cuando Booth afirma que «el efecto de *Los embajadores* está mucho más próximo al de las grandes novelas en primera persona, ya que Strether “narra” en gran parte su propia historia, aunque él es siempre aludido en tercera persona» (Booth, 1974: 142), Genette se ve obligado a señalar que el crítico estadounidense incurre en el error de confundir “voz” y “modo”. Esto llevará al teórico francés a proponer —retomando las nociones de “visión por detrás”, “visión con” y “visión desde afuera” (Pouillon, 1970)— una serie de focalizaciones: Focalización cero, focalización interna y focalización externa (Genette, 1989b: 244-245). Así, la narración de *The Ambassadors* se encuadraría dentro de la focalización interna (particularmente “fija”) que implica que la narración adopta el punto de vista del personaje. Mediante esta explicación se evita caer en la afirmación errónea de que Strether nos está relatando sus diligencias en París en pos de recuperar a Chad Newsome. Lo que sí sucede, en cambio, es que la narración adquiere su punto de vista.

Por un lado, la idea del “autor implícito” como un director de escena refuerza la idea de que es esta figura la que dispone las normas según las que ha de ser interpretado el texto literario por el lector. Por el otro, la distinción entre el “autor implícito” y autor empírico es fundamental. Por ejemplo: el “autor implícito” de *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768) de Sterne es sustancialmente diferente al “autor implícito” del *Tristram Shandy*. De este modo, el “autor implícito” del *Viaje sentimental* puede provocar al lector la impresión de que Sterne es un escritor mucho más convencional de lo que realmente fue. Un ejemplo similar podemos encontrar en la literatura argentina: el “autor implícito” de *El informe de Brodie* (1970) puede crear el espejismo de que Borges es un escritor realista en claro contraste con el “autor implícito” de *Ficciones* (1944). De ahí la importancia de distinguir entre la proyección textual y el autor real. En este sentido, la distinción contribuye a comprender que el texto puede llegar a tener normas propias que difieran del resto de textos literarios del mismo autor.

Dicho lo anterior, no se puede dejar de señalar que la noción de “autor implícito” no se encuentra desprovista de cierta controversia en torno a su aceptación, al punto tal que en la actualidad no parece contar con el consenso suficiente como para ser una noción válida. Si bien Genette permite la existencia del “autor implícito” —«Por el momento, propongo aceptar la definición del autor implicado como imagen del autor en el texto. Creo que corresponde a mi experiencia de lectura» (Genette, 1998: 97)— luego se muestra reticente: «Pero, si se quiere convertir esta idea del autor en “instancia narrativa”, me retiro, porque pienso que no hay que multiplicarlas sin necesidad y ésta, como tal, no me parece necesaria» (Genette, 1998: 102).

Volviendo al narrador no confiable, hay que decir que, en principio, se trata de lo que Genette entiende por “homodiegético”, un «narrador presente como personaje en la historia que cuenta» (Genette, 1989b: 299). Desde luego que este tipo de narrador “homodiegético” se encuentra limitado por no poder acceder a un conocimiento propiamente metatextual u omnisciente y, en este marco, puede ser que haya algunos cuyo relato sea más sesgado o subjetivo que el de otros (Olson, 2003). Pero hay ocasiones en las que el narrador homodiegético presenta un relato que no se ajusta a los hechos planteados en el texto. Es aquí cuando podemos hablar de un narrador no confiable. Martínez y Scheffel lo definen de la siguiente manera: «Hay también narradores cuyas aseveraciones

tienen que ser consideradas falsas, al menos en parte, con relación a lo que ocurre en el mundo narrado. En tales casos estamos ante un *narrador no fidedigno*» (Martínez y Scheffel, 2011: 145). Vemos entonces que esa toma de distancia primigenia en relación al “autor implícito” (o, lo que es decir lo mismo, “las “normas de la obra”) que Booth identificaba como indispensable para la configuración del narrador no confiable, se traduce en un relato falso. Si el narrador no resulta fidedigno o confiable es justamente porque su narración de los acontecimientos no se condice con lo que el lector efectivamente puede apreciar en el texto literario mismo. Todavía más: el mismo autor se encarga de que su narración sea leída en un sentido determinado, dejando “fuera de juego” al narrador no confiable: «Sabemos que el narrador no es fiable porque el autor nos advierte, a través de una manipulación fiable, de la escasa fiabilidad del narrador. Se pone en marcha un proceso de anotación del autor; la novela nos enseña cómo leer en realidad a su narrador» (Wood, 2017: 21). Se puede decir que el *unreliable narrator* comete una falta al alejarse²³, al no actuar según las normas y esa falta supone, como vimos en el apartado anterior, el incumplimiento parcial del pacto ficcional. Dice Rabinowitz acerca de la condición de este tipo de narrador: «un narrador poco fiable es aquel que miente, oculta información, hace juicios errados respecto a la audiencia narrativa- es decir, aquel cuyas declaraciones no son verdaderos [*sic*] no según los estándares del mundo real o de la audiencia autoral, sino por los estándares de su propia audiencia narrativa» (Rabinowitz, 2015: 210-211).

Si bien lo piensa para la narración oral (y en oposición al florecimiento de la novela), es inevitable extrapolar esto a la crisis de la narración ante el declive en la

²³ El asunto de la distancia es una de las cuestiones que todavía perduran a la hora de definir al *unreliable narrator*, a pesar del tiempo transcurrido y de las correcciones y ampliaciones teóricas que han tenido lugar en torno a esta noción. Así lo atestigua la definición de *unreliable narrator* que aparece recogida en *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*: «*NARRATOR whose account of events appears to be faulty, misleadingly biased, or otherwise distorted, so that it departs from the 'true' understanding of events shared between the reader and the *IMPLIED AUTHOR» (Baldick, 2001: 268). [«*Narrador cuyo relato de los hechos parece ser defectuoso, engañosamente sesgado o bien distorsionado, de modo que se aparta de la comprensión ‘verdadera’ de los hechos compartidos entre el lector y el AUTOR IMPLÍCITO» (Baldick, 2001: 268) La traducción nos pertenece].

Este “apartamiento” parece constituirse en el rasgo ineludible del narrador no confiable, la forma bajo la que se cifra su configuración y no parece serlo la cuestión de la violación al pacto ficcional. No obstante, en esta tesis hemos considerado indispensable centrarnos en la transgresión del contrato establecido entre el lector y narrador como otro de las características consustanciales al narrador no confiable (además, por el hecho de que la cuestión de la “distancia” implica reparar en una noción —el “autor implícito”— que, tal como hemos señalado anteriormente, no cuenta con el consenso suficiente en la actualidad).

capacidad de comunicar la experiencia (Benjamin, 2008)²⁴. A pesar de las diferencias, hay una convergencia en torno a una pérdida, ya sea de capacidades como de verdades. Es decir, el hecho de vivir en un mundo sin certezas (incluso en el mundo de la ficción), tal como señalábamos en la sección anterior, y que Benjamin cifra a partir de la Gran Guerra y que nosotros ubicábamos en el advenimiento de Henry James.

Ahora bien, resulta indispensable reparar en los aportes de otros críticos a esta noción ya que la definición de Booth no deja de ser una base que requiere de mayor especificidad para el momento en que se tengan que reconocer las manifestaciones del fenómeno en cuestión. La propuesta de Greta Olson, en este sentido, resulta enriquecedora sobre todo a la hora de trazar una tipología del narrador no confiable puesto que no todas las emergencias de esta figura son la misma ni cuentan con las mismas características. Olson amplía la premisa de Booth, especialmente a partir de los aportes de otros autores que también retoman la figura del *unreliable narrator*, pero que consideran que Booth ha dejado de lado algunas aristas importantes desde las cuales dirimir el carácter no fidedigno de este tipo de narrador (tal es el caso de James Phelan²⁵). De este modo, Olson va a proponer una distinción dentro del narrador no confiable: *fallible narrator* (narrador falible) y *untrustworthy narrator* (narrador indigno de confianza). En el primer caso estaríamos ante un tipo de narrador en cuyo relato no hay información confiable debido a que se equivoca en sus juicios y percepciones o está sesgado. Contrariamente al anterior, en el segundo caso, el lector detecta que las inconsistencias del relato del narrador obedecen a cuestiones inherentes a su personalidad: ya sea debido a comportamientos arraigados a su ser o al hecho de que detrás de la distorsión narrativa se encuentra un interés personal. En el caso del *fallible narrator* el lector entiende que el relato defectuoso obedece a cuestiones

²⁴ «Nos dice ella que el arte de narrar llega a su fin. Cada vez más raro es encontrarse con gente que pueda narrar algo honestamente. Con frecuencia cada vez mayor se difunde la perplejidad en la tertulia, cuando se formula el deseo de escuchar una historia. Es como si una facultad que nos parecía inalienable, la más segura entre las seguras, nos fuese arrebatada. Tal, la facultad de intercambiar experiencias» (Benjamin, 2008: 60).

²⁵ Un ejemplo de esta ampliación de los lineamientos establecidos por Booth lo encontramos en la lectura que Phelan hace de una novela de Ishiguro en la que se sugiere (como eventual posibilidad de lectura de la novela en cuestión) una nueva dimensión que no ha sido tenida en cuenta por el crítico estadounidense: «if he is underreading, then the unreliability exists along neither the axis of ethics nor the axis of events but along a different axis, one that Booth's work and its various supplements have not sufficiently noticed: the axis of knowledge and perception» (Phelan, 2005: 34). [«si él [el mayordomo Stevens, protagonista y narrador de *The Remains of the Day*] incurre en una infralectura, entonces la falta de confiabilidad no existe ni a lo largo del eje de la ética ni del eje de los eventos, sino a lo largo de un eje diferente, uno que el trabajo de Booth y de varios de sus epígonos no han observado lo suficiente: el eje del conocimiento y la percepción» (Phelan, 2005: 34). La traducción nos pertenece].

situacionales. Es decir que, en otras circunstancias, y contando con un conocimiento más acabado de los hechos y una percepción más aguda, el narrador seguramente realizaría un relato más ajustado a los hechos, más verdadero. En cambio, al *untrustworthy narrator* el lector lo juzga como una fuente dudosa y, en consecuencia, interpreta su relato a contrapelo ya que considera que el narrador es un mentiroso patológico (Olson, 2003).

El aporte de Olson constituye una contribución valiosa, al menos para el desarrollo de la presente tesis, debido a que la clasificación del narrador no confiable antes señalada permite pensar las configuraciones específicas de los tipos de narrador que aparecen contemplados en el corpus literario y de los que se rendirá cuenta en el capítulo 5. Así, reconocemos que en “Hombre de la esquina rosada” de Borges y “El perjurio de la nieve” de Bioy Casares tiene lugar un *untrustworthy narrator* (con todo lo que ello implica), mientras que en “*Exorcismo, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadefora*” de Butti se lleva a cabo la configuración de un *fallible narrator*. Reparar en estas diferencias es esencial no sólo para determinar el grado de incidencia que tienen, sino también para apreciar el tipo de filiación que establecen cada una de estas figuras con configuraciones anteriores.

Con esto acabamos de ver en qué medida ha proliferado la noción de *unreliable narrator*, a qué serie de apropiaciones, ampliaciones, correcciones y demás ha dado lugar. Resta, como se anticipó al principio de esta sección, rendir cuenta de la procedencia, del origen, para lo cual habíamos apelado, en parte, a la foucaultiana noción de “genealogía”.

Para eso, bastará con remitirnos a una de las influencias más decisivas en la teoría de Booth: Henry James. Con lo cual, nos encontramos finalmente con la única verdad inapelable en este mundo sin certezas. A saber: en ocasiones, la literatura se adelanta a los postulados que emite la teoría, quedando de manifiesto, de esta forma, cómo la primera se encuentra varios pasos adelantada con respecto a la segunda.

En la primera década del siglo pasado Henry James emprende la escritura de una serie de prefacios que acompañarán a los distintos volúmenes que integran la publicación de sus obras completas (lo que será conocido como la “Edición de New York”). Se trata de un Henry James que se encuentra situado en su tercera etapa como escritor, la de “madurez”, alejado del éxito que supo cultivar en sus inicios y enmarañado en un estilo críptico y verboso, y que desde ese lugar vuelve hacia atrás la mirada y evalúa los procedimientos empleados a la hora de elaborar la ficción. Estos prefacios serán un espacio

que James destinará para la reflexión tanto en torno a la composición de sus propias narraciones como de la literatura en general. En este sentido, algunos de los planteos que el autor estadounidense explicita en sus prefacios vienen a suplir una vacante dentro de la literatura en lengua inglesa. A saber: la falta de indagación en las problemáticas inherentes a la narrativa dentro de la tradición anglosajona. «James insistió en quejarse de la escasez y limitación de la reflexión anglosajona —especialmente en comparación con la literatura francesa— sobre los problemas de la literatura; varios de los Prefacios reiterarán el lamento» (Stratta, 2003: 53)²⁶.

Los prefacios de la Edición de Nueva York entrarían dentro de lo que Genette denomina como “prefacios tardíos” o “prepóstumos”, porque constituyen esa clase de textos preliminares que vienen a suplir una ausencia o vacante anterior. En el presente caso, la ausencia en la tradición anglosajona de una reflexión en torno a los problemas de la composición narrativa que denunciaba James y la carencia de una mirada retrospectiva sobre su propia obra. Así, los prefacios vienen a llenar ese espacio vacío y, por lo demás, lo hacen en un momento en que el autor se encuentra, como señalábamos, en la última etapa de su trayectoria como escritor. De ahí el carácter tardío de este tipo de paratextos. Genette reconoce dos funciones inherentes a los prefacios prepóstumos. La primera es de orden biográfica y en ella el autor rinde cuenta de los avatares de su vida que contribuyeron a la creación de su carrera de escritor; las vicisitudes en torno a la cuestión de la vocación literaria, en suma. La segunda función, en tanto, se focaliza en rendir cuenta de «la historia de la génesis del texto y la indicación de sus fuentes. Fiel o no, es un precioso testimonio de los métodos de trabajo del novelista y su evolución hacia el “realismo”» (Genette, 2001: 213). En otras palabras, esta segunda función de los prefacios tardíos estipula una suerte de reflexión metaliteraria sobre la propia obra. Es en el marco de esta reflexión en donde tiene lugar la ponderación de los elementos característicos de la narrativa, así como también de las decisiones compositivas tomadas. Particularmente en el caso de James, sus prefacios prepóstumos fueron la oportunidad que el estadounidense encontró de revelar a los

²⁶ La queja de James parece encontrarse en sintonía con la que realizará unos años más tarde E. M. Forster en la serie de conferencias que agrupó y publicó bajo el título de *Aspectos de la novela* (1927) en donde señala el retroceso de la literatura inglesa dentro del campo de la narrativa en comparación con las literaturas rusa y francesa: «aquí es preciso afrontar una desagradable y poco patriótica verdad. No hay novelista inglés tan grande como Tolstoi (...) la novela inglesa es menos lograda: no cuenta con lo mejor que se ha escrito hasta ahora, y si negamos esto, se nos podrá tachar de provincianos» (Forster, 1990: 13-14).

lectores cada vez más esquivos de sus últimas producciones narrativas, cuáles eran las nociones centrales de su programa²⁷.

Uno de los conceptos que adquiere una preponderancia en los prefacios es la noción de “reflector”, que también será denominado “centro de conciencia” o “vaso de sensibilidad”, y que supone un discurrir narrativo que se ciñe a la perspectiva de un determinado personaje. En otras palabras, lo que se conoce como “punto de vista”, «cuestión que él no inventó pero a la cual le dio una teoría y una terminología» (Stratta, 2003: 57). Es a partir de esta noción que se dirime la técnica y la teoría jamesiana y a la cual el autor estadounidense destinará gran parte de las reflexiones que tienen lugar en los prefacios (Stratta, 2003).

Para los lectores de *The Rhetoric of Fiction* de Booth términos como “reflector” o “centro de conciencia” no resultan en absoluto desconocidos. Se trata de términos acuñados por James de los que Booth se apropia en su libro a la hora de rendir cuenta de la dinámica de cierto tipo de narradores:

Los narradores no declarados más importantes en la ficción moderna son los «centros de conciencia» en tercera persona a través de los cuales los autores han filtrado sus narrativas. Precisamente cumplen la función de narradores manifiestos tanto si tales «reflectores», como solía llamarlos James, son espejos muy pulidos reflejando la compleja experiencia mental como si son los «objetivos fotográficos» más bien turbios, dirigidos a los sentidos de mucha de la ficción desde James, y la cumplen aunque puedan añadir sus propias intensidades (Booth, 1974: 144-145).

La influencia de James en Booth es más que palpable, explicitada por el propio crítico. Así, los prefacios del autor estadounidense se presentan como un marco de

²⁷ Al respecto, dice Genette: «Más serena, aparentemente, es la empresa de Henry James, quien escribió al final de su vida una serie de dieciocho prefacios para sus *Obras escogidas*. Allí tenemos una serie con “calidad de tardío” decreciente, ya que las obras prologadas habían sido publicadas, salvo error de 1874 (*Roderick Hudson*) a 1904 (*La copa de oro*), pero aquí la actitud del autor no se deja ver: apartado de toda confidencia autobiográfica extraliteraria, su propósito constante es el de describir las etapas de la génesis a partir de lo que llama “germen inicial”: el personaje central de *Retrato de una dama* (“La concepción de una joven mujer enfrentando su destino era al comienzo todo el material del que disponía”) y para *Las alas de la paloma* (“La idea, reducida a lo esencial, es la de una joven persona consciente de una gran aptitud para vivir, pero que es golpeada por el destino”); una simple anécdota para *El alumno*, para *Maisie*, para *La edad difícil*, para *Los embajadores*. Después, el desarrollo a través de las dificultades (“Como lo saben todos los novelistas, es la dificultad la que es fuente de inspiración”), los actores complementarios llamados por la simetría (*Maisie*), los personajes “comodín”, confidentes como la Maria Gostrey de *Los embajadores*, la elección del punto de vista (*Maisie*, *Strether*) y del punto de partida narrativo (tentación rechazada de confiar el relato a estos dos “reflectores”). Raramente un conjunto de prefacios se habrá parecido tanto a una poética, y no es sin razón que se pudo titular su recopilación póstuma *The Art of the Novel* o *La creación literaria*» (Genette, 2001: 214).

legitimación de algunos de los postulados teóricos de Booth. Son, a su vez, la base a partir de la cual se teoriza y reflexiona sobre los procedimientos narrativos. Muchas de las nociones que Booth postula en su libro se encontraban ya presentes en los prefacios jamesianos.

A propósito de la importancia que le otorga a la cuestión del punto de vista, James es determinante en sus prefacios. En el volumen XIX de la Edición de Nueva York correspondiente a la novela *The Wings of the Dove* (1902)— James observa lo siguiente acerca de su procedimiento de composición a la hora de plasmar lo que será la novela en cuestión:

Desde el momento en que procedemos por “centros” —y nunca, lo confieso, hubo para mí una lógica de procedimiento superior a ésta— cada uno de ellos debe constituir una base bien seleccionada y firme, desde la cual, en nombre de los altos intereses de la economía de tratamiento, se regla y se determina el relato. No hay economía de tratamiento sin la elección de un punto de vista pertinente (James, 2003: 267).

La centralidad que James le otorga al punto de vista en su programa narrativo constituye el gran aporte del estadounidense a la literatura universal²⁸. Tal como señalaba Piglia, la toma de conciencia sobre los alcances del punto de vista constituye uno de los más preponderantes movimientos de renovación (Piglia, 2006). Se trata del punto de

²⁸ Resulta curioso que ya avanzado el siglo XX hubiera autores que no dimensionaran en su justa medida la importancia y los alcances del punto de vista en la literatura: «Serán los críticos, no el lector, quienes pongan objeciones. Porque en su celo por favorecer la preeminencia de la novela se hallan demasiado predispuestos a buscar los problemas que le son propios y la diferencian del teatro; piensan que se debe tener su propia problemática técnica para ser aceptada como arte independiente, y, puesto que la cuestión de la perspectiva es sin duda propia de la novela, le han concedido una importancia excesiva. Yo, personalmente, no creo que sea tan relevante como una combinación acertada de personajes; problema con el que también se enfrenta el dramaturgo» (Forster, 1990: 85-86). La cita en cuestión revelaría a un Forster que le da la espalda a una noción central en toda la narrativa. De esta manera, podría explicarse el hecho de que, a pesar de su longevidad, Forster no haya sido un autor cuya obra de ficción haya sobrepasado las primeras décadas del siglo XX.

Años después, Robbe-Grillet (desde un lugar radicalmente diferente a Forster) va abogar, en el marco de su cruzada contra los lugares comunes que se encuentran cristalizados en las metáforas, por una reformulación del punto de vista, despojándolo de la subjetividad para así evitar que los objetos del entorno se encuentren subordinados a una perspectiva del mundo eminentemente antropocéntrica: «La mirada sigue siendo, a pesar de todo, nuestra mejor arma, sobre todo si se atiene solamente a las líneas. En cuanto a su “subjetividad” — principal argumento de la oposición—, ¿qué le queda de valor? De todas maneras, solo puede tratarse evidentemente del mundo tal como lo orienta *mi punto de vista*; jamás conoceré otra cosa. La subjetividad relativa de mi mirada me sirve precisamente para definir *mi situación en el mundo*. Simplemente evito contribuir, yo mismo, a hacer de esta situación una servidumbre» (Robbe-Grillet, 2010: 101). El caso más notorio de la puesta en práctica de esta premisa del autor francés se puede ver en su novela más representativa: *La jalousie* (1957), en la que la narración se ciñe a la perspectiva de un personaje (el marido víctima de la infidelidad) despojándolo de todo tipo de subjetividad o sentimientos.

inflexión en la literatura que más adelante, en las primeras décadas del siglo XX, dará lugar a las expresiones del modernismo literario representado por Joyce, Woolf, Faulkner, etc.

Sobre esta centralidad del punto de vista pregonará Percy Lubbock: «The whole intricate question of method, in the craft of fiction, I take to be governed by the question of the point of view—the question of the relation in which the narrator stands to the story» (Lubbock, 2006)²⁹. Al margen de la importancia que Lubbock, siguiendo los pasos de su mentor James, le otorga al punto de vista, lo interesante es que el crítico reconoce uno de los aspectos que constituye el meollo de la cuestión: la del punto de vista que pone sobre el tapete el lugar desde donde se posiciona el narrador a la hora de dar comienzo a su relato. De ahí que esta noción esté tan relacionada a la de “voz”: «El punto de vista responde a la pregunta: *¿Desde dónde* se percibe lo que se muestra por el hecho de ser narrado? Por lo tanto, *¿desde dónde* se habla? La voz responde a la pregunta: *¿Quién* habla aquí?» (Ricoeur 2008: 531). Es en este punto en donde reside la riqueza y la complejidad de esta noción a la hora de pensar la ficción narrativa. El hecho de que el narrador se posicione en un lugar u en otro incidirá sobre las características de su relato. El tema del punto de vista, entonces, evidencia cuán subjetivo (y, por ende, arbitrario o provisional) resulta ser en sus raíces el relato de todo acontecimiento. Esta verdad que puede parecer evidente rápidamente es naturalizada hasta el punto de ser obviada, pasada por alto, por el lector. La veracidad del relato del narrador (que da pie al pacto ficcional entre este y el lector) se apoya en gran medida en el olvido en torno al carácter subjetivo de todo punto de vista.

Booth, como fiel seguidor de James, era consciente de muchas de las implicancias subyacentes a la cuestión de la perspectiva. Un punto de vista presupone una subjetividad y una subjetividad conlleva una serie de particularidades que pueden ser potencialmente significativas y enriquecedoras para el discurrir narrativo. El mismo Booth lo declara: lo importante no es determinar si estamos ante un narrador en primera o tercera persona, sino en entender «cómo las cualidades particulares de los narradores se relacionan con efectos específicos» (Booth, 1974: 142)³⁰. Es por eso que al momento de deslizar la existencia de

²⁹ [«Considero que, en el arte de la ficción, la compleja cuestión del método se rige por el asunto del punto de vista — la cuestión de la relación en la cual el narrador se posiciona en la historia» (Lubbock, 2006). La traducción nos pertenece].

³⁰ Recordar lo que se señaló en la nota al pie número 22 de este mismo capítulo: en *The Rhetoric of Fiction* Booth confunde voz y punto de vista. A su favor, se puede esgrimir la siguiente apreciación de Ricoeur para evidenciar de qué manera estas dos nociones están estrechamente relacionadas: «En resumen, las dos

un *unreliable narrator* el crítico estadounidense está contemplando aquellos casos en el que el relato de los acontecimientos se aleja de las normas del texto debido a que el punto de vista que dará lugar a la narración cuenta con una serie de condiciones que no le permite ajustarse a los hechos.

Al explicitar Henry James en sus piezas narrativas la cuestión del punto de vista no hace más que evidenciar una verdad presupuesta, pero por eso mismo ignorada. Y, de este modo, pone en entredicho lo arbitrario del hecho de que el lector confíe en la palabra de un narrador o de lo que se pueda apreciar a partir de un punto de vista determinado. En Henry James los hechos no son absolutos, estos siempre serán controversiales y provisorios. Así queda demostrado en sus novelas, *nouvelles* y cuentos.

Por eso, no es de extrañar, en este sentido, que el primer caso de narrador no confiable (entendido como tal) haya tenido lugar en una *nouvelle* publicada por entregas en las postrimerías del siglo XIX: *The Turn of the Screw* (1898) de Henry James. Es en esta narración en la que por primera vez tiene lugar la convergencia de dos factores decisivos en la dinámica de todo *unreliable narrator*: la centralidad de la figura del narrador y la puesta en tela de juicio de su relato como un aspecto inherente al texto y no sujeto a interpretaciones posteriores. Factores, estos dos, que permiten desestimar presuntos casos anteriores de novelas con este tipo de narrador (por ejemplo, *Wuthering Heights* o *The Moonstone*³¹).

En resumidas cuentas, la problemática en torno al punto de vista se encuentra en la raíz misma del narrador no confiable y es debido a esto que se puede explicar el carácter controversial y problematizador del mismo a la hora de pensar los artificios propios de la literatura.

2.3. Rastros

En lo que refiere al tema particular, la presente tesis seguirá el trayecto evidenciado por las huellas que han dejado estudios previos. En este sentido, cabe mencionar aquellos aportes que han puesto el foco en los alcances de las competencias del narrador dentro de la

nociones de punto de vista y de voz son de tal modo solidarias que se hacen indiscernibles» (Ricoeur, 2008 231).

³¹ Para una ampliación de esta premisa, véase el comienzo del capítulo 3.

obra de Borges en general (Colombi, 2009)³², o aquellos que realizan una lectura que repara en las formas de la adscripción al policial de “Hombre de la esquina rosada” (Montanaro, 1990; Balderston, 2019), así como también los estudios que se centran en la cuestión de los narradores en *Historia universal de la infamia* y, particularmente, en la primera ficción borgeana (Montanaro, 1994; Santander, 1970).

Un primer acercamiento a la problemática a abordar en el corpus literario de esta tesis lo encontramos en el ya clásico *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* (1957) de Ana María Barrenechea. «Nos referimos a los relatos que narran unos hechos y van dejando indicios de otra posible interpretación descubierta en su transcurso por lectores perspicaces, pero sólo revelada plenamente al final» (Barrenechea, 1984: 58). Acto seguido menciona a “Hombre de la esquina rosada” como ese tipo de ficciones. No se trata de un cuento en el que Barrenechea se detenga, pero como primera aproximación a la problemática no deja de resultar interesante puesto que en la enunciación de la existencia de relatos borgeanos que contienen otra posible interpretación se está reconociendo un componente esencial de la dimensión ontológica del narrador no confiable que hemos señalado en los apartados anteriores de este capítulo: la imposibilidad de contar con una verdad absoluta, con un relato certero. Se trata de una cuestión en la que también va a reparar Jaime Rest en *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista* cuando señale el carácter sinuoso y complejo que adquiere el lenguaje dentro del universo borgeano³³.

³² «“La forma de la espada”, como dijimos, relata una traición, pero nos habla también de un requerimiento que hacemos a todo narrador: su sinceridad. De modo que podemos aceptar la traición del personaje, pero no la traición del narrador. El cuento pone a prueba uno de los problemas centrales de la autoridad del narrador, cimentada sobre su veracidad, por eso el personaje de Moon recalca: “Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin”. El narrador sabe que, de otro modo, jamás habría sido escuchado» (Colombi, 2009: 144).

³³ «(...) cuanto enunciamos —por extremada que sea nuestra búsqueda de exactitud verbal— es inevitablemente ficción. La palabra cuenta con una excepcional aptitud persuasiva porque es un recurso que parece prestarse con plasticidad y eficacia a nuestra instrumentación ordenadora; pero a la vez se muestra harto traicionera porque, sin que prestemos debida atención al hecho, nos traslada a un plano de presencias fantasmales. La perfidia del lenguaje, que convierte en ficción cuanto realidad es asimilada en el área de su influjo, constituye una de las preocupaciones constantes de Borges; en especial, ello se observa en algunos cuentos en que este asunto suele presentar un aspecto bastante complejo e indirecto, al punto de que es posible sospechar un premeditado disimulo, el que no obstante ha sido concebido tal vez no con el propósito de velar intenciones sino, más bien, de recrear por medios poéticos la forma solapada en que opera la palabra cuando desenvuelve su intrincado juego de encubrimiento y transposiciones, esa acción tan suya de disgregar los hechos a través de una labor pública y desembozada pero que, en razón de nuestros hábitos negligentes, permanece casi ignorada y secreta» (Rest, 1976:104-105).

Amado Alonso en su libro *Materia y forma en poesía* (1965)³⁴ también se detendrá en el juego de encubrimiento y develación que practica el narrador de “Hombre de la esquina rosada” y con respecto a esto realizará el siguiente juicio de valor:

Y en este aspecto séame permitido indicar cuánto ganaría el cuento en fuerza de sugestión con que se perdiera el párrafo final (...) La identidad del matador con el narrador está ya sugerida en dos o tres pasajes como a despecho de su cuidadosa ocultación, de modo que el recato viene a realzar el sentimiento de hombría, y la imaginación se ve solicitada sin perder su libre juego. En el pasaje final, el narrador renuncia al recato, la cuidadosa actitud de toda la narración, y esto sin motivo ni compensación, a mi parecer, pues no hay, por ejemplo, una revelación abierta que pudiera valer como un engallamiento o como una confidencia aliviadora o como una confesión, sino que se sugiere de nuevo en forma de acertijo fácil (Alonso, 1986: 360).

La respuesta a esta apreciación estética tendrá lugar a través de un artículo de Thomas E. Lyon que, por el contrario, afirmará:

El muy conocido cuento "Hombre de la Esquina Rosada", de la misma colección, es similarmente puesto en manos de un narrador personal y la clave de la historia reside precisamente en descubrir a ese ser. Sólo en el párrafo final un cierto Borges, un supuesto oyente de la historia, aprende que el narrador y el asesino son la misma persona. El narrador está ligeramente dramatizado como un participante activo, sin embargo su implicación personal es referida sólo en las pocas frases finales. No concordamos con Amado Alonso en que el cuento sería mucho más sugestivo si el párrafo final fuese eliminado. Si esas líneas fuesen podadas, el narrador no quedaría tan elusivo y equívoco como desea ser (Lyon, 1972: 62).

Este artículo de Lyon cuenta con la particularidad de que en su abordaje de la cuestión de los narradores en la obra de Borges apela a los aportes de Wayne C. Booth, especialmente en lo que refiere a sus conceptualizaciones acerca de dicha entidad.

Será en las postrimerías del siglo XX cuando se llevará a cabo una lectura más detenida de este aspecto en la obra de Borges. En *Borges. Œuvre et manoeuvres* (1997) Annick Louis repara en el carácter no confiable del narrador de “Hombres de las orillas” (primera versión esencial de lo que luego será “Hombre de la esquina rosada” en la *Revista multicolor de los sábados*) y, además, establece una filiación con *The Murder of Roger Ackroyd* (1926) a partir de los procedimientos en común y de la explicitación del mismo Borges al poner en serie su propio cuento con la novela de Christie (Louis, 2014: 252). Se

Esta cualidad de la narrativa de Borges, por cierto, es uno de los aspectos en los que Harold Bloom se detiene en *El canon occidental* cuando recupera la palabra de Barrenechea —«la mejor frase que he leído acerca de Borges» (Bloom, 1994: 480)— acerca del empeño de Borges por destruir la realidad.

³⁴ En rigor, el origen de este planteamiento se remonta al número 14 de *Sur* (noviembre de 1935).

trata, en suma, de un primer aporte consistente, pero siempre supeditado al abordaje de la configuración del policial en la obra borgeana, que es el eje sobre el cual se discurre en el capítulo en cuestión (el número 5: “Encuesta sobre el género policial”).

Diez años después, Louis ampliará algunas de estas consideraciones incorporando los aportes de Booth a la hora de plantear una caracterización de los narradores borgeanos (deteniéndose especialmente en el de “Hombre de la esquina rosada”), pero sin dejar de manifestar algunos reparos críticos: la noción de narrador no confiable se trataría más de la percepción de un efecto que de una categoría, no sería pertinente realizar una lectura del corpus borgeano desde esta noción (a menos que sea algo meramente descriptivo), la desconfianza hacia el narrador deja de ser una cuestión pertinente cuando se trata de un efecto deliberadamente buscado por el texto (Louis, 2007).

El origen de estas reticencias podría encontrarse presupuestas en el planteo que realiza Louis acerca de cuán anómalo es, en rigor, el fenómeno del narrador no confiable dentro de la literatura universal:

No se trata de dudar de la posibilidad de que se establezcan pactos de lectura entre narrador y lector, sino de cuestionar una perspectiva cuyo efecto principal es confortarnos en nuestras convicciones de críticos. Al establecer una relación de causa y efecto entre los pactos de lectura y su ruptura, se desconoce la simultaneidad con que se producen habitualmente esos fenómenos (...). Las expectativas del lector (...) no tienen nada de natural, ni son evolutivas (en el sentido positivista). La dificultad de encontrar términos puramente descriptivos cuando se trata de reflexionar sobre esos narradores que omiten explicitar lo esencial, ocultan informaciones, declaran una cosa y describen acciones totalmente contrarias a lo afirmado es evidente. Hay narradores que parecen “límpidos”, pero ¿qué hacer con los que no lo son? La pregunta es irrelevante porque estos narradores cultivan el arte de librar al lector a la inquietud; el objetivo no es empujarnos hacia la confianza o la desconfianza hacia el relato sino dejarnos en la incertidumbre sin nunca legitimar nuestras conclusiones (Louis, 2007: 4).

Evidentemente a lo largo de la historia de la literatura este tipo de pacto de lectura ha sido vulnerado³⁵. O, también, puesto en suspenso. Pero es a partir de Henry James que el

³⁵ Volvemos a tomar como ejemplo la divergencia entre el *Tristram Shandy* y *A Sentimental Journey through France and Italy* de Sterne: el primero es un claro caso de narrativa que transgrede las pautas de la escritura y, entre otras cosas, supone una suspensión en el pacto ficcional. Pero suficientemente demostrativo de la poca conciencia que se tiene de estos tipos de procedimientos en la narrativa es el hecho de que el siguiente texto publicado por el escritor inglés haya sido *A Sentimental Journey* (con un planteamiento tan diferente al anterior) y que, todavía más, ese haya sido el aporte de Sterne que más ha sido tenido en cuenta en la literatura inmediatamente posterior —en su lectura a *Mansfield Park* (1814) de Jane Austen, Nabokov repara en ese pasaje en el que se menciona a un estornino enjaulado, lo cual es entendido como una reminiscencia a una escena de esta novela de Sterne (Nabokov, 2010a: 62-63)— hasta que la aparición del *Ulysses* de Joyce y de los formalistas rusos hizo que el foco se posara sobre el *Tristram Shandy*.

pacto ficcional es infringido deliberadamente y como parte esencial de la propuesta narrativa. Y lo que es todavía más importante: es a partir del autor estadounidense que se marca el punto de inflexión. De otro modo, sin reparar en la pervivencia de este tipo pacto de lectura entre el narrador y el lector, no se podría explicar el éxito del dispositivo desplegado por Agatha Christie en *The Murder of Roger Ackroyd*.

De más está decir que los aportes de Louis respecto a esta problemática constituyen un antecedente de sumo valor (por la agudeza de sus conclusiones, por la rigurosidad de su análisis, por una lectura crítica que esquiva el conformismo)³⁶. Sin embargo, no puede dejar de observarse que la premisa de que la noción de narrador no confiable puede ser efectiva siempre que se la limite al plano descriptivo, descuida el aspecto performativo de esta noción. Por lo demás, se estima que el abordaje de “Hombre de la esquina rosada” puede ser enriquecido con una ampliación de la perspectiva que tenga en cuenta *The Murder of Roger Ackroyd* (mencionada en las dos oportunidades por Louis), pero también a Henry James y a su programa narrativo.

Estos dos aspectos serán algunos sobre los que se profundizará en los siguientes capítulos de la presente tesis.

En lo que refiere a la problemática en cuestión en el caso del cuento de Adolfo Bioy Casares, encontramos algunos aportes que constituyen una base sólida a partir de la cual profundizar en el análisis. Es el caso de “El relato especular en Adolfo Bioy Casares. Análisis de «El perjurio de la nieve»” de Elsa Ghio, que lleva a cabo un exhaustivo análisis del cuento de Bioy Casares reparando en la compleja estructura “en cajas chinas” dispuesto en el plano de los narradores, el carácter “metaliterario” del cuento, el problema de la temporalidad, etc. En su análisis, Ghio también repara en la problemática en torno a la fiabilidad del narrador: «Su status de narrador le confiere también la posibilidad de

³⁶ Las contribuciones de Louis se remontan a las observaciones realizadas por Pezzoni en el marco de sus clases sobre la obra de Borges: «En “La forma de la espada”, ustedes recuerdan, el segundo personaje narrador —el primero es el que recibe la historia— es el personaje receptor-lector, que en este caso se llama Borges. El autor empírico Borges se complace en mostrarse una y otra vez como receptor de historias, se complace en asumir el papel de lector, generalmente de un lector bobo, un lector “morón” que no entiende lo que le están contando y que se queda extasiado ante la sorpresa final. Fíjense que la sorpresa final es un elemento constante en los relatos de Borges; la sorpresa que maravilla, que deja en suspenso. Borges asume el papel de lector que es sacudido por una sorpresa final que no ha previsto, y es tan fuerte ese papel que asume que de pronto una relectura hace obvia la sorpresa final. La presencia de ese receptor del relato que se llama Borges hace que el lector se alíe con ese lector zonzos y reciba con toda su fuerza la sorpresa final; también él quedará seducido» (Pezzoni, 1999: 62-63).

disimular deliberadamente la información que provee y de esta manera acentúa el efecto de ambigüedad: omite sin mentir, distorsiona por ocultamiento, no por falsear la información» (Ghio, 2006: 81).

Finalmente, el caso de la obra de Enrique Butti. Si bien desde luego que se cuentan con abordajes críticos y académicos de su obra (Bouchard, 2011; Ansó, 2015) nos encontramos frente a un espacio de absoluta vacancia en lo que refiere a la problemática del narrador no confiable dentro de su obra³⁷.

A partir de todos estos antecedentes la presente tesis profundizará sobre dos aspectos. Por un lado, la cuestión de las configuraciones previas del narrador no confiable que revelan distintas dinámicas que se encontrarán presentes en dichas figuras que aparecen en el corpus literario analizado. Esto supondrá una ampliación de la perspectiva (en clave comparada). Por el otro lado, la cuestión del carácter performativo de los narradores no confiables que se manifiestan en los relatos de Borges, Bioy Casares y Butti. Dicho carácter performativo nos indicaría que en una determinada configuración del narrador no confiable se dirime un posicionamiento estético por parte de los autores.

³⁷ No se toman en consideración textos de divulgación como lo pueden ser los artículos publicados en la prensa gráfica. El texto “Sobre el narrador no confiable” (II)” publicado en el diario *El Litoral* es un ejemplo de esto, además de ser el germen de la presente tesis (Welschen, 2015).

Segunda Parte

Anatomía de un sospechoso

Capítulo 3

El narrador como rompecabezas

3.1 El narrador no confiable y el fantástico: *The Turn of the Screw* de Henry James.

Que *The Turn of the Screw* pueda ser reconocida como el primer caso de narrador no confiable como tal constituye no tanto una postulación como un paso previo imprescindible, especialmente a la hora de evitar caer en el anacronismo y la tergiversación.

Una afirmación de esta naturaleza no busca desconocer presuntos casos anteriores de narraciones que cuentan con un *unreliable narrator*. Al respecto, cabe decir que la *nouvelle* de James es la que representa de manera más clara y deliberada la configuración de un narrador de este tipo. Con respecto a otros posibles casos, podemos ver que en algunas oportunidades se tratan de interpretaciones anacrónicas; por ejemplo, la interpretación según la cual el personaje de Nelly Dean sería en realidad la gran villana de *Wuthering Heights* (1847) de Emily Brontë y, por ende, su relato de los acontecimientos se encontraría bajo sospecha (Hafley, 1958). En otras oportunidades, la presunta presencia de un narrador no confiable podría sostenerse solamente a partir de un reduccionismo que no contemple el conjunto textual. Tal sería el caso de la novela *The Moonstone* (1868) de William Wilkie Collins a partir de la figura del narrador Franklin Blake, quien se revela como el culpable del robo del diamante, pero que al hacerlo bajo los efectos del opio que secretamente le suministra el doctor Candy, no es consciente de ello³⁸.

³⁸ A propósito de esto, no hay que dejar de tener en cuenta el despliegue narrativo de *The Moonstone*, caracterizado por una sucesión de distintas narraciones en primera persona (cartas, manuscritos, diarios íntimos, etc.) que sitúa a la dinámica de la novela colindante a la de la novela epistolar: «Este procedimiento, que permite el contraste dramático y no pocas veces satírico de los puntos de vista, deriva, quizá, de las novelas epistolares del siglo dieciocho» (Borges, 1994: 16). Si acaso puede pensarse en un narrador no confiable en el marco de una novela epistolar, eso sólo podría ser en novelas como *Die Leiden des jungen*

Desde luego que el hecho de que la primera conceptualización de este tipo de narrador haya provenido de un teórico profundamente imbuido en las premisas jamesianas como Booth, contribuye a sostener tal apreciación. Por lo demás, resulta significativo que en el párrafo en el que Booth define al narrador no confiable ponga una nota al pie en el que desestima la lectura “directa” que Alexander E. Jones propone para la *nouvelle* de James, según la cual la narradora no podría estar mintiendo puesto que en ese caso el autor estaría violando un acuerdo básico de la ficción en primera persona, que es la confianza en el narrador (Booth, 1974: 150). Pero es en los modos en los que ha sido valorado Henry James (y especialmente su *nouvelle*) en donde nos interesa detenernos a los fines de establecer los motivos por los que su configuración del narrador no confiable ha tenido una incidencia de especial relevancia.

La caracterización de *The Turn of the Screw* como una suerte de caso ejemplar de texto catalizador de una diversidad de interpretaciones³⁹ no responde tanto a las apropiaciones posteriores que han tenido lugar —a la manera, por ejemplo, de los análisis que hacen Freud o Lacan de cuentos como “Der Sandmann” de E.T.A. Hoffmann o “The Purloined Letter” de Edgar Allan Poe en los que las lecturas de los psicoanalistas más que arrojar una luz sobre los textos de los escritores suponen un desvío en pos de justificar los propios marcos teóricos desde los que son abordadas las narraciones (Freud, 1970; Lacan, 1985)—, sino a una deliberada estrategia formal llevada a cabo por James. Frente a esto, se vuelve necesaria una focalización sobre la principal estrategia compositiva de *The Turn of the Screw*. Dicha estrategia es la de la ambigüedad, la cual se desenvuelve a lo largo de todo el discurrir narrativo de la *nouvelle*. Y justamente dicha estrategia puede llevarse a cabo gracias a la configuración de un tipo de narrador que puede ser identificado como no confiable.

Werthers (1774) de Goethe (Vedda, 2015: 68), que se distingue por la “anomalía formal” de la correspondencia unidireccional (Welschen, 2024: 392-393) y no en una novela como *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos, en donde si bien los personajes mienten de manera estratégica, no ocupan la centralidad necesaria para ser considerados narradores no confiables. Entonces, así como la novela de Collins fracasa en tanto policial (Balderston, 1985: 143), también fracasaría como caso pionero de narrador no confiable: la proliferación de voces, y por ende la falta de una narración centralizada en un punto de vista, impide pensar el caso de Franklin Blake como el de un narrador confiable, al menos no en los mismos términos que sí lo es la narradora principal de *The Turn of the Screw*.

³⁹ «Otra vuelta de tuerca fue la novela que fundó, para el mundo moderno, el tópico – en ocasiones bastante desgraciado – de las múltiples lecturas de un texto» (Gándara, 1999: 5). En sintonía con la afirmación de Booth según la cual la ambigüedad ha sido frecuente en la ficción desde James (Booth, 1974: 299).

Tal como se ha señalado en el capítulo anterior, en Henry James la noción de punto de vista es elevado a factor compositivo central en todo su programa narrativo. En este sentido, no puede extrañar que el discurrir narrativo de *The Turn of the Screw* se delimite a una subjetividad específica y que a partir de la misma se problematice lo que se le presente al lector desde esa perspectiva. Precisamente es lo que Costa Picazo identifica como un rasgo consustancial al programa narrativo jamesiano:

Vemos así en la novela o en el cuento jamesiano la presencia de lo que él llama la inteligencia central. James integra una tradición de narradores, que domina la novela del siglo XX, en quienes no es posible confiar por entero. Presentan una versión posible, parcial, de la realidad, siempre teñida de subjetivismo; con frecuencia retacean información, o no les es posible llegar a ella...» (Costa Picazo, 2010b: xvi).

Por lo demás, es un hecho que la adscripción de la *nouvelle* a un determinado género temático contribuye a problematizar todavía más la fiabilidad de la narración. En efecto, la presunta presencia de seres espectrales o fantasmales termina por configurar a *The Turn of the Screw* como lo que podría entenderse como una “historia de fantasmas”. Ahora bien, lo cierto es que estos parámetros no resultan para nada extraños en la obra de James. En primer lugar, porque la centralidad del punto de vista en *The Turn of the Screw* es también insoslayable en el resto de la obra jamesiana, tal como se acaba de indicar. En segundo lugar, porque hay varias narraciones de Henry James cuyas tramas se estructuran a partir de presencias fantasmales. Los cuentos “The Private Life” (1892), “The Altar of the Dead” (1895), “The Friends of the Friends” (1896), “Maud-Evelyn” (1900) o “The Third Person” (1900) son un ejemplo de esto. ¿A qué se debe, entonces, el hecho de que se problematice el estatuto del narrador en *The Turn of the Screw* y no en otras narraciones sobre “apariciones fantasmales”? En “The Private Life”, por ejemplo, nos encontramos con una presencia fantasmal y, por lo demás, con una narración en primera persona. Pero en este cuento el estatuto de la narración no es problematizado⁴⁰ puesto que no es ese el

⁴⁰ Desde luego que el de la extensión es uno de los factores a tener en cuenta a la hora de responder a esta pregunta: evidentemente las 42.876 palabras que componen a la *nouvelle The Turn of the Screw* posibilita un mayor espacio para la problematización de la forma narrativa que la que podría brindar las 13.247 palabras que conforman el mencionado cuento “The Private Life” o las 10.505 que constituyen a “Maud-Evelyn”, otro cuento de fantasmas. No obstante, esto no quita que, a pesar de la cuestión de la extensión, en las dos narraciones que abordan figuras fantasmales, la cuestión del punto de vista no adquiere un lugar central que incida sobre el planteamiento narrativo.

Pero, por lo demás, el mismo James pareció reacio a encasillar *The Turn of the Screw* como una historia de fantasmas, tal como se demuestra en el criterio de organización de sus narraciones en la “Edición de Nueva York”: «Significantly *The Turn of the Screw* was not included in the volumen devoted to ghostly tales but was

objetivo en esta pieza, sino que lo es el poner sobre el tapete algunas de las cuestiones inherentes a la actividad del escritor, tal como sucede en otros cuentos que presentan una tematización del ser artista como lo pueden ser “The Lesson of the Master” (1892), “The Death of the Lion” (1895) o “The Figure in the Carpet” (1896).⁴¹

Una primera clave que nos puede conducir a dilucidar el interrogante antes planteado es el contraste que se establece entre el contenido de la narración (de la narración enmarcada, claro está) y el título mismo de la *nouvelle*. La presencia del paratexto título pasa a desempeñar un rol central a la hora de problematizar la figura del narrador en *The Turn of the Screw*. Señala Monterroso, en un breve ensayo sobre la traducción al español de títulos de libros en lengua inglesa, que “la vuelta de tuerca” que se constituye en título de la *nouvelle* se trata, en realidad, de una expresión propia del ámbito coloquial inglés que vendría a significar “apretar” a alguien: «Según mi *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, to give somebody another turn of the screw significa to force somebody to do something: “forzar a alguien a hacer algo”, coaccionarlo, conminarlo, pues» (Monterroso, 1984: 94). De este modo, el sentido figurado que se transparenta en dicha expresión coloquial en inglés sería algo así como “la coacción”. En la traducción de José Bianco – el primer traductor al español de la *nouvelle* de James y sobre la cual se basarán las posteriores traducciones al español (Gagliardi, 2024) – se

sandwiched between two other ‘psychological tales’ which depict menacing, almost pathological, mania, *The Aspern Papers* and *The Liar*» (Seymour, 2000: VIII) [«Significativamente *Otra vuelta de tuerca* no fue incluida en el volumen dedicado a las historias de fantasmas, pero fue insertado entre otras dos “historias psicológicas” en las cuales se describe una amenazante, casi patológica, manía: *Los papeles de Aspern* y *El mentiroso*» (Seymour, 2000: VIII). La traducción nos pertenece]. Aquí se podría encontrar una posible explicación a la pregunta de por qué *The Turn of the Screw* parecería escapar a la norma de otras “historias de fantasmas” escritas por James. De hecho, “The Liar” es definido por Eduardo Bertí como un «acabado ejemplo de un “narrador no fiable”» (Bertí, 2018: XXIV), afirmación que, en principio, podría ser considerada controversial puesto que el fabulador principal es un personaje distinto al narrador: el coronel Capadose. No obstante, Lacruz Bassols señala lo siguiente a propósito de este cuento: «James remite a la ambigüedad inherente a toda representación. Pues la mitomanía del coronel no es superior, en el fondo, a las construcciones imaginarias del pintor Oliver Lyon [el narrador] (...) Al desplazar parte de la intriga desde la primitiva idea consignada en sus *Cuadernos* a las fantasías y deseos subconscientes del pintor, el autor nos acerca, en cierto modo, a *Otra vuelta de tuerca*, donde los delirios interpretativos se desplegarán como desmentidos reiterados de la imaginación frente a la realidad de los hechos» (Lacruz Bassols, 2016: 167-168).

⁴¹ Dentro de la producción cuentística de Henry James (en cuya obra los cuentos van a contar con un mayor carácter narrativo, una mayor focalización en el rigor de la trama, a diferencia de las novelas, que se centrarán más en los aspectos eminentemente formales, aunque sin descuidar una trama sólida) “The Private Life” cuenta con la particularidad de su inscripción a una doble vertiente temática en la que, en líneas generales, se van a dividir los cuentos de James: los cuentos de fantasmas y los cuentos de artistas. La fantasmal figura del *doppelgänger* que se presenta como solución al problema que acucia al célebre escritor – a saber: cómo repartir su tiempo entre la activa vida mundana y el tiempo dedicado a su labor creativa – viene a representar esta doble adscripción temática.

recupera la expresión literal del título, aunque no el sentido figurado implícito en la expresión de “dar una vuelta de tuerca”. El sentido figurado se pierde pero el lugar vacante es completado por el sentido de “dar más complejidad”. De hecho, es con este sentido que aparece la expresión en la narración, formulada por el personaje de Douglas —uno de los integrantes de la tertulia en la que también participa el primer narrador anónimo— en la narración que sirve de introducción a la parte principal de la *nouvelle*: «“(…) If the child gives the effect another turn of the screw, what do you say to *two* children—?”» (James, 2000: 3)⁴². Así, en su transposición al español la expresión logra no quedar del todo huérfana, pero sin embargo el sentido original que se ha perdido en el camino no permite que los lectores de la traducción en español puedan apreciar el contraste que se produce entre el título (que remite a una idea de coacción; de la narradora principal hacia su discípulo Miles, se puede entender) y la presunta presencia de fantasmas percibida y narrada por la institutriz⁴³.

La ambigüedad (a la que contribuye el contraste entre contenido narrativo y paratexto título) es elevada a estrategia constructiva de la *nouvelle*. Esta estrategia constructiva implica asumir la imposibilidad de acceder a una verdad absoluta, la desarticulación de una pretensión de objetividad del relato. Estrategia que será determinante para la adscripción genérica de la narración jamesiana. Y es en dicha adscripción, mediante la estrategia compositiva de la ambigüedad, en donde se dirime la configuración de un narrador no confiable en *The Turn of the Screw*.

Así, la ambigüedad da paso a una serie de posibles interpretaciones, ninguna de las cuales podrá arrogarse la pretensión de ser la correcta, la verdadera. En suma, en un despliegue narrativo que se sustenta a partir de la ambigüedad existe necesariamente la asunción de que toda narración siempre será parcial, sesgada, y que por ende toda interpretación será subjetiva. Este rasgo ambivalente consustancial a la *nouvelle* de James es la que la configura como un rompecabezas. El problema del relato de la institutriz ha

⁴² «—(…) Si la presencia del niño produce el efecto de otra vuelta de tuerca, ¿qué dicen ustedes de dos niños...?» (James, 2010: 3-4).

⁴³ A propósito de la performatividad de los paratextos a la hora de direccionar una determinada lectura e interpretación, véase Butti-Welschen, 2019.

Por lo demás, hay que decir que James ya había jugado con el sentido figurado de sus títulos en producciones narrativas previas: es el caso del antes mencionado cuento “La muerte del león” en cuyo título “Lion” remite a un sentido figurado muy común en lengua inglesa (es decir, el sentido de “persona muy solicitada”, lo cual se ajusta al personaje del escritor retirado Neil Paraday que de repente se ve abrumado por el público ante el inesperado triunfo de su último libro), pero que no cuenta con una correspondencia en castellano (Lago, S/F).

llevado a que los críticos lleguen a una serie de conclusiones ha partir de distintos indicios que aparecen diseminados en la narración. Desde Edmund Wilson, que considera que Miles y Flora son víctimas de del juicio trastornado de la institutriz hasta Rebeca West, que cree en la palabra de la narradora, pasando por León Edel, que admite la existencia de los fantasmas, pero sin dejar de reconocer que también hay indicios suficientes como para sospechar del testimonio de la institutriz (Booth, 1974: 297).

La recuperación de la historia crítica de *The Turn of the Screw* revela todas las posibles interpretaciones a las que su composición ambigua abre la puerta⁴⁴. Según enumera Costa Picazo, tenemos, en primer lugar, la posibilidad de que la *nouvelle* se trate de un relato de fantasmas, lo que supondría una inscripción en el maravilloso, y en el que el tema sería el enfrentamiento entre el Bien y el Mal. En segundo lugar, la posibilidad de que los fantasmas en realidad no existan o, por lo menos, que solamente cuenten con una existencia en la imaginación de la institutriz, lo cual implicaría un típico caso de histeria dando por resultado el tema del enfrentamiento entre la apariencia y la realidad. Se podría sintetizar la oposición entre estas dos primeras posibilidades a la luz de las cuales interpretar los hechos narrados por la institutriz bajo la dicotomía hipótesis “aparicionista”/hipótesis “subjetivista” o “psicológica” (Gagliardi, 2021). Costa Picazo complejiza el cuadro al mencionar otras posibilidades: la posibilidad de que la institutriz inventa deliberadamente la presencia de los presuntos fantasmas con la finalidad de atraer la intención de su empleador (el tío solterón de sus dos pequeños pupilos) que tan profunda impresión le había causado en la única entrevista que han tenido y, de esta manera, obligarlo a presentarse en Bly. O aquella otra posibilidad que parte también de la premisa de que la institutriz inventa la existencia de fantasmas, pero con la finalidad de desviar la atención con respecto a su responsabilidad en la muerte de su pupilo Miles; lo cual implicaría una narración colindante con el policial (Costa Picazo, 2010b). Desde luego que las posibilidades tercera y cuarta postuladas por Costa Picazo no dejan de tener la misma matriz, subjetivista, psicológica, que ya aparecía contemplada en la segunda. Tal como se

⁴⁴ La *nouvelle* de James puede ser pensada como un exponente de lo que Eco entiende por “obra abierta”: «En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierto*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada» (Eco, 1992: 74). El hecho de que el pensador italiano postule la obra de James Joyce como máximo representante de la obra abierta (Eco, 1992: 81) evidencia la pertinencia de esta vinculación.

ha señalado, la ambigüedad del relato de James pivotea entre, por un lado, una interpretación aparicionista y, por el otro lado, una interpretación de índole psicológica. Elena Vinelli logra sintetizar las implicancias de cada una de estas dos posibilidades:

James construye la bisagra de la ambigüedad de los lectores que se baten entre dos tradiciones literarias (de los siglos XVIII al XX) y lleva – sin inocencia – al límite de lo indecible la conciencia fantasmagórica del lector (de cualquier clase de fantasmas que hablemos, siempre los seguimos llamando *fantasmas*); es decir, pone una trampa en la que cae tanto el lector-creyente *postgótico* como el «avisado» y descreído lector *postfreudiano*, con lo que iguala a ambos desde una escritura en la que caen entrampados dos siglos de lectores - «inocentes» y «avisados» - a los que no les queda otra alternativa que incrustarle algún sentido a lo que les es contado; y entonces, James, en un doble movimiento, supera o cierra o denuncia la impostura de dos siglos (Vinelli, 2000: 6-7) ⁴⁵.

De este modo, la estrategia narrativa empleada por James (la ambigüedad) trasciende cualquier tipo de interpretación conclusiva y que se encuentra sustentada en diferentes tópicos. Por un lado, la posibilidad de que realmente haya fantasmas y James sea un escritor del siglo XIX, siglo en el que todavía se encuentran rastros de la presencia sobrenatural inaugurada por la literatura gótica en la segunda mitad del siglo XVIII - con *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole como el caso más preponderante debido a que en ella se despliegan muchos de los lugares comunes asociados al terror: las presenciales fantasmales, los castillos encantados, las maldiciones ancestrales, los pasadizos secretos, etc. -. Por el otro, la posibilidad de que, a la luz de las incipientes pautas del psicoanálisis freudiano, la percepción de la institutriz se encuentre condicionada por la histeria. La estrategia narrativa de James hace que la lectura no pueda decantarse por ninguna posibilidad, lo cual enriquecería el abordaje del texto. En otras palabras, la ambigüedad se termina imponiendo en la narración de James. Así, la caracterización del narrador en la *nouvelle* de James como no confiable no responde al hecho de que una de

⁴⁵ A propósito del carácter *postgótico* en la narración de James que señala Vinelli, hay que recordar que en su *nouvelle* James se encarga de imprimir una atmósfera propia del gótico, por más que luego la dinámica de *The Turn of the Screw* supere los límites propios de este tipo de novela de la segunda mitad del siglo XVIII. Al comienzo del capítulo IV la institutriz afirma: «It was not that I didn't wait, on this occasion, for more, for I was rooted as deeply as I was shaken. Was there a "secret" at Bly—a mystery of Udolpho or an insane, an unmentionable relative kept in unsuspected confinement?» (James, 2000: 20) [«No fue que no esperé ver más, en esta ocasión, porque permanecí tan inmóvil como impresionada. ¿Había un "secreto" en Bly, quizás un misterio de Udolfo o tal vez una demente, una pariente que no se debía mencionar, a quien se mantenía en insospechado confinamiento?» (James, 2010: 33)]. La referencia a la novela gótica de Radcliffe resulta bastante evidente, pero la mención al familiar innombrable es una alusión a la loca del desván, la primera esposa de Rochester, de *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, que recupera algunos elementos propios de la literatura gótica.

estas posibilidades de lectura enumeradas por Costa Picazo sea válida (por caso: las llamadas posibilidades “subjetivistas” o “psicológicas”, que suponen ya sea una institutriz con las facultades mentales alteradas o patológica y deliberadamente mentirosa) sino que es la misma impronta ambigua de su relato la que lo constituye como no fidedigno. Si su relato es ambiguo, eso implica una ausencia de certeza y, por ende, se pierde la confianza. De este modo, la narración de Henry James inaugura a finales del siglo XIX la existencia de una narración cuya relación con la verdad resulta sinuosa o discutible. Se trata, en otras palabras, del puntapié inicial de aquello que irá tomando mayor consistencia en los siglos siguientes, y de la que, como se verá en el capítulo 5, la serie de ficciones cortas argentinas con cierta filiación policial constituye un ejemplo elocuente por la apropiación y sistematización de toda una tradición previa que dicha serie manifiesta. Lo que antes no pasaba de ser una posibilidad latente (el largo relato de Ulises) ahora pasa a cobrar una materialidad que se puede apreciar en la composición misma del relato ya que, como acabamos de señalar, la ambigüedad es una estrategia constructiva determinante en la pieza narrativa de James.

En relación al punto de inflexión que, en este sentido, supone la *nouvelle* de James, afirma lo siguiente Alejandro Gándara:

Otra vuelta de tuerca es un pacto de nuevo cuño entre el escritor y el lector, atravesado por un intermediario avaro de sus intereses y al que le ha llegado la hora de rendir cuentas: el que cuenta la historia. El nuevo pacto consiste en contar con la inteligencia y la actitud moral del lector que debe desestimar la vieja autoridad y el viejo poder del libro, del narrador y de la historia para enfrentarse a ellos y sostener el conflicto (Gándara, 1999: 7).

Las palabras de Gándara resultan pertinentes, especialmente en relación a una de las cuestiones señaladas en el capítulo 2: la transgresión del pacto ficcional, transgresión que necesariamente supone la existencia de un narrador no confiable. Gándara va más lejos y señala que una vez transgredido el pacto ficcional se impone uno nuevo en el que el lector deberá naturalizar la desestimación de la vieja autoridad que se cree inherente a la figura del narrador. A partir de cierto punto, ya no se puede seguir leyendo como tradicionalmente se ha estado haciendo. Las reglas del juego cambian y se impone la necesidad de un nuevo contrato.

La ambigüedad como principal estrategia narrativa difumina límites, difumina autoridad. A partir de este punto no puede volver a concebirse al narrador (y, por

extensión, al pacto establecido con él) de la misma manera en que tradicionalmente ha sido conceptualizado; es decir, como una figura cuyo relato es unívoco y certero y, por eso mismo, incuestionable. Este aspecto narrativo (es decir, la ambigüedad en tanto estrategia constructiva), tan determinante en la configuración del narrador no confiable a la que Henry James da lugar en su novela, será, justamente, una de las cuestiones especialmente ponderadas por el grupo agrupado en torno a la revista *Sur* en la Argentina y, en consecuencia, por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

Tal como se verá con más detenimiento en el capítulo 5, Patricia Willson en su libro *La constelación del sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX* dedica parte de uno de sus capítulos a detenerse en el aspecto del programa narrativo de Henry James que será valorado por escritores relacionados al grupo “Sur”, como lo son Borges o Bioy Casares. A saber: una cierta predilección por el factor formal (en tanto que permite una focalización y un rigor sobre la elaboración de la trama) y su incidencia sobre la narración:

En esos años —fines de la década de 1940—, los intelectuales argentinos que sienten que su deber es estar del lado de James [en el marco del enfrentamiento que este autor mantiene con Wells] defienden una nueva poética del relato según la cual lo compositivo es un valor central en la literatura, aquel al cual todo otro valor debe estar subordinado: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y José Bianco. Estos escritores hicieron, desde principios de la década de 1940, movimientos críticos y poéticos en consonancia con la posibilidad de importación de otras variantes literarias. Por una parte, rescataron al primer Wells, el de la ficción científica, y no el de las ficciones sociales; por otra, pusieron en práctica en sus propios textos ficcionales y preconizaron en sus textos críticos principios compositivos que evocan el principio de “selección” de James y que era, según Wells, mera omisión de la riqueza de la vida y una descabellada intención de ser “siempre relevante” (Willson, 2004: 71-72).

Dos cuestiones a partir de este pasaje del libro de Willson: en primer lugar, una de las traducciones prácticas y concretas de la premisa jamesiana según la cual lo compositivo adquiere un valor central en la literatura, es el trabajo con la ambigüedad en tanto estrategia deliberada (como sucede, en tanto caso paradigmático, en *The Turn of the Screw*); en segundo lugar, Willson hace bien en plantear la comunión de ideas entre Henry James y los escritores relacionados con la revista *Sur* en términos de una adhesión que no manifiesta tanto una influencia directa como una “evocación”. Esto es así en lo que refiere a la defensa de “una nueva poética del relato” (que es a lo que está haciendo referencia

Patricia Willson en el pasaje citado), pero también en lo que respecta a la figura del narrador no confiable.

Por lo demás, como se verá más adelante, el mismo Borges se encargará de explicitar en la reseña que publica en *Sur* acerca de la novela de José Bianco, la valoración personal que hace de la importancia que se le otorga dentro de la obra jamesiana al rigor compositivo y las estrategias que se emplean en pos de alcanzar dicho objetivo. Esta afinidad de Borges con Henry James le ha supuesto no pocas incomprendimientos. Es el caso de Estela Canto, que en su libro *Borges a contraluz* manifiesta que la literatura de James fue una de las primeras desavenencias que tuvieron en su vida: Canto no podía entender la estima de Borges por los «argumentos sentimentales, envueltos en una prosa intrincada y llena de rodeos» (Canto, 1999: 78) de James. En esta apreciación de Canto (extrañamente reduccionista en una lectora sofisticada como ella, que ni más o menos fue traductora de Marcel Proust) se transparenta uno de los tópicos más frecuentes que hacen a la animadversión hacia el escritor estadounidense. Por lo demás, la importancia que adquiere la figura de James dentro del canon personal de Borges puede apreciarse en distintos pasajes del diario de Bioy Casares: *Borges* (2006)⁴⁶. La afinidad de Borges hacia los

⁴⁶ Muestra de esto es el hecho de que James sea uno de los autores, junto a Kipling y Stevenson, sobre los que Borges y Bioy Casares realizan un listado de los textos que consideran los mejores, tal como se consigna en la entrada del domingo 12 de mayo de 1968. Así, del mismo modo en que de Kipling eligen cuentos como “Beyond the Pale”, “The Gate of the Hundred Sorrows”, “The Finest Story in the World”, “Mary Postgate” y “The Wish House” y de Stevenson una serie de ensayos (lo cual revelaría que la apreciación hacia el escocés pasaría más que nada por la cuestión conceptual, si bien, previamente, en la entrada martes 21 de octubre de 1958, ya habían realizado un listado de este autor en el que figuraban piezas de ficción como “Markheim” y “The Bottle Imp”), Borges y Bioy Casares hacen de Henry James la siguiente selección: «“The Great Good Place”, “The Figure in the Carpet”, “The Coxon Fund”, “The Beldonald Holbein”, “The Real Thing”, “The Friends of the Friends”, “The Birthplace”, “The Abasement of the Northmores”» (Bioy Casares, 2006: 1208). En esta selección de las piezas literarias de James en la que Borges y Bioy Casares tienden a inclinarse por la forma breve del cuento se transparenta una serie de valores por parte de los seleccionadores puesto que si hay algo que dentro de la obra jamesiana distingue a las piezas breves de las novelas es el hecho de que las primeras son marcadamente narrativas y prescindan de la complejidad discursiva (hasta cierto punto inextricable) de novelas como *The Wings of the Dove* o *The Ambassadors*. Lo que Costa Picazo va a describir como «extensos períodos, cargados de guiones, comas, puntos y comas, dos puntos y puntos suspensivos, abrumados por digresiones paréntesis y cambios de ideas, donde la oración lucha por llegar al destino semántico final, a veces sin conseguirlo, dificultad que haría el placer del deconstruccionista» (Costa Picazo, 2010b: XXXIII). Esta preferencia por las composiciones (en general, cuentos) en las que se privilegia la adecuación del estilo al planteamiento (o, en otras palabras, la adecuación de la forma, el lenguaje, a la trama) se constituirá en una de las premisas fundamentales de Borges y Bioy. Se trata, por cierto, de lo que señala Balderston cuando pone sobre el tapete los puntos en común entre los dos escritores y Stevenson: «Bioy y Borges expresan su desdén por el relato que no cuenta un cuento y abogan por un fuerte componente *narrativo* dentro del relato» (Balderston, 1985: 25). Por otro lado, constituyen una serie de selecciones que luego serán parcialmente ratificadas: en el inicio al prólogo de *El informe de Brodie* en el que Borges asegura que los cuentos de Kipling “Beyond the Pale” y “The Gate of the Hundred Sorrows” son «lacónicas obras

valores que representan los cuentos jamesianos se verá corroborado en el prólogo que escribe a *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares, prólogo que constituye toda una declaración de principios en relación al programa narrativo de los dos autores: «Todos tristemente murmuran que nuestro siglo no es capaz de tejer tramas interesantes; nadie se atreve a comprobar que si alguna primacía tiene este siglo sobre los anteriores, esa primacía es la de las tramas» (Borges, 2006: 8).

Volviendo a algunas de las cuestiones que se desprenden de la aparición del narrador no confiable en la *nouvelle* de James, no se puede dejar de observar que dicha aparición (junto a un minucioso y estratégico empleo de la ambigüedad) tiene una incidencia decisiva en las posteriores clasificaciones genéricas de *The Turn of the Screw*. En efecto, la estrategia compositiva que James emprende en su *nouvelle* (aunque dicho procedimiento puede extrapolarse al resto de su obra) es la que permite su inscripción específica dentro del fantástico. En principio, esto no sería de extrañar si tenemos en cuenta que en la trama de *The Turn of the Screw* la presunta presencia fantasmal centraliza todo el discurrir narrativo.

Como se sabe gracias a los aportes respecto a la forma del fantástico realizados por Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*, la definición de lo fantástico no reside en la presencia de un fenómeno sobrenatural que desestabiliza los parámetros tradicionales (y racionales) con los que se percibe el mundo. Lo que lo caracteriza como tal es, justamente, la indeterminación en relación a la naturaleza del elemento sobrenatural que surge.

maestras» (Borges, 2015, 9) o en la selección y prólogos que Borges emprendió en 1984, a instancia de la editorial Hyspamérica, en el marco de la colección *Biblioteca Personal*, particularmente en la elección de los cuentos que integran las antologías sobre Stevenson, Kipling y Henry James. De este último, elige “The Figure in the Carpet” sobre la que dice: «(...) es una suerte de símbolo de toda la vasta obra de James» (Borges, 1994: 80). Al margen de la selección de los textos, lo interesante de esta entrada del *Borges* es que en la enumeración realizada por los dos escritores se pone en la misma serie a Henry James con Kipling y Stevenson, los cuales constituyen, para el desconcierto de parte de la crítica (Sarlo, 1995: 125), el núcleo duro del canon personal de Borges debido a la perfección de estos dos autores a la hora de diseñar las tramas de sus cuentos. Si bien también es cierto que en varias entradas del diario se transparenta el hecho de que al estadounidense se lo considera en un peldaño inferior al que ocupan el inglés y el escocés tal como lo demuestra la entrada del domingo 14 de octubre de 1962– «Sospecha `Borges que Conrad durará más que Henry James» (Bioy Casares, 2006: 822) – o el prólogo a *El informe de Brodie* – «Los últimos relatos de Kipling fueron no menos laberínticos y angustiosos que los de Kafka o los de James, a los que sin duda superan» (Borges, 2015: 9) – .

Carlos Dámaso Martínez, en tanto, intentará ir más allá que Todorov en su conceptualización del fantástico al mostrar sus reticencias al hecho de considerar al fantástico como un género literario, y precisará, en cambio, que la dinámica fantástica debe ser pensada más bien como «un modo de representación (tal como lo entiende Rosemary Jackson) que puede desempeñar distintas funciones en el interior de un sistema literario» (Martínez, 2004: 185). No obstante, Martínez recupera los aportes de Jackson quien, señala que el fantástico se cifra en el cuestionamiento a la naturaleza de lo que el narrador ve, registra y afirma: «Esta inestabilidad narrativa constituye el centro de lo fantástico como modo» (Jackson, 1986: 32). La caracterización del “modo fantástico” como inestabilidad narrativa permite dar lugar a la idea de incertidumbre como consustancial a esta forma de narración, con lo cual los aportes de Todorov continúan siendo pertinentes en relación a nuestra finalidad a pesar de las revisiones posteriores realizadas por otros autores que abordan el fantástico⁴⁷.

“Inestabilidad”, “incertidumbre”: es en la ambigüedad en la que se dirime la inscripción en el fantástico de una narración. Según Todorov, el corazón del fantástico consiste en una dinámica en la que en un mundo como el nuestro (que, en suma, transcurre dentro de los parámetros de la normalidad) se produce un fenómeno (a priori, sobrenatural) que no puede ser explicado por las leyes que rigen ese mundo y que, por lo demás, lo desestabiliza. Lo interesante de este planteo de Todorov es que su afirmación postula la existencia de una disyuntiva en torno a dicho fenómeno: o se lo percibe como una ilusión y, por ende, se entiende que las leyes que rigen el mundo no han sido transgredidas o, en sentido contrario, se asume que el fenómeno en cuestión tiene una existencia verdadera y, en consecuencia, se debe aceptar que el mundo se rige por unas lógicas diferentes a las que se conocía (Todorov, 1982). Esta disyuntiva entre dos explicaciones posibles se despliega en el discurrir narrativo a modo de incertidumbre, una incertidumbre en la que ninguna de las dos explicaciones se impone sobre la otra; es decir, ninguna de las dos posibles interpretaciones del fenómeno sobrenatural es elegida como válida.

⁴⁷ Revisiones que, desde luego, no se encuentran exentas de críticas. Valga como ejemplo la siguiente afirmación: «El principal problema de este grupo de estudios [Todorov y Jackson] es la escasa atención prestada a la evolución literaria que representan obras de la segunda mitad del siglo xx y lo que va del xxi así como a la posibilidad de creaciones híbridas con complejos entramados» (Gagliardi, 2020: 18). En este caso los reparos obedecen a la necesidad de situar a la saga *Harry Potter* de J. K. Rowling dentro de un marco reconocible que los estudios de Todorov y Jackson sobre el fantástico no tendrían en cuenta.

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural (Todorov, 1982: 34).

Los llamados géneros vecinos (lo “extraño” y lo “maravilloso”) se constituyen en la traducción formal de la decantación por una de las posibles interpretaciones. Así, es en la incertidumbre, la vacilación, en torno a las dos posibles explicaciones al fenómeno sobrenatural, en donde se dirimiría, de acuerdo a las palabras de Todorov, la característica distintiva del fantástico⁴⁸ puesto que la elección de una explicación implica la inscripción de la narración en cuestión en un género colindante, pero esencialmente distinto. De esta manera, nos encontramos frente a la paradoja del hecho de que el fantástico se define a partir de una indefinición: no se opta por una explicación racional del presunto fenómeno sobrenatural, lo cual implicaría una inscripción en el género “extraño” (tal como sucede en *The Hound of the Baskerville* de Arthur Conan Doyle, con un Sherlock Holmes que al final de la novela descubre la explicación racional que se esconde detrás del presunto perro diabólico) ni por una asunción de un mundo mágico (como sería el caso de *The Lord of the Rings* de Tolkien, que parte del presupuesto de que el mundo que se le presentará al lector es uno que se encuentra regido por leyes mágicas). Ejemplos de este fantástico establecido por Todorov lo podemos encontrar en cuentos de la literatura argentina, ya sea en casos como “Casa tomada” (1946) de Cortázar o “El encuentro” (1970) de Borges, narraciones cuya productividad puede ser apreciada a partir de su indefinición en relación a los sucesos acaecidos en sus tramas⁴⁹.

⁴⁸ En su prólogo de 1940 a la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Ocampo, el segundo realiza, parcialmente, la misma caracterización del fantástico de Todorov en tanto la irrupción de un hecho que no se puede explicar a partir de las leyes de un mundo familiar como lo es el nuestro: «Después algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble, que en vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector, sucediera el fantasma. Por contraste, el efecto resultaba más fuerte» (Bioy Casares, 2015: 8). Si bien todavía no identifica a la incertidumbre como consustancial a la forma fantástica, Bioy sí reconoce que hay cuentos fantásticos que «no se atreven aprovechar una sorpresa» (Bioy Casares, 2015: 9), como es el caso de “La pata del mono” de W. W. Jacobs que justamente se caracteriza por un final ambiguo en el que se impone la ambivalencia entre dos posibles interpretaciones: 1- El talismán realmente tiene un poder mágico y el que golpea la puerta es el cadáver del hijo; 2- El presunto talismán no es más que una pequeña pata de mono momificada y los golpes en la puerta son producidos por el fuerte viento que se desata afuera. Podríamos entender, que en este reconocimiento a la dinámica que presenta “La pata del mono”, Bioy Casares identifica, aunque sin nombrar explícitamente, la característica imprescindible del fantástico observada por Todorov.

⁴⁹ En el caso del cuento de Cortázar, indefinición en torno al ente que les toma la casa a los dos hermanos. Dicha indefinición es sistemática, especialmente cuando el narrador intenta rendir cuenta de este ente. Por

No obstante, Todorov tiene sus propios ejemplos para ilustrar la dinámica del fantástico en la literatura. Uno de estos casos propuesto es, desde luego, *The Turn of the Screw*, *nouvelle* a la que Todorov postula como ejemplo de narración que en ningún momento se termina por decantar por una explicación o interpretación posible, suscitándose, así, la indeterminación y la ambigüedad en relación al presunto elemento sobrenatural:

Sin embargo, sería erróneo pretender que lo fantástico sólo puede existir en una parte de la obra. Hay textos que conservan la ambigüedad hasta el final, es decir, más allá de ese final. Una vez cerrado el libro, la ambigüedad subsiste. Un ejemplo notable lo constituye, en este caso, la novela de Henry James *Otra vuelta de tuerca*: el texto no nos permitirá decidir si los fantasmas rondan la vieja propiedad, o si se trata de las alucinaciones de la institutriz, víctima del clima inquietante que la rodea (Todorov, 1982: 56).

Es decir que, según Todorov, frente a otros casos de narraciones en los que parecería que su adscripción al fantástico sólo es parcial y, por ende, aparente (podemos volver a mencionar el caso de *The Hound of the Baskerville*, en la que la filiación al fantástico sólo tendría lugar hasta la aparición de la explicación racional emprendida por Sherlock Holmes), la *nouvelle* de James se caracterizaría por respetar de principio a fin las pautas del fantástico, constituyéndose, de este modo, en un ejemplar puro de narración fantástica. Y esto sólo se debe a la estrategia compositiva de conservar la ambigüedad hasta el final que el autor estadounidense lleva a cabo en su *nouvelle*.

Ahora bien, si de lo que se trata es de poder dimensionar lo determinante que resulta la ambigüedad a la hora de resolver una inscripción en el fantástico, puede ayudar a arrojar luz el detenerse en otros de los ejemplos que Todorov brinda en su libro como casos representativos de piezas literarias que adscriben de “forma pura” a las pautas del género en cuestión.

El hecho de que Todorov apele a los cuentos de Edgar Allan Poe como ejemplos que podrían pensarse dentro (o cercanos) de la forma propia del fantástico, es una demostración elocuente de la ambigüedad estructural que subyace en algunos de los relatos

ejemplo, la descripción contradictoria de la presencia del ente, lo cual contribuye a acentuar su imprecisión: «El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra» (Cortázar, 2015:12). En lo que respecta al cuento de Borges, se trata de una indefinición relativa al accionar de los cuchillos (¿tenían vida propia o simplemente Manque Uriarte y Duncan pelearon como lo hicieron por el efecto del alcohol y de la adrenalina?). A propósito, el mismo Borges en su prólogo al informe de Brodie admite: «Dos relatos – no diré cuáles – admiten una misma clave fantástica» (Borges, 2015:11).

del escritor estadounidense⁵⁰. En rigor, el teórico búlgaro afirma que la mayor parte de los cuentos de Poe se inscribirían dentro de lo “extraño” debido que en los mismos tienen lugar sucesos que pueden resultar increíbles o extraordinarios a los ojos del lector, pero que en última instancia no dejan de contar con una explicación perfectamente racional. Al respecto, la narración “The Fall of the House of Usher” resulta, a juicio de Todorov, un caso representativo de esta dinámica puesto que la sucesión de hechos, a priori, sobrenaturales llevan sutilmente cifradas en ellas mismas las claves de interpretación en términos racionales: «La resurrección de la hermana y la caída de la casa después de la muerte de sus habitantes podría parecer sobrenatural; pero Poe no deja de explicar racionalmente ambas circunstancias» (Todorov, 1982: 61). En el primer caso, las “crisis frecuentes” (posible mención a una catalepsia) que padece la hermana de Usher; en el segundo caso, las fisuras que atraviesan las paredes de la casa y que el narrador menciona de pasada al llegar a la vivienda de su amigo⁵¹. Esto implica que a pesar de que en un sentido estricto la mayor parte de las narraciones del autor estadounidense se inscriben en lo “extraño”, la presencia de una serie de elementos en las tramas de algunos de sus relatos lo acercan, al menos, al fantástico. No obstante, en medio de estas consideraciones Todorov reconoce que se pueden encontrar algunos casos excepcionales que sí podrían considerarse como “puramente fantásticas”: «En términos generales, no hay, en la obra de Poe, cuentos fantásticos en el sentido estricto, exceptuando tal vez los *Recuerdos de Mr. Bedloe* [“A Tale of the Ragged Mountains”] y *El gato negro*» (Todorov, 1982: 62). Estas

⁵⁰ Una de las consecuencias más evidentes de esta “ambigüedad estructural” en los relatos de Poe incide, desde luego, sobre el estatuto mismo del narrador. A propósito de esto, conviene recuperar una de las observaciones que Costa Picazo realiza en una nota al pie a la edición a su cargo de los cuentos completos de Poe publicado por la Editorial Colihue. Dicha nota al pie es la número 3 del cuento “Ligeia”: «Nótese que el relato es un monólogo dramático, lo que permite interpretar al relator como no confiable» (Costa Picazo en Poe, 2010: 264).

⁵¹ De hecho, la elección de un vocabulario que tiende a dirigir la interpretación hacia una clave en la que se insinúa lo sobrenatural y se disimulan las posibles explicaciones racionales se trata de algo más propio de las traducciones (como, por ejemplo, la canónica de Julio Cortázar) que del original: «por lo que hemos visto, Cortázar —conocedor del género como lector y escritor— juega a la ambigüedad con lo insólito, lo extraño, lo casi *unheimlich*, mientras que Poe trataba de explicar, seguramente desde su contexto, el fenómeno atendiendo a una transformación de su amigo que lo llevaba a una pérdida de su condición racional» (Achón Lezaun y Valiente Mingotes, 2021: 51). En el caso de la traducción de Cortázar, no sólo se pueden ver los alcances de la incidencia del escritor argentino en pos de refinar el estilo original de Poe, en el que suelen aparecer intrincadas estructuras sintácticas que generan un efecto de arcaísmo (Castillo López, 2007), sino también en la búsqueda deliberada del autor de “Casa tomada” por acercarse a la narración de Poe a lo que Todorov entiende por fantástico.

excepciones son las que interesan a los fines de entender el porqué de la inscripción de *The Turn of the Screw* en el género fantástico a través de la figura del *unreliable narrator*.

No puede dejar de resultar curioso el hecho de que Todorov postule a un cuento como “The Black Cat” (1843) como exponente del “fantástico puro” por encima de otras narraciones que, a primera vista, podrían pensarse como más representativas en relación a lo sobrenatural que emerge sin explicación racional alguna debido a la espectacularidad de los eventos que allí se narran. El anteriormente mencionado cuento “The Fall of the House of Usher” es claramente uno de estos casos. En efecto, el repentino desmoronamiento de toda una casa y, más aún, la inesperada “resurrección” de una muerta se presenta como mucho más inexplicable que el origen y las motivaciones de un gato tuerto. Claramente “The Black Cat” no se trata del mejor cuento de Poe, pero ello no quita que constituya una mención obligada dentro del repertorio de narraciones más características del autor estadounidense⁵². Y el porqué de esta paradoja se puede explicar por el hecho de que este cuento contiene muchos de los rasgos distintivos de la narrativa de Poe.

Uno de estos rasgos inaugura la narración en cuestión, resultando especialmente iluminador en relación al narrador no confiable, es el hecho de que el narrador del cuento admita que la extraña (“wild”) historia que va a contar a continuación resultará difícil de creer para los lectores⁵³. Desde el comienzo, entonces, el narrador y protagonista de “The Black Cat” se asume como un típico sujeto de la modernidad; es decir, como un tipo de

⁵² Una muestra del carácter insoslayable de “The Black Cat” se puede ver en el programa que en los últimos años ha presentado la asignatura Literaturas Germánicas de la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral y cuya titular es la profesora Adriana Crolla. En la Unidad 4 de dicho programa aparece contemplado el eje: «Lo siniestro en los abismos de la modernidad: del *romantisme noir* a la constitución del gótico, del policial y la ciencia ficción. Pandemia y peste en la literatura de habla inglesa» cuyo corpus literario se encuentra conformado por Mary Shelley y Edgar Allan Poe. De Shelley se mencionan específicamente como lecturas obligatorias sus novelas *Frankenstein* (1818) y *The Last Man* (1826), en tanto que en lo que refiere al corpus literario de Poe se consigna lo siguiente: «“Los crímenes de la Rue Morgue”, “La máscara de la muerte roja”, “El gato negro”, y otras lecturas seleccionadas». Puede resultar significativo ver por qué de todos los cuentos de Poe sólo se destacan estos tres en el programa de Literaturas Germánicas. La mención de “The Murders in the rue Morgue” obedece a la necesidad de visibilizar la presencia del género policial, como uno de los aspectos que más se le reconocen al aporte realizado por Edgar Allan Poe a la literatura universal. La presencia del cuento “The Masque of the Red Death” constituye un resabio de los programas de la asignatura correspondientes a los años 2020 y 2021 que estuvieron signados por la pandemia del Covid-19. “The Black Cat” es un cuento cuya presencia podría explicarse por cierta adscripción al terror y, más particularmente (puesto que hay muchos otros cuentos de Poe que podrían enmarcarse dentro de dicho género), por su carácter de narración representativa de todo el programa narrativo del autor estadounidense.

⁵³ Este comienzo del cuento de Poe es tomado como ejemplo por Rosemary Jackson para rendir cuenta de la inestabilidad narrativa consustancial al fantástico y que en los cuentos de Poe opera con su característica ambigüedad (Jackson, 1986).

personaje que percibe el mundo a partir de los preceptos heredados por la Ilustración dieciochesca, que justamente se va a distinguir por un fuerte anclaje en lo racional y un acérrimo rechazo hacia todo lo que tenga rastros de superstición⁵⁴. El cuento plantea, así, la presencia de un tipo de personaje que se encuentra atravesando un conflicto interno porque sabe que lo que se ve obligado a narrar para rendir cuenta de cómo ha llegado a estar a las puertas del cadalso, no se ajusta a los parámetros de lo racional. A propósito de esto, resulta elocuente el episodio en el que el narrador comienza a esbozar una hipótesis de cómo ha llegado a quedar grabada la figura de un gato con un lazo alrededor de su cuello en la única pared que quedó en pie tras el incendio que devastó su vivienda la noche del mismo día en que ahorcó a su mascota Plutón. En dicho episodio el narrador saca a relucir su condición de sujeto de la modernidad al apelar a toda una serie de argumentos disparatados y rebuscados, pero, a su vez, perfectamente racionales a los fines de otorgar al lector una explicación del misterio en torno dicha aparición. Si bien no es convincente (dado el absurdo que supone la simple idea de que un vecino decida alertar del desencadenamiento de un incendio de una casa arrojando el cadáver de un gato por la ventana), sí constituye un intento por esclarecer el fenómeno bajo unos términos racionales. No obstante, lo presuntamente sobrenatural (o, al menos, lo que escapa a lo ordinario), se impondrá a pesar de la persistencia del narrador a la hora de aferrarse a los marcos de percepción estipulados por la modernidad racional. La presencia de un segundo gato que vendrá a reemplazar al difunto Plutón desestabilizará las premisas con las que el narrador entiende el mundo: no sólo será el aparente causante del asesinato de la esposa del narrador a manos de este en un raptó de ira, sino que a partir de su aparición el narrador comenzará a pensar en términos que se alejan de lo propiamente moderno. Es así que, ante el dilema de cómo ocultar el cuerpo del delito, decidirá apelar al método de tortura del que supuestamente se servían los monjes de la edad media: «I determined to wall it up in the cellar—as the monks of the middle ages are recorded to have walled up their victims»

⁵⁴ Ya desde el mismo paratexto título se planteará una contradicción con la voz narradora del cuento puesto que la idea del “gato negro” se encuentra, por tradición, fuertemente asociada a la idea de mala suerte. Tal como consigna Costa Picazo, dicha superstición se encuentra sustentada, a su vez, en «creencias supersticiosas, como que el gato negro era la forma favorita que asumía Satanás, por lo que las brujas lo usaban como “familiar” (del latín *famulus*, sirviente), es decir, el espíritu diabólico que las ayudaba para sus maleficios» (Costa Picazo en Poe, 2010: 755). Es decir, la superstición (el imperio de lo irracional) en su máxima expresión.

(Poe, 2000)⁵⁵. Reparar en la Edad Media es tomar en consideración un periodo de la historia de la humanidad a la que la Edad Moderna se enfrenta deliberada y abiertamente en un esquemático enfrentamiento entre la oscuridad y la luz, respectivamente. Esa misma Edad Media a la que ha apelado la literatura gótica, en una suerte de respuesta estética a la Ilustración y a la Revolución Industrial, no puede dejar de interpretarse como un gesto disonante en pleno siglo XVIII. Gesto al que Poe remite en sus cuentos mediante la incorporación de varios de los elementos típicos del gótico. Esta crisis por parte del narrador en relación a los parámetros de la modernidad/racionalidad impacta sobre el estatuto mismo de su condición de narrador, especialmente en lo que refiere al relato de los episodios por él vividos. Todo lo cual implica que nos encontramos frente a un narrador sobre el cual no podemos saber a ciencia cierta si los episodios extraordinarios que nos relata efectivamente sucedieron o si, en todo caso, se tratan de alucinaciones producto de su percepción distorsionada de los hechos (puesto que, en sintonía con el grueso de los personajes de Poe, el narrador de “The Black Cat” padece los efectos de una adicción; en su caso particular, el alcoholismo). Podemos pensar, entonces, que esta particularidad de la que adolece el narrador le imprime al relato que tiene a su cargo una pátina de ambigüedad (los hechos extraordinarios por él narrados no se ajustan a nuestra realidad cotidiana, pero a su vez todo su esfuerzo por tratar de traducir dichos hechos en términos racionales resulta manifiestamente infructuoso debido, tal como se ha señalado anteriormente, al carácter forzado que entrañan dichas explicaciones), y es justamente la ambigüedad el rasgo distintivo que define genéricamente al fantástico en términos de Todorov. Esto nos podría llevar a la conclusión de que el fantástico es el despliegue propicio para la ambigüedad, una ambigüedad que, en este caso en cuestión, alcanza e incide sobre la difuminación de la voz narradora.

El vínculo entre *The Turn of the Screw* y “The Black Cat” que Todorov señala explícitamente como narraciones de corte netamente fantásticas queda evidenciado a partir de la focalización en las particularidades de las respectivas voces narradoras. Más particularmente, en las claves de impugnación que parecerían encontrarse cifradas en las propias conformaciones de dichas voces narradoras. Impugnación que reside,

⁵⁵ «Decidí emparedarlo en un muro del sótano, como – según se dice – hacían los monjes de la Edad Media con sus víctimas» (Poe, 2010: 764).

especialmente, sobre una presunta falta de fiabilidad. Los puntos de convergencia entre las dos narraciones mencionadas por Todorov a la hora de ejemplificar con el más “puro” de los fantásticos, permiten poner de relieve lo central que resulta la configuración de la voz narradora (atendiendo a la “anomalía” de su condición de “no confiable”) a la hora de explicar el por qué de su inscripción genérica en el fantástico.

Retomamos una de las consideraciones de Todorov acerca de la *nouvelle* de James:

Otra vuelta de tuerca de Henry James ofrece una tercera variante de este fenómeno singular en el que la percepción, en lugar de develar el asunto, sirve más bien de pantalla. Como en los textos anteriores, la atención está tan fuertemente concentrada en el acto de percepción que ignoraremos definitivamente la naturaleza de lo percibido (Todorov, 1982: 127).

El desdibujamiento del objeto percibido (el presunto fenómeno sobrenatural) reside en una especial focalización en la percepción del sujeto. Esta focalización en la percepción del narrador contribuye a problematizar la cuestión del punto de vista y, por ende, la veracidad de lo relatado. Vemos, de este modo, cómo la figura del narrador se erige en una variable de la inscripción de la *nouvelle* en el fantástico.

Dicha figura (la de la institutriz) se ajusta, en términos de Greta Olson, al modelo del *Untrustworthy Narrator* puesto que en su configuración evidencia una disposición a la falta de fiabilidad (Olson, 2003). Podemos ver cómo en un principio la institutriz adquiere un rol de autoridad que más que residir en la toma de decisiones (que, por lo demás, la tiene), estriba en su palabra. Esto se ve reforzado en el capítulo II, cuando Mrs. Grose manifiesta que no sabe leer y por ende deposita su confianza en la institutriz en torno al contenido de la carta en la que se anuncia que Miles ha sido expulsado del colegio. A partir de este momento, la palabra de la institutriz adquirirá un carácter incontestable ante la ama de llave (y, por ende, ante el lector). La confianza en la palabra de la institutriz se sostendrá durante los primeros episodios en los que aparecen los espectros. Así, en el capítulo VI afirma la narradora:

She herself had seen nothing, not the shadow of a shadow, and nobody in the house but the governess was in the governess's plight; yet she accepted without directly impugning my sanity the truth as I gave it to her, and ended by showing me, on this ground, an awestricken tenderness, an expression of the sense of my more than questionable privilege, of which the very breath has remained with me as that of the sweetest of human charities (James, 2000: 28).

[Ella no había visto nada, ni la sombra de una sombra, y nadie de la casa, excepto la institutriz, estaba en su difícil trance; sin embargo, sin impugnar mi cordura, ella aceptó la

verdad tal cual la presenté, y al hacerlo terminó demostrándome una ternura reverente, una deferencia hacia el más que cuestionable privilegio de mi sensibilidad, cuyo aliento ha quedado en mí como la más dulce caridad humana (James, 2010: 47).]

La aceptación por parte de Mrs. Grose ante el relato de la institutriz es absoluto. Y continúa en el capítulo VIII: «Late that night, while the house slept, we had another talk in my room, when she went all the way with me as to its being beyond doubt that I had seen exactly what I had seen» (James, 2000: 37). Y se reitera, más adelante, en el capítulo XI: «She believed me, I was sure, absolutely: if she hadn't I don't know what would have become of me, for I couldn't have borne the strain alone» (James, 2000: 48)⁵⁶. No hay impugnación, no hay duda en la narración de la institutriz.

Ahora bien, el relato de la narradora comenzará a tambalear al momento de confrontarse con la realidad. El punto de inflexión en la credibilidad que Mrs. Grose le otorga a la institutriz tiene lugar en el capítulo XX cuando Mrs. Grose asegura que no ve el fantasma de Miss Jessel. Se cifra en el episodio de este capítulo el quiebre en la confianza de la narración, pero a su vez la dificultad de interpretar el hecho: «lo fantástico juega con las dificultades para interpretar acontecimientos/cosas como objetos o imágenes, y de esta forma desorienta al lector en su categorización de lo “real”» (Jackson, 1986: 17-18). Confluyen, de este modo, la imposibilidad de otorgar una interpretación al posible fenómeno sobrenatural (la aparición fantasmal de Miss Jessel) y la impugnación del relato de la institutriz⁵⁷.

En otras palabras, que esta estrategia compositiva de la ambigüedad que permite, a su vez, la clasificación genérica dentro del fantástico de *The Turn of the Screw* se origine en una configuración no confiable de su narradora, demuestra el alcance performativo de la noción del *unreliable narrator*. Queda claro que el narrador no confiable no se limita a ser un componente meramente anecdótico.

⁵⁶ «Tarde esa noche, cuando todos los de la casa dormían, mantuvimos otra conversación en mi cuarto, en la que ella estuvo totalmente de acuerdo conmigo en que no había duda con respecto a que yo había visto exactamente lo que había visto» (James, 2010: 63) y «Ella me creía; de eso estaba absolutamente segura; si no hubiera sido así, no sé qué habría sido de mí, pues no podría haber soportado sola esa carga» (James, 2010: 83).

⁵⁷ Impugnación, insistimos, no porque se seleccione una interpretación por sobre otra, sino por la ambigüedad a la que da lugar la falta de certeza del relato: «Quizás estoy mostrando mi sesgo crítico, pero encuentro que en esta novela, como en *El Doble* [de Dostoievski], al final no hace mucha diferencia qué lectura elija uno» (Rabinowitz, 2015: 215).

Lejos de ser una cuestión accidental, la condición de no confiable responde a una intencionalidad específica de los autores en cuestión (James y Poe). De hecho, resulta imposible pensar cualquier improvisación al respecto en un autor como Edgar Allan Poe, al margen de su desprolijidad estética. Al respecto, basta con recordar las consideraciones que realiza este escritor en *Filosofía de la composición*:

Si algo hay evidente es que un plan cualquiera que sea digno de este nombre ha de haber sido trazado con vistas al desenlace antes de que la pluma ataque el papel. Sólo si se tiene continuamente presente la idea de desenlace, podemos conferir a un plan su indispensable apariencia de lógica y de causalidad, procurando que todas las incidencias y en especial el tono general tiendan a desarrollar la intención establecida» (Poe, 2000: 12).

En el caso de James también se puede apelar a otros textos no ficcionales que permitan arrojar luz sobre cómo la condición de no fiable de sus narradores no responde a una cuestión circunstancial y azarosa.

En este sentido, el recurrir a un “corpus secundario” (cartas, diarios, prólogos, etc.; todas aquellas textualidades, en suma, que no constituyen una pieza literaria, pero en las que el propio autor reflexiona sobre su literatura) es un procedimiento necesario a los fines de dilucidar las verdaderas intenciones del autor evitando caer en tergiversaciones o en atribuciones espurias

En el caso en cuestión, el corpus secundario se encuentra conformado por la serie de prefacios que Henry James escribió durante la primera década del siglo XX para la llamada “edición de Nueva York” de sus obras completas.

Dado que podría existir el riesgo de que nuestra voluntad de detectar un narrador no confiable en *The Turn of the Screw* lleve a tergiversar los textos, nos vamos a focalizar a continuación en uno de estos prefacios, uno de los espacios textuales en los que James se explaya acerca de su propia obra. En el prefacio al volumen XII de la Edición de Nueva York (volumen que contiene, además de la narración que nos convoca, los relatos “Los papeles de Aspern”, “El mentiroso” y “Las dos caras”) James hace el siguiente comentario acerca de *The Turn of the Screw* en el marco de la transcripción de la respuesta a la crítica que había recibido de un lector de la *nouvelle*:

It was 'dejà-très-joli', in *The Turn of the Screw*, please believe, the general proposition of our Young woman's keeping crystalline her record of so many intense anomalies and obscurities – by which I don't of course mean her explanation of them, a different matter (James, 2000: XXXIII).

[Yo estaba *déja tres joli* en 'Otra vuelta de tuerca', créanme, por favor, con la proposición general de que nuestra joven mantuviera cristalina su registro de tantas anomalías y oscuridades intensas (con lo cual no quiero significar, por cierto, su explicación de ellas, que es cosa diferente) (James, 2003: 192).]

Lo interesante de este comentario es cómo James realiza una distinción entre lo que la institutriz («our young woman's») percibe y las explicaciones («her explanation») que ella hace de estas percepciones. Las explicaciones, por cierto, consisten básicamente en afirmar que la mansión está bajo el acecho de dos fantasmas. Al hacer esta distinción entre estos dos hechos, situándolos en planos diferentes («a different matter»), Henry James está abriendo la posibilidad a que se ponga en tela de juicio la percepción (y, por ende, el testimonio y la narración) de la institutriz.

Ahora bien, lo cierto es que este mismo prefacio ha sido tomado por algunos críticos como una prueba de que *The Turn of the Screw* se trata efectivamente de una historia de fantasmas, debido a que en dicho paratexto James explicita su intención de escribir una historia de estas características (Costa Picazo, 2010b). De hecho, allí James revela cuál fue «la fuente privada de "Otra vuelta de tuerca"» (James, 2003: 188). A saber: una anécdota contada por el arzobispo de Canterbury según la cual unos niños, que habían sido corrompidos por dos empleados licenciosos ya fallecidos, comienzan a ser asediados por sus espectros. El germen de esta historia también tiene registro en el diario personal del escritor (otro típico texto que integra lo que se denomina corpus secundario), particularmente en la entrada del 10 de julio de 1895. Pero a pesar de esto, se puede entender que el propósito jamesiano por escribir una "historia de fantasmas" es un punto de partida y que, en todo caso, el proceso de composición de la pieza literaria complejizó la cuestión hasta un punto no alcanzado en otros cuentos del mismo tenor. Al respecto, la aseveración de James, en el mismo prefacio, desmintiendo que las figuras de Peter Quint y Miss Jessel sean fantasmas⁵⁸ (o, por lo menos, "fantasmas" tal como se los entendía a finales del siglo XIX) puede arrojar algo de luz a la pregunta en torno a qué tipo de relato

⁵⁸ «This is to say, I recognise again, that Peter Quint and Miss Jessel are not 'ghosts' at all, as we now know the ghost» (James, 2000: XXXIV) [«Esto es decir, reconozco nuevamente, que Peter Quint y Miss Jessel no son "fantasmas" en absoluto, como conocemos ahora a los fantasmas» (James, 2003: 194)].

tenía en mente el autor estadounidense. Más adelante, en el prefacio correspondiente al volumen XVII de la Edición de Nueva York que contiene una serie de *nouvelles* sobre fantasmas, James insistirá en que su abordaje de los elementos presuntamente sobrenaturales prescinde de una configuración “pura”:

Eso, desde luego —cuando se trata, repito, de lo “sobrenatural”—, constituye la única densidad; aquí los prodigios, cuando vienen puros, arriesgan su efecto; en cambio, conservan todo su carácter cuando asoman a través de otra historia, la indispensable historia de la relación *normal* de alguien con algo (...) Me atrevo a decir, para concluir, que cuando, en busca de lo entretenido, yo he invocado lo horrible, lo he invocado en climas como “Otra vuelta de tuerca” (...) Las apariciones de Peter Quint y Miss Jessel (...) son cuestiones en cuanto a las cuales, realmente, el cuestionamiento críticos (...) puede revestir cien formas, y cien debilidades percibidas o posiblemente probadas (James, 2003: 229-230).

Desde luego que al focalizarnos en el pasaje del prefacio anteriormente reproducido sobre la distinción que realiza James entre los hechos y la percepción de los hechos, también se corre el riesgo de caer en lo que Quentin Skinner entiende como uno de los anacronismos, que él designa como “mitologías” más recurrentes en una investigación. Estas “mitologías” condicionarían marcada y negativamente la percepción que el investigador tiene sobre su objeto de estudio: «La mitología adquiere varias formas. Primero existe el peligro de convertir algunas observaciones sueltas o casuales del teórico clásico en sus “doctrinas” sobre uno de los temas esperados» (Skinner, 2007: 66). Pero bastará con apelar a otros de los prefacios en los que se vislumbra la centralidad que James le otorgaba a la cuestión del punto de vista para que quede en claro que no se trata de una expresión aislada por parte del escritor. Por ejemplo, aquel pasaje del prefacio del volumen XIX de la Edición de Nueva York (correspondiente a la novela *The Wings of the Dove*), en el cual nos detuvimos en el capítulo 2, y en el que James eleva la cuestión del punto de vista a procedimiento compositivo central de su escritura: «No hay economía de tratamiento sin la elección de un punto de vista pertinente» (James, 2003: 267), decía James. Lo que se pretende señalar con esto es que la distinción (realizada en el volumen XII de la Edición de Nueva York) entre lo que percibe la institutriz y las conclusiones que de eso ella saca, no podría ser algo casual o arbitrario en un autor que siempre le otorgó especial importancia a la cuestión del punto de vista.

De este modo se busca manifestar la pertinencia de hacer una lectura de *The Turn of the Screw* en la que se resalte la figura del narrador no confiable sin caer en un

anacronismo que tergiversa el sentido original que tenía este texto en el momento de su publicación, poniendo de relieve, con esto, el carácter precursor de la *nouvelle* de James.

3.2 El narrador no confiable y el policial: *The Murder of Roger Ackroyd* de Agatha Christie

En su *nouvelle* Henry James establece los cimientos de la figura del *unreliable narrator*, dando forma, así, a la configuración moderna de una larga sospecha que, desde Homero, ha estado oscilando en la literatura universal. En este sentido, la del narrador no confiable es una figura que da forma a la sospecha, a aquella conjetura que tiene lugar a partir de una serie de indicios que nosotros, en tanto lectores, podemos rastrear en distintos textos literarios. Nos encontramos situados, entonces, en el campo de la indagación, de la pesquisa que se lleva a cabo en pos de dilucidar un asunto y poder arribar, así, a la verdad.

La forma del policial se presenta, de esta forma, como un marco propicio a los fines de seguir indagando en las secretas aristas que contiene la figura del *unreliable narrator*. Después de todo, *The Turn of the Screw* no puede escapar del todo a una lectura de este tipo: se cuenta con un misterio (la presunta presencia de los fantasmas de los sirvientes) y, por lo demás, con un cuerpo del delito (Miles, víctima ya sea de la ominosa acechanza fantasmal o del acoso sufrido en manos de su trastornada institutriz). El policial, en suma, constituye el género que al igual que el fantástico puede proveer forma narrativa al narrador no confiable que, tal como se señaló en el apartado anterior, adquiere una forma de rompecabezas (en inglés *puzzle*, cuya acepción de “enigma” es oportuna para pensar el policial). Por lo pronto, debido a esa condición distintiva del tipo de lector que presupone toda ficción policial, según lo señalaba Borges en su conferencia “El cuento policial”: «ese lector está lleno de sospechas, porque el lector de novelas policiales es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial» (Borges, 1979: 67). Como dice Annick Louis, «la lectura se vuelve aquí una investigación» (Louis, 2014: 253) y el lector debe dejar al descubierto al narrador culpable que ha cometido una infracción⁵⁹. Como se verá en el siguiente apartado, el narrador no confiable apela, también, a la intervención del

⁵⁹ «No es casual que sea la estructura del relato de enigma lo que permite desarrollar una sólida línea argumental y hacer del acto mismo de narrar una aventura del conocimiento, es decir, la puesta en marcha del deseo de develar lo enigmático, esa actitud de desciframiento o de decodificación que es propia de la lectura» (Martínez, 2004: 188).

lector ante la ruptura del pacto de lectura. A la manera del investigador, el lector se adentra en el escenario que le propone la ficción para así ir encajando las piezas que le permitan formar la figura definitiva del narrador; es decir, arrojar luz sobre uno de los problemas subyacentes en gran parte de la ficción a partir de Henry James: cuán confiable resulta el relato del narrador.

El desciframiento de un misterio como este (en el que el lector asume el rol de investigador) no resulta, ni mucho menos, ajeno a la dinámica del policial. Como en todo género, las manifestaciones literarias susceptibles de ser encasilladas bajo este rótulo se muestran más a o menos esquivas a la hora de adscribir a las pautas de lo que se considera como típicamente policial. Lo que convertiría a este tipo de narración en un género sumamente inestable y problemático como lo podría ser el fantástico, cuya definición reside en la ambigüedad y la permanencia en una suerte de limbo interpretativo. Este carácter problemático nos lleva a la conclusión de que no se puede esperar contar con una serie de pautas fijas que puedan fungir como parámetros estables dentro de los que se circunscribirían narraciones manifiestamente policiales, especialmente porque no son pocos los casos en los que se lleva a cabo una inscripción flexible en el género. No obstante, esto no ha sido un impedimento para que se esbozara una serie de acercamientos a la definición de lo propiamente policial. Así, el detenimiento en algunos de estos acercamientos teóricos y críticos a la forma específica del policial (para ser tomadas de manera aproximativa, nunca como algo definitivo y excluyente) resulta también un paso necesario puesto que la cuestión genérica se constituye en una de las puertas de entrada al corpus conformado por los cuentos de Borges, Bioy Casares y Butti.

Con la capacidad de síntesis y las agudas observaciones que lo distinguen, Borges mismo aporta una primera caracterización del policial en el prólogo que escribe a *The Moonstone* de Collins:

Este relato [“The Murder in the Rue Morgue”] fija las leyes esenciales del género: el crimen enigmático y, a primera vista, insoluble, el investigador sedentario que lo descifra por medio de la imaginación y de la lógica, el caso referido por un amigo impersonal, y un tanto borroso, del investigador (Borges, 1994: 16).

En su apreciación, Borges establece lo que entiende como los elementos propios de la ficción detectivescas y las erige como lineamientos esenciales del género. Uno de estos elementos es la figura del investigador.

A propósito de esto, y volviendo a la idea del lector como investigador que ha sido esbozada anteriormente en *El último lector*, Ricardo Piglia se sirve de esta misma imagen a la hora de indagar en la forma específica del policial. Y, todavía más, para postular que el género nace a la luz de un encuentro que tiene lugar en una librería, en referencia al inicio del cuento “The Murder in the Rue Morgue” (1841) de Poe, en donde el anónimo narrador nos cuenta que ha conocido a Dupin en la librería de la Rue Montmartre cuando ambos se encontraban buscando un libro “raro y notable”.

Piglia no se contenta con señalar la gesta inaugural del género, sino que además esboza una morfología de la forma del policial y, en este marco, afirma: «La clave es que Poe ha inventado una nueva figura y de ese modo ha inventado un género. La invención del detective es la clave del género» (Piglia, 2010: 79). La centralidad que adquiere la figura del detective es una manifestación de la importancia del rol de lector; un rol de descifrador de enigmas. En rigor, sigue siendo decisiva la cuestión de la lectura y de la interpretación de los hechos, así como sucedía en el fantástico de *The Turn of the Screw*: en el fantástico, el lector que debe optar por una de las dos interpretaciones posibles; en el policial, el lector que emula al detective y también baraja sus propias conjeturas en pos de dilucidar el enigma. Nos encontramos, así, frente a una misma esencia, sólo que el cambio de género impone la necesidad de cambiar el nombre de algunos roles dentro del elenco estable del género. Piglia sintetiza de manera justa los alcances del pasaje de un género al otro: «Un paso del universo sombrío del terror gótico al universo de la pura comprensión intelectual del género policial. Se sigue discutiendo sobre los muertos y la muerte, pero el criminal sustituye los fantasmas» (Piglia, 2010: 79). La dinámica de esta suerte de transición desde el fantástico al policial es sintetizada también por Boileau-Narcejac cuando sentencia que «La brujería ya ha terminado, pero aquel que sigue pensando en los misterios para disiparlos, sigue haciendo el papel de brujo. Por eso Sherlock Holmes nunca deja de sorprender a Watson» (Boileau-Narcejac, 1968: 24).

Por lo demás, parece plausible postular la figura del detective como la clave que permite dirimir qué ficción puede ser considerada policial y cuál no. En esta línea, se podría afirmar que no se encuentran tan desencaminadas aquellas lecturas que postulan el carácter precursor o visionario de *Bleak house* (1852-1853) de Charles Dickens (Bloom, 1994; Nabokov, 2010a) y *The Moonstone* en relación al género policial. Por lo menos,

dentro del formato de la novela puesto que Poe se les había anticipado con sus cuentos una década atrás. La presencia de las figuras del inspector Bucket (en el caso de *Bleak house*) y del inspector Cuff (en el caso de *The Moonstone*) parece constituirse en razón suficiente como para considerar que en dichas novelas inglesas se lleva a cabo una cierta adscripción a la ficción detectivesca, por lo menos de manera relativa. Evidentemente la figura del detective se erige como necesaria (y, de hecho, ese rol integra la triada inamovible que conforma el elenco estable de todo policial: detective, culpable, víctima). Igual de necesaria que la actividad por este emprendida; es decir, la investigación, que guía el discurrir narrativo de este tipo de ficciones. Es por eso que la importancia del detective da lugar a que «Las reglas del policial clásico se afirman sobre todo en el fetiche de la inteligencia pura» (Piglia, 2001: 60). No obstante, no se puede dejar de reparar que no basta con esto para tener en claro la forma específica del policial. De hecho, Balderston se apoya en la incapacidad del inspector Cuff por resolver el misterio de la mancha pintada (que le permitiría encontrar al autor del robo de la joya) para afirmar que la novela de Collins fracasa en tanto policial (Balderston, 1985: 143). Se impone, en consecuencia, buscar otro aspecto inherente al policial que nos permita entender su forma y algunos de sus elementos característicos.

Todorov también plantea una caracterización del policial. Desde su punto de vista, la novela policial (y, dentro de ella, la novela de enigma; es decir, el policial clásico) se va a caracterizar por contener dentro de sí una dualidad constituida por dos tipos de historias: la historia del crimen y la historia de la pesquisa (Todorov, 2003). Se trata, por cierto, de una dualidad que también será reconocida por Boileau-Narcejac: «Volvemos a toparnos aquí con los dos elementos antagónicos y complementarios cuya alianza, siempre inestable, va a constituir la esencia misma de la novela policial: el misterio y la investigación» (Boileau-Narcejac, 1968: 18).

La particularidad de la dinámica que se establece entre estas dos historias reside en el hecho de que mientras una historia (la historia de la investigación) está presente a lo largo de todo el relato, la otra (la historia del crimen) estará ausente.

De forma tal que la historia de la pesquisa será relevante en tanto que se trata de aquella línea argumental que permite mediar entre el lector y la historia del crimen (Todorov, 2003). A priori, la apreciación de Todorov parece ajustarse al discurrir narrativo

de prácticamente todas las narraciones que se inscriben en el policial. Esta dualidad puede encontrarse expuesta de una forma notoria y evidente como en el caso de *The Valley of Fear* (1915) de Arthur Conan Doyle, en la que la división en dos partes de la narración presenta, por un lado, la investigación emprendida por Sherlock Holmes y, por el otro, la génesis del crimen investigado en la primera parte. Así como también puede presentarse de manera trunca, como sucede en el cuento “The mystery of Marie Rogêt” (1842), que se trata ni más ni menos que del segundo exponente de la ficción detectivesca. En dicho cuento, la historia de la investigación poca luz parecería arrojar sobre la historia del crimen (una inaccesibilidad que, justo es reconocerlo, responde al artilugio de la nota de los editores a la que apela Poe para encubrir su desorientación ante el curso que estaba tomando la investigación del suceso real en el que se basó el relato).

Lo pertinente del planteo de Todorov a la hora de pensar la dinámica del policial clásico (o “inglés” o “de enigma”) queda aún más de manifiesto cuando se lo contrasta con el policial negro. Efectivamente, esta variante del policial se va a caracterizar, según la apreciación de Todorov, por fusionar las dos historias, lo que implica la supresión de la primera historia (la del crimen; es decir, la que es importante dentro del policial clásico) prevaleciendo, de esta manera la segunda, la de la investigación (Todorov, 2003). De esta forma puede explicarse las diferencias que distancian a una vertiente del policial de la otra a pesar de que ambas versiones cuenten con los mismos elementos (roles fijos, la investigación de un crimen como punto de partida y demás). La anulación de la historia del crimen que se opera en el policial negro quedaría lo suficientemente demostrado en *The Big Sleep* (1939) de Ramond Chandler, en cuya trama el esclarecimiento de una de las tantas muertes que tiene lugar, la del chofer Owen Taylor, es dejado de lado durante la resolución de la novela, que más bien se ocupa de resolver otras de las líneas argumentales planteadas, todo lo cual constituirá un enredo que será fielmente transpuesto en la adaptación de cinematográfica de Howard Hawks en 1946⁶⁰. Si bien en términos

⁶⁰ En su ensayo “El simple arte de matar” Chandler explicita estas diferencias con la vertiente clásica del policial al dar lugar a una serie de críticas hacia sus principales exponentes (Christie, Van Dine, etc.), críticas que se apoyan en el carácter artificioso de los rebuscados enigmas policíacos que rozan la inverosimilitud. Chandler relativiza este imperativo: «Hay también algunos asustadísimos defensores del misterio formal o clásico, quienes entienden que ningún relato es un relato de detectives si no postula un problema formal y exacto, y si no dispone a su alrededor todas las claves, con claros rótulos» (Chandler, 1986: 214). En este sentido, la estética que defiende Chandler toma como precepto principal el de un mayor “realismo”, lo cual explica el desplazamiento desde el interés por responder al ¿Quién? y al ¿Cómo? (interrogantes fuertemente

diferentes, Piglia también registra que el cambio entre una vertiente y otra del policial se dirime en la cuestión de la anulación de lo que Todorov entiende por “historia del crimen”: «En la transformación norteamericana del género, el hombre de acción parece haber borrado por completo la figura del lector [en referencia a la figura de Dupin]» (Piglia, 2010: 87). En efecto, si bien el elenco de roles sigue tan estable como siempre, ello no quita que en la transición de un policial al otro haya algunas modificaciones sustanciales, especialmente en torno a la figura del detective (en el que, no perdamos de vista, Piglia condensaba la clave del policial). Así, el bohemio, aficionado o, como dice Borges, “sedentario” detective⁶¹ del policial clásico que encarnó por vez primera el *Chevalier* Auguste Dupin de Poe y cuyo método para resolver los casos se sustenta en un método hipotético-deductivo será reemplazado por el *Private eye*, como el que representa el duro Philip Marlowe de Chandler, y cuyo accionar se sustenta principalmente en la violencia. En otras palabras, lo opuesto al sedentarismo que Borges observa en la configuración del detective en el policial clásico. El cambio operado en la transición de un policial a otro aparece sintetizado por el propio Marlowe en el capítulo 14 de *The Big Sleep*: «Tantos revólveres rodando por la ciudad y tan pocos cerebros» (Chandler, 2007: 93). La narración policial en clave negra aparece consustanciada con un entorno de profunda desintegración social que este tipo de novelas busca representar; el foco, suma, se desplazaría del ¿Qué? y ¿Cómo? al ¿Dónde?⁶². La trama del cuento “I’ll Be Waiting” (1939) del mismo Chandler

asociados al mecanismo del policial clásico) a la importancia que se le otorga a la respuesta al ¿Dónde?, y que logra sintetizar en la siguiente oración de su ensayo cuando pondera el aporte de Hammet al género: «Hammet extrajo el crimen del jarrón veneciano y lo depositó en el callejón» (Chandler, 1986: 211).

Piglia, a su vez, es categórico respecto a la diferencia entre las dos vertientes del policial: «Los relatos de la serie negra deben ser pensados en el interior de cierta tradición típica de la literatura norteamericana antes que en relación con las reglas clásicas del relato policial» (Piglia, 2001: 59).

⁶¹ No hay otro modo de denominar a los personajes que se inscriben en la estirpe del prototipo de detective creado por el autor estadounidense: el bohemio y detective por encargo Sherlock Holmes de Doyle; el Padre Brown de Chesterton, que si bien se dedica a descifrar enigmas, por su condición de sacerdote católico en una Inglaterra protestante es más afecto a salvar almas y a demostrar la supremacía de la fe católica por encima de cualquier otro credo; los jubilados Hércules Poirot y Miss Marple de Agatha Christie; el periodista Rouletabille de Leroux, el diletante Philo Vance de S. S. Van Dine. Cada uno de ellos, por cierto, con su correspondiente confidente y, en la mayor parte de los casos, encargado de narrar la pesquisa tal como también aparecía estipulado en los cuentos de Poe: respectivamente, el Dr. Watson, el otrora delincuente Flambeau, el Capitán Hastings, Sainclair, Van Dine.

⁶² Evidentemente la cuestión del “tono” y el tratamiento de la materia en cuestión es determinante para trazar una tajante línea divisoria entre una vertiente y otra del policial, pero hay que decir que en principio la génesis del policial clásico no escapa a la idea de multitud tan característica de los grandes centros urbanos, tal como señala Walter Benjamin en su ensayo “Policial y verdad” (Benjamin, 2003). En esta misma línea, Costa Picazo señala que la proliferación de crímenes urbanos, con la consecuente repercusión en la prensa sensacionalista, contribuyó a crear un interés por ese tipo de historias en los lectores decimonónicos (Costa

es un claro ejemplo de los alcances del desplazamiento del foco de interés en la novela negra.

La diferencia esencial entre una vertiente y otra se dirimiría, entonces, en el tratamiento de las dos historias. El contraste con el policial negro sirve a manera ilustrativa para demostrar que la premisa de Todorov no se encontraría desencaminada. No obstante, y por más que más adelante volvamos a recuperar esta premisa, no se podría afirmar que este rasgo, la tensión entre estas dos historias, es el definitivo para explicarnos la forma del policial.

Moretti, en tanto, en su texto “El matadero de la literatura” se va a centrar en los indicios decodificables para el lector: «los indicios decodificables crean una potencial paridad entre él [el detective] y el lector» (Moretti, 2015: 93). Es decir, la presencia de pistas que le permiten atar cabos y llegar a la resolución del misterio no sólo al personaje del detective, sino también al lector. De esta manera se explicaría por qué este rasgo formal contó con tanta aceptación entre los lectores, lo que terminaría por dirimir (según la hipótesis de Moretti) la pervivencia de las narraciones de Conan Doyle en detrimento de las de sus contemporáneos, que más bien hacían un uso torpe de los indicios (Moretti, 2015). La importancia de este tipo de indicios decodificables queda de manifiesto en el hecho de que autores posteriores como Agatha Christie (pertenecientes a “una nueva generación”, como dirá Moretti) empleen de manera sistemática este recurso (Moretti, 2015).

Desde luego que no puede dejar de observarse cierta tendencia de Moretti a reducir su análisis del policial al factor compositivo de las pistas, «pareciendo situar a las pistas como una esencia inamovible e invariante del género» (Maltz, 2018: 55). Pero, al margen de lo anterior, lo cierto es que Moretti cifra en el empleo de los indicios lo que hace que una narración pueda ser considerada policial. Más específicamente, el empleo de los indicios permitió la supervivencia de ciertas narraciones policiales (las de Conan Doyle,

Picazo, 2010a). Al respecto, los dos primeros cuentos detectivescos de Poe son lo suficientemente elocuentes a la hora de plasmar en su despliegue textual la incidencia de estos dos factores. Boileau-Narcejac, en tanto, también cifra el nacimiento del género en el desarrollo urbano cuando afirma: «La première circonstance à retenir (...) c'est l'apparition d'une civilisation urbaine», explayándose acto seguido con lo siguiente: «La ville, oui, mais précisons encore: la ville industrielle, avec son cortège de miséreux, de déracinés, prêts à devenir des hommes de main» (Boileau-Narcejac, 1975: 14) [«La primera circunstancia a tener en cuenta (...) es la aparición de una civilización urbana» y «La ciudad, sí, más precisamente: la ciudad industrial con sus séquito de lumpenes, de desarraigados, listos para convertirse en matones» (Boileau-Narcejac, 1975: 14). La traducción nos pertenece]. En este sentido, cabe pensar al policial como un género típico de la modernidad.

por caso) lo cual en la generación siguiente será elevado a rasgo formal insoslayable para la inscripción al género (Moretti, 2015).

Si bien no se encuentra desprovisto de interés y, por momentos no adolece de una argumentación convincente, la propuesta de Moretti choca contra el hecho de que su análisis «reduce el género a un elemento propio de la codificación textual» (Maltz, 2018: 50), lo cual no quita que pueda llegar a ser fructífera a la hora de esbozar hipótesis que busquen explicar los factores compositivos en los que se sustenta el éxito de las narraciones de Arthur Conan Doyle. Tampoco quita que en el capítulo 5 volvamos a recurrir a las consideraciones de Moretti en torno a la incidencia de los indicios decodificables para, puntualmente, complementar el abordaje de “El perjurio de la nieve”.

En otro aspecto, la afinidad entre la figura del narrador no confiable y el género policial no se limita al hecho de que una noción tan tradicional de la literatura quede bajo un halo de sospecha; es decir, por el hecho de que la desconfianza hacia la narración encuentre su marco propicio en el policial. La productividad de pensar la incidencia del narrador no confiable dentro de los parámetros del policial reside en que una de las transgresiones a las convenciones realizada por el *unreliable narrator* queda especialmente de relieve dentro de la ficción detectivesca.

Decíamos anteriormente que desde la aparición de Auguste Dupin en 1841 hasta la de Philip Marlowe en 1939 se opera una serie de modificaciones sustanciales en la figura del detective, si bien el rol permanece estable en la transición de una vertiente a la otra. Ahora bien, otro cambio que puede apreciarse en ese siglo que distancia a un tipo de detective del otro es el hecho de que el protagonista de la novela de Chandler toma la palabra y se hace cargo de la narración. Un cambio para nada menor, puesto que una de las cuestiones que había caracterizado a los detectives del policial clásico (con la excepción del padre Brown y de Miss Marple) era el hecho de que la narración de las pesquisas que llevaban a cabo no estaba a cargo de ellos mismos, sino que dicha tarea recaía en la figura del compañero del investigador. Nuevamente, es Poe el que instaura esta convención de la existencia de un compañero que oficia como cronista y a través de cuya voz y testimonio nosotros podemos acceder a los hechos sucedidos. Lo hace mediante la presencia del narrador anónimo que convive con Auguste Dupin en los tres cuentos que inauguran el género. La figura de este compañero-narrador lejos se encuentra de constituir un elemento

anecdótico, de ser una convención vacía. Basta con recordar la preponderancia que le atribuía Borges en su enumeración de las convenciones que “The Murder in the Rue Morgue” instauró para el género o la afirmación de Piglia según la cual el género policial nace a partir del encuentro entre el anónimo narrador y Auguste Dupin en la librería de la Rue Montmartre. Si bien la narración se encuentra a cargo de un tipo de personaje que podría considerarse secundario (o, al menos, no tan relevante como lo podría ser el personaje que desempeña el rol de detective), lo cierto es que el policial dispone que la presencia del compañero-narrador garantiza la fidelidad y objetividad de los sucesos narrados. Una cuestión de la que se prescinde en la novela negra: al tomar las riendas de la narración, Philip Marlowe comete una transgresión, pero que, debido a la impronta de este tipo de detective, pasa desapercibida en tanto infracción puesto que el policial negro constituye una constante representación de todo aquello que, en un sentido amplio, es transgredido.

¿Qué es lo que estipula la figura del compañero-narrador dentro del policial clásico? Con reparar en el cuento que fundó el género podemos tener una idea al respecto. Por lo demás, las características de este tipo de personaje que aparecen prefiguradas en el cuento de Poe serán refrendadas en posteriores representantes del género. Por lo pronto, podemos decir que este tipo de personaje-narrador encuentra su identidad en las funciones que desempeña dentro de la trama detectivesca y por algunas características que, lejos de ser meros adornos, vamos a ver que son consustanciales a los objetivos de este tipo de literatura.

La primera función del compañero del detective (evidente, por lo demás, debido al rol de narrador que desempeña) es el de ser el encargado de poner por escrito las aventuras y los casos resueltos por el detective. En este sentido, el compañero oficia de una suerte de cronista. Así aparece en los tres cuentos inaugurales del género en el que innominado narrador deviene en escritor. Por lo demás, esta función aparece explicitadas en las novelas *Le mystère de la chambre jaune* (1907) de Gastón Leroux y *The Benson Murder Case* (1926) de S. S. Van Dine, por elegir dos ejemplos. En la novela del autor francés, el narrador Sainclair declara expresamente en el primer capítulo su objetivo de poner por escrito el caso en torno al intento de asesinato de Mademoiselle Stangerson. Sainclair manifiesta que su finalidad es revelar a los lectores algunos aspectos de tan

extraordinario *affaire* que no han salido a la luz pública y que su proyecto de escritura ha tenido que lidiar con las iniciales reticencias por parte del detective, el joven Rouletabille. En la novela del autor estadounidense, en tanto, el narrador (que comparte la misma identidad que el seudónimo S. S. Van Dine, *nom de plume* de Willard Huntington) afirma que la escritura de los acontecimientos es un acto de justicia que permitirá revelar a la gente quién es el verdadero artífice de que algunos misteriosos asesinatos acaecidos en la ciudad de New York (como el sensacional caso Benson) hayan sido esclarecidos. Al igual que el Sainclair de Leroux, Van Dine asegura que ha tenido que vencer la firme negativa del detective a que salga todo a la luz, pero teniendo que, para ello, camuflar la verdadera identidad del protagonista en el nombre ficticio Philo Vance. Los casos de estas dos novelas ponen sobre el tapete una de las cuestiones consustanciales al personaje del compañero del detective que también se encuentra presente en otros textos del género: es gracias a este personaje que podemos acceder a los acontecimientos, al conocimiento del enigma. Su testimonio es imprescindible y, siguiendo con lo planteado por Piglia, es a partir del acercamiento de este personaje al detective que el género policial ve la luz.

Una segunda función asociada a este tipo de personaje dentro del policial es la de ser el interlocutor necesario para que el detective pueda exponer cuáles fueron los pasos que siguió a la hora de dar con la solución del enigma. Esta función del narrador ya aparece delineada en los cuentos “The Murder in the Rue Morgue” (luego de que se confirmara la autoría del orangután tras la entrevista con el marinero) y “The Purloined Letter” (luego de que el Prefecto G. firme el cheque correspondiente tras la entrega de la carta por parte de Dupin). El detective le expone a su compañero (y, por ende a los lectores) cómo ha logrado resolver el misterio; en este sentido, la interacción del detective con su compañero permite ir arrojando luz sobre cada uno de los cabos sueltos que puedan quedar una vez revelado la identidad del culpable. Es mediante el diálogo establecido entre los dos tipos de personajes que queda en evidencia el método hipotético-deductivo profundamente lógico y racional que va a signar a la vertiente clásica del género. Ejemplo elocuente al respecto lo podemos encontrar en el último capítulo de *The Hound of the Baskerville* (1901-1902) de Arthur Conan Doyle: las preguntas que Watson le formula a su compañero de habitación contribuyen a despejar el halo sobrenatural que circundaba al caso en cuestión para terminar dándole una explicación perfectamente racional.

Estrechamente vinculado con esta segunda función podemos atisbar una primera característica de este tipo de personaje. A saber: el hecho de que el compañero cuenta con una inteligencia inferior a la del detective, lo cual implica que el narrador evidencie encontrarse en un perpetuo estado de asombro ante la destreza mental de su amigo. Nuevamente esta característica aparece prefigurada en el cuento inaugural, puntualmente en el episodio inicial del cuento cuando Dupin sorprende a su innominado amigo al descubrir que este se encuentra pensando en la poca aptitud del zapatero Chantilly para desempeñarse en el género trágico. Característica del personaje que podemos ver reflejada en el Dr. Watson —reparar en cómo en el primer capítulo *The Sign of the Four* (1890) Sherlock Holmes demuestra el poder de sus facultades lógicas a su anonadado compañero al acertar el origen de su reloj— o el Capitán Hastings, quien ya acostumbrado de la superioridad de las “células grises” de Poirot, se muestra reacio a entrar en el juego discursivo de sus preguntas mayéuticas, reticencia que podemos ver representada en el relato “The Adventure of Johnnie Waverly” (1925). Esta condición del narrador da pie a que el detective pueda explayarse en las explicaciones que permiten develar cómo ha logrado resolver el enigma. En este sentido, la figura del compañero-narrador parece configurada para establecer una suerte de identificación con el lector: personaje y lectores asisten, a la vez, con asombro a las explicaciones del detective; las preguntas que el compañero le hace al investigador perfectamente podrían ser las preguntas que resuenan dentro de la cabeza del lector una vez que el misterio ha sido dilucidado, pero con algunos cabos que todavía permanecen sueltos.

Una segunda característica es lo que Borges identificaba como el carácter “borroso” del amigo del detective. Desde luego que no se puede decir que sea esta una característica persistente en todos los compañeros del detective —de hecho, el Dr. Watson en *The Hound of the Baskerville* y el Capitán Hastings en *Curtain* (1976) desempeñan un papel sumamente activo en las tramas de las novelas ante la ausencia de Sherlock Holmes y la incapacidad física de Poirot respectivamente—, pero se trata de una impronta que ya se encuentra presente en “The Murders in the Rue Morgue”. No sólo por el hecho de que el narrador de la historia sea un personaje sin nombre (puesto que, por lo demás, se trata de una característica que comparten varios narradores de los cuentos de Poe como por ejemplo “The Black Cat” o “The Fall of the House of Usher”, que fueron mencionados en

el apartado anterior), sino porque su propia personalidad parece mimetizarse con la de Dupin «I quietly fell; giving myself up to his wild whims with a perfect *abandon*» (Poe, 2000)⁶³. El que toma más al pie de la letra este precepto para la configuración de la figura del compañero del detective probablemente sea S. S. Van Dine cuyo personaje homónimo en la serie de novelas protagonizadas por Philo Vance tiende a esfumarse de la narración, cumpliendo simplemente la función de narrador. A tal punto llega el desvanecimiento del personaje Van Dine que en el inaugural *The Benson Murder Case* apenas tiene interacciones dialógicas con Vance, lo cual es llevado al extremo en el siguiente volumen de la serie, *The Canary Murder Case* (1927), cuando no interactúa con ninguno de los otros personajes de la novela a pesar de siempre encontrarse presente tal como corresponde a su función de narrador. En línea con esto resulta elocuente la ausencia del personaje Van Dine dentro del “*Dramatis personae*” que aparece al principio de cada una de las novelas en las que figuran los nombres de todos los personajes de la historia: detective, víctima, sospechosos (entre los cuales se encuentra el culpable), testigos, policía, etc. Y si bien no tan acentuado como en el caso del narrador de las novelas de Van Dine, el propio Watson en las ficciones detectivescas de Doyle es consciente de la condición borrosa de los personajes de su tipo y al comienzo del capítulo III de *The Valley of Fear* dice lo siguiente: «Now for a moment I will ask leave to remove my own insignificant personality and to describe events which occurred before we arrived upon the scene by the light of knowledge which came to us afterwards» (Doyle, 2002)⁶⁴. La insignificancia y el carácter borroso que parece demandar la composición de este tipo de personaje-narrador en el policial lo posiciona colindante a una narración omnisciente, con un consecuente efecto de objetividad en el despliegue del relato.

En *The Murder of Roger Ackroyd* Agatha Christie desbarata las cláusulas inherentes a la configuración de este personaje-narrador mediante el empleo de un narrador no confiable.

⁶³ «(...) yo caí prendado, entregándome a sus desenfadados caprichos con total abandono» (Poe, 2010: 474). En una de sus notas al pie al cuento de Poe en la edición de Colihue Costa Picazo consigna lo siguiente respecto al pasaje antes citado: «El narrador cae hechizado por Dupin. La relación entre ellos es similar a la del narrador de “La ruina de la casa de Usher” y Roderick Usher. Es como si ninguno de los dos narradores tuviera una vida propia, gustos y preferencias propios. Esta es otra característica que se dará entre Holmes y el Dr. Watson» (Costa Picazo en Poe, 2010: 474).

⁶⁴ «Y ahora voy a pedir que me dejen sacar por un momento mi propia personalidad insignificante para describir lo que ocurrió antes de que llegáramos a la escena, bajo la luz del conocimiento que nos llegó después» (Doyle, 2005: 25).

La trama presenta una de las tantas investigaciones llevadas a cabo por Hércules Poirot con la salvedad de que en esta ocasión la narración no se encuentra a cargo de su habitual compañero Hastings (quien se encuentra viviendo en la Argentina) ni de un narrador omnisciente. Esta vez la responsabilidad reposa en la figura del Dr. James Sheppard, el médico del pueblo King's Abbot. El mismo personaje es consciente del rol que está desempeñando en la ficción, tal como aparece reflejado en el siguiente pasaje del capítulo 23 en el que en una conversación que mantiene con el detective revela que se encuentra documentando el proceso de la investigación para posteriormente dar a conocer su manuscrito:

“It is that there are moments when a great longing for my friend Hastings comes over me. That is the friend of whom I spoke to you—the one who resides now in the Argentine. Always, when I have had a big case, he has been by my side. And he has helped me—yes, often he has helped me. For he had a knack, that one, of stumbling over the truth unawares—without noticing it himself, *bien entendu*. At times he has said something particularly foolish, and behold that foolish remark has revealed the truth to me! And then, too, it was his practice to keep a written record of the cases that proved interesting.”

I gave a slight embarrassed cough.

“As far as that goes,” I began, and then stopped.

Poirot sat upright in his chair. His eyes sparkled.

“But yes? What is it that you would say?”

“Well, as a matter of fact, I've read some of Captain Hastings's narratives, and I thought, why not try my hand at something of the same kind? Seemed a pity not to—unique opportunity—probably the only time I'll be mixed up with anything of this kind” (Christie 1976: 196-197).

[— Hay momentos en que echo mucho de menos a mi amigo Hastings, que vive ahora en Argentina. Siempre que me he ocupado de un caso importante, ha estado a mi lado y me ha asistido. Sí, a menudo me ha ayudado porque tiene el talento especial de descubrir la verdad sin darse cuenta, sin comprenderlo él mismo, *bien entendu*. A veces decía algo particularmente descabellado y sus palabras me revelaban la verdad. Además, acostumbraba escribir el relato de los casos de forma interesante de veras.

Tosí un tanto turbado.

— En cuanto a eso... —empecé, pero callé de pronto.

Poirot se irguió en su silla. Sus ojos brillaban.

— ¿Qué iba a decir?

— Pues veré, he leído algunas de las narraciones del capitán Hastings y he pensado en tratar de hacer algo por el estilo. Sería una lástima no aprovechar esta ocasión única, acaso la única en que me veré metido en un misterio de este género (Christie, 2004: 239)].

La pretensión expresada por el Dr. Sheppard no se limita a emular la tarea desempeñada por el capitán Hastings en el pasado, sino que consiste en ejercer el rol de compañero del detective que depara tradicionalmente todo policial clásico. Así lo

demuestra una consideración que realiza en el capítulo 14: «As I say, up till the Monday evening, my narrative might have been that of Poirot himself. I played Watson to his Sherlock» (Christie, 1976: 124)⁶⁵. Interpretar el papel de Watson es adscribir al conjunto de funciones y características en las que antes nos hemos detenido. En este sentido, las afirmaciones del Dr. Sheppard, lejos de ser inocentes o casuales, tienen la función de reforzar ante los ojos del lector la adscripción del personaje al rol de compañero del detective. De este modo, el lector de la novela deja de percibir al Dr. Sheppard como un personaje más, susceptible de ser sospechoso (lo cual no es para nada menor teniendo en cuenta que fue el último en ver con vida a la víctima) y empieza considerarlo dentro de ese tipo de personajes que quedan por fuera de la sospecha como lo puede ser el detective o la incompetente policía.

En los tres últimos capítulos de la novela Poirot desenmascara al Dr. Sheppard. No deja de ser pertinente el empleo de este verbo para describir la revelación del final puesto que hasta el final del capítulo 25 el personaje llevaba puesta la máscara del compañero del detective detrás de la cual ocultaba su identidad asesina o, en términos de Olson, su identidad de *untrustworthy narrator*, debido, en este caso, al rasgo inmoral de su persona.

La premisa de Todorov con respecto a las dos historias que contempla el policial de enigma resulta adecuado para pensar cómo se da la dinámica en *The Murder of Roger Ackroyd*: una vez puesto al descubierto el engaño se nos permite acceder a la primera historia (la del crimen, la de “lo que efectivamente pasó”) que nos había estado vedada debido a las deliberadas tinieblas que nos imponía la narración del Dr. Sheppard.

La revelación final pone de manifiesto aquellas funciones y características propias del rol del compañero del detective que el Dr. Sheppard ha incumplido. Su función de cronista fiel de los acontecimientos queda en entredicho ante la manipulación y el carácter engañoso de su narración. Una vez develado el engaño, el narrador reconoce aquellos pasajes de la novela en los que deliberadamente fue elíptico. En relación al momento en que consumó el asesinato del señor Ackroyd, el Dr. Sheppard dice lo siguiente:

I am rather pleased with myself as a writer. What could be neater, for instance, than the following:

⁶⁵ «Como he dicho, mi relato hasta el lunes al atardecer pudo ser el de Poirot en persona. Él era Sherlock Holmes y yo Watson» (Christie, 2004: 150).

“The letters were brought in at twenty minutes to nine. It was just on ten minutes to nine when I left him, the letter still unread. I hesitated with my hand on the door handle, looking back and wondering if there was anything I had left undone.”

All true, you see. But suppose I had put a row of stars after the first sentence! Would somebody then have wondered what exactly happened in that blank ten minutes? (Christie, 1976: 220).

[Me siento orgulloso de mis dotes de escritor. En efecto, ¿qué puede ser más claro que las frases siguientes?

Habían entrado el correo a las nueve menos veinte. A las nueve menos diez le dejé con la carta todavía por leer. Vacilé con la mano en el picaporte, mirando atrás y preguntándome si olvidaba algo.

Toda la verdad, lo ven. Pero supongan que pusiera una línea de puntos después de la primera frase. ¿Se habría preguntado alguien qué ocurrió en aquellos diez minutos? (Christie, 2004: 268).]

A lo que suma la narración, elíptica y ambigua (que Poirot le señalará en el capítulo 23 tras acceder a sus manuscritos), de lo que hizo una vez descubierto el crimen para borrar los indicios que lo incriminaban:

Then later, when the body was discovered, and I had sent Parker to telephone for the police, what a judicious use of words: *“I did what little had to be done!”* It was quite little—just to shove the dictaphone into my bag and push back the chair against the wall in its proper place (Christie, 1976: 220).

[Más tarde, cuando se descubrió el crimen y envié a Parker a telefonar a la policía, qué frases tan acertadas: «Hice lo poco que era preciso hacer». Poca cosa: meter el dictáfono en mi maletín y alinear el sillón contra la pared (Christie, 2004: 268-269)].

Incumple, a su vez, el carácter borroso o insignificante inherente a la figura del compañero del detective (con el consecuente efecto de objetividad y credibilidad) ya que no puede ser considerado como tal alguien que es el autor del asesinato que sirve como disparador de la trama policíaca. Por lo demás, la “traición” hacia el lector se ve acentuada por el hecho de que éste suele identificarse con el personaje que interpreta el rol de compañero al compartir el mismo tipo de inteligencia y conocimiento de los hechos.

El efecto sorpresa ha sido otro de los aspectos que se ha mantenido como un elemento invariable dentro del policial clásico en relación a la resolución del enigma: «Or, le roman policier ne visait d'abord qu'à produire un effet de surprise, grâce à la progression rapide de l'enquête, et ce fut cet effet de surprise que les successeurs de Poe s'efforcèrent de

fortifier jusqu'à l'abus»⁶⁶ (Boileau-Narcejac, 1975: 90). Desde luego que la cuestión del efecto sorpresa no fue algo que Poe pensó exclusivamente para la dinámica del incipiente policial, sino que evidentemente fue algo que siempre tuvo presente a la hora de elaborar sus piezas literarias tal como lo expresa en su *Filosofía de la composición*: «A mi modo de ver, la primera de todas las consideraciones debe ser la de un efecto que se pretende causar» (Poe, 2000: 13).

Pero lo cierto es que esa vuelta de tuerca sorpresiva se ha vuelto un imperativo para el género desde que Poe develara que la autoría del doble asesinato en la rue Morgue residía en un orangután⁶⁷. En esta misma línea se encuadran otras ficciones detectivescas como los cuentos “The Adventure of the Speckled Band” (1892) de Doyle, en donde la explicación al enigma de cuarto cerrado reside en una serpiente o “The Secret Garden” (1911) de Chesterton, que postula la culpabilidad de Aristide Valentin, jefe de la policía de París. Agatha Christie (tal vez la que más lejos ha llevado el artificio del efecto sorpresa, de ahí el mote de “reina del crimen” que se le adjudica) no descuida el convencionalismo y en su puesta en práctica pone a prueba la credulidad del lector. Ya sea mediante la revelación de que todos los sospechosos son los autores del crimen en cuestión como sucede en *Murder on the Orient Express* (1934) o planteando la idea de un asesino en serie cuyo *modus operandi* consiste en inducir a otros a cometer asesinatos como se puede ver en la revelación final de *Curtain* (1976). En estas novelas la autora inglesa cifra la sorpresa en el carácter múltiple de la identidad del asesino, por un lado, y en un móvil que supone que la

⁶⁶ «Ahora bien, la novela policial no tenía en un principio otro objetivo que producir un efecto de sorpresa, gracias a la rápida progresión de la investigación, y fue este efecto de sorpresa que los sucesores de Poe se esforzaron por potenciar hasta el exceso» (Boileau-Narcejac, 1975: 90). La traducción nos pertenece.

⁶⁷ En el prólogo que Chesterton escribiera a *The Mystery of Edwin Drood* (la última e incompleta novela de Charles Dickens y la única completamente policial, puesto que *Bleak House*, como toda obra maestra, no puede ser reducida a la trama policial que aparece en la narración) afirma: «Porque en eso la novela policial difiere de cualquier otra novela. El novelista común quiere que sus lectores no se aparten del tema; el novelista policial quiere desviarlos continuamente del tema. En el primer caso, cada pincelada debe servir para hacer conocer sus propósitos al lector; en el segundo, la mayoría de las pinceladas oculta o hasta contradice ese propósito. Se entiende que uno debe ver y apreciar los menores gestos de un buen actor; pero no debe ver todos los gestos de un prestidigitador, si es un buen prestidigitador. Por consiguiente, en el examen crítico de trabajos como este, se introduce un problema, una perplejidad adicional, que no se da en otros casos. Me refiero al problema de las trampas. Algunos de los de los detalles que elegimos como sugestivos, pueden haber sido puestos allí para engañar» (Chesterton, 2015: 19-20). Esta apreciación de Chesterton con respecto a la dinámica propia del policial, especialmente en relación al efecto sorpresivo de la revelación final, resulta también oportuno a la hora de pensar lo que sucede en *The Murder of Roger Ackroyd*: las “trampas” a las que alude el creador del padre Brown bien podría pensarse en el marco de la “traición” al lector por parte del Dr. Sheppard.

autoría material de los crímenes no reposa en el asesino. Pero pesar de que estos casos antes mencionados no son poco llamativos, lo cierto es que el efecto sorpresa en ellos implícitos no tiene el mismo alcance que la revelación final de *The Murder of Roger Ackroyd*. Esto es así debido no sólo al hecho de que la autoría del crimen transgrede uno de los convencionalismos esenciales del policial clásico referido a la figura del acompañante, sino porque infringe una de las premisas implícitas en torno a la noción de narrador que se tiene en la literatura convencional. El éxito del efecto sorpresa en esta novela se sustenta en el hecho de que no se limita a desarticular una convención propia del género, sino en desbaratar el pacto de ficción establecido entre el narrador y el lector en el que se basa la convención en cuestión.

Para terminar este apartado, mencionar que el hecho de incluir un texto de Agatha Christie como parte del corpus literario complementario de una tesis doctoral no deja de ser problemática debido a la marginación de la autora en relación al canon académico o a un “canon serio”. Basta con recordar las apreciaciones de Borges y Bioy Casares acerca de la escritora inglesa: «Agrega [Borges] que deberíamos leer piezas de Agatha Christie. BIOY: “Si hubiéramos escrito una pieza de Agatha Christie, no estaríamos contentos. Digo: como autores no estaríamos contentos de nuestro trabajo. Del éxito de taquilla, desde luego. Nos consolaría”» (Bioy Casares, 2006: 1145). Pero el caso de *The Murder of Roger Ackroyd* es excepcional, y en ese sentido modélico incluso. No sólo en relación a la cuestión del narrador no confiable, sino para el policial en general ⁶⁸.

3.3. El narrador no confiable y la metaficción: “The Vane Sisters” de Vladimir Nabokov

Por su misma naturaleza, en la que su propia configuración propicia una reflexión sobre los alcances de ciertas nociones de la literatura, el narrador no confiable es una figura profundamente consustanciada con las narrativas metaficcionales.

A diferencia del fantástico y del policial abordados en los apartados anteriores, la metaficción no constituye en sí mismo un género. No obstante, sí se trata de una forma

⁶⁸ Boileau-Narcejac señala, justamente, el carácter de obra maestra de la novela: «*Le meurtre de Roger Ackroyd* ne s'écrit qu'une fois, parce qu'un chef-d'oeuvre développe toujours une idée ingénieuse, avec un maximum de simplicité» (Boileau-Narcejac, 1975: 62) [*El asesinato de Roger Ackroyd* no se escribe más que una vez, porque una obra maestra siempre desarrolla una idea ingeniosa, con la mayor simplicidad posible» (Boileau-Narcejac, 1975: 62). La traducción nos pertenece].

narrativa con una larga tradición en la literatura. Novelas como el *Quijote*, *Tom Jones* (1749) de Henry Fielding y el *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, en cuyo discurrir narrativo se le evidencia al lector cuáles son los procedimientos literarios y los estilos que emplearán en la trama⁶⁹, son un testimonio de la prolífica trayectoria de esta forma narrativa. Así, la explicitación de los factores constructivos del relato se erige como clave en este tipo de narrativas: «The term is normally used for works that involve a significant degree of self-consciousness about themselves as fictions, in ways that go beyond occasional apologetic addresses to the reader» (Baldick, 2001: 151)⁷⁰.

Vladimir Nabokov es un autor que a lo largo de su carrera ha practicado esta forma narrativa. “The Vane Sisters” (1959), el cuento en el que nos vamos a detener a continuación, es un cuento que se inscribe en este tipo de narraciones. En este caso, la explicitación de algunos procedimientos literarios adquiere un carácter lúdico al interpelar al lector. De hecho, el caso de Nabokov se encuadraría, junto a otros autores como Borges o John Barth —pensar en su elocuente “Lost in the Funhouse” (1968)—, dentro de lo que Stanley Fogel denomina como “ludic-fiction” (Fogel, 1973), una forma de denominar el tipo de literatura metaficcional que practican estos autores. Y la idea de “juego”, justamente, no se encuentra ausente en el cuento en el que nos detendremos a continuación.

En rigor, la de la metaficción se trata de una forma que Nabokov ya había puesto en práctica en sus novelas *Lolita* (1955) y, posteriormente, lo haría en *Pale Fire* (1962), pero es en “The Vane Sisters” en donde alcanza las cotas de una ficción que no sólo interpela al lector, sino que demanda también su intervención a los fines de completar el sentido que el narrador no es capaz de reponer. En otras palabras, una llamada al lector para que asuma un rol de jugador en el esclarecimiento del enigma que plantea una narración transfigurada en rompecabezas. Esto es así debido a que, a diferencia de los casos anteriores en los que nos encontrábamos frente a un narrador cuyo relato de los acontecimientos queda en entredicho debido a las presuntas distorsiones que sufre su percepción o a un narrador que deliberadamente omitía hechos en su narración con la finalidad de ocultar la inmoralidad de

⁶⁹ Esto fue un algo que los formalistas rusos supieron ver en una novela como la de Sterne: «Pero la trasposición de capítulos es solo un caso particular de la estrategia narrativa de Sterne, de desnudamiento del procedimiento y exposición de la forma como tal» (Shklovski, 2021: 213).

⁷⁰ «El término es empleado normalmente para obras que implican un significativo grado de autoconciencia sobre sí mismas en tanto ficciones, de maneras que van más allá de ocasionales disculpas dirigidas a los lectores» (Baldick, 2001: 151). La traducción nos pertenece.

sus actos, en el cuento de Nabokov estamos frente a un narrador que no es capaz de estar a la altura del rol que debe desempeñar. Hacia el final del cuento el narrador, despistado, es incapaz de descifrar el mensaje que las dos hermanas muertas a las que alude el título, Sybil y Cinthia, le están transmitiendo desde el comienzo mismo del relato. El origen de esta incapacidad no reside en una alteración mental, sino que responde al hecho de que se trata de un narrador que sencillamente no repara en la clave a través de las cuales las dos difuntas intentan comunicarse con él. Durante el desarrollo del cuento Nabokov (a través del relato ingenuo del narrador) se encargará de desperdigar una serie de pistas y claves (lo que podríamos entender, en cierto modo, como los “indicios decodificables” que Moretti proponía para el policial) a través de las cuáles el lector podrá reponer, una vez terminado de leer el cuento, el sentido esquivo del confuso párrafo final en el que el narrador procura transmitir sus impresiones del sueño que acaba de tener y en el que confía recibir un mensaje de la fallecida Cynthia. La más elocuente de las pistas es la que tiene lugar hacia el final de la parte 4, cuando el narrador comenta al pasar la obsesión de Cynthia por los acrósticos como un posible canal para los mensajes con los que los muertos intentan comunicarse con los seres vivos. La recuperación de esta clave le permitirá al lector leer el mencionado párrafo final como un acróstico que termina revelando que las dos hermanas ya se le estaban manifestando al narrador a partir de los carámbanos y sus consecuentes sombras y goteos a los que justamente el narrador observa atentamente al comienzo de la narración.

En una nota señala Enrique Butti el juego planteado por Nabokov:

Y entonces el narrador escribe su párrafo final, que en una traducción literal reza algo así:
“Fue muy poco lo que pude conscientemente aislar. Todo resultaba empañado, amarillento, sin ofrecer nada tangible. Sus inútiles acrósticos, sus afectadas evasivas, sus teopatías -todos los recuerdos componían una fluctuación de misterioso significado. Todo resultaba de un amarillento empañado, ilusorio, perdido”.

Pero veamos el original en inglés:

“I could isolate, consciously, little. Everything seemed blurred, yellow-clouded, yielding nothing tangible. Her inept acrostics, maudlin evasions, theopathies -every recollection formed ripples of mysterious meaning. Everything seemed yellowly blurred, illusive, lost”
(...)

Hagámoslo nosotros también con las primeras letras del párrafo transcripto, y resulta:

ICICLESBYCYNTHIAMETERFROMMESYBIL

que da: ICICLES BY CYNTHIA METER FROM ME SYBIL

que podemos traducir como: “Cynthia te envía carámbanos; yo, Sybil, metro” (Butti, 2010)⁷¹.

⁷¹ La traducción al español circulante de este cuento (de la editorial Alfabeta) tiene la particularidad de que, a pesar del notable trabajo realizado, parece despistarse justo en el momento clave del mismo: el mencionado

Lo que termina evidenciando el final del cuento es que ante la ineptitud del narrador para descifrar correctamente el mensaje será el lector el encargado de reponer el sentido ausente. Así, se pone sobre el tapete la cuestión de la perspectiva, del punto de vista, que tal como se señaló en el capítulo anterior es consustancial al narrador no confiable. En otras palabras, lo que queda de manifiesto es la posibilidad de una lectura que no sólo admita, sino que requiera de varias perspectivas. Desde su concepción misma, el relato de Nabokov desestima la posibilidad de la tradicional lectura lineal ante la devaluación de la palabra del narrador. En cambio, la narración se abre camino a través de bifurcaciones, permitiendo que el lector imponga su propia, y sagaz, perspectiva de los hechos acontecidos en la ficción.

El truco de Nabokov no carece de riesgos debido a la perspicacia y atención presupuestas en el tipo lector capaz de reparar en el mensaje subyacente en la confusa redacción del párrafo final⁷², pero así y todo, en el gesto implícito del cuento hay depositada una confianza en la capacidad interpretativa del lector ante la ineficacia que demuestra el narrador no confiable en cuestión⁷³. Es decir que ante el repliegue del narrador, es el lector el que debe intervenir para poder completar las fuerzas dinámicas

párrafo final. Frente a esto, Butti propondrá una nueva traducción del último párrafo del cuento que se pueda ajustar al acróstico del original en inglés: «Sin la capacidad ni la paciencia adecuada (la que podría desplegar cualquier traductor aficionado a crucigramas y juegos de palabras) aquí ensayo una posible versión libre de este último párrafo, simplemente para insinuar que realmente hay posibilidades de mantener en la traducción lo esencial del acróstico, que es de hecho lo esencial del párrafo y de todo el cuento. Sería algo así:

“Codicilo: yo no tasé huellas inmateriales al trajinar escrupulosamente despierto. Acaso columbrar acrósticos resolvería ásperos misterios. Bajo amarillas nubosidades obturábanse sus yermos y ociosos secretos. Yo busqué inútilmente las maravillas. Encontré desilusionado incordios de artificiosos sortilegios”.

Que da este mensaje:

CYNTHIATEDACARÁMBANOSYYOSYBILMEDIDAS

o sea:

CYNTHIA TE DA CARÁMBANOS Y YO SYBIL MEDIDAS» (Butti, 2010).

⁷²«Vladimir Nabokov parece obtener una satisfacción casi sádica al saber que su audiencia autoral es significativamente mucho más intelectual que sus lectores reales» (Rabinowitz, 2015: 201). Por lo demás, sabemos que al momento de publicarse “The Vane Sisters” en el número de marzo de 1959 de la revista *Encounter* sólo unos pocos lectores (por lo menos que hayan tenido la voluntad de manifestarse) lograron descifrar el mensaje. Así lo atestigua el hecho de que en el siguiente número de la revista Nabokov felicita «a “los primeros cinco descifradores de la clave” que enviaron al próximo número de *Encounter* sus soluciones no solicitadas al acróstico, Nabokov escribió: “Mi dificultad fue pasar de contrabando el acróstico sin que supiese el narrador que estaba allí, infundido en él por los fantasmas. Nada de esta clase se había intentado hasta ahora por ningún autor”» (Booth, 1974: 286).

⁷³ Ciertamente la apuesta de este cuento de Nabokov es mucho más aventurada que la que planteará en *Pale Fire*, ya que en esta novela el *unreliable narrator* que se materializa en la figura del comentarista Charles Kimbote comienza a realizar interpretaciones claramente disparatadas del poema de John Shade al punto tal que el lector no se ve obligado a intervenir de manera tan activa como sí lo tiene que hacer en “The Vane Sisters”.

hacia donde se dirige el cuento de Nabokov. Wayne C. Booth es gráfico cuando a propósito de este tipo de dinámica afirma: «Los efectos a los que nos dirigimos requieren una comunión secreta del autor y del lector a espaldas del narrador» (Booth, 1974: 285). La imagen del lector operando “a espaldas” del narrador es lo suficientemente elocuente para explicar por qué esta ficción de Nabokov constituye el más extremo caso de esta clase de “secreta comunicación” que Booth ve entre el lector y el autor. Resulta inevitable no asociar esta intervención que el cuento de Nabokov demanda al lector con el concepto de “lector modelo” que propone Eco en *Lector in fabula* en el que se pone sobre el tapete la iniciativa interpretativa del lector. Así, el mensaje de las hermanas muertas al narrador puede interpretarse como lo “no dicho”, lo «no manifiesto en la superficie, en el plano de la expresión» (Eco, 1987: 74) y, consecuentemente, la intervención mediante la cual el lector repone el mensaje que se le escapa al narrador puede ser entendido como uno de los necesarios «movimientos cooperativos, activos y conscientes, por parte del lector» (Eco, 1987: 74). En este sentido, es el lector el encargado de poner la pieza faltante en el rompecabezas que propone la trama nabokoviana. Si bien Eco piensa en una actualización que debe realizar todo lector ante cualquier tipo de texto, en cuentos como el de Nabokov (o, posteriormente, el de Bioy Casares o Butti) sigue siendo válida la propuesta del pensador italiano siempre que entendamos que en los casos particulares de estas ficciones el trabajo de cooperación es mucho más demandante que en otro tipo de ocasiones. Es decir, se tratan de narraciones que demandan una intervención mucho más sofisticada por parte del receptor.

En suma, la disposición narrativa que plantea "The Vane Sisters" a partir de la presencia de un narrador no confiable que no está a la altura del papel asignado lleva a que el lector intervenga para así, ya insertado en la lógica lúdica del cuento de Nabokov, poder reponer la pieza faltante del rompecabezas.

Capítulo 4

El narrador como forma⁷⁴

4.1. Narrativas disruptivas

Las figuras del suizo de lengua alemana Robert Walser y del italiano Carlo Emilio Gadda tienen mucho más en común de lo que, en un principio, parecerían indicar las coordenadas espaciales. Un primer punto de contacto: a pesar de estar, en cierto modo, a la sombra de grandes autores del siglo XX (la sombra de Franz Kafka y Thomas Mann en la literatura en lengua alemana; la sombra de Cesare Pavese en la literatura italiana) los aportes de Walser y Gadda fueron imprescindibles para el enriquecimiento de la literatura a la que pertenecían. El suizo fue una influencia decisiva en la narrativa de Kafka, mientras que el lombardo llevó a cabo un programa narrativo que permitió renovar la literatura italiana de posguerra, caracterizada por un predominio de las fórmulas del neorrealismo. Un segundo punto en común: el carácter innovador, y por ende extraño, de sus propuestas narrativas. En efecto, novelas como *Jakob von Gunten* (1909) y *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) se sustentan en una narración que desbarata las formas típicas a las que hasta entonces adscribían las obras en lengua alemana y lengua italiana y de ahí el extrañamiento que provocan esas novelas.

En efecto, en relación a la producción del escritor helvético en el marco de la literatura en lengua alemana no hay que perder de vista que, por ejemplo, Thomas Mann había publicado en esa primera década del siglo XX su novela *Buddenbrooks* (1901), de una factura patentemente decimonónica. En su breve ensayo “Respecto a un capítulo de *Los Buddenbrook*” (1947) Thomas Mann vuelve hacia atrás la mirada, deteniéndose en ese primer período de su trayectoria como escritor y observa al respecto:

Me acuerdo muy bien de que, en un principio, lo que más me importaba era tan sólo la figura y las experiencias del sensible último fruto, Hanno (...) Respondía, en el fondo, a mis años y además a la tradición literaria alemana, que no ha querido saber nunca demasiado de crítica social. Pero puesto que un instinto épico me empujaba a empezar *ab ovo* y a incluir toda la historia previa, así surgió, en lugar de la novela corta del adolescente, que no se habría

⁷⁴ Una primera versión de este capítulo fue publicada en un artículo que bajo el título “El narrador no confiable en Robert Walser y Carlo Emilio Gadda: una lectura comparada” apareció en el número 21 de la revista *El hilo de la fábula* fechado en julio de 2021.

diferenciado mucho de otras obras publicadas entonces en Alemania, una novela social disfrazada de saga familiar, que como tal se encontraba más cerca del tipo de novela de la Europa occidental que de la alemana, una pintura de la cultura ensombrecida por pensamientos de decadencia, cuyo criticismo se mantiene en formas humorísticas, hasta que, de acuerdo con la característica de la enseñanza media alemana de entonces, se convierte en sátira de denuncia (Mann, 2016: 183).

Los resabios del realismo decimonónico todavía perduran en los primeros años de la literatura del siglo XX, tal como lo indica Thomas Mann y de ahí que la percepción de los lectores se encuentre todavía moldeada por el tipo de representación que supone la dinámica narrativa decimonónica, justamente a lo que Milan Kundera se va a referir cuando expresa que el discurrir de la novela decimonónica se encuentra condicionado por la verosimilitud, el trasfondo realista y el rigor cronológico (Kundera, 2012). El caso de la narración sobre la decadencia de una familia burguesa de comerciantes que tiene lugar en la novela de Mann es una de las tantas manifestaciones de la pervivencia de la estética decimonónica que había alcanzado su punto cúlmine con el realismo tardío de *Effi Briest* (1894/1895) de Theodor Fontane. Exponente de la “novela social” decimonónica, la de Fontane no dejará de ser importante para la literatura alemana por más que no haya contado con el mismo favor que otras novelas europeas similares. Al respecto, afirma Hans Mayer:

Pero desde 1830 puede decirse que cesa la influencia de la literatura alemana en el mundo. Si la literatura del siglo XIX se había caracterizado sobre todo por la novela social de gran volumen, la participación alemana brilló por su ausencia. Naturalmente, esto no quiere decir que entre 1830 y 1890 hubiese cesado la producción novelística alemana, pero sí su repercusión en toda Europa. Ni que decir tiene que ello implicó algunas arbitrariedades. *Effi Briest*, de Fontane, es un libro magnífico, pero por aquel entonces apenas se le tomó en cuenta fuera de Alemania. Anna Karenina y Madame Bovary relegaron a *Effi Briest* a muy segundo plano (Mayer, 1970: 20).

En la narración de Fontane se puede apreciar el carácter performativo, en cierto modo “pragmático”, de esta novela de crítica social. Se trata, justamente, de uno de los aspectos en los que repara Lukács en el capítulo que le dedica al autor y a su novela en *Realistas alemanes del siglo XIX*:

¿A qué se debe, sin embargo, el valor de generalidad literaria de estas novelas, esa naturaleza de su crítica a la vieja Prusia que permite generalizarla a la época contemporánea? Fontane describe en ellas, dado, precisamente, lo corriente del carácter de sus figuras, pertenecientes, por lo general, al término medio, la determinante influencia que la moral social de la

Alemania prusianizada y bismarckiana ejerce sobre su vida privada cotidiana (Lukács, 1970: 337).

Lo cual puede apreciarse, por ejemplo, en el episodio que tiene lugar en el capítulo 29 cuando luego de matar en un duelo al amante de su esposa el Barón Von Innstetten se plantea la arbitrariedad de las convenciones de la moral social que lo han impulsado a retar a duelo a su contendiente a través de un soliloquio: «Rache ist nichts Schönes, aber was Menschliches und hat ein natürlich menschliches Recht. So aber war alles einer Vorstellung, einem Begriff zuliebe, war eine gemachte Geschichte, halbe Komödie» (Fontane, 2020a: 205-206)⁷⁵. Sobre este pasaje agrega Lukács: «De este modo subraya Fontane todavía más agudamente la vaciedad de ese convencionalismo del honor que acaba destruyendo varias existencias» (Lukács, 1970: 337). Sin embargo, a pesar de todo lo anterior, no se puede soslayar el hecho de que el realismo decimonónico no deja de ser un artificio literario más como cualquier otro. A propósito de esta premisa, resulta muy elocuente el episodio del hundimiento en el estanque del cucurucho de periódico con las pieles de las grosellas que tiene lugar en el primer capítulo de *Effi Briest*, hecho que llevará a la protagonista a realizar la siguiente observación premonitoria: «wobei mir übrigens einfällt, so vom Boot aus sollen früher auch arme, unglückliche Frauen versenkt worden sein, natürlich wegen Untreue» (Fontane, 2020a: 11)⁷⁶. Lo que se puede ver en este pasaje, además de la novela decimonónica explicitando sus propias claves de lectura, son las licencias del realismo mediante el empleo de presagios o predicciones. Una licencia que también puede ser identificada en otras novelas realistas emblemáticas como *Ana Karenina*, tal como señala Nabokov cuando se detiene en el carácter premonitorio de la pesadilla de Ana (Nabokov, 2010b).

Es dentro de este marco en donde aparece la narrativa disruptiva de Walser. Y es en relación a las premisas estéticas decimonónicas (profundamente consustanciadas con el imperativo de la verosimilitud y el rigor de la cronología, según señalaba Kundera, y con cierta supeditación al referente, la sociedad, que pretendía representar) que debe evaluarse el extrañamiento provocado por el programa narrativo walseriano.

⁷⁵ «La venganza no es admirable, pero es humana, y es un derecho humano natural. Pero en este caso no ha sido más que un acto en nombre de una idea, de un concepto, una historia artificial, casi una comedia» (Fontane, 2020b: 319).

⁷⁶ «(...) y eso me hace pensar que así es como antiguamente debían ser arrojadas al mar, desde un bote como este, las desgraciadas mujeres acusadas, claro está, de infidelidad» (Fontane, 2020b: 45).

En el caso de la literatura italiana, que se constituye en el marco dentro del cual tendrá lugar el programa narrativo de Carlo Emilio Gadda, se trata de una literatura signada por el neorrealismo italiano.

Negli anni cinquanta e nei successivi ci furono numerose ed aspre polemiche sul neorealismo, il movimento letterario che si situa fra il 1945 e il 1955 e che era sorto per il bisogno di narrare e riprodurre, anche se a volte in modo oleografico, in tutti gli aspetti del reale, la tragedia del fascismo e della guerra, della Resistenza e del dopoguerra (Bolla, 1976: 6).

[En los años cincuenta y en los sucesivos hubo numerosas y duras polémicas sobre el neorrealismo, el movimiento literario que se sitúa entre 1945 y 1955 y que había surgido por la necesidad de narrar y reproducir, aunque a veces en modo holográfico, en todos los aspectos de lo real, la tragedia del fascismo y de la guerra, de la Resistencia y de la posguerra (Bolla, 1976: 6). La traducción nos pertenece].

La presencia de autores como Cesare Pavese con su descripción de una determinada atmósfera propia de la Italia de la posguerra que tiene lugar en *Tra donne sole* (1949) o incluso el primer Italo Calvino, el de *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) —y que tan alejado se encuentra del típico Calvino que se puede ver en sus textos de madurez como, por ejemplo, en *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), que hace gala de todo un conjunto de artificios metaficcionales que le hicieron acreedor de que Umberto Eco mencione su obra novelística como un posible caso de “obra abierta” (Eco, 1992: 56)—, en el que se despliega una cruda descripción de los tiempos de guerra, pero desde la perspectiva juvenil del protagonista que le imprime a la novela una pátina de picaresca, evidencia que las pautas del neorrealismo rigen la literatura inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial. Sobre el influjo del neorrealismo en su primera etapa como escritor, Calvino reflexiona lo siguiente en la Nota preliminar de la edición de 1964:

Esta novela es la primera que escribí, casi puedo decir lo primero que escribí, si se exceptúan unos pocos cuentos. ¿Qué impresión me hace retomarla hoy? Más que como obra mía la leo como un libro nacido anónimamente del clima general de una época, de una tensión moral, de un gusto literario que era aquel en el que, terminada la segunda guerra mundial, se reconocía nuestra generación (Calvino, 2010: 9)⁷⁷.

⁷⁷ Todo esto no quita la aparente contradicción en la que incurre Calvino cuando, más adelante, desliza que el modelo que adoptó su generación fue el que aparece en la novela *For Whom the Bell Tolls* (1940) de Hemingway y no los cuentos de *Men Without Women* (1927), que son aquellos en los que tienen lugar «su verdadera lección de estilo» (Calvino, 2010: 19) y que constituyen la puesta en práctica de las premisas estéticas que el autor estadounidense explicitaría años más tarde en el capítulo XVI de *Death in the Afternoon* (1932), en donde esboza la teoría del iceberg: «Si un escritor en prosa conoce lo suficientemente bien aquello sobre lo que escribe, puede silenciar cosas que conoce, y el lector, si el escritor escribe con suficiente verdad,

Es decir, que hay un reconocimiento de que las pautas del neorrealismo se habían generalizado en la literatura italiana de la posguerra. No obstante, en esta misma Nota preliminar Calvino se encarga de puntualizar que las pautas neorrealistas no necesariamente implicaban un afán mimético y que, por el contrario, «jamás se vieron formalistas más empecinados que los englobadores que éramos, jamás líricos tan efusivos como los objetivistas que pasábamos por ser» (Calvino, 2010: 11). Nuevamente, al igual que en el caso del realismo decimonónico sobre el cual nos detuvimos anteriormente, no hay que perder de vista de que una determinada estética no deja de constituir un artificio literario como cualquier otro.

¿En qué consisten las estéticas disruptivas de Walser y Gadda? ¿En dónde reside el punto de quiebre con respecto a las pautas estéticas anteriores?

En Robert Walser, uno de los puntos en el que reside la impronta disruptiva de su programa narrativo, se cifra en el sustancial cambio que se opera en su concepción del individuo. Al respecto, observa Claudio Magris:

Robert Walser (...) es una figura ejemplar de aquella generación de escritores en la que tiene lugar, con resultados de excelsa poesía, la revolución fundamental de la literatura moderna, es decir, la desarticulación de la totalidad y del gran estilo clásico. Con este último se rompe también aquella violencia metafísica que —según Nietzsche y Heidegger— se halla implícita en todo gran estilo, que constriñe y comprime las disonancias y diversidades del mundo en la

tendrá de estas cosas una impresión tan fuerte como si el escritor las hubiera expresado. La dignidad de movimientos de un iceberg se debe a que solamente un octavo de su masa aparece sobre el agua» (Hemingway, 1972: 246). Así, el silenciamiento del motivo de conversación que mantiene la pareja del cuento “Hills Like White Elephants” (el aborto al que se va a someter la mujer) que no es óbice para la comprensión del lector, pero que sin embargo demanda en él una especial decodificación de la superficie textual revela una dinámica narrativa que contrasta con la sobriedad y el carácter diáfano de la escritura que puede apreciarse en la novela sobre la Guerra Civil Española. En *For Whom the Bell Tolls* la parquedad estilística configura una narración en la que no se deja entrever nada más que lo que puede atisbarse sobre la superficie textual. Todo lo que la narración puede ofrecer es lo que se lee a simple vista. En este sentido, en este tipo de narrativa no parecería haber margen para lo complejo o lo encriptado. Calvino, en su primera novela, adscribe a un desprendimiento de esta segunda tendencia presente en el programa narrativo de Hemingway, especialmente en lo que hace a la descripción del día a día dentro del campamento de los partisanos. No obstante, no puede dejar de constatarse que en *Il sentiero dei nidi di ragno* no deja de estar presente cierta vuelta de tuerca incipiente a las pautas del neorrealismo a partir de la sub-trama de la pistola escondida sobre la que la narración vuelve constantemente y en la que se cifran las expectativas del lector, lo cual lo acercaría más a los cuentos minimalistas del autor estadounidense debido a la puesta en práctica de un tipo de inventiva que trasciende la mera verosimilitud. Así como, en el plano cinematográfico, la película *Mamma Roma* (1962) de Pier Paolo Pasolini adscribe a las pautas estéticas del neorrealismo sin dejar de insinuar elementos que, a manera de anticipación, se corresponderán con la etapa más experimental del director, en la primera novela de Calvino el trabajo con la sub-trama fantasma de la pistola escondida (que da lugar a las especulaciones del lector, lo cual preanuncia los escenarios múltiples que el propio Calvino concretará en su metaficcional *Se una notte d'inverno un viaggiatore*) evidencia un interés autoral por franquear los límites del representacionismo.

compacta armonía de la forma y del significado, y que reproduce las jerarquías del dominio en el interior de la estructura firmemente unitaria del individuo. Walser vive el resquebrajamiento de esa unidad. En sus relatos el sujeto, que se encuentra perdido en el mundo y no logra devanar ningún hilo ordenador de su caos, no acusa el desorden de lo real y menos aún el eclipse de un hipotético valor central y unificador negado por la sociedad, pero levanta acta de que el primero en dispersarse y diseminarse entre las cosas es ante todo él mismo, el yo individual que hasta ese momento se había instituido orgullosamente en centro de la jerarquía del significado de la vida (Magris, 2012: 206).

Se trata de una concepción del individuo que va a prefigurar a aquella que se va a imponer como paradigma en la literatura del siglo XX: las narraciones de Kafka, *La Nausée* (1938) de Sartre o *L'Étranger* (1942) de Camus son una muestra de ello. A propósito de este aspecto en la narrativa de Kafka, señala Marthe Robert:

Tenemos así, desde *América* hasta *El castillo*, un desvanecimiento progresivo de la persona del héroe que por sí solo constituye una indicación: mientras se nos muestra a Karl Rossmann como un muchacho cuya fuerza y juventud, si bien no llegan a alejar de él la desgracia, actúan, sin embargo, sobre el medio que lo rodea, José K. no existe sino por algunos rasgos indistintos, y el Agrimensor, a quien la mirada de los demás roza sin llegar a verlo, no tiene para nosotros ni cuerpo ni rostro (Robert, 1969: 69-70).

Probablemente la representación más extrema de esta concepción del individuo sea el *ungeziefer* (“bicho”, “alimaña”) en el que se transforma el desventurado Gregorio Samsa de *Die Verwandlung* (1915).

Es cierto que esta concepción se remonta a *Zapiski iz podpolya* [*Memorias del subsuelo*] (1864) de Dostoievski, pero Walser tiene el mérito de instaurarla, con características acorde a su idiosincrasia, en la literatura del siglo XX. En este sentido, es que se puede plantear el carácter precursor del escritor helvético dentro de la constelación kafkiana. El Kafka lector de Walser (tal como lo evidencia algunas de las entradas de su *Diario*) ha llevado a plantear los alcances del escritor helvético sobre el praguense:

Algunos lectores creyeron que el apellido Kafka era un seudónimo de Robert Walser. Blei anunció aquel verano: “Kafka no es Walser, sino un joven de Praga que se llama realmente así”. Kafka había descubierto en 1907 la obra de Walser, cinco años mayor que él, y ciertamente tenía una gran afinidad con el escritor suizo, como advirtió Robert Musil al reseñar la obra de ambos en agosto de 1914. Los dos cultivaban un estilo narrativo que procura difuminar las distinciones entre los sucesos mentales y la realidad externa. Inspirando confianza al lector con su sencillo prosaísmo, y detallando escrupulosamente, minuto a minuto, los cambios de lucidez y estados de ánimo, rozan una absurdidad pesadillesca, cambiando discretamente de perspectiva, haciendo que la conciencia se comporte como un payaso mientras avanza, sin detrimento de la seriedad, en su apasionada búsqueda del autoconocimiento. Pero no debe darse por sentado, como a menudo se hace, que Walser

influyó a Kafka. El estilo kafkiano ya se estaba forjando en las cartas y relatos cortos que escribía tres años antes de leer a Walser (Hayman, 1983: 76).

Volviendo al cambio en la concepción del individuo, desde luego que implica una serie de transformaciones en torno al mundo en el cual se encuentra insertado dicho sujeto y la noción misma de realidad. En efecto, la narrativa de Robert Walser se constituirá como colindante a lo onírico.

En lo que refiere a Carlo Emilio Gadda, el punto de inflexión reside (en consonancia con su divergencia con las pautas del neorrealismo italiano) en su representación del mundo, lo cual implica un sistemático trastocamiento de la lengua. Aspecto para nada menor en la literatura italiana, cuya tradición se cifra en el gesto dantesco de adoptar el florentino como lengua literaria, luego ratificado por autores como Boccaccio (al respecto, basta con detenerse en la famosa Introducción a la IV jornada del *Decameron*, en donde la “voz del autor” explicita la elección del “vulgar florentino” a la hora de componer sus narraciones) y elevado a lengua nacional por Alessandro Manzoni (lombardo, como Gadda) cuando decide pasar de la versión en dialecto lombardo de su *I promessi sposi* (“la ventisettana”) a una versión en el culto y literario florentino (“la quarantana”). Frente a toda esta tradición tenemos un Gadda a quien el lenguaje corriente no parece bastarle a la hora de expresarse y que, por eso, apela a un entrecruzamiento de lenguas a los fines de expandir los alcances de la locución. Al respecto, afirma Ernesto Ferrero:

Ora, la lingua letteraria e la lingua d'uso che Gadda si trova tra mano non lo soddisfano affatto: gli paiono entrambe irrimediabilmente consumate, generiche: un utensile logorato e spuntato, incapace di incidere il magma della dilagante realtà. Gli strumenti linguistici per cosí dire "pubblici" non bastano: Gadda se ne vuol forgiare di nuovi là dove può. Cioè a dire dappertutto: "non esistono il troppo né il vano, per una lingua". (Ferrero, 1972: 131-132).

[Ahora bien, la lengua literaria y la lengua de uso que Gadda encuentra entre sus manos no le satisfacen: ambos le parecen irremediablemente consumidas, genéricas: un instrumento desgastado y roto, incapaz de grabar el magma de la desbordada realidad. Los instrumentos lingüísticos, por así decirlo, "públicos" no son suficientes: Gadda quiere forjar otros nuevos donde pueda. Es decir, por todas partes: “no existe lo demasiado ni lo vano para una lengua” (Ferrero, 1972: 131-132) La traducción nos pertenece.]

Estos “instrumentos lingüísticos” a los que va a apelar Gadda serán los dialectos. Especialmente en *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, en la que tendrá lugar una eclosión de estas variedades lingüísticas del italiano. El dialecto (que en el neorrealismo

tenía un empleo costumbrista) adquiere en Gadda un cariz, estético, rupturista, que le sirve al lombardo para plasmar un tipo de representación completamente nuevo en relación a un mundo que percibe como complejo e inextricable

A propósito de esto, Italo Calvino en el capítulo de *Seis propuestas para el próximo milenio* dedicado, justamente, a la “Multiplicidad”, afirma sobre la escritura del escritor lombardo:

Carlo Emilio Gadda trató toda su vida de representar el mundo como un enredo o una maraña o un ovillo, de representarlo sin atenuar en absoluto su inextricable complejidad, o mejor dicho, la presencia simultánea de los elementos más heterogéneos que concurren a determinar cualquier acontecimiento (Calvino, 1998: 109).

Vemos, entonces, cómo lo complejo y lo heterogéneo se constituyen en aspectos de los que se sirve Gadda a la hora de presentar el mundo.

En la misma línea que lo señalado por Italo Calvino, Enrique Butti observa lo siguiente:

Gadda vivió de 1922 a 1924 en la Argentina, trabajando como ingeniero en Buenos Aires y en el Chaco. Desde allí escribe notas periodísticas para la *Gazzetta del Popolo*, que recopila en su libro de 1964.

En esas notas están las calles y las costumbres de la metrópolis, está el viaje por el río hasta Resistencia, los inmigrantes italianos en la gran empresa que lo ha contratado, en suma, como él decía “están los 200 gramos de plomo” que podrían acabar con nosotros y que sin duda constituyen la realidad. Pero Gadda no es un periodista hecho y derecho, y entonces, a cada paso, en esas notas se filtran otras manifestaciones de la realidad, tan certeras como el plomo aunque algo desviadas en su puntería o en el blanco elegido; por ejemplo, los fenómenos de las lenguas y el habla (la suya, milanesa, la de los dialectos de italianos que encuentra por aquí, la del castellano-argentino, la del argentino-guaraní de los nativos del Chaco), y tantos otros fenómenos, entre ellos el de la desquiciada psiquis del pajuerano que recorre estas tierras, así como recogió antes sus recuerdos de la Primera Guerra Mundial, cuando estuvo prisionero de los austríacos.

(...)

Apela al pastiche para dar cuenta de la compleja realidad, al pastiche, al merengue, a una arquitectura rigurosa que no impide la digresión enloquecida, porque así es la realidad que disecciona Gadda: neurótica, desordenada y maligna; muy cómica, muy actual (Butti, 2024: 67)⁷⁸.

⁷⁸ Butti sistematiza estas premisas de la estética de Gadda en su novela *Indí* (1998). La adopción del programa narrativo de Gadda como horizonte de referencia le permite al escritor argentino servirse del mismo impulso rupturista del italiano, pero incidiendo en el sistema literario argentino. Particularmente, en uno de los elementos insoslayables de la tradición que ha sido instaurado por los discursos decimonónicos fundacionales. A saber: la dicotomía civilización/barbarie. Esto puede verse en el capítulo V, cuando el personaje del Ingeniero (un joven Gadda ficcional que se encuentra trabajando en el chaco argentino) se mimetiza con el cadete, un nativo típico del lugar, indígena o, por lo menos, mestizo —en términos de identificación es lo

Mediante el enrarecimiento de la narración Gadda pone sobre el tapete el debate en torno a la posibilidad, y especialmente sus alcances efectivos, de la representación de la realidad desde el lenguaje artificioso de la literatura.

Por todo lo anterior, las narraciones de Robert Walser y Carlo Emilio Gadda suponen un punto de inflexión con sus antecedentes inmediatamente anteriores (el realismo decimonónico y el neorrealismo, respectivamente) aunque no, como podría pensarse a priori, por el hecho de impugnar el realismo sino, más bien, por la pretensión de ampliar esa misma noción de realismo. Esta impronta constituye un aporte decisivo en sus respectivas literaturas.

4.2. Narraciones sin crímenes, pero con sospechosos

En el cuento “Zbrodnia z premedytacją” [“Crimen premeditado”] —publicado en 1957 en el volumen *Bakakaj*— de Witold Gombrowicz nos encontramos ante un narrador que se identifica como el juez de instrucción H. Este personaje decide delegar sus funciones y tareas a un colega y se toma una licencia para viajar a la casa del hidalgo Ignacy K. a quien conoce desde sus tiempos de estudiante para así asesorarlo en unos asuntos concerniente a su propiedad. El juez envía un telegrama a la casa del hidalgo para avisar que llegará a la seis de la tarde y para solicitar que le envíen un carruaje. Al día siguiente llega a la estación, pero no encuentra ningún carruaje esperándolo. Sorprendido, pero también ofuscado, el narrador decide alquilar un carruaje para dirigirse a la propiedad del hidalgo. Al llegar ve que la casa se encuentra en penumbras, a excepción de una de las

mismo, así aparece contemplado en algunas leyes nacionales vigentes (Alanda, 2013)— a través del empleo de la lengua del indígena. Pero, además, esta mimetización tiene un alcance que trasciende lo lingüístico. En efecto, el hecho de mimetizarse con el joven cadete va a implicar un notorio desdibujamiento en las diferencias que, en principio, se dan por supuestas entre el europeo y el nativo. Por lo pronto, dicho desdibujamiento se opera sobre un plano estrictamente lingüístico. Pero no resulta para nada menor que la relativización de las diferencias se lleve a cabo en ese plano puesto que si hay una primera diferencia que, desde la perspectiva occidental, ha permitido delimitar históricamente la frontera entre lo que se considera civilizado y lo que se considera bárbaro, esa diferencia es la de la lengua: «El bárbaro es siempre el vecino más próximo de uno que no habla la misma lengua» (Vidal-Naquet, 2011: 34). El espacio configura identidades disímiles, sí, pero también lo hace la lengua. Que el culto y civilizado europeo adopte la lengua del bárbaro para expresarse, supondrá una severa relativización de las diferencias entre uno y otro. En este sentido, la novela de Butti se presenta como otros de los ejemplos de aquellas narrativas que, especialmente en la segunda mitad del siglo pasado, retomaron el tópico de la dicotomía civilización/barbarie para darle una vuelta de tuerca y desmontar, así, algunas representaciones que fueron instauradas como hegemónicas. Es lo mismo que sucede con el caso de *Ema la cautiva* (1981) de César Aira. En estos casos, lo que queda luego de la desarticulación de las representaciones del Indio es la lógica arbitraria y artificiosa que contribuyeron a crearlas, lo cual, en última instancia, no deja de ser una puesta en evidencia de la artificiosidad de la literatura.

ventanas que revela que el interior de la habitación en cuestión se encuentra iluminado. El juez de instrucción se baja del carruaje y golpea la puerta con énfasis, pero nadie se digna a abrirle y, por lo demás, lo único que obtiene con sus vigorosas llamadas es que los perros de la propiedad lo ataquen. Finalmente le abren la puerta y un joven de unos treinta años, alto y delgado, le pregunta qué es lo que sucede. Ciertamente, considera el narrador, la hospitalidad no es una de las virtudes que más se practican en esa casa. Ante la pregunta, el juez de instrucción le pregunta al joven si acaso no han recibido el telegrama que envió el día anterior. Desconcertado, el anfitrión parece desconocer dicho telegrama y se dispone a cerrarle la puerta al juez en la cara (no sin antes tener la deferencia de desearle que Dios le acompañe en su viaje de regreso) cuando este se decide a presentarse y explicar el motivo de su visita, los asuntos que debe abordar junto al dueño de casa, el señor K. Ahora, la situación cambia. El joven parece recordar que, efectivamente, habían recibido un telegrama y, amable, lo invita a ingresar a la casa. Una vez reconocida la recepción del telegrama, el narrador no puede evitar inquirir a qué obedece el desencuentro que ha tenido lugar en la estación de trenes. A lo cual el joven (que es el hijo del hidalgo K.) manifiesta que simplemente se han olvidado de la solicitud, sin dar mayores excusas. Los dos hombres se dirigen a la sala de estar de la casa en donde se encuentra sentada una joven, que al ver ingresar al juez de instrucción parece sorprenderse al punto de casi saltar del sofá. Se trata de la otra hija del hidalgo, tal como la presenta su hermano. Al estrecharle su mano, el narrador no puede dejar de observar que la misma se encuentra sudada. Es extraño, piensa. Pero, por lo demás, toda la situación es extraña. Es como si los dos hermanos no se esperasen que él se encontrara presente en ese momento. Más precisamente: se siente como si su presencia les resultara incómoda. ¿Qué es lo que se esconde detrás de todo esto? En un momento, el juez pregunta por el hidalgo K. Observa que los dos hermanos se cruzan una mirada. Tensión, incomodidad nuevamente. Finalmente, el hermano carraspea y musita que el padre se encuentra presente en la casa. Llega la cena, la cual se encuentra a la misma altura que el recibimiento brindado en la casa. Al juez no le importa: debido al viaje tiene hambre y devora con fruición las chuletas de cerdo que le sirven. De repente aparece en el comedor la esposa del hidalgo y madre de los dos hermanos. Tras saludar la mujer se lamenta de que el juez haya realizado el viaje en vano, comentario que lo desconcierta. La joven se apresura a decirle a su madre que el

huésped no está al tanto de lo sucedido puesto que su hermano todavía no le ha contado nada. La anciana señora reprende a su hija y se encarga de comunicarle ella misma al juez que su esposo, el hidalgo K., ha fallecido en la noche anterior. La noticia impacta de lleno en el narrador, que todavía se encuentra masticando las chuletas de cerdo. Su mente queda en blanco, vacila, balbucea unas palabras de condolencia mientras que la viuda y los hijos del difunto observan atenta y fríamente sus patéticos intentos por comportarse tal como lo exigen las circunstancias. La escena es un bochorno. Interiormente, el narrador se encuentra profundamente humillado. Evidentemente, considera el narrador, se hubiera ahorrado toda esta humillación provocada por semejante situación embarazosa si el hijo del señor K. se hubiera dignado a darle la noticia del deceso desde un principio. Pero el martirio interior no termina ahí: como si a los deudos no les bastara con el pésame, le ofrecen al juez ir a ver el cadáver del hidalgo que todavía permanece en la cama en la que fue encontrado muerto durante la primera hora de la mañana. Muy a su pesar, el narrador se ve obligado a dejar a un lado sus chuletas de cerdo y se dirige a la habitación. Allí ve el cadáver de su antiguo compañero: el rostro azulado e hinchado del fallecido le indica al juez de instrucción (con amplia trayectoria en el estudio forense de cadáveres) que la causa de la muerte ha sido la asfixia, que por lo general se da en los casos de ataque al corazón. Como última vejación, el narrador se arrodilla ante el cadáver del hidalgo. Luego se dirige a la habitación que le habían asignado como huésped. Está profundamente molesto, considera que ha sido injusto toda la farsa humillante a la que lo han sometido. ¿Con qué intención? Pero, por lo demás, el hecho de que todo lo acaecido constituya una farsa supone que todo es artificial y que, por ende, lo verdadero, lo real, se esconde detrás de toda esa puesta en escena de mal gusto. El narrador acepta el desafío de develar qué es lo que se esconde detrás de todo ese asunto. ¿Cómo proceder? Bueno, en principio no se pueden soslayar dos hechos. El primero, que hay un cadáver en la casa. El segundo, que él se trata de un juez de instrucción. La conclusión parece inevitable: hay una muerte que merece ser investigada, sin dar nada por sentado y concluido. Además, hay una serie de circunstancias y hechos que resultan sumamente sospechosos. El hecho de que en la casa hayan pasado por alto el telegrama que anunciaba su llegada con la consecuencia de que no hubiera ningún carruaje esperándolo en la estación de tren. Sumado a la sospechosa negativa a abrirle la puerta que se vería complementada por la reticencia y la poca

predisposición con la que trataron en la casa al recién llegado. Siguiendo esta línea, no es de extrañar que los moradores se encuentren incómodos con la presencia de un juez de instrucción. El narrador se dice a sí mismo que hay algo irregular en todo el asunto. A la mañana siguiente comienza con la pesquisa. Interroga al mayordomo. Se entera de que la noche en que el señor ha muerto este se encontraba durmiendo solo en la habitación matrimonial ya que una semana antes su esposa se cambió de habitación. Por lo demás el mayordomo le confirma que por la noche el hijo del señor cerró con llave las puertas de las habitaciones de los sirvientes. Los indicios son suficientes para que el narrador se decida a permanecer en la casa. Así se lo hace saber a sus anfitriones y les pide volver a ver el cadáver. El nuevo examen defrauda sus expectativas puesto que no hay en el cuerpo señal alguna que evidencie el uso de la violencia. El cadáver mismo parece manifestar que la muerte se ha debido a causas naturales. El narrador se frustra. No es para menos: la muerte natural contrasta con todos los otros indicios y circunstancias que lo han impulsado a realizar la pesquisa. El juez no se desalienta. Después de todo, piensa, no hay que olvidar que el asesinato es algo que se produce intelectualmente y, por ende, tiene que haber alguien que lo conciba. A la noche, durante la cena, el juez decide tomar venganza por las humillaciones sufridas el día anterior y comienza a interrogar a la viuda y a los hijos acerca de los hechos misteriosos que rodean la noche del fallecimiento del padre de familia: no sólo la habitación de los sirvientes se encontraba bajo llave la noche en que acaeció la muerte; al parecer, también la esposa y la hija del difunto se habían encerrado bajo llave. La escena provoca una tensión insalvable entre el huésped y sus anfitriones. Ya en su habitación recibe la visita del hijo, quien le pide explicaciones. El narrador le dice sin tapujos que está convencido de que su padre ha sido, en realidad, estrangulado. El hijo no puede ocultar su sorpresa. Mientras, el juez sigue hablando. Dice que obviamente el autor no es alguien que provenga del afuera. Tiene que ser alguien que estuviera adentro. El hijo no tarda en comprender que las sospechas del juez de instrucción se dirigen hacia él. El juez busca convencerlo con su razonamiento: su comportamiento, profundamente turbado, no se condice con una muerte natural. Por lo demás, las acciones realizadas en la noche del fallecimiento parecen evidenciar que en la casa se estaba esperando algo, la inminencia de la muerte. El hijo reconoce que los hechos son extraños, que verdaderamente todos parecían estar esperando que ocurriera algo. Sí, responde el narrador, que ocurra un

crimen. Y puesto que se habla de un crimen, hay que determinar quién es el asesino. Llevado por el discurso del juez de instrucción, el hijo manifiesta que él ha sido el que asesinó a su padre. El narrador finalmente se siente satisfecho; ha llegado a buen puerto la pesquisa iniciada. Aunque no se puede soslayar el hecho de que el aparente asesinato presenta una dificultad: no hay huellas de violencia en el cadáver. El juez se lo hace saber al hijo. Acto seguido se mete en la habitación del difunto y se esconde en el ropero. Desde allí se queda observando, aguardando, durante varios minutos. Finalmente, tal como esperaba, ve ingresar sigilosamente al hijo y observa cómo se dedica a cumplir con la formalidad necesaria para que se tenga, finalmente, un crimen en toda regla.

A priori, el cuento de Gombrowicz se constituye en un nuevo modelo narrativo que surge de los parámetros policiales. En ese modelo se opera una transformación sobre los roles típicos del policial ya que el personaje del narrador funciona a la vez como detective y artífice del crimen, lo cual implica que si acaso tienen lugar los roles de la Víctima y el Culpable en el relato estos no dejan de ser, en rigor, un desprendimiento del primero (en efecto, el hidalgo como Víctima y el hijo de este como Culpable no dejan de ser productos de las elucubraciones del juez de instrucción). De este modo, si en el policial (ya sea en su vertiente “clásica” como en su vertiente “negra”) el discurrir narrativo centrado en la investigación del crimen presuponía las presencias insoslayables del Detective, la Víctima y el Culpable, en el cuento de Gombrowicz la ausencia real de los dos últimos revela la inexistencia del crimen en términos fácticos, teniendo entidad solamente en el terreno de lo especulativo. En otras palabras, una narración en donde la investigación antecede al crimen. Y todavía más: la investigación reemplaza al crimen. En esto reside lo novedoso del planteo de Gombrowicz. En “Crimen premeditado” se plantea una situación en el que la ausencia de un crimen real no invalida un horizonte de lectura en el que se contemple el elemento delictivo. Nuevamente, como en el capítulo anterior, la clave policial en la narración. Pero una situación en la que la narración que pareciera cifrarse en una clave policial deviene en otra cosa totalmente distinta. Es por eso que se trata, en el presente capítulo, de pensar lo policial en consonancia con un planteamiento narrativo rupturista, como las que representan las narraciones de Robert Walser y Carlo Emilio Gadda, según vimos en el apartado anterior. Es lo que se puede apreciar puntualmente en dos novelas de estos escritores. Por un lado, *Der Räuber* (1925) de Walser; por el otro, *La cognizione del*

dolore (1963) de Gadda. En estas dos narraciones se establece una relación sinuosa, ambivalente, con el crimen (o, por lo menos, con cierta modalidad de la infracción), pero, al igual que en el cuento de Gombrowicz, se trata de una perspectiva, una posibilidad, que se encuentra siempre presente. Se trata, también, de dos narraciones en donde volvemos a encontrar el carácter sospechoso de los narradores. Es decir, nos volvemos a encontrar con otras configuraciones del narrador no confiable, pero esta vez no tanto ligado a la emergencia en el marco de un determinado género o formato narrativo, sino en relación a la impronta de un programa narrativo de tipo vanguardista o, para evitar equívocos, rupturista.

Der Räuber es una novela fechada en 1925, antes del ostracismo voluntario al que se sometió Walser internándose en sanatorios para enfermos mentales, donde permanecería durante treinta años hasta su trágica muerte en la gélida navidad de 1956. La novela fue publicada póstumamente y por ende no escapa a la condición de borrador. Pero, en rigor, esta condición que presenta la novela no es óbice para que se pueda realizar una lectura plausible que se encuentre en sintonía con las pretensiones del autor. Porque, en efecto, uno de los grandes problemas a la hora de abordar un texto póstumo es el de discernir en qué medida la forma que tiene el manuscrito se ajusta a los objetivos con los que contaba el autor a la hora de emprender la escritura. Al respecto, puede resultar ilustrativo el caso de *Woyzeck* (1879) de Georg Büchner, uno de los mayores exponentes de la “forma abierta” —según la acepción de Volker Klotz a partir del término acuñado por Heinrich Wölfflin para referirse a los vaivenes en la historia del arte (Wölfflin, 1952)— en el drama a partir del orden relativamente libre de las escenas que lo componen y que fue escrito poco antes de acaecida la temprana muerte del autor en 1837. En este caso resulta inevitable preguntarse en qué medida la impronta “abierto” y disruptiva que presenta el drama formaba parte de la planificación deliberada de Büchner y cuánto responde a su carácter póstumo, en cierto modo inacabado. Una posible respuesta puede encontrarse en la obra del propio autor: a pesar de que no se trata de desconocer que la condición de inacabada ha contribuido decididamente a la forma que tiene *Woyzeck*, también es cierto que en *Dantons Tod* (1835), si bien no presenta una forma tan radicalmente abierta como el drama póstumo, sí se puede ver un «drama histórico dividido en cuatro actos, pero estructurado según un sistema abierto, del que la unidad es la escena» (Modern, 1995: 24-

25). Con lo cual, se puede afirmar que Büchner en vida ya había insinuado aquella impronta abierta que luego se materializará en *Woyzeck*. En sintonía con esto, se puede decir que a pesar del carácter en cierto modo inacabado (en el sentido de no definitivo) de *Der Räuber*, se puede apreciar en ella algunos de los elementos recurrentes de la narrativa de Walser, que se encuentran presentes en sus tres novelas principales: *Geschwister Tanner* (1907), *Der Gehülfe* (1908) y *Jakob von Gunten*. Por ejemplo, la relativización de los límites entre la primera y la tercera persona narrativa que tiene lugar en el célebre episodio del hallazgo del cadáver congelado en *Geschwister Tanner*⁷⁹ aparece acentuada en *Der Räuber*, con un narrador de la historia que por momentos parece confundirse o mimetizarse con el protagonista, un empedernido seductor de mujeres:

Aber es ist unverantwortlich, wie ich vergeßlich bin. Einst begegnete dem Räuber ja im bleichen Novemberwäldchen, nachdem er eine Buchdruckerei mit seiner Erscheinung berührt und mit dem Inhaber derselben ein Stündchen geplaudert hatte, die Henri Rousseaufrau, ganz in Braun gekleidet. Er blieb betroffen vor ihr stehen. Der Gedanke ging ihm durch den Kopf, er habe in vergangenen Jahren, gelegentlich einer Eisenbahnfahrt, mitten in der Nacht, zu einer Frau, die mit ihm fuhr, gleichsam schnellzugshaft gesagt: "Ich fahre nach Mailand". Ebenso dachte er jetzt überaus blitzartigrasch an Täfeli, die man in Spezereiläden kauft. Kinder essen sie gern und der Herr Räuber aß auch immer noch gern von Zeit zu Zeit welche, als gehörte die Liebe für Täfeli usw. zu den Obliegenheiten des Räuberstandes. "Lügem doch nicht!" öffnete jetzt die Dame in Braun ihren zauberhaften Mund. Nicht wahr, dieser zauberhafte Mund ist interessant, und sie fuhr fort: "Du willst immer allen deinen Mitmenschen, die dich zu etwas Brauchbarem machen möchten, zum Glauben verhelfen, dir fehlte, was fürs Leben und seine Gemütlichkeit wichtig ist. Fehlt dir aber dieses Wesentliche? Nein. Du hast's ja. Du achtest es nur nicht, willst es als lästig halten. Während deines ganzen bisherigen Lebens hast du ein Besitztum ignoriert". "Ich habe kein Besitztum", erwiderte ich, "wovon ich nicht Lust gehabt hätte, Gebrauch su machen" (Walser, 2006: 16-17).

[Ser tan olvidadizo es realmente imperdonable. Cierta vez, en un pequeño y pálido bosque de noviembre, y después de detenerse en una imprenta y de haber charlado una horita con el

⁷⁹ En el pasaje en cuestión tiene lugar el siguiente monólogo de Simon Tanner, el protagonista, mientras contempla el cadáver de Sebastian, el novio poeta de su hermana Hedwig: «Die Menschen sind immer geneigt, derartigen Käuzen, wie du einer warst, weh zu tun und ihre Schmerzen zu verlachen. Grüße die lieben, stillen Toten unter der Erde und brenne nicht zu sehr in den ewigen Flammen des Nichtmehrseins» (Walser, 2011) [«La gente está siempre dispuesta a hacerles daño a las aves raras como tú, y a burlarse de sus sufrimientos. Saluda a los queridos y silenciosos muertos debajo de la tierra y no ardas demasiado en las eternas llamas del no ser» (Walser, 2008:109)]. Inmediatamente, una vez concluido el monólogo de Simon, el narrador en tercera persona continúa realizando algunas consideraciones sobre el episodio en un registro similar al estilo directo con el que se plasmaban los pensamientos del personaje: «Was war denn ein Toter? Ei, eine Mahnung ans Leben. Weiter garnichts. Eine köstliche zurückrufende Erinnerung und zugleich ein Treiben in dieungewisse, schöne Zukunft» (Walser, 2011) [«Pues, ¿qué era un muerto? Oh, una incitación a la vida. Nada más. Un adorable recuerdo que evoca el pasado y nos impulsa a la vez hacia el futuro incierto y maravilloso» (Walser, 2008: 110)]. Con lo cual, en este caso el narrador en tercera persona puede pensarse como una extensión del monólogo del personaje. Se trata, en suma, de un modo de mimetización entre narrador y personaje, procedimiento que Walser terminará llevando al extremo en *Der Räuber*.

propietario de la misma, el bandido se cruzó con la mujer pintada por Henri Rousseau, totalmente vestida de marrón. Se quedó atónito. Le vino a la cabeza la idea de que, tiempo atrás, con motivo de un viaje en tren y en medio de la noche, le había dicho a una mujer que viajaba con él las siguientes – si así puede decirse – palabras expresas: «Voy a Milán». Del mismo modo, con la rapidez de un rayo, pensó en las chocolatinas que uno compra en las tiendas de especias. Hacen las delicias de los niños, y también las del bandido, que de vez en cuando comía algunas, como si la debilidad por las chocolatinas fuera una de las obligaciones de todo buen bandido. «No mientas», dijo la dama de marrón, abriendo su encantadora boca. Interesante, ¿verdad?, esta boca tan encantadora, y prosiguió: «Pretendes siempre hacer creer a todos los que te rodean y quisieran hacer de ti un hombre de provecho que te falta aquello que es importante para la vida y sus placeres. Pero ¿te falta ese algo tan esencial? No. Lo tienes de sobra. Es sólo que no te importa, que lo consideras un lastre. Durante toda tu vida has ignorado el bien que poseías». «Yo no tengo ningún bien al que no le hubiera sacado partido», repliqué (Walser, 2010: 17-18).]

Probablemente ese carácter olvidadizo del cual el narrador advierte al lector al principio de la novela contribuya a la flexibilización de los límites entre narrador y personaje; como si por momentos el narrador olvidara su pretendido rol de narrador omnisciente. Pasando, así, indiscriminadamente de un «zu einer Frau, die mit ihm fuhr, gleichsam schnellzughaft gesagt» [«le había dicho a una mujer que viajaba con él» (Walser, 2010: 18)] a un «erwiderte ich» [«repliqué» (Walser, 2010: 18)] en el que se marca la primera persona.

Lejos de constituir esta difuminación de los límites entre narrador y personaje un descuido circunstancial (adscribible, en todo caso, a la condición de borrador de la novela) constituye una constante que configura un rasgo distintivo del narrador. Así, más adelante, varias páginas después del pasaje anteriormente citado, podemos encontrar otro en el que el narrador, al rendir cuenta de la conversación entablada entre el bandido y Selma, incurre en la confusión de registro. Empieza el apartado con el diálogo entre los dos personajes luego de que el bandido se encuentre pensando en otras mujeres:

Er saß nun also im neuen Logis. O, was er dort am ersten Tag für ein Gesicht machte. Nach und nach hellte sich dieses Gewitternachtsantlitz auf. Er schaute sich um. Dann trat er auf den Balkon hinaus, und seine Gedanken flogen wie Tauben zu seiner Edith und flatterten dann zur anderen, zu Wanda, und daraufhin in seine frühere Wohnung, und er war bald innerlich still, bald laut. «Ich habe ja auch ein Sofa», sprach er jetzt zu sich, und jetzt klopfte es an die Tür, seine Zimmervermieterin erschien im Rahmen und sprach: «Also haben Sie die bewußte Schuld immer noch nicht abgetragen». «Wovon reden Sie?» fragte er. Wie er das höflich fragte. Was er überhaupt für ein hochanständiger Mensch geworden war. Die Wirtin hieß Selma und hatte eine schrille Stimme. «Wovon ich rede, fragen Sie noch». Und sie schüttelte sich vor Lachen. Ihr Mutwillen gefiel ihm. Und dann sah sie ja so kränklich aus. «Ich werde sie einmal zu umarmen versuchen», dachte er, und als er das fertiggedacht hatte, mußte nun

seinerseits er lachen. Auch ihn schüttelte nun ein ganz dummes Gelächter. «Sie sind frech», bemerkte sie (Walser, 2006: 121).

[Así pues, se encontraba en su nueva habitación. Oh, menuda cara puso el primer día. Poco a poco, ese rostro de noche de tormenta se fue aclarando. Miró a su alrededor. Luego salió al balcón, y sus pensamientos alzaron el vuelo como palomas hacia su Edith, y revolotearon después alrededor de la otra, Wanda, y regresaron más tarde a su antigua casa, y tan pronto callaba en el fondo del ama, como gritaba a viva voz. «Si hasta tengo un sofá», se decía cuando llamaron a la puerta; apareció la casera y dijo: «Así que aún no ha pagado la deuda en cuestión». «¿De qué me está hablando?», preguntó él. Qué cortesía al preguntar. En qué hombre tan respetable se había convertido. La hospedera se llamaba Selma y tenía una voz estridente. «Aún osa preguntarme de qué le hablo?». Y se desternilló de la risa. A él le gustó la malicia de ella. Además, parecía tan enclenque. «Intentaré abrazarla algún día», pensó él; pensado lo cual, no pudo, tampoco él, evitar reírse. También él se desternilló de la risa, una risa estúpida. «Es usted un caradura», observó ella (Walser, 2010: 95).]

Poco después, en la conversación entre el bandido y Selma, la última parece retomar sorprendentemente el hilo de pensamientos en el que había estado abstraído el primero antes de iniciado el diálogo:

Sie nahm hernach den Schuftenfanden wieder auf und trug vor: «Wer nichts als auf der zartesten Menschenseele und der Empfindsamkeit herumhämmert, wer eine Wanda liebt, um zu einer Edith hinüberzuspringen --» «Aber wie können Sie zu diesen Kenntnissen gelangen?» fragte ich. Sie ließ die Frage gleichsam wie vor der Tür stehen. Und nun habe ich ja mein Versprechen eingelöst. Ich versprach ein Gespräch der Amouren des Räubers. Viele halten uns für vergeblich. Aber wir denken an alles (Walser, 2006: 124).

[Ella retomó el hilo del canalla y declaró «Quien no hace otra cosa que golpear con un martillo sobre el alma más delicada o machacar la sensibilidad, quien ama a una Wanda para saltar luego sobre una Edith...». «Pero ¿cómo es posible que sepa usted todo eso?», le pregunté yo. Ella dejó la pregunta, por así decirlo, esperando en la puerta. Y ahora ya he cumplido con mi promesa. Había prometido una exposición de los amoríos del bandido. Muchos creen que somos despistados. Pero pensamos en todo (Walser, 2010: 97).]

El inesperado conocimiento que el personaje de Selma demuestra de tener de los pensamientos del bandido es excusa suficiente para que el narrador intervenga y le pregunte a Selma (“fragte ich”) cómo puede saber eso ella. Nuevamente, con este cambio de persona narrativa, se difumina la distancia que, en un principio, parecía establecerse entre narrador y personaje.

No se trata por cierto del único rasgo distintivo del narrador de Walser. Su tendencia a las divagaciones, que se constituye en una constante a lo largo de toda la narración de *Der Räuber*, lo emparenta con el narrador de la novela inglesa *The Good Soldier* (1915) de Ford Madox Ford, emblemática justamente por el novedoso empleo del

narrador. Esta novela de Ford Madox Ford constituye otro claro caso de narrador no confiable, justamente por la tendencia a la divagación (a la manera del *Tristram Shandy* de Sterne) que caracteriza a su narrador. Aunque, a diferencia del *Tristram Shandy*, en *The Good Soldier* el carácter disperso del narrador tiene mayor peso puesto que las constantes digresiones del narrador entorpecen el relato de la trágica historia que sostiene la trama de la novela. Volviendo a la novela de Walser, el mismo narrador tiene conciencia de su tendencia a divagar, a “irse por las ramas”. Es por eso que, después de que en el párrafo anterior se pusiera a discurrir sobre un tema absolutamente menor e intrascendente en relación a la historia, el narrador admite: «Weil ich mich im eben aufgerichteten Abschnitt groß gemacht habe, was einige Leser vielleicht abschrecken könnte, mit Lesen fortzufahren, stille und mildere ich mich hier und mache mich fingerhutsklein» (Walser, 2006: 117)⁸⁰. La toma de conciencia del narrador en torno a la dimensión desmesurada que adquiere su presencia en el relato, entorpeciéndolo con digresiones, le hace tomar la resolución de volverse tan pequeño como un dedal. Propósito que, desde luego, no logrará cumplir. Como se puede ver, no sólo se trata de un narrador que tiene conciencia de su narración dispersa (y, por ende, poco concreta y precisa) sino que además es consciente de que se encuentra inmerso en una novela; es decir, la explicitación del artificio, una dimensión metaficcional que le otorga mayor complejidad al narrador que presenta Walser en *Der Räuber*. Es en esta dinámica de la postergación de la anécdota, del despliegue narrativo a partir de las digresiones, en donde se cifra el sentido último de *Der Räuber*. La dimensión delictiva (que parece insinuar una clave policial) anticipada en el paratexto título y, por lo demás, en su presunta condición de perseguido por el episodio de los cien francos —«Auch wegen dieser hundert Franken, die bereits seit langem so berühmt geworden waren, verfolgte man ihn, und zwar natürlich mit Recht» (Walser, 2006: 56)— o por el episodio con el capitán inglés —«Wußtest du nicht zur Genüge, daß ere in Kind istund zugleich einer, der verfolgt wird, weil er sich einst von einem englischen Kapitän hat ins Bein kneifen lassen?» (Walser, 2006: 80)⁸¹— se termina perdiendo, diluyendo, en

⁸⁰ «Como en el párrafo que acabo de armar me he engrandecido, y eso es algo que podría disuadir a algunos lectores de continuar leyendo, ahora me calmaré, templaré mis ánimos y me haré más pequeño que un dedal» (Walser, 2010: 92).

⁸¹ «Es también a causa de estos cien francos entonces ya famosos, por lo que lo perseguían con toda la razón del mundo» (Walser 2010: 47) y «¿No sabías de sobra que él es un niño y al mismo tiempo un hombre al que

el torrente discursivo del narrador. En todo caso, se trata de cuestiones que pasan a un segundo plano para dar lugar al discurso mismo. Una dinámica que podemos poner en relación con una de las características que Benjamin observaba en la obra del escritor suizo: «En efecto, el *cómo* del trabajo no es una cuestión menor para Walser, y ello hasta el punto de que cuanto tiene que decir pasa a segundo plano ante lo que la escritura significa» (Benjamin, 2010: 332).

Pero si hay un aspecto en el que decididamente se dirime el carácter no confiable de este narrador es en los recurrentes incumplimientos de las promesas que este le hace al lector. Promesas de que se narrarán determinados episodios, ya sean triviales o decididamente trascendentes, para que el lector pueda comprender determinadas cuestiones de la historia.

Einmal trug er einer Frau einen Handkoffer bis vor das Ziel ihrer Wanderung nach und erhielt für diesen Dienst aus behandschuhter Hand einen Franken (...) Alle acht Tage nahm er eine Douche, unter deren Bespritzung er das Negerlein spielte, indem ihn die Berieselung tänzeln machte. Von dieser Douche vielleicht noch später. Und nun darf ich ja auch beifügen, warum ich nicht mehr ins Damencafé gehen darf (...) es erschien da aber eines Tages eine der schönsten jungen Frauen, die ich je in meinem Leben sah, eine Brasilianerin, mit der ich mich, da sie sich zu mir gesetzt hatte, in ein Gespräch verknüpfte (Walser, 2006: 47).

[En una ocasión [el bandido] le llevó una maleta pequeña a una mujer hasta el umbral del lugar al que le había conducido la caminata, servicio por el cual recibió un franco de su mano enguantada (...) Cada ocho días tomaba una ducha, bajo el chorro de la cual jugaba a ser un negrito que la lluvia hacía bailar. De esa ducha hablaremos tal vez más abajo. Pero de momento me permito añadir la razón por la cual no puedo entrar en el café de damas (...) un buen día, se presentó una de las más bellas jóvenes que he visto en mi vida, una brasileña con la cual, ya que se había sentado a mi lado, entablé una conversación (Walser, 2020: 41).]

Desde luego que en este pasaje, además de la recurrente confusión entre narrador y personaje, tiene lugar la anticipación de una anécdota (que en este caso, el de la ducha, podemos suponer trivial) de la que el narrador nunca terminará rindiendo cuenta. La novela continúa bajo este registro de divagaciones, anticipaciones de episodios nunca narrados e incertidumbres. Por lo demás, el mismo narrador no deja de reconocerse a sí mismo como no confiable: «Und so behalte ich den jedenfalls über diese Räubergeschichte hier die Direktion. Ich glaube an mich. Der Räuber traut mir nicht recht, ich lege jedoch keinen großen Wert darauf, daß man an mich glaubt. Ich muß hiezu selber

persiguen por haber permitido, tiempo atrás, que un capitán inglés le pellizcara en la pierna?» (Walser, 2010: 65).

in der Lage sein» (Walser, 2006: 151)⁸². El reconocimiento de la falta de credibilidad que se acentúa en este pasaje revela una inestabilidad en el relato. Es lo que señalaba Magris a propósito de la narrativa de Walser: el resquebrajamiento de la estructura unitaria del sujeto.

Walser se descompone y dispersa en múltiples fragmentos —cosa que él mismo declara— como el libro «en primera persona» que, según dice, siempre está esperando escribir. Pero este libro en primera persona no es la soberbia construcción en la que vaya a reflejarse la fuerza creativa de un yo que se dé forma en la obra poética, sino que es un trabajo de descomposición, como la labor nocturna de Penélope. La paciente red de la escritura intenta deshacer el orden ficticio y amenazador del espíritu que, como último bastión del pensamiento sistemático y positivo, se yergue aún ofreciendo al individuo una tranquilizadora cuota de responsabilidad y un rígido encasillamiento (Magris, 2012: 207).

Esta violación del pacto ficcional establecido entre el lector y el narrador termina por configurar un tipo de narrador no confiable. En el caso del narrador no confiable de *Der Räuber* se trata de uno que responde más bien a la dinámica propia del texto en el que se encuentra inmerso. En otras palabras: teniendo en cuenta que el foco de la novela de Walser se encuentra más sobre el discurso mismo de la narración que sobre la trama en sí, es factible determinar que la falta de fiabilidad de su narrador no responda a “motivos personales” (como sí los podrían tener los narradores de las novelas de Henry James y Agatha Christie) sino al hecho de que ese tipo de narrador no confiable se ajusta a la impronta experimental de *Der Räuber*.

Sin duda que el carácter experimental que adquiere la narración de la novela debe mucho a la condición textual de borrador. Aun así, tal como se ha señalado anteriormente, a pesar de no haber estado en los planes de Walser publicarla, lejos se encuentra esta de constituir una anomalía dentro de la producción literaria del escritor suizo, puesto que en su novedoso despliegue narrativo a partir de la noción del narrador se acentúan y confirman tendencias ya presentes en las novelas principales del autor. Teniendo en cuenta esto, *Der Räuber* es probablemente la manifestación más radical y, por ende, moderna de un autor que desde principios del siglo XX se perfilaba como decididamente innovador.

Si bien *La cognizione del dolore* de Carlo Emilio Gadda no se trata de un borrador y, de hecho, constituye una de las dos novelas principales del autor lombardo, no por eso

⁸² «Bien que mal, pues, conservo la batuta en esta historia de bandidos. Creo en mí. El bandido no acaba de confiar en mi persona, pero yo no doy demasiada importancia a que la gente crea en mí. Para ello es preciso estar a la altura» (Walser, 2010: 116).

deja de compartir con *Der Räuber* de Walser cierto carácter de inacabado⁸³. Se trata de una característica que en gran medida responde al perfil del narrador de la novela de Gadda. Varios son los puntos de convergencia entre las dos grandes novelas del autor lombardo. Pero si hay algo que diferenciará a *La cognizione del dolore* de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* es la ausencia de «uno de los aspectos esenciales del estilo gaddiano, y que tantos problemas y obstáculos presenta al traductor, y que refiere al merengue de dialectos» (Butti, 2006: 136). En efecto, esa eclosión de los distintos dialectos italianos que caracterizaría a la novela de 1957 no cuenta con una presencia significativa en *La cognizione del dolore*. Pero esa ausencia no es óbice para que tenga lugar en la novela de Gadda un gesto disruptivo.

Una primera anomalía dentro de todo el corpus literario abordado en la presente tesis es que el de *La cognizione del dolore* es un narrador completamente “omnisciente”; es decir, “ausente de la historia que cuenta”, un tipo de narrador que en su libro *Figuras III* Genette ejemplifica con el de *Tom Jones* de Henry Fielding: el caso de “un narrador omnisciente con intrusiones del autor” (Genette, 1989b: 243).

El hecho de que automáticamente se reponga al narrador homodiegético (en primera persona, al margen de si ocupa un rol protagonista o secundario) a la hora de pensar la noción de *unreliable narrator*, hace que resulte más desconcertante la posibilidad de un narrador no confiable omnisciente.

Por lo pronto, desde el comienzo mismo de *La cognizione del dolore* no quedan dudas de la identificación del narrador con un relato heterodiegético:

In quegli anni, tra il 1925 e il 1933, le leggi del Maradagàl, che è paese di non molte risorse, davano facoltà ai proprietari di campagna d'aderire o di non aderire alle associazioni provinciali di vigilanza per la notte (Nistitúos provinciales de vigilancia para la noche); e ciò

⁸³ El principal de los motivos es el hecho de que en 1970 Gadda sumó dos capítulos más a la edición original de 1963. La edición de 2017 de Gli Adelphi Edizione incluye una nota final como apéndice en el que se evidencia el carácter inconcluso de la novela: «Il testo de *La cognizione del dolore* deve considerarsi come ciò che rimane, "quod superest", di un'opera che circostanze di fatto esterne alla volontà consapevole, al meditato disegno di lavoro, e però alla responsabilità morale dell'autore, gli hanno indito proibito nonché di condurre a compimento (perficere) ma nemmeno di chiudere» (Gadda, 2017: 221). [«El texto de *El aprendizaje del dolor* debe considerarse como lo que resta, "quod superest", de una obra a la cual circunstancias de hecho exteriores a la voluntad consciente, al meditado plan de trabajo y, sobre todo, a la responsabilidad moral del autor, impidieron conducir no solo hasta el fin (completar) sino hasta ultimar» (Gadda, 2017: 221). La traducción pertenece a Enrique Butti.] En su *Seis propuestas para el próximo milenio*, Italo Calvino también repasa en el carácter inconcluso de la narrativa de Gadda: «Tenemos la obra que, ansiosa por contener todo lo posible, no consigue darse una forma y dibujarse unos contornos, y queda inconclusa por vocación constitucional, como hemos visto en Musil y en Gadda» (Calvino, 1998: 118-119).

in considerazione del fatto che essi già sottostavano a balzelli ed erano obbligati a contributi molteplici, il cui globale ammontare, in alcuni casi, raggiungeva e \$nanco superava il valente del poco banzavóis che la proprietà rustica arriva a fruttare, Cerere e Pale assenziendo, ogni anno bisestile: cioè nell'anno su quattro in cui non si sia verificata siccità, non pioggia persistente alle semine ed ai raccolti, e non abbi avuto passo tutta la carovana delle malattie. Paventata, più che ogni altra, la ineluttabile «Peronospera banzavoisi» del Cattaneo: essa opera, nella misera pianta, a un disseccamento e sfarinamento delle radici e del fusto, proprio nei mesi dello sviluppo: e lascia ai disperati e agli affamati, invece del granone, un tritume simile a quello che lascia dietro di sé il tarlo, o il succhiello, in un trave di rovere. In talune plaghe bisogna poi fare i conti anche con la grandine. A quest'altro flagello, in verità, non è particolarmente esposta la involuta pannocchia del banzavóis, ch'è una specie di granoturco dolciastro proprio a quel clima. Clima o cielo, in certe regioni, altrettanto grandinifero che il cielo incombente su alcune mezze pertiche della nostra indimenticabile Brianza: terra, se mai altra, meticolosamente perticata (Gadda, 2017: 13-14).

[En aquellos años, entre 1925 y 1933, las leyes del Maradagal, que es un país de no muchos recursos, daban facultad a los terratenientes para adherirse o no a las asociaciones provinciales de vigilancia nocturna (*Nistitiós provinciales de vigilancia para la noche*), y ello en consideración al hecho de que estaban ya sometidos a cargas y obligados a contribuciones múltiples, cuyo valor global, en algunos casos, alcanzaba e incluso superaba el dinero del poco banzavóis que la propiedad rústica llegaba a producir, cuando así lo permitían Ceres y Palas, todos los años bisiestos: esto es, en el único año cada cuatro en que no había habido sequía, ni lluvia persistente a la hora de las sementeras y de las cosechas, ni había pasado por allí toda la caravana de enfermedades. Temida más que otra ninguna, la ineluctable «peronospera banzovoisi» de Cattaneo, que produce, en la pobre planta, una desecación y pulverización de las raicillas y del tallo, precisamente en los meses de su crecimiento, dejando a los desesperados y hambrientos, en lugar de grano, un serrín parecido al que deja tras de sí la carcoma, o la barrena, en una viga de roble. En algunas regiones, además, hay que contar con el granizo. A este otro azote, en verdad, no está particularmente expuesta la cerrada panocha del banzavóis, que es una especie de maíz dulzón propio de aquel clima. Clima o cielo, en algunas comarcas, no menos granicífero que el cielo que se cierne sobre algunos medios celemines de nuestra inolvidable Brianza, tierra, si alguna vez las hubo, meticolosamente celeminada (Gadda, 1989: 67-68)].

Si bien al final del pasaje citado se puede apreciar una primera persona plural (“nostra indimenticabile Brianza”) su empleo no deja de encontrarse revestido de un carácter genérico. En consecuencia, la voz narrativa no puede ser adscripta a la de un personaje de la historia. Así, la toma de distancia intrínseca al narrador omnisciente (que permite realizar una descripción del estado de situación en la ficticia nación del Maradagal, mezcla de la Argentina con la italiana región de Brianza) revela una inconfundible pertenencia al relato omnisciente.

Por lo demás, tal como señala Italo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio*, en la novela de Gadda tiene lugar una furibunda invectiva contra el pronombre personal “yo”. El episodio en cuestión al que alude Calvino tiene lugar en el capítulo III de

la primera parte de *La cognizione del dolore* en donde ocurre una conversación entre el protagonista y el médico del pueblo:

E di nuovo si lasciava prendere da un'idea, e levò la voce, rabbiosamente: «Ah! il mondo delle idee! che bel mondo!... ah! l'io, io tra i mandorli in fiore... poi tra le pere, e le Battistine, e il Giuseppe!... l'io, l'io!... Il più lurido di tutti i pronomi!...».

Il dottore sorrise della sfuriata, non capì. Colse tuttavia il destro di volgere un po' al sereno le parole, se non l'umore e i pensieri.

«... E perché diavolo? Che le hanno fatto di male, i pronomi? Quando uno pensa un qualcosa deve pur dire: io penso... penso che il sole ci passeggia sulla cucùrbita, da destra a sinistra...». (Nel Sud-America, difatti, e nella Canzone di Legnano).

«... I think; già: but I'm ill of thinking...» mormorò il figlio. «... I pronomi! Sono i pidocchi del pensiero. Quando il pensiero ha i pidocchi, si gratta, come tutti quelli che hanno i pidocchi... e nelle unghie, allora... ci ritrova i pronomi: i pronomi di persona...» (Gadda, 2017: 85-86).

[Y de nuevo se dejaba llevar por una idea, y levantó la voz con rabia: — ¡Ah! ¡El mundo de las ideas! ¡Vaya mundo!... ¡Ah! El yo, yo... entre los almendros en flor... y luego entre las peras, y las Batistinas, y el José... El yo, yo... ¡El más asqueroso de todos los pronombres!... El doctor se sonrió ante aquella explosión, no la comprendió. Pero al menos tuvo el tino de encauzar un poco hacia la serenidad las palabras, ya que no el humor y los pensamientos.

—...¿Y por qué diablo? ¿Qué mal le han hecho los pronombres? Cuando uno piensa cualquier cosa, es natural que diga: yo pienso... pienso que el sol se pasea por encima de nuestros cocos, de derecha a izquierda... (Así es en Sudamérica, como en la «Canzone di Legnano»).

— ...I think, si: but I'm ill of thinking... — murmuró el hijo... ¡Los pronombres! Son los piojos del pensamiento. Cuando el pensamiento tiene piojos, se rasca, como todo el que tiene piojos... y en las uñas, entonces... encuentra los pronombres: los pronombres personales... (Gadda, 1989: 145).]

Si en el caso del narrador homodiegético el pacto de ficción que se establece entre este y el lector es de una consistencia para nada menor (a punto tal que la infracción del mismo tiene una incidencia que trasciende los límites propios de la figura del narrador para reconfigurar, incluso, los parámetros genéricos del relato), cabe pensar que la garantía de dicho pacto adquiere un vigor mucho más consistente cuando es entablado entre un narrador heterodiegético y el lector. En principio, debido a que en los tipos de narradores omniscientes no se encuentran presente, en teoría, esa subjetividad que sí condiciona a los narradores en primera persona (un mayor grado de subjetividad conlleva una mayor probabilidad de visión distorsionada o sesgada, condicionada por prejuicios o intereses, de aquello que es materia de narración). Así que al encontrarse desprovisto de la dimensión subjetiva, el narrador heterodiegético se perfila en sí mismo como garantía suficiente del cumplimiento del pacto de ficción: todo lo que este tipo de narrador relate será digno de ser

creído por el lector. Y, no obstante, no será esto lo que suceda en *La cognizione del dolore* de Gadda. Primero de todo porque se trata de un narrador que se toma algunas licencias, las cuales resultan más indisimulables y llamativas al tratarse justamente de un tipo de narrador omnisciente. Una de estas licencias es compartida con el narrador de *Der Räuber* de Walser (si bien, en este caso, el hecho de que se desdibujaran los límites entre narrador y personaje contribuía a que se considerara al narrador de la novela del escritor helvético como un “pseudo-omnisciente”). A saber: su tendencia a la dispersión en el discurrir narrativo. Así queda explicitado en una de las secciones del capítulo I, en la que el narrador se deja llevar por el discurrir de una pormenorizada descripción de una villa hasta que de repente parece tomar conciencia de su divagación:

Di ville, di ville!; di villette otto locali doppi servissi; di principesche ville locali quaranta ampio terrazzo sui laghi veduta panoramica del Serruchón – orto, frutteto, garage, portineria, tennis, acqua potabile, vasca pozzonero oltre settecento ettolitri: – esposte mezzogiorno, o ponente, o levante, o levante-mezzogiorno, o mezzogiorno-ponente, protette d’olmi o d’antique ombre dei faggi avverso il tramontano e il pampero, ma non dai monsoni delle ipoteche, che spirano a tutt’andare anche sull’anfiteatro morenico del Serruchón e lungo le pioppaie del Prado; di ville! di villule!, di villoni ripieni, di villette isolate, di ville doppie, di case villerecce, di ville rustiche, di rustici delle ville, gli architetti pastrufaziani avevano ingioiellato, poco a poco un po’ tutti, i vaghissimi e placidi colli delle pendici preandine, che, manco a dirlo, «digradano dolcemente»: alle miti bacinelle dei loro laghi.

(...)

Ma basti, con l’elenco delle escogitazioni funzionali (Gadda, 2017: 28-30).

[¡De villas y villas!, de villitas ocho habitaciones dobles servicios; de principescas villas cuarenta estancias amplia terraza a los lagos vista panorámica de Serruchón huerto, vergel, garaje, portería, tenis, agua potable, pozo negro de más de setecientos hectólitros –, orientadas a mediodía, a poniente, a levante, a levante-mediodía, a mediodía-poniente, protegidas por olmos o por antiguas umbrosidades de hayas contra la tramontana y el pampero, pero no contra los monzones de las hipotecas que también soplan a placer sobre el anfiteatro morrénico del Serruchón y a lo largo de las choperas de El Prado; ¡de villas y villucas!, de villazas colmadas, de villitas aisladas, de villas dobles, de casas con ribetes de villa, de villas rústicas, de rusticidades envilladas, los arquitectos pastrufacianos habían alhajado poco a poco, y más o menos todos, las hermosísimas y plácidas laderas de las colinas preandinas que, ni que decir tiene, “bajan en dulce pendiente” hasta los plácidos remansos de sus lagos.

(...)

Pero basta ya de enumeración de las excogitaciones funcionales (Gadda, 1989: 84-87).]

Al igual que el narrador de *Der Räuber*, el narrador de la novela de Gadda también es consciente del carácter disperso y poco ajustado a lo requerido que es su relato. Esa toma de consciencia es suficiente para que el narrador decida rectificarse, interrumpir las divagaciones y tratar de encauzar el relato hacia senderos más tradicionales y medidos.

No obstante, esta toma de consciencia no deja de manifestarse por algunos momentos y la pretensión de enderezar el rumbo no tarda en ser olvidada para volver a dar lugar a las digresiones narrativas que terminan materializándose en fisuras en el pacto de ficción.

Si bien no puede afirmarse que haya una difuminación de los límites entre narrador y personaje como la que aparece en *Der Ráuber*, sí se puede apreciar, en cambio, una suerte de punto de convergencia, aunque sin llegar al punto de la simbiosis, entre los dos a partir de la verbosidad antes señalada.

Al respecto, el siguiente pasaje del capítulo III es ilustrativo de la desmesurada locuacidad que el personaje comparte con el narrador. En dicho pasaje tiene lugar una conversación entre el médico de la localidad y el hiperneurótico Don Gonzalo Pirobutirro a propósito de la anciana madre de este último:

«... Ma non è il nipotino del Di Pascuale?», dimandò questi.

«... Non so chi sia, né di chi sia nipote... Quel che so è che mia madre è rimbambita... come tutte i vecchi...»: parlò concitatamente. Il dottore si batteva il polpaccio con la bacchetta. «... che ha bisogno di bavare bontà sul primo vitello che le càpita tra i piedi... sul primo cane randagio che viene a oltre... Anche i nipoti dei colonelli invacanza, adesso... da fargli ripetere choux, bijoux, cailloux, poveri tesoro... Perché si diventa buoni, buoni!». Gridava. Pareva ammattire. «Buoni, Buoni!... si diventa... Fino a che i gerani, le màmmole, ci premiano della nostra buona condotta... della nostra bontà definitiva...»

«È un fior d'un medico...» arrischiò il dottore con quel suo discorso un po' brontolato, fatto perennemente a capo chino, quasi un monologo «...e, credo, un funzionario integerrimo...»: poveraccio, sembrava recitare un «a parte» del teatro dei nobili.

«Non è una ragione per tirarsi in casa tutta la sua conigliera di nipoti!... Il francese che se lo impàrino a scuola... che è fatta apposta... E se non lo impàrano», guardò fisso il dottore: «se non lo impàramo, ... szàc!». Fece l'atto del frustar le gambe a un qualcuno, a un cavallo?; che ne avesse di lunghe, nude, diritte. Mise il capoin orizzontale ad accompagnare il sussulto della spalla, il gesto impetuoso del braccio, come avesse davvero a mano la frusta. Un'ira incredibile alterò la sua fisionomia incoerente. «E non lo imparano... e non lo impareranno mai!... perché i vitelli non parlano idioma... Stentano a scrivere due proposizioni in castellano... E allora szàc, szàc, szàc!...sulle gambe nude... Ecco che arriba la carità, la bontà!... ». Urlava. «Le lezioni di francese, arrivano! In copa ai vitelli... A gratis. Sull'orlo della fossa... per gli altri...! Per il peone... per il nipotino... qualunque cose, pur che sia per gli altri... per gli altri!»

Il medico taceva, confuso: vergognandosi di quel mezzo centimetro di barba, si sarebbe detto: in realtà meravigliato addolorato. Senza poter giustificare in acun modo ciò che udiva, ciò che vedeva, capì tuttavia che un qualcosa di orrido stava ribollendo in quell'anima. Pensò di incanalare altrove le idee del malato, se idee eran quelle (Gadda, 2017: 80-81).

[— ¿Pero no es el nieto de Di Pascuale? — preguntó.

— ... No sé quién es, ni de quién es nieto... Lo que sé es que mi madre chochea... como todos los viejos... — hablaba excitado. El doctor se golpeaba la pantorrilla con el bastoncillo —, ...que necesita babear bondades sobre el primer becerro que se le pone por delante... o sobre el primer perro sin amo que pasa por ahí... No faltaba sino los nietos de los coroneles

de vacaciones, ahora... Y hacerles repetir choux, bijoux, cailloux, a los pobres angelitos... ¡porque hay que ver lo bueno que se vuelve uno! — gritaba. Parecía enloquecido — ¡bueno, bueno... se vuelve uno! Hasta los geranios y las violetas vienen a premiarnos por nuestra bondad definitiva.

— Es un médico estupendo... — arriesgó el doctor con aquel hablar suyo un poco bronco, con la cabeza perennemente inclinada, como si monologase —... y, según creo, un funcionario integérrimo... — el pobre parecía que estuviera recitando un aparte en el teatro de los nobles.

— Pero no es razón para llenar la casa con toda la conejera de sus nietos... El francés, que lo aprendan en la escuela... que para eso la hicieron... Y si no lo aprenden — miró fijamente al doctor — si no lo aprenden... ¡zas! — hizo ademán de azotar las piernas de alguien (¿un caballo quizás?) que las tuviese largas, desnudas y rectas. Puso la cabeza horizontal para acompañar el movimiento de su hombro y el gesto impetuoso de su brazo, como si de veras tuviese un látigo en la mano. Una ira increíble alteró su fisonomía incoherente —. Y no lo aprenden... ¡y no lo aprenderán jamás!... porque los becerros no hablan ningún idioma... Son incapaces de escribir dos frases en castellano... Conque ¡zas, zas, zas!... en las piernas desnudas... ¡Pero he aquí que llega la caridad, la bondad!... — chillaba — ¡hasta las clases de francés llegan! Les caen a los becerros sobre el cogote... Y gratis. En el borde de la fosa... ¡para los demás...! para el peón... para el nieto... cualquier cosa; lo que importa es que sea para los demás... ¡para los demás!

El médico callaba, confuso; avergonzándose de aquel medio centímetro de barba, al parecer; pero en realidad asombrado y dolorido. Sin poder justificar en modo alguno lo que oía y lo que veía, comprendió no obstante que algo horrible estaba hirviendo en aquella alma. Y pensó encauzar en otra dirección las ideas del enfermo, suponiendo que aquello fuesen ideas (Gadda, 1989: 139-140.)]

La incontinencia verbal de Gonzalo Pirobutirro revela, además de un punto de convergencia con el narrador, algunos aspectos significativos de su personalidad (el carácter colérico e impulsivo, por ejemplo) que con el discurrir narrativo de la novela se tornará especialmente significativos. Es en lo que repara el personaje del médico (que secretamente confía en que una de sus hijas pueda contraer matrimonio con el muchacho, a pesar de la torpeza y la falta de tacto congénita de Don Gonzalo Pirobutirro) mientras escucha las diatribas que profiere su interlocutor. Evidentemente las palabras esconden algo que se está gestando hacia el interior del sujeto: “algo horrible estaba hirviendo en aquella alma”.

Ahora bien, la atmósfera inquietante que poco a poco, con el transcurrir de las páginas, se va develando, no sólo responde al carácter explosivo de Gonzalo Pirobutirro, quien tal como aparece en el pasaje antes reproducido no puede soportar la excesiva beneficencia que su anciana madre le dispensa a diversos vecinos de la localidad, sino también a la presencia de delincuentes menores que asolan y arrasan con las casas de la villa durante la noche. Debido a la existencia de estos cacos es que se constituye una

guardia urbana llamada “Nistitúo de Vigilancia para la Noche” a la que se aludía en el pasaje antes citado en el que se reproducía el comienzo de la novela.

En rigor, durante el transcurrir de la trama no queda del todo claro en qué medida dicha guardia urbana se encuentra escindida del accionar delictivo de aquellos malhechores que presuntamente busca prevenir.

Il Manganones difatti, da quando aveva assunto la sorveglianza della zona e perciò delle ville contigue al Trabatta, ch'erano abbonate, s'era del pari procurato una speciale pratica nell'escludere dalla sorveglianza le ville non abbonate: queste molto giustamente venivano abbandonate alla loro sorte. Come facesse ad escluderle, non si sa di preciso: forse, passandoci davanti, chiudeva gli occhi e voltava la faccia dall'altra parte. Certo è che adempiva così scrupolosamente e così efficacemente a' suoi obblighi che non s'era mai dato il caso che alcuna delle ville abbonate avesse mai patito il benché minimo oltraggio. Le ville abbonate poi erano così pietosamente prive di vasellame e di biancheria da letto, che i ladri fiutata di lontano la fatica inutile le lasciavano godere tranquillamente il loro abbonamento, sotto la padella stellata della notte (Gadda, 2017: 179).

[En efecto, Manganones, en cuanto se había hecho cargo de la vigilancia de la zona y por tanto de las villas contiguas a la de Trabatta, que estaban abonadas, también había inventado un sistema especial para excluir de la vigilancia a las villas no suscritas: las cuales, muy justamente, eran abandonadas a su suerte. Cómo hacía para excluirlas, no se sabía con precisión: quizá, pasando por delante, cerraba los ojos y volvía la cara del otro lado. Lo cierto es que cumplía tan escrupulosa y eficazmente con sus obligaciones que nunca se había dado el caso de que alguna de las villas abonadas sufriera el más mínimo ultraje. Las villas abonadas, además, estaban tan penosamente desprovistas de vajillas o de ropa blanca, que los ladrones, oliendo de lejos lo inútil del esfuerzo, les dejaban disfrutar tranquilamente de su abono, bajo la sartén estrellada de la noche (Gadda, 1989: 244-245).

Un halo de sospecha se cierne sobre varios de los personajes de la novela: se encuentran presentes todos los factores para que la atmosfera inquietante devenga en un hecho concreto; vale decir, delictivo. En este sentido, nos encontramos frente a una narración policial. Pero un policial en el que, al igual que en el cuento de Gombrowicz y que en *Der Räuber* de Walser, el lector no termina de tener lo suficientemente en claro si se encuentra frente a un crimen o no. En el caso de *La cognizione del dolore* la respuesta es, incluso, todavía más esquiva puesto que la misma se encuentra sujeta a la interpretación del lector, a la libre e individual pesquisa que este pueda llegar a realizar. El último capítulo de la novela de Gadda, el capítulo V de la Segunda Parte, finaliza con la presentación del presunto cuerpo del delito. Los vecinos de la villa se introducen en la casa de Don Gonzalo Pirobutirro; no lo encuentran y se dirigen al dormitorio de su madre. Al entrar se encuentran con la señora gravemente lastimada, exhalando sus últimos suspiros.

Nel grande letto nuziale un posto appariva occupato, sotto le coltri. Una coperta di lana assai buona, e frangiata, colorata a scacchi color sale e pepe, di quelle che gli inglesi chiamano «plaids» e usavano ne' loro viaggi, al tempo di Dickens, nascondeva quasi completamente il guanciale e il capo della dormiente. Ella, pensò la Peppa, era alquanto freddolosa: e forse si era riparata il capo a quel modo. Ma quel drappo parve a tutti che nascondesse la morte.

Il trapestio delle sei o sette persone sul pavimento di legno della camera ebbe finalmente un arresto. Quelli che più s'erano avvicinati al letto dalla parte occupata, tra cui la donna, chiamarono ancora, quasi sottovoce, per un riguardo, «señora, señora», chinandosi. E il vecchio Olocati la scoperse. Gli occhi della signora, aperti, non lo guardarono, guardavano il nulla. Un orribile coagulo di sangue si era aggrumato, ancor vivo, sui capelli grigi, dissolti, due fili di sangue le colavano dalle narici, le scendevano sulla bocca semiaperta. Gli occhi erano dischiusi, la guancia destra tumefatta, la pelle lacerata, e anche sotto l'orbita, orribile. Le due povere mani levate, scheletriche, parevano protese verso «gli altri» come in una difesa o una implorazione estrema. Esse poi apparivano graffiate: macchie e sbavature di sangue erano sul guanciale e sul lembo del lenzuolo (Gadda, 2017: 214-215).

[En el gran lecho nupcial un lugar parecía ocupado, bajo la colcha. Una manta de lana de buena calidad, a cuadros de color sal y pimienta, de esas que los ingleses llaman «plaids» y usaban en sus viajes en tiempos de Dickens, ocultaba casi completamente la almohada, y la cabeza de la durmiente. Ella, pensó la Pepa, era bastante friolera: y quizá se había abrigado de aquella manera. Pero aquel paño le pareció a todos que ocultaba la muerte.

El ajeteo de las seis o siete personas sobre el suelo de madera del cuarto cesó por fin. Los que más se habían acercado al lado ocupado de la cama, y entre ellos la mujer, volvieron a llamar, casi en voz baja, por consideración, «señora, señora», agachándose. Y el viejo Olocati la destapó. Los ojos de la señora, abiertos, no lo miraron, miraban a la nada. Un horrible coágulo de sangre se había agrumado, todavía vivo, en el pelo gris, suelto, dos hilillos de sangre salían de su nariz, bajaban hacia su boca entreabierta. Los ojos estaban abiertos, la mejilla derecha tumefacta, la piel desgarrada, hasta incluso hasta la órbita, horrible. Las dos pobres manos levantadas, esqueléticas, parecían tendidas hacia «los otros» como en un gesto de defensa o en una imploración extrema. También ellas parecían arañadas: había manchas y rastros de sangre en la almohada y en el embozo de la sábana (Gadda, 1989: 283-284)].

La inoportuna ausencia del hijo (además de sus antecedentes signados por sus arranques coléricos) hace que las sospechas del lector en torno a la muerte de la madre recaigan sobre él. Pero, a su vez, no puede pasar por alto el clima opresivo que se encuentra presente desde el principio de la novela debido a la delincuencia nocturna que asola a las casas de la villa. Por lo demás, y para complejizar el panorama dando lugar a la multiplicidad de conjeturas y escenarios posibles que expliquen la muerte de la anciana señora, el lector tampoco puede dejar de advertir la mancha de sangre que se encuentra sobre uno de los bordes de la mesita de luz.

Si comprese da tutti, al riscontrare delle tracce di sangue sullo spigolo del tavolino da notte, verso il letto, che il capo così ferito doveva avervi battuto violentamente; forse qualcuno doveva averla afferrata a due mani, pel collo, e averle sbattuto il capo contro lo spigolo del tavolino da notte, per terrorizzarla, o deliberato ad ucciderla. Terribile fu e permaneva a tutti

l'aspetto di quel volto ingiuriato, ch'essi conoscevano così nobile e buono pur nel disfacimento della vecchiezza (Gadda, 2017: 217).

[Todos comprendieron, al advertir rastros de sangre en el borde de la mesita de noche, por el lado de la cama, que la cabeza herida de aquel modo debía de haber golpeado contra él violentamente; puede que alguien la hubiese aferrado con las dos manos por el cuello, y le hubiese golpeado la cabeza contra el borde la mesita, para asustarla, o quizá decidido a matarla. Terrible fue, y en todos persistía, el aspecto de aquel rostro maltratado, que ellos sabían tan noble y bondadoso incluso en la ruina de la vejez (Gadda, 1989: 286).]

Frente a este escenario cabe preguntarse: ¿acaso todo fue un accidente doméstico, en cuyo escenario la anciana señora padeció una descomposición natural, golpeando su cabeza contra el borde de la mesita de luz? ¿O es que la hipótesis del crimen, lo que da forma a la narrativa policial, es la que se presenta como la más plausible? En caso de que esta segunda posibilidad sea la cierta (es decir, la posibilidad de los factores externos incidiendo en la muerte de la anciana): ¿se debe sospechar del hijo, que acaso incurrió en un brote iracundo y durante el mismo arremetió contra su propia madre? ¿O es que tuvieron algo que ver los ladrones nocturnos o, incluso, la misma guardia urbana del “Nistitúo de Vigilancia para la Noche”, que, en todo caso, se encuentran consustanciados con los delincuentes? Los interrogantes dan lugar a posibles escenarios y estos, a su vez, permanecen como posibilidades narrativas que nunca serán desestimadas o proclamadas como la explicación verdadera. Queda la incertidumbre, entonces, no sólo en torno a la presunta culpabilidad sino, incluso, alrededor de la propia existencia de una muerte.

Los bosquejos de la novela rinden cuenta de que el autor barajó diversas resoluciones. A propósito de esta incógnita, puede ser de especial ayuda recurrir a otros textos ficcionales. Por ejemplo, el cuento “Un inchino rispettoso”, fechado en 1948 y aparecido en el volumen de narraciones *Accoppiamenti giudiziari* (1963). En el cuento en cuestión se llega a la resolución del misterio en torno a la muerte de la también anciana señora Esther, quien al igual que la otra también es encontrada muerta en su cama, pero esta vez con signos evidentes de la perpetración de un homicida. La resolución indica un asesinato por cuestiones económicas; es decir, la culpabilidad recae sobre un ladronzuelo, que si bien conocía a su víctima no dejaba de encontrarse su accionar motivado por el robo. Al respecto, comenta Enrique Butti:

“Una respetuosa reverencia” (fechado en 1948) es seguramente el cuento más directo, lineal, de fácil fruición digamos, de Carlo Emilio Gadda. Sin embargo está en él gran parte de lo que

constituye su particular universo. El tema pertenece al género policial, como a él pertenecen *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* y *La cognizione del dolore*, por citar sus dos principales novelas, aunque la diferencia esencial sea que en el cuento que nos ocupa, claves y resolución se ajustan a las coordenadas tradicionales del género, mientras en *Quer pasticciaccio...* y en *La cognizione...* asistimos a una revolución capital del género: los enigmas en vez de aclararse con el paso de las páginas más van enredándose, hasta un final caos cósmico. Bajo su pátina de desenfado, de mezcolanza, de mejunje, de pastiche, Gadda construye una metafísica de enredo, desquicio, despropósito, tan ajustada a una certera visión sociológica que hubo quien trató de cincharlo dentro de los límites del neorrealismo (límites que él rechazó, como rechazó los rótulos de “barroco”, de “manierista” y de “grotesco delirante”, que también trataron de endilgarle) (Butti, 2006: 135).

Tal como señala Butti, el cuento de Gadda se ajusta a las pautas del policial, del mismo modo en que, por su parte, no lo hacen las dos novelas principales del autor lombardo debido a que en ellas se opera una revolución, una transformación, en relación a las claves esenciales del género.

Ya que, volviendo a nuestra novela, la posibilidad de que no se esté frente a un crimen no quita que la narración de *La cognizione del dolore* no devenga en un relato policial. A propósito de esta condición narrativa y genérica de la novela es fundamental la proliferación de posibilidades que podrían explicar el único hecho concreto e incuestionable (la muerte de la anciana señora en su lecho). Y esta proliferación de hipótesis (de conjeturas ante el misterio) tiene lugar debido a la ausencia de una resolución. En rigor, la ausencia de un final. Un final que el narrador debía encargarse de proveerle al lector. Volvemos, así, a la incidencia que tiene el narrador no confiable (incluso uno que en principio no contaría con las características suficientes para serlo debido a su condición de omnisciente) sobre la forma distintiva que presenta el relato.

En el caso en cuestión, el carácter no confiable del narrador reside en una manifiesta desarticulación del horizonte de expectativas básico con el que cuenta cada lector; a saber: que el narrador le termine de contar la historia que ha empezado. El hecho es que la atmósfera opresiva en la que transcurre la trama de *La cognizione del dolore* llega a su clímax con el descubrimiento de la muerte de la madre del protagonista, el neurótico Gonzalo Pirobutirro, y acto seguido, en lo que implica un abrupto final de facto en la novela, se interrumpe la narración. No se trata de algo menor si se tiene en cuenta que en los capítulos anteriores el autor insinúa algunas posibilidades que podrían explicar la posterior muerte de la mujer: la misma novela se encarga de trazar los senderos de la sospecha. La abrupta finalización del relato en una historia que parece enmarcarse en una

narración policial (en donde la cuestión del desenlace en absoluto constituye algo menor; por el contrario, es en aquella parte en la que se cifra gran parte de la dinámica del género) no hace más que acentuar todavía más la infracción cometida por el narrador (y más aún al tratarse de un narrador omnisciente). El hecho de que se interrumpa la narración en medio de un esperable esclarecimiento del misterio no hace más que recalcar la constatación de que en esta novela nos enfrentamos a un narrador no confiable, por más que este narrador no tenga motivo alguno para no esclarecerlo (como sí podría tenerlo un narrador homodiegético como el Dr. Sheppard de *The Murder of Roger Ackroyd*). En su nota al pie a este abrupto final de facto, María Nieves Muñiz afirma que «consustancial a Gadda es la tendencia a la obra inacabada, correlativa a su antinarratividad divagatoria y a su sintaxis “elicoidal” o de “sacacorchos” que según el propio autor mima la vacuidad del sentido» (Muñiz, 1989: 287). Si bien “antinarratividad” tal vez no sea el término más adecuado para referirse a la escritura de Gadda (*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* no es *La jalousie* de Robbe-Grillet), lo cierto es que rinde cuenta de su impronta experimental y rupturista. Y no hay duda de que la de Gadda es una literatura experimental y de vanguardia. Luego Muñiz agrega: «De ahí que a la ausencia de un final explícito en *El aprendizaje del dolor*, le corresponde una proliferación de proyectos e hipótesis en los apuntes preparatorios del novelista» (Muñiz, 1989: 287). Evidentemente los proyectos de resolución, las múltiples conjeturas con las que dar a la narración policial un culpable o, por lo menos, una explicación plausible y clara, y que han sido plasmados a modo de esbozos, de bosquejos, se terminaron imponiendo como forma definitiva de la novela. De este modo, se termina configurando un atípico narrador no confiable: aquel que siendo incluso omnisciente no cumple con una de las cláusulas elementales del pacto de ficción que establece con el lector; es decir, la de contar la historia y que la misma llegue a su término. Ya no se trata de un narrador que le escatima la verdad al lector. El gesto es todavía más rupturista puesto que se trata de un narrador que le escatima al lector el contenido mismo.

En este sentido, si bien la narración no llega a su término (quedando en suspenso, a la libre interpretación, la verdadera naturaleza de la muerte de la anciana señora), la forma del policial sigue presentándose como la forma propicia para pensar esta novela de Gadda. No se puede negar en ella la presencia de una transgresión. Lo único verdaderamente

inobjetable en la novela es la infracción cometida por el narrador omnisciente de *La cognizione del dolore* al incumplir el pacto de ficción.

4.3. Nuevos horizontes del narrador

En las dos novelas abordadas en el presente capítulo nos encontramos ante una modalidad del policial en el que se reconfiguran muchas de las pautas que tradicionalmente han constituido al género. La principal de estas transformaciones, que se operan en las narraciones de Robert Walser y de Carlo Emilio Gadda, es la puesta en tela de juicio de la naturaleza del presunto crimen, el cual es un elemento que en el género policial (ya sea en su vertiente clásica como en su variante negra) se constituye en un punto de partida insoslayable para el desarrollo del policial. Efectivamente, en las dos novelas la perspectiva de un crimen se presenta como una cuestión especialmente sinuosa, esquiva. En el caso de *Der Räuber*, la condición delictiva del protagonista (tantas veces anticipadas por el narrador) se termina diluyendo en medio de las divagaciones que el narrador impone a su relato de los acontecimientos. Por lo que cabe preguntarse si realmente ese hecho delictivo ha existido. Pero lo cierto es que, al margen de la verdadera existencia del hecho delictivo, lo que resulta indudable es que se trata de una cuestión que al lector le es vedada, constituyéndose como un contenido inaccesible. En el caso de *La cognizione del dolore*, en tanto, la inaccesibilidad al crimen resulta absoluta debido al abrupto final de la narración. La muerte de la anciana señora es objeto de debate: ¿muerte natural o asesinato? (y en este último caso, ¿sobre quién recae la autoría del homicidio?). El hecho de no poder determinar si nos encontramos o no frente a un crimen responde en gran medida al incumplimiento del pacto de ficción realizado por el narrador omnisciente al interrumpir el relato y darlo por finalizado justo en el momento en el que se esperaba que el relato fuera esclareciendo los interrogantes. De ahí la pertinencia de leer en serie estas dos narraciones con el cuento de Gombrowicz: en la narración del autor polaco también se lleva a cabo una transformación del género policial al prescindir del elemento insoslayable del género como lo es el crimen. O, mejor dicho, al imponer la perspectiva del crimen de manera artificial cuando el lector sabe perfectamente que el crimen como tal no ha ocurrido y que, en todo caso, este tiene lugar debido a las acciones emprendidas por el juez de instrucción. En otras palabras, se trata de narraciones (las de Walser, Gadda y Gombrowicz) que a pesar de no contar con un

crimen (o cuya presencia resulta, cuanto menos, controversial) no por ello dejan de adscribir a las pautas del género policial. ¿Y a qué responde esta adscripción al género cuando en las narraciones de Walser y Gadda se está frente a la ausencia del hecho delictivo? Responde al hecho de que en dichas narraciones se lleva a cabo una infracción. A saber: las infracciones que los respectivos narradores de las novelas cometen en relación al pacto de ficción que constantemente violan. En este sentido, es en las novelas de Walser y de Gadda (cuya adscripción al género es realizada en términos tan flexibles que desdibuja muchos de los parámetros típicos) en donde quedan aún más de manifiesto cuán consustanciada se encuentra la figura del *unreliable narrator* con la dinámica policial. Ya no se trata de que el lector sospeche de algún personaje específico (lo cual implicaría un tipo de lectura anclada en lo anecdótico), sino que sospeche del relato mismo, que lo ponga en tela de juicio.

Nos encontramos, entonces, frente a una modalidad de narrador no confiable que, a diferencia de los casos revisados en el capítulo anterior, trasciende los márgenes de géneros específicos para aparecer profundamente consustanciada a un determinado programa narrativo. Rupturista, en estos casos. Es decir, que en los casos de *Der Räuber* y de *La cognizione del dolore* la configuración del narrador no confiable incide sobre la forma, sobre el programa narrativo de un autor. Así, el incumplimiento del pacto de ficción que el narrador de *La cognizione del dolore* lleva a cabo al dejar sin terminar su relato no deja de ser un gesto inherente a la premisa gaddiana de la dificultad de aprehender el mundo (en *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* esta dificultad se manifiesta, como señalaba Calvino mediante la proliferación de dialectos; en *La cognizione del dolore* la dificultad viene dada a partir de la ausencia de un final explícito). En tanto que la novela del escritor helvético las tendencias divagantes del narrador que terminan por perfilar una narración siempre en fuga no hace más que poner bajo revisión muchas de las convenciones literarias heredadas del siglo anterior. De este modo, se puede afirmar que en estas narraciones queda en evidencia que la incidencia del narrador no confiable deviene en una forma específica. Una forma que pone en crisis las formas tradicionales dentro de las cuales se ha encuadrado la literatura hasta ese entonces.

Se trata, entonces, de recalcar el carácter performativo del *unreliable narrator*. Los casos de las novelas de Robert Walser y de Carlo Emilio Gadda demuestran que la presencia de este tipo de narrador lejos se encuentra de ser meramente anecdótica.

Tercera Parte

Bajo la lupa

Capítulo 5

La narración bajo sospecha en la literatura argentina

5.1 A las puertas del relato de enigma.

La forma del policial nos sigue interpelando a la hora de pensar nuestro corpus literario. Que dicha forma brinda el espacio propicio para la aparición y configuración del narrador no confiable debido a que en este género la lectura deviene en investigación (de manera tal que el lector desempeña el rol de detective, en tanto que el narrador no confiable el de culpable) fue una de las premisas que postulamos en el capítulo 3 a la hora de determinar qué aspectos del *unreliable narrator* se podían apreciar a la luz de las ficciones detectivescas. Pensar el policial como el espacio ficcional favorable para dar lugar a la sospecha que finalmente desembocará en una posterior impugnación a la narración y al estatuto mismo del narrador es, de este modo, especialmente fructífero. Tener en cuenta dicha premisa resultará oportuno en el presente capítulo dado que los tres relatos que conforman el corpus literario se caracterizan por llevar a cabo una adscripción al género policial con una característica distintiva que implica una marcada relativización de los parámetros genéricos.

La forma del policial nos sigue interpelando a la hora de pensar nuestro corpus literario. Dicha forma, tal como postulamos en el capítulo 3 a la hora de determinar qué aspectos del *unreliable narrator* se podían apreciar a la luz de las ficciones detectivescas, brinda el espacio propicio para la aparición y configuración del narrador no confiable debido a que en este género la lectura deviene en investigación (de manera tal que el lector desempeña el rol de detective, en tanto que el narrador no confiable, el de culpable) Esta fue una de las premisas que nos permitió pensar el policial como el espacio ficcional favorable para dar lugar a la sospecha que finalmente desembocará en una posterior impugnación a la narración. Y así, al estatuto mismo del narrador, lo cual es especialmente

fructífero en relación a los objetivos de la presente tesis. Tener en cuenta dicha premisa resultará oportuno en este capítulo dado que los tres relatos que conforman el corpus literario se caracterizan por llevar a cabo una adscripción al género policial con una característica distintiva que implica una marcada relativización de los parámetros genéricos.

En este sentido, la particularidad que signa la inserción dentro del policial de las narraciones de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Enrique Butti nos lleva a pensar a que en ellas la adopción del género no resulta un impedimento para «apostar a una forma con identidad propia» (Lafforgue y Rivera, 1996: 84), que es, según Lafforgue y Rivera, uno de los dilemas a los que se enfrentan los escritores argentinos a la hora de incursionar en la ficción detectivesca.

La perspectiva comparatista con su ampliación de la mirada, y con su impronta flexible y abierta, puede contribuir a esclarecer la dinámica particular con la que los relatos “Hombre de la esquina rosada”, “El perjurio de la nieve” y “*Exorcismo*, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadefora” cifran, cada uno a su manera, su discurrir narrativo en las formas típicas del policial. Si hay algo que puede ser alumbrado por la perspectiva comparatista es justamente aquello que constituye una anomalía, que escapa a la norma y que se destaca dentro de un sistema literario determinado por los rasgos propios que presenta.

Así, la “relativización de la especificidad genérica” del policial, como dicen Lafforgue y Rivera, obedece principalmente a las particularidades de la inventiva autoral de estos tres escritores argentinos. Y, por lo tanto, dicha impronta se encuentra consustanciada a sus respectivos programas narrativos.

En principio, no es de extrañar que estos autores hayan incursionado a su manera en el policial puesto que se trata de un género que ha contado con una presencia destacada dentro del sistema literario argentino.

La publicación de *La bolsa de huesos* (1896) de Holmberg revela dos cuestiones. En primer lugar, el hecho de que la literatura argentina de finales del siglo XIX se encuentra en sintonía con los últimos avances que han tenido lugar en la literatura universal. Así como las novelas de Eugenio Cambaceres se encuentran en correspondencia con la tendencia narrativa imperante en Europa en ese período como lo es el naturalismo —en efecto, las

premisas del determinismo y la novela de tesis, consustanciales al movimiento literario en cuestión, presentes en la narración de *En la sangre* (1887) no difieren, estrictamente en estos dos aspectos, en relación a lo que puede verse en una novela como *L'Assommoir* (1876) de Zola—, la narración de Holmberg manifiesta una compatibilidad con las ficciones detectivescas que Arthur Conan Doyle emprende en la última década del siglo XIX. En segundo lugar, las primeras manifestaciones del policial en la literatura argentina evidencian una adscripción a la forma típica del policial, pero, como señalan Lafforgue y Rivera, con una identidad propia. Esto es lo que se puede ver en *La bolsa de huesos*: por un lado, la novela corta adopta varios de los elementos típicos del policial que revisamos en el capítulo 3: la existencia de un cuerpo del delito, la pesquisa emprendida por el narrador, la presencia del acompañante (con algunas de las características y funciones inherentes) en la figura del frenólogo Manuel de Oliveira César, la sorpresiva revelación final —con la presencia de un culpable transformista— con la que se esclarece el enigma, etc. Por lo demás, esta adscripción al policial se presenta de manera explícita y deliberada durante todo el discurrir narrativo cuando los personajes manifiestan ser conscientes de encontrarse inmersos en una intriga típicamente novelesca y, puntualmente, policial. Pero, por otro lado, la novela de Holmberg se trata de una narración que no oculta el hecho de que la trama estrictamente policial da lugar a una defensa de los argumentos de la ciencia y del positivismo: «se trata de la aplicación de los principios generales de la medicina legal, que es una ciencia, y de demostrar que la ciencia puede conquistar todos los terrenos, porque ella es la llave maestra de la inteligencia» (Holmberg, 2005: 97).

Esta característica del policial argentino que ya se encuentra presente en una narración pionera como la de Holmberg (adscripción al policial, pero en términos propios) será una constante a lo largo de la literatura argentina. El ejemplo más acabado de esto probablemente sea “La muerte y la brújula” de Borges, en la que se encuentran presentes los elementos característicos que rigen al modelo policial (la investigación, la serie de crímenes, el detective y el culpable, etc.), pero reformulado con la vuelta de tuerca final que plantea un traspaso de la narración policial a la impronta metafísica.

En otros casos de la literatura argentina podemos encontrar este doble gesto de adopción del modelo policial, pero con la libertad suficiente como para imponer una impronta distintiva. Así lo podemos ver en los cuentos policiales de Ayala Gauna en los

que el formato del policial se entremezcla con el costumbrismo a partir de una ambientación de corte propiamente regional de los casos que debe resolver el comisario Frutos Gómez y del empleo del lenguaje coloquial por parte de los personajes. Del mismo modo en que se puede apreciar en *Las muertes del Padre Metri* (1942) de Leonardo Castellani, que presenta tramas con una clara influencia chesterstoniana (al respecto, basta con reparar en que la clave de desciframiento del enigma planteado en el cuento “La muerte del Majestic Hotel” reproduce, en esencia, las claves para el descubrimiento del asesino que se presentan en relatos como “The Secret Garden”, “The Hammer of God” o “The Sign of the Broken Sword”; a saber: el hecho de que los culpables no son católicos, lo cual explica la desviación o aturdimiento moral que los llevará a cometer el ilícito), por la que dichas tramas protagonizadas por el misionero del Chaco santafesino contienen una dimensión ideológica-religiosa.

Otro referente del policial argentino en las últimas décadas es Piglia, que también incursiona en el género apelando a dimensiones que no son inherentes a la ficción policíaca como puede ser la metaliteratura. En “La loca y el relato del crimen” el descubrimiento del verdadero culpable tiene lugar cuando el joven periodista Emilio Renzi deja de lado los preceptos típicos del policial para iluminar misterios y, en cambio, apela a su formación como estudiante de la carrera de letras para decodificar la identidad del asesino a partir del discurso aparentemente incoherente y arbitrario de la única testigo del asesinato. La divergencia entre la dimensión policíaca y la dimensión académica o metaliteraria (que acentúa el carácter híbrido de la narración policial en cuestión) queda de manifiesto hacia el final del cuento cuando luego de que Renzi le exponga a su jefe en el diario *El mundo* cuál es el método que empleó para dar con el asesino, el viejo Luna descarte toda la explicación, evidenciando una cierta incompatibilidad entre los dos mundos. En Piglia el abordaje metaliterario del género policial queda más en evidencia en el conjunto de cuentos póstumo *Los casos del comisario Croce* (2018). A pesar de su ambientación predominantemente “barriobajera”, que revela el influjo del policial en su vertiente negra (resabios de la práctica de Piglia como editor de las series negras en editoriales argentinas), no deja de estar presente la dimensión metaliteraria que termina por causar el efecto de policiales deliberadamente artificiosos: “El astrólogo” en tanto recreación a partir del sustrato propuesto por Roberto Arlt en *Los siete locos* (1929) o “La excepción”, que en su

operación de reescritura de “The Sign of the Broken Sword” de Chesterton (que, en rigor, implica una doble reescritura puesto que “Tema del traidor y del héroe” de Borges resulta insoslayable en la intertextualidad) se constituye en homenaje a la literatura detectivesca. El devenir del policial en artificio metaliterario no es una anomalía en la obra de Piglia puesto que lo mismo se puede observar en novelas como *Blanco nocturno* (2010) y *El camino de Ida* (2013) en los que los personajes y las circunstancias anecdóticas no ocultan su impronta caricaturesca. Esta misma impronta en la literatura argentina, por cierto, puede ser identificada también en otras novelas como, por ejemplo, *El agua electrizada* (1992) de C. E. Feiling.

El caso de Pablo de Santis es otro ejemplo para pensar el policial en la literatura argentina no sólo porque «Por cantidad y extensión de citas y por referencias posibles, así como por el número de ficciones que pueden ser concebidas en la órbita del policial, la poética de De Santis es, probablemente, la que menos opciones tiene de renunciar a su estrecha ligazón con el género» (Maltz, 2018: 230) sino también por ser un escritor decididamente borgeano a la hora de apropiarse de la forma del policial en sus novelas. Lo cual puede verse en una novela como *El enigma de París* (2007), que presenta una indudable inscripción en el género mediante una saturación de los elementos y clichés propios de la narrativa policíaca, así como también en otras novelas que no evidencian de manera tan patente su afiliación a la tradición del policial, como son los casos de novelas como *La sexta lámpara* (2004). Filiación con Borges que no es de extrañar en un autor como De Santis, a pesar de que «no es precisamente un escritor legítimo en la academia y que incluso produce cierta incomodidad» (Maltz, 2018: 231), puesto que en su escritura es patente la presencia de lo que Maltz denomina, siguiendo a Jimena Néspolo, en sus tesis como el “factor Borges”⁸⁴. Las alusiones no pretenden ser exhaustivas, pero sí representativas de un determinado estado de situación del policial en la literatura argentina.

⁸⁴ A propósito de esto, resulta especialmente elocuente la elección de *Los conjurados* (1985) que realiza De Santis en el libro *La república posible. 30 lecturas de 30 libros en democracia* (2014). Tal como lo anticipa el título, se trata de que treinta escritores y críticos literarios seleccionen un libro publicado a partir 1983 que ellos consideren especialmente significativo para la literatura argentina de los últimos años. El gesto de De Santis de seleccionar el último libro de Borges, producción que se encuentra fuera de lo “canonizado”, por encima de los habituales figurones de la literatura argentina post-Borges, es toda una declaración de principios estéticos: demostrar la vigencia de la figura de Borges y, especialmente, de parte del legado borgeano; a saber: una concepción de la literatura a partir de la primacía de la trama, tal como se evidencia en el prólogo a *La invención de Morel*

En el caso de Borges su aproximación al policial lo llevará a postular, en un texto aparecido originalmente en 1933 (“Leyes de la narración policial”), una serie de mandamientos a los que, tal vez, debería ceñirse toda ficción detectivesca: a) un límite discrecional de personajes, b) declaración de todos los términos del problema, c) avara economía de los medios, d) primacía del cómo sobre el quién, e) el pudor de la muerte, f) necesidad y maravilla en la solución. El listado de requisitos propuesto por Borges más que responder a un imperativo convencional parecería, más exactamente, constituirse en la manifestación de una lectura crítica de las narraciones policiales. En efecto, sobre el segundo punto Borges comenta que «la variada infracción de esta segunda ley es el defecto preferido de Conan Doyle» (Borges, 2011: 34).

El hecho de pensar a un Borges distanciado del cumplimiento de una serie de preceptos genéricos es por demás pertinente puesto que se trata de uno de los aspectos en los que Balderston se detiene a la hora de ponderar la relación del escritor con el policial:

Borges, consciente como es de la inestabilidad del género y de las continuas innovaciones a que está sometido (...), prefiere fijar los límites que el relato policial no puede sobrepasar sin perder rigor e interés. Esta falta de dogmatismo le permite innovar en sus propios cuentos policiales, sin dejar de atenerse a sus propias exigencias de rigor y economía (Balderston, 1985: 126).

Más adelante, Balderston insiste en los alcances que tiene la adscripción de Borges al policial: «El relato policial no es para él un género convencional sujeto a fórmulas, sino un experimento constante con toda la gama de lo posible, en que un relato deberá siempre ser juzgado por el rigor y la economía de los problemas intelectuales que plantea» (Balderston, 1985: 127). El caso de “La muerte y la brújula” es un claro ejemplo de una innovación dentro del género, además de rigor en el empleo de los elementos compositivos.

Sobre esta misma impronta que caracteriza la inscripción de las narraciones borgeanas en el policial se detiene también Louis, especialmente para pensar el caso al cual estamos abocados: “Hombre de la esquina rosada”:

Borges juega un doble juego: recicla técnicas y estrategias del policial de manera velada, de modo que el texto producido no pueda clasificarse automáticamente en ese género, lo que da a su literatura mayor eficacia porque atrae lectores de ámbitos diferentes. Al combinar el cuento policial y el relato de cuchilleros, dos temas «bastardos», poco prestigiosos según ciertos intelectuales, el carácter híbrido del texto impide la clasificación automática en un

género determinado y contribuye a otorgarle el estatuto de verdadera obra literaria (Louis, 2014: 249).

Sin duda que el carácter “híbrido” señalado por Louis es una impronta distintiva de “Hombre de la esquina rosada” que, además de la ausencia de elementos típicos del género, hace que la inscripción del relato en el policial no sea del todo clara. La primera de estas ausencias es la de la figura del detective, a quien Piglia le atribuía una importancia decisiva a la hora de definir el policial. Cabe preguntarse, entonces, qué es lo que hace que este cuento de Borges pueda ser considerado como tal a pesar de los matices que presenta su adscripción. En principio, Louis da una de las claves al señalar rasgos distintivos de “Hombre de la esquina rosada” en comparación a otras “historias de cuchilleros” y especialmente en relación a las presuntas versiones anteriores del cuento: “Leyenda policial” (1927) y “Hombres pelearon” (1928): el hecho de escamotear el duelo público para así transformarlo en un enigma (Louis, 2014: 254).

Y efectivamente es así. En el cuento tenemos el cuerpo del delito, el cadáver de Francisco Real, “el Corralero”, pero no conocemos la identidad de su contendiente. Esta ausencia no dará lugar a la investigación que todo lector podría presuponer en una narración policial (de hecho, del cuerpo delito se encargan los presentes en el baile y lo arrojan al arroyo Maldonado antes de que llegue la policía). Louis da una explicación a esta ausencia afirmando que la misma no es tal ya que la pesquisa en el relato de Borges no estará a cargo de la figura de un detective sino en aquella otra figura indispensable en todo policial de enigma: el lector. «El resultado es que en “Hombres de las orillas” [primera versión de “Hombre de la esquina rosada”] quien lleva adelante la investigación es el lector. Es el lector el que tiene que descubrir al asesino en el relato, ya que los indicios son aquí textuales» (Louis, 2014: 253). Indudablemente, tal como se verá más adelante, los indicios están presentes a lo largo del discurrir narrativo. Suscribiendo al planteo de Louis, cabe preguntarse también cuán predispuesto está el lector a, en el caso de asumir la dirección de la investigación, orientar sus sospechas hacia el narrador reparando en dos hechos. En primer lugar, la tendencia automática del lector a depositar su confianza en la palabra del narrador (no sólo del policial sino de la literatura en general, tal como hemos visto en el capítulo 2). En segundo lugar, la diluida especificidad genérica de “Hombre de la esquina rosada” y que obturaría la identificación del relato en tanto policial. Desde luego que todos estos eventuales impedimentos con los que contaría el lector no quitaría el hecho

de que el cuento borgeano postule y presuponga un lector modelo que pueda sortearlos para que así asuma su rol de investigador.

En el cuento de Borges, entonces, no se cuenta con la figura del detective y la investigación está ausente o, si seguimos lo que sostiene Louis, se encuentra a cargo del lector. Pero con lo que sí nos encontramos en la narración es con un enigma: el misterio en torno a la identidad del retador que da muerte al “Corralero”, el asesino.

Entonces los norteros fueron diciéndose una cosa despacio y dos a un tiempo la repitieron fuerte después.

—Lo mató la mujer.

Uno le grito en la cara si era ella, y todos la cercaron. Ya me olvidé que tenía que prudenciar y me les atravesé como luz. De atolondrado, casi pelo el fiyingo. Sentí que muchos me miraban, para no decir todos. Dije como con sorna:

—Fijensén en las manos de esa mujer. ¿Qué pulso ni que corazón va a tener para clavar una puñalada? (Borges, 2016: 109).

La indagación llevada a cabo por los compañeros del compadrito asesinado, que sospechan de la Lujanera al no creer en su testimonio —«Dijo que luego de salir con el Corralero, se fueron a un campito, y que en eso cae un desconocido y lo llama como desesperado a pelear y le infiere esa puñalada y que ella jura que no sabe quién es y que no es Rosendo. ¿Quién le iba a creer?» (Borges, 2016: 108)— plantea en un principio la pregunta por la autoría del asesinato, pero cualquier atisbo de una incipiente investigación será disuelto en el momento en que se decida deshacerse del cadáver en el arroyo.

Evidentemente la forma específicamente policial aparece insinuada en “Hombre de la esquina rosada” pero no con la suficiente contundencia que sí presentan otras narraciones posteriores. Elocuente (así como en cierto modo discutible) resulta a propósito de esto el hecho de que Rivera descarte a “Hombre de la esquina rosada” y sus versiones anteriores como una incursión plena de Borges en el género policial debido a que se tratan de narraciones «más cercanas al espíritu de un libro como *Evaristo Carriego* (1930)» (Lafforgue y Rivera, 1996: 133).

El carácter discutible de esta afirmación de Rivera reside en el hecho de que el mismo Borges no estaría de acuerdo con dicha apreciación, por lo menos en lo que refiere a “Hombres de las orillas”/“Hombre de la esquina rosada”:

La gente cree literalmente lo que un escritor dice. Hay que tener mucho cuidado. Yo dije que un cuento mío (“Hombre de la esquina rosada”) estaba basado en cierta biografía de Carriego (la mía). Después he leído a críticos que afirman que ese cuento está inspirado en la vida de

Carriego. No se preguntan cómo puede ser eso. No entienden de metáforas ni de exageraciones (Bioy Casares, 2006: 1208-1209).

De todos modos, para ser justos con Rivera, es a su vez innegable que en los cuentos en cuestión hay una ambientación que remite al ensayo de Borges. Basta con reparar en el comienzo del capítulo IV de Evaristo Carriego:

Mil novecientos doce. Hacia los muchos corralones de la calle Cervino o hacia los cañaverales y huecos del Maldonado —zona dejada con galpones de zinc, llamados diversamente salones, donde flameaba el tango, a diez centavos la pieza y la compañera— se trezaba todavía el orilleraje y alguna cara de varón quedaba historiada, o amanecía con desdén un compadrito muerto con una puñalada humana en el vientre; pero en general, Palermo se conducía como Dios manda, y era una cosa decentita, infeliz, como cualquier otra comunidad gringo-criolla. El júbilo astrológico del Centenario era tan difunto como sus leguas de lanilla azul de banderas, como sus bordalesas de brindis, sus cohetes botarates, sus luminarias municipales en el herrumbrado cielo de la plaza de Mayo y su luminaria predestinada el cometa Halley, ángel de aire y de fuego a quien le cantaron el tango Independencia los organitos. Ya la gimnasia interesaba más que la muerte: los chicos ignoraban el visteo por atender al football, rebautizado por desidia vernácula el foba (Borges, 1974b: 130).

La presencia del arroyo Maldonado, los duelos entre la gente de las orillas que puede dejar como resultado algún “compadrito muerto”, los salones en el que sonaba el tango se encuentran presentes en “Hombre de la esquina rosada”. El surgimiento del foráneo fútbol en detrimento del criollo visteo, en tanto, es recuperado en “Historia de Rosendo Juárez”: «Me crié como los yuyos. Aprendí a vistar con los otros, con un palo tiznado. Todavía no nos había ganado el fútbol, que era cosa de los ingleses» (Borges, 2015: 45).

Lo que en definitiva termina develando esa forma heterodoxa del policial presente en el cuento de Borges es que la cuestión del enigma (la identidad del asesino) acaba por ser secundaria ante la constatación del lector de una infracción mayor por parte del narrador. El efecto del desenlace no reside tanto en la revelación de la comisión de un delito (después de todo, Francisco Real muere en su ley; su ley de compadrito que décadas después, por lo demás, será relativizada por Borges en “Historia de Rosendo Juárez”⁸⁵)

⁸⁵ Esta narración de *El informe de Brodie* (1970), que se sitúa muchos años después a los acontecimientos de la noche relatada en “Hombre de la esquina rosada” (en el presente de enunciación de “Historia de Rosendo Juárez” el arroyo Maldonado adonde son arrojados el cuchillo de Juárez y, posteriormente, el cadáver del Corralero ya se encuentra entubado) presenta la perspectiva del compadrito que permite comprender su actitud presuntamente cobarde: «Uno, que le decían el Corralero y que lo mataron a traición esa misma noche, nos pagó a todos unas copas. Quiso la casualidad que los dos éramos de una misma estampa. Algo andaba

como en el desvelamiento de una traición, el no cumplimiento de un pacto. Los alcances del efecto de este desenlace pueden ser dimensionados en su correcta medida si “Hombre de la esquina rosada” es leído en perspectiva con otros relatos que hacen uso del mismo tipo de narrador. De ahí la pertinencia de leerlo en serie con los cuentos de Bioy Casares y Butti.

En “El perjurio de la nieve” y “*Exorcismo*, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadefora” los narradores no son los ejecutores de los crímenes que tienen lugar en esas ficciones, pero sin embargo comenten el mismo tipo de infracción que el narrador del relato borgeano. En parte es en este punto en donde reside el carácter problemático del encasillamiento de las tres narraciones que conforman el corpus literario dentro de la forma del policial. En los tres casos se trata de transgresiones cuyas implicancias trascienden los parámetros de lo estrictamente detectivesco (aunque desde luego que al focalizarnos en la traición y en la infracción del pacto ficcional cometida por el narrador seguimos situados en el ámbito de lo policíaco, de ahí lo operativo que resulta el hecho de pensar estas narraciones en el marco de la forma policial). Como en Gadda o como en Walser los narradores pueden ser o no culpables de un delito, pero su infracción reside en otro aspecto del relato.

El acercamiento al género de “El perjurio de la nieve” no se encuentra exento de las mismas complejidades presentes en el cuento de Borges. Acaso el relato de Bioy Casares se presente como más complejo puesto que en él coexisten los géneros temáticos y las formas narrativas abordadas en el capítulo anterior: el fantástico, el policial y la narración metaficcional. La hibridez genérica en su máxima expresión, en suma. La simultaneidad de

tramando; se me acercó y entró a ponderarme. Dijo que era del Norte, donde le habían llegado mis mentas. Yo lo dejaba hablar a su modo, pero ya estaba maliciándolo. No le daba descanso a la ginebra, acaso para darse coraje, y al fin me convidó a pelear. Sucedió entonces lo que nadie quiere entender. En ese botarate provocador me vi como en un espejo y me dio vergüenza. No sentí miedo; acaso de haberlo sentido, salgo a pelear. Me quedé como si tal cosa» (Borges, 2015: 52-53). Resulta inevitable que esta declaración de Rosendo Juárez en la que revela que su inacción ante el desafío no obedece a la cobardía sino a la repugnancia que siente al verse a sí mismo reflejado en la prepotencia soez de Francisco Real no sea leída en contraposición con la escena de reconocimiento que tiene lugar al final de “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (1949): «Este, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él» (Borges, 2005: 68-69). En esta contraposición queda de relieve la impugnación de la idiosincrasia propia de los compadritos que tiene lugar en “Historia de Rosendo Juárez” —como afirma Sarlo, se anuncia la decadencia de la época de los compadritos (Sarlo, 1995)—, en oposición a la identificación de Cruz con Martín Fierro, que convalida todo un sistema de percepción propio del discurso decimonónico fundante en la literatura argentina (la dicotomía civilización/barbarie).

géneros en el discurrir narrativo es funcional a lo que se reconoce como el principal factor constructivo de los relatos de Bioy Casares: el empleo de diversas perspectivas narrativas (Martínez, 2004: 186). En efecto, vemos que este procedimiento compositivo en la obra del autor saca partido de las dinámicas de cada uno de los géneros: «La tendencia en la escritura de Bioy Casares a emplear múltiples puntos de vista narrativos se conecta con ese rasgo particular que tiene el modo de representación fantástico, pero también con la estructura de la novela de enigma» (Martínez, 2004: 186). Justamente lo que habíamos marcado en el capítulo 3 acerca de cuán consustancial al fantástico (que, como aseguraba Todorov, cifra su definición en la imprecisión interpretativa respecto a los hechos narrados) resultaba la cuestión del punto de vista

Al igual que en “Hombre de la esquina rosada”, en el cuento de Bioy Casares tenemos también el cuerpo del delito: la del joven poeta Carlos Oribe. Pero el enigma que acaso plantea “El perjurio de la nieve” no reside en el esclarecimiento de la autoría de dicho asesinato puesto que se trata de un hecho del que se rinde cuenta inmediatamente después de consignada la muerte del personaje:

Dos meses después de esa noche en que mis ojos desafectos lo vieron perderse, conmovido y fútil, en la exaltada iluminación de Buenos Aires, dos meses después de esa noche en que penetró en una limitada geografía de angustia y de persecución, un carabiniere lo encontró muerto en un lejano jardín de la ciudad de Antofagasta. Luis Vermehren, detenido a los pocos días por la policía, confesó el asesinato; pero ni los especialistas locales ni los que se enviaron desde Santiago lograron que explicara los motivos que tuvo para cometerlo (Bioy Casares, 2015: 51).

El misterio a descifrar reside, entonces, en el móvil del asesinato. Y es esto lo que provoca las indagaciones que realiza el segundo narrador del cuento, Juan Luis Villafañe. Se puede decir que tiene lugar en el cuento de Bioy Casares la adopción de algunos motivos típicos del policial (la investigación, la pesquisa en pos del esclarecimiento de un enigma) aunque no en función del esclarecimiento de la autoría de un crimen como usualmente sucede en el policial de enigma. Es en este sentido que puede observarse en “El perjurio de la nieve” un corrimiento del foco de interés en relación a otros policiales: «En “El perjurio de la nieve”, la revelación de quién es el autor del crimen de Oribe importa menos que la historia de su investigación que es, a su vez, una narración sobre el acto de leer: el proceso de “descubrir” lo que el manuscrito de Juan Luis Villafañe puede ocultar» (Martínez, 2004: 188). Es por esto que la forma del policial se ajusta a los

propósitos del autor. Ya hemos señalado en este capítulo y en el anterior la simbiosis existente entre lo policíaco y la configuración no confiable de un narrador. El cuento de Bioy Casares pivotea sobre diferentes géneros y modalidades narrativas, pero siempre preservando los intereses de su propio programa narrativo.

En el relato de Butti, en tanto, el desdibujamiento genérico puede ser apreciado al reparar en el conjunto; es decir, el volumen de cuentos entre los que se encuentra el que vamos a analizar. Por lo pronto, el título original del libro (con el que fue presentado al concurso en el que obtendría el primer premio de la edición 2005 del Fondo Nacional de las Artes) es el significativo “*Nueve cuentos casi policiales*” (el título “*La daga latente*”, surgido de la fusión de los dos cuentos que inauguran y clausuran respectivamente el volumen, vendría a ajustarse a los requerimientos propios del proceso de publicación del manuscrito). Título original que, de todos modos, es recuperado en la contratapa de la edición de Colihue del libro. El carácter aproximativo en tanto rasgo distintivo de las nueve narraciones que conforman el conjunto encuentra su correlato en las propuestas estéticas que postulan cada una de las nueve narraciones, lo cual es de suma importancia a la hora de valorar la adscripción al policial de “*Exorcismo, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadefora*”. Desde el mismo paratexto elidido se evidencia que la inserción de los relatos del volumen en cuestión dentro del policial no termina por ser plena.

Volviendo la mirada hacia el conjunto dentro del cual se inserta “*Exorcismo, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadefora*” podemos ver que a pesar de que la cuasi afiliación al policial constituye indudablemente el punto de convergencia entre los nueve relatos, cada uno presenta una adscripción a géneros o temáticas diversas. Así, “*Latente*” (el último cuento de volumen) supone una narración afín al fantástico, “*La luna al transparente*” constituye una narración de tintes realista que trabaja a partir de la perspectiva de la niñez, “*Artista de andurriales*” aborda la temática de la dictadura militar, etc. “*Exorcismo, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadefora*”, en tanto, se presenta como una típica narración metaficcional debido al formato de reseña literaria en un diario de provincias adoptado para el despliegue narrativo. Por lo demás, la impronta metaficcional del cuento no deja de encajar con la concepción de policial que Butti transparenta en “*Ad libitum*”, la conferencia inaugural del VIII Argentino de Literatura de 2012 organizado por la Universidad Nacional del Litoral: «El policial es emblemático de un tipo de narración que se cuenta a sí

misma, que da testimonio de los accidentes en la construcción de su anécdota o de las dudas y posibilidades de las elecciones formales que ha sufrido en el camino» (Butti, 2015).

Al igual que en los cuentos de Borges y Bioy Casares, contamos acá también con un cuerpo del delito, aunque la narración no se encargue de identificarlo como tal. A su vez, los personajes esenciales de la trama del cuento (el fallecido poeta Raúl Vadefora, el vengativo Guillermo Racas, y el despistado Alexis Penebianco) podrían asumir el triángulo de roles esenciales del policial si no fuera por las características inherentes al narrador que le impide asumir el papel de detective. En consecuencia, nos encontramos, al igual que lo que observaba Annick Louis en “Hombre de la esquina rosada”, con una delegación de la tarea del investigador que es depositada en el lector. En este caso, la delegación es realizada por el único personaje importante que podría haber desempeñado el papel de detective: el narrador. A diferencia del cuento de Borges, tal como se verá en uno de los apartados posteriores, la propuesta narrativa de “*Exorcismo*, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadefora” es mucho más proclive a la intervención activa del lector en su papel de investigador que “Hombre de la esquina rosada” y, en este sentido, no puede decirse que haya algunos impedimentos que obstruyan el cumplimiento de esta tarea necesariamente presupuesta y requerida para el funcionamiento del texto literario en cuestión. Tenemos, así, una disposición anómala de la investigación que se distancia de aquellas configuraciones más tradicionales que tiene lugar en otros policiales.

De nuevo: el policial es un horizonte de lectura necesario, el marco propicio para el surgimiento de una figura como el narrador no confiable, pero la adscripción al género tiene lugar de una manera flexible

En el caso de los relatos que conforman el corpus literario la aproximación al policial resulta indudable y, tal como fue señalado en la introducción, el horizonte de expectativas en torno a lo que el lector espera de todo policial resulta indiscernible de la construcción narrativa que plantean dichos cuentos. No obstante, la adscripción al policial no termina siendo tan explícita como en otros casos o, por lo menos, su clasificación al género, como afirma Louis, no es automática. Un ejemplo: a pesar de las características distintivas que lo alejan del modelo canónico del policial, “La muerte y la brújula” presenta una adscripción genérica más evidente que en “Hombre de la esquina rosada”. El

posicionamiento en esta suerte de limbo genérico constituye una impronta distintiva que los relatos de Borges, Bioy Casares y Butti comparten entre sí. ¿Cómo entender, entonces, esta ambigüedad de los relatos a la hora de definirse genéricamente? Podemos hipotetizar que se trata de narraciones que requieren necesariamente de la clave de lectura policial, pero con la libertad suficiente como para que el discurrir narrativo no se supedita a las convenciones del género y se permita, así, dar lugar a una dimensión metaliteraria (que a priori no se encuentra reñida con el policial) que permita poner sobre el tapete algunas nociones esenciales de la ficción.

Es en este punto cuando cobra protagonismo la figura del narrador no confiable.

5.2. Horizontes de referencias

Los textos y los autores establecen sus propios horizontes de referencias. La conformación de dichos horizontes es clave para comprender (o, por lo menos atisbar) de qué manera los autores piensan a sus piezas literarias. En especial, en qué tipo de paradigma (con su correspondiente conjunto de elementos significativos y distintivos) están pensando a la hora de sacar a la luz sus producciones. La noción de “paradigma” resulta pertinente para pensar estos horizontes de referencias puesto que en aquella noción se trata de

Proponerle, por tanto, una línea de interpretación que desplace el campo de atención desde los objetos textuales hacia el de los que instituyen a esos textos como “paradigmáticos”, que los definen como “ejemplares” por la forma en que influyen y regulan las maneras coyunturales de producir y leer en cada comunidad receptora. “Paradigma” entendido entonces como relación histórica y productiva entre los textos y pivotando en los conceptos de convergencia (en la práctica y los modos de representación y apropiación) y de divergencia (en la generación de nuevos modelos de escritura y por ende de lectura) (Crolla, 2001: 56).

Desde luego que los autores precedentes son la manifestación (explícita o implícita) más evidente de estos horizontes de referencias, pero también los conforman las premisas estéticas, ya sean consustanciales e indisolubles a los programas narrativos de dichos autores precedentes o sea su presencia circunstancial.

Henry James es el nombre en común que aparece en los horizontes de referencias contemplados en los cuentos de Borges, Bioy Casares y Butti. En este caso la presencia de James trasciende ampliamente las configuraciones del narrador no confiable que tienen

lugar en “Hombre de la esquina rosada”, “El perjurio de la nieve” y “*Exorcismo*, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadefora”. Es decir, el influjo jamesiano en los tres autores argentinos no se limita al carácter de “autor pionero” del estadounidense por su empleo de la figura del narrador no confiable en *The Turn of the Screw*, tal como ha sido visto en el tercer capítulo, sino que pasa a constituirse en una referencia imprescindible en todo el programa narrativo de los tres escritores argentinos.

En Borges y Bioy Casares, James constituye una de las referencias que contribuyó a la definición de la concepción de literatura subyacente en sus obras:

El caso de la difusión de H. G. Wells y de Henry James en la Argentina es interesante porque, como se sabe, ellos mismos estuvieron enfrentados por un ríspido debate estético en la década de 1910 en Inglaterra. Wells es un escritor funcional a la concepción de la literatura como pedagogía, en la cual el escritor mismo funciona como modelo, y circula en traducciones la mayoría de las veces anónimas (es decir, españolas), desde recién comenzado el siglo XX. James, epítome de una concepción formalista de la literatura cuya pieza maestra es el rigor compositivo, debe esperar, para ser traducido, hasta mediados de la década del cuarenta, y encuentra, como críticos y traductores, a escritores clave de la literatura argentina del momento: Jorge Luis Borges y José Bianco (Willson, 2004: 67-68).

El contraste entre las propuestas estéticas de Wells y James no podría ser más pronunciado y, en este sentido, la polémica protagonizada por los dos autores representaría dos formas de concebir la literatura diametralmente opuestas. Por un lado, las «complejas, sutiles y sofisticadas narraciones que estaban abriendo el camino para que la novela realista encontrara nuevas formas de expresión, cuya culminación más radical sería la novela modernista de James Joyce y Virginia Woolf de dos décadas después» (Pérez Pérez, 2011: 14) y, por el otro, la premisa de que «el contenido tenía que estar siempre por encima de la forma, y la novela era esencialmente un vehículo para la expresión directa de ideas» (Pérez Pérez, 2011: 31). Del carácter complejo, sutil y sofisticado que signa a las narraciones jamesianas ya se ha rendido cuenta en el capítulo 3 al momento de hacer una lectura sobre una serie de elementos que se desprenden de *The Turn of the Screw*, pero en lo que respecta a la narrativa de Wells baste con indicar algunos rasgos de una de sus “ficciones sociales” (como dice Patricia Willson) como lo es *Kipps* (1905) que sean lo suficientemente ilustrativos de la concepción de literatura defendida por el escritor inglés. Si bien en el tratamiento narrativo de esta novela Wells adopta, en líneas generales, un procedimiento compositivo típicamente dickensiano hay algunas técnicas que desentonan con dicho modelo por ser colindantes a la novela de tesis propia del naturalismo: es el caso

de las intromisiones del narrador para imponer algunas consideraciones o las descripciones detalladas del entorno funcionales a la caracterización de los sujetos (Pérez Pérez, 2011). Del primer caso tenemos la siguiente intervención de la voz narradora que baja línea en una digresión: «El aprendizaje es aún la forma inglesa aceptada de servicio social en la rama de la distribución comercial (...) Pero, ¿para qué hacer reflexiones antipatrióticas en una novela?» (Wells, 2011:73-74). Del segundo caso podemos mencionar la pormenorizada descripción del estudio de Coote en la que se transparenta la vana presuntuosidad del mentor del protagonista:

Imagínense el estudio de Coote, un pequeño dormitorio dedicado a usos intelectuales, sobre cuya repisade la chimenea había un despliegue de cosas que él pensaba que eran indicativas de una gran cultura y refinamiento: un facsímil fotográfico de la Anunciación de Rosetti, otro del Minotauro de Watts, una pipa suiza tallada con muchas ensambladuras y una fotografía de la catedral de Amiens (ambas botín de viaje), un busto frenológico y algunos fósiles partidos del Warren (Wells, 2011:212-213).

El rigor compositivo en tanto una de las premisas estéticas que se desprende de la obra de James resulta de suma importancia a la hora de entender la configuración del narrador no confiable que tiene lugar tanto en “Hombre de la esquina rosada” como en “El perjurio de la nieve”. Dicho rigor consiste en la disposición del material narrativo de acuerdo a los objetivos planteados por el autor al momento de emprender la escritura. En el caso del narrador no confiable, este rigor compositivo supone un sutil trabajo de subordinación de la trama al punto de vista.

De hecho, se trata de uno de los aspectos que Borges pondera en su reseña⁸⁶ a *Las ratas* (1943) de José Bianco: «Dos admirables dificultades de James descubro en esta novela. Una, la estricta adecuación de la historia al carácter del narrador; otra, la rica y voluntaria ambigüedad» (Borges, 2000: 5). Estas mismas observaciones que Borges realiza a propósito de la escritura de Bianco pueden extrapolarse a la composición de “Hombre de la esquina rosada”. Indirectamente, a través del texto literario de otro autor, Borges está trazando un horizonte de referencias en el que Henry James ocupa un puesto preponderante. Lo mismo se puede decir con respecto al cuento de Bioy Casares: la trama

⁸⁶ Publicada en *Sur* N° 111. En algunas ediciones esta reseña aparece como prólogo a la novela de Bianco

de “El perjurio de la nieve” se encuentra supeditada al carácter del segundo narrador, Villafañe, haciendo acopio de una de las premisas del programa narrativo de James (el punto de vista determina el cariz y los pormenores de la trama del texto narrativo).

Implícitamente Butti, en el conjunto de reflexiones brindadas en la conferencia ya mencionada, también pondera la figura de James como insoslayable dentro de todas aquellas piezas literarias que escapan a las tendencias narrativas sujetas a momentáneas modas de la época. Lo hace al esbozar un panorama sobre la literatura contemporánea y dividirla en dos vertientes: la de los “senderos que se bifurcan” y la de las “autopistas del Sur”:

Senderos que se bifurcan o autopistas del Sur. Una de estas dos vertientes de la narrativa contemporánea parece responder a la teoría cuántica y al registro de los muchos mundos que se crean en cada alternativa azarosa del mundo microscópico y del mundo cósmico.

La otra rigurosamente se atiene o se resigna a lo que la más alta y hegemónica filosofía de nuestro tiempo concibe como crudo y estricto realismo: personajes y situaciones regidos por fatalidades genéticas y sexuales y presupuestos socioeconómicos, geográficos y políticos. Aun cuando, como en el cuento de Cortázar, la autopista permita apenas un milimétrico avance debido al atolladero.

(...) Henry James podría ser el santo patrono de una. Henry James, y Kafka y Joyce. En la otra, encontramos su eclosión en la gran narrativa estadounidense, sobre todo a partir de Sherwood Anderson, y en el neorrealismo italiano, en el existencialismo francés, y en el objetivismo, y en el minimalismo (Butti, 2015).

Más abstracto en su valoración al legado de James, Butti señala el carácter múltiple y diverso que preconiza la narrativa de James (“el “registro de los muchos mundos que se crean en cada alternativa azarosa del mundo microscópico y del mundo cósmico” que caracterizaría a aquella vertiente de la literatura que significativamente lleva el nombre de “senderos que se bifurcan”). En esto consiste la lección del punto de vista: de contar con la paradójica certeza de la incertidumbre de los hechos, de que los mismos pueden contar con diversas versiones puesto que todo siempre dependerá del punto de vista desde el cual se narra. La idea de una narración que no traza un camino lineal, sino que se abre camino a partir de bifurcaciones, de diversas interpretaciones. En esta ponderación que Butti hace de lo múltiple y diverso en aquel tipo de literatura en el que postula a Henry James como “santo patrón” no puede dejar de atisbarse la relación con Carlo Emilio Gadda (cuyo programa contrasta con el del neorrealismo italiano, que se ubicaría en la otra vertiente, la de las “autopistas del Sur”), quien también forma parte del horizonte de referencias del escritor de Santa Fe. Así como también se puede abarcar el caso de “The Vane Sisters”,

que justamente presenta una dinámica narrativa como la que aparece contemplada en la primera de las dos vertientes literarias.

Otro nombre que aparece en el horizonte de referencias de estos cuentos argentinos con narrador no confiable es el de Agatha Christie a partir del gesto disruptivo que lleva a cabo en el policial. En este caso, Borges es explícito al poner en serie su propio cuento con la novela de Agatha Christie:

Referida en pocas palabras, esta novela de ingenioso argumento corre el albur de parecer un ejemplo más de esas ficciones policiales. (*The murder of Roger Ackroyd, The second shot, Hombre de la esquina rosada*) cuyo narrador, luego de enumerar las circunstancias de un misterioso crimen, declara o insinúa en la última página que el criminal es él (Borges, 2000: 5)⁸⁷.

Lo interesante de esta enumeración que propone Borges es el hecho de revelar qué tipo de apreciación hace de su cuento al ponerlo en serie con Agatha Christie⁸⁸. Al hacerlo,

⁸⁷ Debido a la presencia de un narrador no confiable, la novela de Bianco bien podría formar parte del corpus de cuentos que es abordado en esta tesis. No obstante, cuenta con un doble impedimento de corte genérico: por un lado, el hecho de tratarse de una novela (o *nouvelle*). Pero, por otro lado, fundamentalmente por no adscribir a una forma policial, ni siquiera en términos flexibles como los cuentos de Borges, Bioy Casares y Butti. Al respecto, resulta elocuente la tajante observación de Borges al afirmar que, a pesar de una primera impresión por la apariencia que presenta la narración, *Las ratas* se diferencia de aquellas ficciones policiales como la de Christie o la de él mismo: «Esta novela excede los límites de ese uniforme género» (Borges, 2000: 5). Observación significativa si reparamos que el listado de narraciones que Borges menciona va desde una novela que adscribe plenamente al policial a un cuento como el suyo, que como hemos visto en el apartado anterior hace un uso muy libre del policial. En este sentido, la novela de Bianco no se encuadraría ni siquiera en un listado tan flexible y heterodoxo como ese. Por el contrario, la literatura de Bianco se posicionaría en la vereda contraria a la practicada por Borges y Bioy: «Basta pensar, en este sentido, en la posición indudablemente excéntrica que ocupan los textos de Borges y Bioy Casares frente a la narrativa de los años '40, aparentemente más interesada en los modelos realistas y neo realistas, o en las indagaciones psicologistas y existenciales (pensemos, por ejemplo, en Gálvez, Mallea, Gudiño Kramer, Bianco, Kordon, Sabato, Canto, Pla, Verbitsky, Castro, etc.), que en el tipo de exploración arquetípica que proponen los relatos “policiales” y “fantásticos” de ambos» (Lafforgue y Rivera, 1996: 100).

Si bien es cierto que *Las ratas* comienza con un cuerpo del delito (el aparente suicidio de Julio Heredia) lo cierto es que la focalización que tiene lugar en el discurrir narrativo se aleja de las distintas formas que adquiere el policial. La novela de Bianco se encontraría más cerca de una novela como *El túnel* (1948) de Ernesto Sabato (a quien Rivera mencionaba junto con Bianco en la cita anterior). La novela de Sabato también comienza con el anuncio de crimen (el asesinato de María Iribarne en manos del narrador, Juan Pablo Castel) y en los capítulos sucesivos se irá develando el móvil del mismo. Esto nos lleva a la conclusión de que la presencia de un crimen no es motivo suficiente para que la narración devenga en policial. Ni siquiera las menciones a Sherlock Holmes (las lecturas predilectas de Julio Heredia) pueden ser consideradas un indicio revelador de hacia dónde intenta dirigirse la novela de Bianco ya que, por lo demás, en *El túnel* también tiene lugar una alusión al género policial en el capítulo XXV cuando los personajes de Hunter y Mimí discuten si todas las novelas policiales son parecidas.

⁸⁸ En “La conferencia” (uno de los cuentos que integra *Los casos del comisario Croce*) Piglia es más explícito a la hora de referirse a este vínculo entre la inglesa y el argentino al hacerle decir al Borges de ficción (remedando, exageradamente, la falsa modestia característica del Borges empírico) que «La novela de Agatha Christie *The Murder of Roger Ackroyd* escrita en 1926, es una de las soluciones canónicas a este dilema. Yo

Borges no sólo establece el horizonte de referencias de su cuento, sino que también sitúa explícitamente a “Hombre de la esquina rosada” como una de aquellas “ficciones policiales” que menciona. La cuestión genérica del cuento en la cual nos habíamos detenido en el apartado anterior cobra aquí un carácter explícito: el mismo Borges piensa a su narración en tanto policial.

El componente policial es, por cierto, el punto decisivo que permite diferenciar a “Hombre de la esquina rosada” (y su versión anterior, “Hombres de las orillas”, publicado bajo el seudónimo de “F. Bustos” en 1933 en la *Revista Multicolor de los Sábados* del diario *Crítica*⁸⁹) de las presuntas versiones primigenias que algunos críticos (Alonso, 1986: 360) han visto en “Leyenda policial” (1927) y “Hombres pelearon” (1928): «La brevedad de los dos relatos y sus puntos en común con «Hombres de las orillas» determinaron que fueran a menudo considerados por la crítica borgeana como los núcleos narrativos, o como una matriz narrativa, que sería desarrollada más tarde por Borges» (Louis, 2014: 243). No se trata, desde luego, de negar las coincidencias entre las cuatro narraciones, pero resulta necesario marcar lo que diferencia sustancialmente a las dos primeras de las dos últimas.

“Leyenda policial” y “Hombres pelearon” constituyen una típica “historia de cuchilleros”, de personajes que representan compadritos. “Hombres de las orillas” y “Hombre de la esquina rosada”, en tanto, también son “historias de cuchilleros”, pero cuentan con una vuelta de tuerca adicional que es la inserción de la dimensión policial que Borges termina por evidenciar al establecer a Agatha Christie como parte del horizonte de referencias de su relato.

Sin embargo, casi al mismo tiempo y en el mismo medio donde constata que esta fórmula está agotada, Borges descubre y explota la productividad del relato de suburbio. Esta tercera ecuación narrativa, el cuento «Hombre de la esquina rosada» en su primera versión, es decir ilustrado, bajo el título de «Hombres de las orillas», firmado «F. Bustos», publicado en la *RMS*, resulta del cruce del relato policial con el cuento de cuchilleros (Louis, 2014: 245).

No obstante, a pesar de tratarse de versiones sustancialmente diferentes, no se pueden soslayar los puntos de convergencia, aquellos en los que se sustentan las lecturas críticas que sostienen el lazo genealógico que va desde “Leyenda policial” y “Hombres

la he plagiado sin éxito en mi pobre relato “Hombre de la esquina rosada”. Ahí el asesino resulta ser el narrador y el relato esconde hasta el final su identidad» (Piglia, 2019: 122).

⁸⁹ Se trata de prácticamente del mismo texto con la salvedad de las diferencias que se manifiestan en el paratexto título y en el nombre del autor (lo cual conlleva a que al final del cuento el narrador asesino apele a “Bustos” y no a “Borges”, como sucede en la versión publicada en *Historia universal de la infamia*).

pelearon” hasta “Hombres de las orillas” y “Hombre de la esquina rosada”. Louis consigna algunos de dichos puntos en una nota al pie: la descripción de las orillas y las connotaciones de algunos sobrenombres, «El Chileno [uno de los duelistas en “Leyenda policial” y en “Hombres pelearon”] es un “peleador famoso de los Corrales”, lo que reenvía al sobrenombre de Francisco Real, “el Corralero”» (Louis, 2014: 254). Cuestiones en la que también reparaba Alonso en su reseña publicada en el número 14 de *Sur* (Alonso, 1986: 360).

5.3. La forma equívoca

Si uno de los principales puntos a destacar de la propuesta de Booth en torno a la noción del *unreliable narrator* reside en el hecho de atribuirles importancia a los puntos de vista, puesto que en los mismos se dirimen distintos efectos literarios, debemos entender que cada narrador no confiable presenta su propio efecto en consonancia con la configuración específica de la que se encuentra dotado. Por lo pronto, se pueden reconocer distintos tipos de distancias entre el narrador no confiable y las “normas del autor”⁹⁰ ya que la distancia es esencial para la configuración del fenómeno, según lo señalaba Booth. «De este modo los narradores informales difieren notablemente, dependiendo de cuán lejos y en qué dirección se separan de las normas de su autor» (Booth, 1974: 151).

Dentro del corpus literario podemos apreciar algunas divergencias en torno al tema de la distancia.

“*Exorcismo*, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadehora” se presenta como una pormenorizada reseña literaria publicada en un diario de provincias. En esta cuestión del formato que presenta la narración de Butti vemos un punto de convergencia con los otros

⁹⁰ El caso de la ironía resulta especialmente ilustrativo de la distancia que puede establecerse entre narrador y las “normas del autor”, que Booth ha englobado bajo el controversial nombre de “autor implícito”, y el papel decisivo que adquiere el lector a la hora de identificar dicho distanciamiento. Así, en los cuatro pasos que propone para la reconstrucción de la ironía (rechazar el significado literal de una determinada sentencia, evaluar posibles interpretaciones, decidir qué es lo que probablemente quiso transmitir el autor y determinar el significado definitivo que tiene la sentencia en cuestión) Booth declara que «No importa cuán firmemente esté convencido de que una afirmación es absurda, ilógica o sencillamente falsa, debo decidir de algún modo si lo que rechazo es rechazado por el autor, y si éste tiene motivos para esperar que yo esté de acuerdo con él» (Booth, 1989: 37-38). De esta forma, al considerar que en un texto una determinada frase es formulada de manera irónica, el lector está realizando una lectura a contrapelo de la interpretación literal y así, en cierto modo, se pone del lado del autor en detrimento del narrador que formula la frase en cuestión. Si bien, el modelo de los cuatro pasos a partir del cual Booth estudia el fenómeno de la ironía no está necesariamente ligado a la conformación del narrador no confiable, no deja de resultar interesante detenerse en él, puesto que se trata de un estudio que se focaliza en los distintos tipos de interacciones que el lector establece con el texto.

relatos del corpus. En efecto, la condición de relatos mediados (la mencionada reseña literaria en el cuento de Butti, la anécdota que el innominado narrador de “Hombre de la esquina rosada” le cuenta al Borges ficcional, el manuscrito de Villafañe que Berger Cárdenas reproduce en el cuento de Bioy Casares) les otorga a las narraciones un marco propicio para la explicitación del carácter especialmente subjetivo que las signan. Es decir, que al no tratarse de “narraciones directas”, se pone de manifiesto aún más el punto de vista. Y, en este sentido, se trata de relatos que manifiestan una adscripción al programa narrativo de Henry James, quien, por lo demás, en *The Turn of the Screw* también disponía el material en dos instancias narrativas que permitían acentuar todavía más el componente subjetivo del relato de la institutriz.

En los formatos de los cuentos de los escritores argentinos se evidencia desde el principio la impronta artificiosa de las narraciones, lo cual adquiere mayor relevancia y significación hacia el final de las mismas cuando se revela la condición de no confiables de los narradores. En el cuento de Butti, particularmente, este formato acentúa el carácter metaficcional de la narración. Así, la reseña literaria firmada por Alexis Penebianco presupone un marco mayor que la contiene (el diario local, el mundo, la verdad y la objetividad) por fuera de la lectura, el punto de vista, del mencionado redactor. Entender esto es esencial para comprender la importancia de la cuestión de la distancia que se establece entre el relato del narrador (en este caso, el autor de la reseña) y las “normas de la obra”; es decir, la historia.

La reseña de Alexis Penebianco se centra en el poemario póstumo de un poeta local, Raúl Vadefora. El poeta provinciano, que hasta entonces se había caracterizado por una producción poética abocada a la tematización de la naturaleza autóctona con tintes bucólicos, parece cambiar de registro en su postrer poemario *Exorcismo*. Este cambio que se presenta como una anomalía dentro de la obra del difunto autor va a demandar por parte del reseñador una determinada estrategia de lectura:

Sin embargo, para un estudioso que como nosotros estuviera imbuido en la vida y obra de Raúl Vadefora, las oscuridades de sus últimos poemas se aclaran apenas se establecen ciertas claves que a continuación nos abocaremos a develar, dando muestras, ¿por qué no decirlo?, de una gran generosidad. Sí, porque hoy en día la crítica literaria está dedicada a divulgar sólo lo que le pagan para que divulgue, mientras que nosotros analizaremos *Exorcismo* sin ningún interés extraliterario, pudiendo arrogarnos con la frente bien alta de que en cuarenta años de labor nuestras colaboraciones siempre fueron espontáneas y, por ende, *ad honorem* (Butti, 2006: 29).

Resulta significativo que la mención de las claves de lectura con las que el narrador emprenderá el abordaje del poemario póstumo de Vadefora tenga lugar en el mismo párrafo en el que se realiza una encendida crítica a los “intereses extraliterarios”. Desde luego que, en principio, la mención a esa dimensión extraliteraria refiere a una crítica a la endogamia y al interés mercenario que se suele atribuir a los círculos literarios. Pero lo cierto es que, a la vez, no puede dejar de adscribirse las claves de lectura de las que hará uso Penebianco a un frontal rechazo a cualquier tipo de interpretación que se encuentre anclada en lo externo al texto mismo. En este sentido, la lectura del narrador adoptará una intransigente posición inmanentista en la que se desconoce o subestima cualquier otra cosa que sea externa al poemario. La única realidad atendible es la del texto y, así, la reseña (y por ende la narración) adquiere una impronta cerrada.

Esta postura por parte del narrador derivará en la interpretación que el mismo hará de los poemas de Vadefora. A saber: la decantación por una interpretación metafórica, el privilegio del sentido figurado de las palabras, que sí habían sido operativos a la hora de leer los anteriores poemas del escritor regional. Es decir, cuando este representaba en clave bucólica la naturaleza del entorno en el que vivía (al respecto, algunos de los títulos de poemarios de Vadefora resultan elocuentes: “*Tenaza tropical*”, “*La flor de la gangrena*”)⁹¹:

*“Oh, Justicia, si existes y sonsacas
al cruel culpable de mi muerte, oye,
ya te doy su nombre: Guillermo Racas”*

No se gaste el lector en buscar ese nombre en las guías de teléfonos o en los padrones del Registro Civil. Nosotros no nos perdimos en tan vana tarea porque enseguida dimos por descontado que Guillermo Racas era un emblema. Digámoslo claramente: Guillermo Racas representa el mal que terminó por rematar a quien sufrió el peso de la indiferencia literaria nacional. Sus 36 libros éditos (y quizás suceda lo mismo con este 37avo que corona su obra) fueron olímpicamente ignorados por todos los críticos, exceptuando la tesonera firma que se encuentra al final de esta nota (Butti, 2006: 31-32).

El narrador interpreta que el nombre que el poeta enuncia explícitamente, Guillermo Racas, no es más que una representación de la indiferencia con que el ámbito literario nacional menospreció la obra del poeta provinciano. Así, entiende que las palabras

⁹¹ El perfil autoral de Raúl Vadefora parece responder a otros autores regionalistas como el de Diego Oxley quien en sus narraciones (como, por ejemplo, el cuento “El rigor de las islas”) también cifra su programa narrativo en la tematización de la naturaleza, sólo que a diferencia del poeta ficticio de Butti en Oxley la naturaleza adquiere la forma de antagonista del individuo.

expresan otra cosa y no lo que realmente significan. Ellas no refieren a una realidad externa al texto sino que se ciñen a lo estrictamente literario. De este modo, el narrador ignorará que el carácter anómalo del poemario póstumo reside en el hecho de que el mismo oficia como un mensaje explícito en el que el autor denuncia a quien será su asesino. Ignorará, en consecuencia, que el poemario demanda un tipo de interpretación literal: las palabras expresan lo que efectivamente significan y Guillermo Racas lejos de ser un emblema es una referencia, extratextual sí, a un sujeto empírico.

En este punto del relato se manifiesta una divergencia interpretativa: aquella que reposa en un sentido figurado (que es la que adopta el narrador) y aquella otra que a pesar de ser desestimada desde el principio (“No se gaste el lector en buscar ese nombre en las guías de teléfonos o en los padrones del Registro Civil”) se fundamenta en un sentido literal. A medida que se avance en el discurrir narrativo la divergencia entre las dos interpretaciones se irán acentuando hasta el punto de evidenciar (contra la deliberada intención del narrador) la necesidad de entender los versos de Vadefora en un sentido literal. Así sucede cuando en uno de sus poemas el poeta provinciano declara el motivo por el que Guillermo Racas lo va a asesinar:

*“Confieso ser culpable y no lo niego
de desgraciar a toda la familia
de Racas, y aun a él mismo, como un fuego”*

Poco a poco se hace claro cómo debemos interpretar estas figuras alegóricas. Racas y su familia son, aquí lo afirmo y lo rubrico, los responsables simbólicos que están a la cabeza de nuestro destino literario, léase catedráticos, directores de suplementos, editores y también lectores masificados (Butti, 2006: 32).

El reseñador, empecinado en su decodificación metafórica de las palabras, se revela como un narrador no confiable al no estar a la altura de la función que asume. En este sentido, se puede ver una dinámica similar a la que tenía lugar en “The Vane Sisters” de Nabokov en la que la falta de comprensión del narrador a la hora de decodificar los mensajes del más allá le impedía recepcionar correctamente el mensaje que las hermanas fallecidas le querían hacer llegar. En el caso del cuento de Butti también nos encontramos ante el caso de un mensaje que no logra, en principio, llegar a buen puerto debido a la incapacidad del narrador. En términos de Olson, el del reseñador constituiría un caso de *fallible narrator*, ese tipo de narrador cuya no confiabilidad responde al hecho de que cuenta con juicios o percepciones equivocadas. Su interpretación errónea de los versos de

Vadefora lo conduce a postular una serie de juicios errados y a tergiversar el sentido verdadero de lo que expresan los versos poéticos. Desconoce, así, el anuncio de un crimen que, a juzgar por el fallecimiento del autor, efectivamente ha sido cometido. La clave policial presupuesta en “*Exorcismo*, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadefora” es negada sistemáticamente por el mismo narrador.

Puede apreciarse aquí la distancia característica entre el relato del narrador no confiable y las “normas de la obra” a la que aludía Booth. En su interpretación en clave figurada el narrador se aleja del tipo de interpretación que requiere el cuento de Butti, un tipo de interpretación que reconozca la existencia de una víctima (Vadefora) y un asesino (Racas). En suma, un tipo de interpretación que reconozca una narración que, a su manera, adscribe a la forma policial.

En su carácter de “falible” porque es incapaz de identificar un crimen cuando lo tiene delante de sus narices, el narrador se encuentra incapacitado de asumir el rol esencial en todo policial. El rol de detective, de aquel que une cabos y logra esclarecer el misterio. Es el lector, entonces, el que asume ese rol. Efectivamente, ante la divergencia de interpretaciones que presenta el cuento, el lector (ya asumido su rol de detective) será el encargado de desestimar la interpretación metafórica emprendida por el reseñador (desestimando, en consecuencia, todo el relato del narrador) para imponer la interpretación literal, aquella que sí se acerca a las normas internas que plantea el cuento de Butti. A propósito de esto, el formato de reseña que presenta el cuento, que refuerza la subjetividad de la escritura allí enmarcada, contribuye a que el lector impugne la autoridad del narrador al no ajustarse a los hechos. De este modo, el lector y la dinámica misma del cuento (lo que Booth entiende por “autor implícito”) le dan la espalda al narrador y a sus juicios equívocos.

*“Es muy lento el veneno, lo siento,
el que va circulando por mis venas”*

Ha dado en la tecla. Se trata de un veneno instilado a lo largo de 36 (o 37) obras que nadie supo leer, excepto nosotros a quien ¡oh, ironía del destino! Él no quiso justipreciar (Butti, 2006: 36).

En este pasaje el lector interpreta que en los versos de Vadefora el crimen se está consumando, mientras que el narrador, enredado en sus símbolos y figuras alegóricas, se aleja radicalmente de la verdad de los hechos. A partir de este punto el lector-detective

cuenta con los indicios suficientes para unir los indicios desperdigados a lo largo del relato: los otros poemas de Vadehora, que revelan distintos aspectos del crimen en ciernes como puede ser el móvil o los anteriores intentos fallidos; así como el hecho de que al momento de ser encontrado muerto el poeta estaba bebiendo café y que en las cercanías de la casa ha sido encontrado el cadáver de otro hombre (Racas). Indicios que el narrador ha malinterpretado o minimizado.

Narrador y lector llegan a conclusiones distintas: el segundo se atiene a las reglas que plantea la forma cuasi policial del cuento, postulando que Raúl Vadehora es envenenado por un tal Guillermo Racas en venganza por el desfalco a un banco cometido por el poeta y por el que pagó Racas. El primero, en tanto, se desvía de la correcta interpretación de los versos poéticos para terminar afirmando «Se impone un mensaje final: no nos avergonzamos de ser pesimistas al constatar que los Racas ganan. Ellos son la Poesía de hoy en día, esa Poesía que deberíamos empezar a escribir con minúscula» (Butti, 2006: 38). Como en Gadda, la verdad de los hechos acaecidos en la ficción de “*Exorcismo*, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadehora” parece ser inaprensible, al menos para el narrador. Narración y verdad presentan una distancia que complejiza las piezas narrativas tanto del autor italiano como del argentino. Pero a diferencia del escritor lombardo, Butti (en rigor, también lombardo) dispone en su relato las herramientas necesarias para que el lector pueda acceder a esa verdad y no quede en la incertidumbre de la especulación como sí sucede en *La cognizione del dolore*. Después de todo, si el cuento de Butti presenta alguna complejidad a la hora de ser decodificado por el lector, es debido a las constantes interferencias que suponen las interpretaciones erróneas y arbitrarias que lleva a cabo el reseñador.

El cuento de Butti es ilustrativo de los alcances que tiene la cuestión de la distancia que presupone toda configuración del narrador no confiable y qué es lo que implica que un narrador de este tipo se aleje de las normas internas que tiene toda ficción. La negligencia del narrador no confiable implica una doble transgresión: hacia las normas de la obra y hacia el pacto que mantiene con el lector. La autoridad presupuesta en la figura del narrador es puesta en tela de juicio y, por ende, se lo impugna al darle la espalda, tal como sucede con Alexis Penebianco. El distanciamiento configura una desviación. Desviación en relación a lo que se supone, y espera, que todo narrador debe contar, rendir cuenta. La

desviación con respecto a lo que es la verdad que la ficción plantea. Y esa desviación es impugnada puesto que supone una infracción al pacto ficcional.

En “El perjurio de la nieve” esta desviación tiene lugar mediante la omisión de algunos datos esenciales de lo que está sucediendo en el relato. Lo que Ghio denominaba como la distorsión por ocultamiento. Y es que toda desviación es, a su vez, una distorsión. Esto es lo que provoca en el relato de Bioy Casares: una fricción entre las dos instancias narrativas. La narración-marco (a cargo de Alfonso Berger Cárdenas) y la narración enmarcada (a cargo de Juan Luis Villafañe). Así, la dinámica entre las dos instancias narrativas del relato estipula que sea la narración-marco la que enmiende las deficiencias, los desvíos, que se acometen en la narración enmarcada. Se trata de un dispositivo formal que, como señala Jaime Rest, atraviesa el programa narrativo de Bioy Casares, lo que antes habíamos señalado como el “empleo de diversas perspectivas narrativas”:

Existe, empero, otro nivel en el que Bioy Casares utiliza la acumulación de planos paralelos, con resultados aún más intrincados y fascinantes; éste ya no corresponde a las situaciones referidas en los relatos sino a la presentación misma de la narración. Mediante la introducción de diversos narradores que se superponen en la redacción o comentario de un mismo texto, el autor logra un efecto de sugestiva ambigüedad que nos hace sospechar inexactitudes deliberadas o quizá accidentales de los testigos imaginarios e inclusive la existencia de diferentes lecturas que podrían intercambiarse, hasta lograr una pluralidad de dimensiones en la trama ficticia (Rest, 2004: 121-122).

La ambigüedad es el resultado de la proliferación de puntos de vistas, una de las lecciones que se desprenden del programa narrativo jamesiano y que termina desembocando en la premisa de la imposibilidad de certezas en el relato. En este sentido, la desarticulación que se opera en la narración-marco es fundamental para desbaratar la narración enmarcada. Más precisamente: para poner bajo la lupa aquello que no se dice en la narración enmarcada, lo que aparece elidido, omitido.

Desde el principio este primer narrador nos advierte a nosotros, los lectores, sobre los peligros de confiar en este primer narrador: «Sé que llevó una vida desordenada y no estoy seguro de su honestidad» (Bioy Casares, 2015: 34). Advertencia que debería bastar para poner en guardia al lector en el momento en que se reproduce el relato de Villafañe. Y, sin embargo, la susceptibilidad con la que debería ser recibido el manuscrito del ya difunto Villafañe no tiene lugar. El hecho de que la narración-marco se reanude una vez terminado el manuscrito de Villafañe es una señal evidente de que Bioy Casares no

confiaba en que el lector de su cuento sospecharía enseguida, lo que le posibilitaría reparar en todos aquellos indicios que lo conducirían al desciframiento de la verdad, al relato oculto. Volveremos más adelante sobre este punto, pero por ahora baste con señalar que resulta evidente que la automatización del pacto de ficción entre narrador y lector opera neutralizando cualquier atisbo de sospecha. El lector confía por defecto en la palabra que le hace llegar el narrador.

Alfonso Berger Cárdenas será el encargado de develarle al lector aquellos aspectos del relato de la narración enmarcada en la que hay puntos oscuros, sinuosos.

Ahora intentaré corregir esas deficiencias. Lo que agregó es una interpretación meramente personal de los hechos; pero confío que también sea lícita, ya que todas sus premisas pueden encontrarse en este documento o en los caracteres que este documento atribuye a Oribe y a Villafañe. No he callado mi conclusión con el propósito literario, o pueril, de reservar una sorpresa para las últimas páginas; he querido que el lector siguiera a Villafañe, libre de toda sugestión mía; si este epílogo le parece demasiado previsible; si, independientemente, hemos llegado a la misma conclusión, me atreveré a considerar el hecho como un indicio de que la interpretación no es injustificada (Bioy Casares, 2015: 58-59).

Vemos en este punto cómo el narrador de la narración-marco impugna al narrador Villafañe al corregir las “deficiencias” que advierte en el relato enmarcado. En otras palabras, lo impugna por su desviación de los hechos verdaderos y en esta segunda intervención de Berger Cárdenas se pretende disminuir la distancia que se ha establecido durante la narración enmarcada. Al recalcar la cuestión de la “interpretación meramente personal” Bioy Casares acentúa la subjetividad del punto de vista de este primer narrador. Y, por ende, la consideración de que dicha interpretación puede estar equivocada, sacar conclusiones a partir de un juicio erróneo. En suma, un tipo de narrador en que se establece una distancia pronunciada entre su percepción de los hechos y lo que realmente sucede, tal como pasaba con el reseñador Penebianco del cuento de Butti. Se trata, por cierto, de una posibilidad en la que repara Jaime Rest cuando se detiene en “El perjurio de la nieve”:

En “El perjurio de la nieve”, Villafañe omite decirnos que Oribe plagió la aventura que él mismo no confiesa, actitud que trata de esclarecer Alfonso Berger Cárdenas —cuyas iniciales no en vano coinciden con las del autor real—, un albacea literario que llega a resultarnos desconfiable (Rest, 2004: 122).

Esta falta de confianza (a la luz del develamiento de las inconsistencias del relato de Villafañe) tendría su fundamento en las declaraciones del propio Berger Cárdenas, que antes de dar lugar al manuscrito de Villafañe afirma que «atendiendo hipotéticas

susceptibilidades, alguna que otra vez me he permitido ingenuos anacronismos y he introducido cambios en las atribuciones y en los nombres de personas y de lugares; hay otros cambios, puramente formales, sobre los que apenas debo detenerme» (Bioy Casares, 2015: 36).

No obstante, a pesar de que el narrador admite haber manipulado el manuscrito de Villafañe (pudiendo haberse tomado algunas licencias que excedieran lo meramente formal, de manera tal de tergiversar los hechos para presentarlos como evidentes inconsistencias — la miopía de Oribe, por ejemplo—), podemos entender que la versión de Berger Cárdenas es la definitiva ya que es la que más se acerca a lo que el autor ha estipulado para su cuento. Al respecto, podemos inferir que las siglas de Alfonso Berger Cárdenas (“A. B. C.”) coincidentes con las siglas autorales y repetidas en dos ocasiones a manera de sigla, evidencian que el punto de vista de este primer narrador se acerca a las normas que Bioy Casares había fijado para su narración. En términos de Booth, podríamos decir que la figura del narrador Berger Cárdenas oficia como una suerte de materialización retórica del “autor implícito” del cuento, si es que acaso puede llegar a existir esa noción. Por lo demás, hacia el final del cuento, el mismo narrador Berger Cárdenas se cuida muy bien de clausurar cualquier otra posible interpretación de los hechos: «No creo que la única interpretación de estos hechos sea la mía. Creo, simplemente, que es la única verdadera» (Bioy Casares, 2015: 62).

En rigor, la labor del narrador Berger Cárdenas consiste en arrojar luz sobre aquella serie de indicios que el lector siempre tuvo delante de sus ojos durante la lectura del manuscrito de Villafañe, pero que fueron sistemáticamente obviados debido a la automatización del pacto de ficción. Debido a la incidencia que, por tradición, tiene este pacto de ficción entre el narrador y el lector, este último parece encontrarse “adormecido”, lo cual constituye un problema si entendemos a los indicios desperdigados a lo largo de todo “El perjurio de la nieve” (contemplando, en esta afirmación, a las dos instancias narrativas) en los términos de “indicios decodificables” con los que Franco Moretti leía el corpus de cuentos policiales ingleses de finales del siglo XIX (Moretti, 2015: 93). ¿Por qué un problema? Porque, tal como afirmaba Moretti, los “indicios decodificables” permitían equiparar al lector con la figura del detective. En el caso de “El perjurio de la nieve”, ante la ausencia de una figura propiamente detectivesca, el lector es el que podría llevar a cabo

el análisis de los indicios presentes en el manuscrito de Villafañe para, luego de haber dado con las inconsistencias, desechar la narración distorsionada de los hechos. Pero no puede hacerlo el lector puesto que la confianza depositada en el narrador es mucho más fuerte que la interpelación del género policial a que ocupe un determinado rol. Será, entonces, el primer narrador, Berger Cárdenas, el encargado de unir los cabos y, a modo de conjetura, dar con una versión de los hechos que se acerque más a la verdad. Es al final de la narración-marco cuando se repara en los “indicios decodificables” que en una primera lectura pueden pasar desapercibidos al lector y se los utiliza como vehículo para llegar a la historia secreta. Entre estos indicios se podría englobar uno del cual se desprenden pequeños detalles incoherentes en cuyos resquicios se filtra la verdad: el indicio de la tendencia de este poeta a apropiarse de experiencias ajenas (lo cual acentúa su caracterización como un plagiario) que lo lleva a la adjudicación de la anécdota que le contó Villafañe acerca de su encuentro nocturno con Lucía Vermehren y de los pormenores de la misma. Así, a la luz de este primer indicio quedan en evidencia una serie de inconsistencias en las que incurre Oribe: el hecho de manifestar haber visto desde la ventana del hotel el coche en el que llega Vermehren cuando él es corto de vista, declarar haberse adentrado en el bosque cuando siente temor por los perros, señalar que sólo reparó en que esa noche había nevado al reparar en la nieve que había en sus botas cuando en realidad al momento de nevar la luna había salido, etc. Por lo demás, en su relato el mismo Villafañe desliza algunas sentencias que pueden ser un indicio de aquello que se está omitiendo como, por ejemplo, cuando afirma que prefiere no ver el cadáver de Lucía Vermehren dado que «No quiero ver personas muertas: después no puedo recordarlas como vivas» (Bioy Casares, 2015: 49). Es en la narración-marco en donde estos indicios son puestos en valor. En este sentido, cabe preguntarse si esta intervención del primer narrador en el que explicita las claves de lectura (y, fundamentalmente, de impugnación) de la narración enmarcada responde a la necesidad del autor de asegurarse de que su cuento sea comprendido en toda la dimensión que presenta el sutil artificio literario. En otras palabras: ¿acaso Bioy Casares no deposita la misma confianza en la perspicacia del lector que, en cierto modo, sí se encuentra prefigurada en “The Vane Sisters” de Nabokov? La respuesta tentativa es que no necesariamente es así y que esta disposición que presenta “El perjurio de la nieve” (de afirmaciones y desmentidas entre distintas instancias narrativas)

respondería a la cercanía del relato de Bioy Casares con otro de los géneros sobre el que pivotea: el fantástico.

En principio, se puede pensar que esa adscripción al fantástico cifrada en el cuento tiene lugar mediante la presencia de un fenómeno sobrenatural como lo es la idea del tiempo detenido que Vermheren logra mediante la rigurosa repetición de la rutina a los fines de evitar la inminente muerte de su hija Lucía. Pero a partir de las conceptualizaciones de Todorov y Jackson se ha entendido que el fantástico no refiere tanto a la presencia fenómeno sobrenatural en sí como a la percepción que se tenga del mismo, una percepción en la que no se termina de definir la naturaleza del fenómeno. Así, el fantástico se cifra en la percepción de los hechos. Nuevamente *The Turn of the Screw* de James se constituye como un caso paradigmático: la ambigüedad del presunto fenómeno sobrenatural impide una definición del mismo y, a su vez, realza la preponderancia que tiene en la literatura la cuestión del punto de vista. Justamente lo que habíamos señalado anteriormente como un rasgo distintivo de la escritura de Bioy Casares: es en el empleo de distintos puntos de vista en donde reside la tensión provocada entre la narración-marco y la narración enmarcada.

De este modo, vemos que la siguiente apreciación que Martínez realiza de *La invención de Morel* puede ser extrapolada sin tergiversación a la dinámica que presenta “El perjurio de la nieve”: «Estos desdoblamientos de las voces narrativas, de los sujetos de la enunciación (...) producen un efecto de ambigüedad o la posibilidad de distintos sentidos. Al mismo tiempo, suponen como eje semántico del relato la narración de una percepción del universo de la ficción» (Martínez, 2004: 186-187).

A pesar de su carácter de segundo narrador (por el hecho de tener a su cargo el relato de la narración enmarcada), lo cierto es que la preponderancia de Villafañe en tanto relator es absoluta debido a su mayor cercanía a los hechos decisivos de la trama. Que luego esa narración de Villafañe sea refutada en la narración-marco provoca la desarticulación del principio de autoridad ligado tradicionalmente al narrador. Villafañe oculta y omite deliberadamente sucesos claves en los que él cuenta con una participación decisiva; un comportamiento que puede pensarse como coherente en relación a su trayectoria caracterizada por la publicación anónima de artículos en revistas y la escritura de discursos políticos pronunciados por otras personas en el Senado.

Podemos preguntarnos, entonces, en qué medida esa omisión de su rol activo en el desenlace fatídico de la trama del cuento responde a la necesidad de ocultar su comportamiento licencioso puesto que existe la posibilidad de que dicho ocultamiento se encuentre, en realidad, en sintonía con esa tendencia suya a invisibilizarse. El mismo Villafañe, al comienzo de su narración, resta importancia a su participación activa en los hechos que se presta a relatar: «lo que hice, lo que haré ya nada importa: en la vida, en el sueño, en el insomnio, no soy más que la tenaz memoria de esos hechos» (Bioy Casares, 2015: 37). Pero, en definitiva, no hay duda de que a diferencia del reseñador Penebianco del cuento de Butti, Villafañe constituye ese tipo de narrador no confiable en el que el engaño es deliberado, en el que la distancia entre su relato y la verdad de los hechos a partir de la omisión obedece a cuestiones inherentes a su personalidad, como diría Olson.

La intencionalidad en el engaño por parte del narrador también se encuentra presente en “Hombre de la esquina rosada” de Borges. Pero a diferencia del cuento de Bioy Casares no hay una tensión entre dos instancias narrativas a partir de distintos sujetos de la enunciación que permita develar el engaño llevado a cabo por el narrador. En “Hombre de la esquina rosada” el descubrimiento tiene lugar en el mismo relato del narrador no confiable que al final de la anécdota oral deja entreverle al Borges ficcional, al que apela, su autoría en el asesinato de Francisco Real.

Al igual que “El perjurio de la nieve” (cuya configuración de narrador no confiable es similar a la del cuento de Borges) la falta de confiabilidad en el relato de “Hombre de la esquina rosada” reside en la omisión. Aquello que es elidido, sin embargo, puede ser repuesto a partir de algunos indicios, en términos del género policial, que aparece en la misma anécdota oral que se constituye en el cuento mismo.

El uso de la ambigüedad adquiere una centralidad en el relato de Borges, especialmente al momento de difuminar las pistas que permitirán esclarecer el misterio. «Desde la primera frase, “A mí tan luego, hablarme del finado Francisco Real”, es evidente la ambigüedad de la relación entre el narrador y Francisco Real» (Louis, 2014: 250). En este sentido, vemos un punto de contacto con la estrategia desplegada por James en la narración de *The Turn of the Screw*. Así, la ambigüedad es uno de los factores constructivos de la narración de este narrador no confiable. La narración se encarga de desperdigar a lo largo de todo el discurso narrativo una serie de oraciones ambiguas que configuran el

carácter no confiable del narrador y que, a su vez, potencialmente se pueden perfilar como pistas que el lector puede decodificar para desentrañar el enigma propuesto en el relato. Nos referimos a la ambigüedad de oraciones como aquella en la que el narrador al referirse a Francisco Real asegura que «Arriba de tres veces no lo traté, y éstas en una misma noche» (Borges, 2016: 99), o aquella otra en la que tras volver al baile luego de su incursión nocturna afirma que «Yo esperaba algo, pero no lo que sucedió» (Borges, 2016: 107), o también la oración en la que dice: «Yo me olvidé que tenía que prudenciar y me les atravesé como luz» (Borges, 2016: 109). El contenido que se termina diluyendo en la ambigüedad son las preguntas en torno a cuáles son las circunstancias de esas tres veces en las que trató con el finado Francisco Real, qué es aquello que esperaba y por qué motivo debía adoptar una actitud prudente. Este sutil trabajo de la ambigüedad en el relato del narrador revela el rigor compositivo propio del legado de Henry James que Borges adopta no tanto en influencia explícita como en un horizonte de referencias dentro del cual se enmarca su propio programa narrativo. Justamente así es como opera la noción de “precursoridad” con respecto a las interrelaciones establecidas entre distintos autores.

A su vez, otro punto de convergencia entre Borges y James reside en la autoridad que la narración le provee a la figura del narrador. En el capítulo 3 habíamos visto que dentro de la trama de la *nouvelle* del autor estadounidense se le confería a la palabra del personaje de la institutriz una autoridad que luego, con el devenir narrativo, se vería puesta en entredicho. Misma dinámica es la que se plantea en el cuento de Borges. La ya mencionada primera oración del principio establece al innominado narrador como una autoridad relativa a todo lo que concierne al difunto Francisco Real. Y, en rigor, no se puede dejar de reconocer que efectivamente es así: nadie más autorizado que el innominado narrador para tomar la palabra y rendir cuenta del Corralero. Más, desde luego, que Rosendo Juárez, que cuando toma la palabra en “Historia de Rosendo Juárez” sólo rinde cuenta de Francisco Real en tanto reflejo del que abomina y que lo impulsa a abandonar el tipo de vida que lleva —y, en este sentido, como sostiene Jorge Panesi, la configuración misma de Rosendo Juárez presenta una divergencia entre un cuento y otro: en uno nos encontramos con un «personaje que vive “abrumado por la decencia”» y en otro con un «mero cobarde» (Panesi, 2000: 177)—. Es decir que se trata de una representación parcial, subjetiva, de los sucesos acaecidos en esa noche fatídica. Y esto a pesar de que al comienzo

del cuento que integra *El informe de Brodie* Rosendo Juárez le asegura al Borges ficticio que escuchará su historia, lo siguiente:

El finado Paredes le habrá hablado de mí. El viejo tenía sus cosas; le gustaba mentir, no para engañar, sino para divertir a la gente. Ahora que no tenemos nada que hacer, le voy a contar lo que de veras ocurrió aquella noche. La noche que lo mataron al Corralero. Usted, señor, ha puesto el sucedido en una novela, que yo no estoy capacitado para apreciar, pero quiero que sepa la verdad sobre esos infundios (Borges, 2015: 44).

En un principio se puede ver la oposición mentira/verdad con el que el personaje de Rosendo Juárez contrapone el relato que se prestará a contar con aquel relato que Borges puso por escrito en “Hombre de la esquina rosada” (“Usted, señor, ha puesto el sucedido en una novela, que yo no estoy capacitado para apreciar”). Se entiende, en consecuencia, que Rosendo Juárez viene a aportar la verdad de los hechos narrados en “Hombre de la esquina rosada”, pero, en rigor, se trata, en este nuevo relato, de agregar un nuevo punto de vista desde la posición personal del otrora compadrito; no arroja, en este sentido, una nueva luz en torno a la muerte del Corralero. En definitiva, el más capacitado para rendir cuenta de las circunstancias de la muerte de Francisco Real es el innominado narrador de “Hombre de la esquina rosada”. Pero a pesar de detentar esa autoridad para referir todo lo concerniente a la noche en que perdió su vida el Corralero, la misma desvanece en el momento en que se revela que todo el relato no ha sido más que una sutil manipulación en la que el narrador escamoteaba su participación principal en los acontecimientos. El innominado narrador es el más capacitado para hablar sobre Francisco Real, pero su relato deviene en manipulación y engaño y, de este modo, hay una defraudación a las expectativas del lector. Es cierto que es debido a su misma palabra que finalmente podemos reponer la verdad que ha sido elidida durante todo el discurrir narrativo anterior (y en esto hay una diferencia con respecto a los narradores de los cuentos de Butti y Bioy Casares, en los que la verdad es develada ya sea por el lector que busca imponer su propia interpretación de los hechos, ya sea por una instancia narrativa superior), pero eso no exime al narrador, al menos ante los ojos del lector cuyas expectativas han sido desarticuladas, del engaño perpetrado en las páginas anteriores. La oración final del cuento lejos se encuentra de ser explícita: «Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre» (Borges, 2016: 110). Pero a la vez es lo

suficientemente clara como para descubrirle al narrador la verdad de los hechos y, así, este pueda llevar a cabo en la relectura un trabajo de reconstrucción a partir de los indicios que se encontraban presentes en el relato, pero que no alcanzaban a ser dimensionados en su justa medida. Pensemos, por caso, una de las sentencias que aparece al comienzo del cuento: «pero es noche que no se me olvidará, como que en ella vino la Lujanera porque sí a dormir en mi rancho» (Borges, 2016: 110). El motivo por el que la Lujanera pasará la noche en el rancho del narrador (así como lo deliberadamente engañoso del “porque sí”) puede ser entendido en la revelación del final, cuando queda al descubierto el engaño al que el narrador ha sometido al lector, y se entiende que la Lujanera «es una cosa convertida en símbolo de propiedad» (Panesi, 2000: 176) y que siempre estará con aquel que demuestre mayor gallardía. La distancia entre el relato del narrador y la historia tiene lugar debido a las omisiones deliberadas, si bien en las líneas finales del cuento será el propio narrador el que se encargue de reducir esa distancia con el significado implícito de su oración final.

Volviendo a la estrategia narrativa que Borges emplea en “Hombre de la esquina rosada”, no puede dejar de notarse que además de la ambigüedad de algunas sentencias se suma la elipsis narrativa detrás de la cual se esconde la verdad, el crimen: «Es el fin del párrafo donde insinúa que se pone a buscar a Francisco Real y a la Lujanera; el siguiente está formado por una sola frase: “Cuando alcancé a volver, seguía como tal cosa el bailongo”. Entre los dos párrafos, debió tener lugar el crimen» (Louis, 2014: 251). Esta estrategia empleada por el narrador se encuentra en línea con la sutil estratagema de la que se vale el Dr. Sheppard en su narración de *The Murder of Roger Ackroyd* cuando detrás de frases genéricas (“I did what little had to be done!”) se simula las acciones emprendidas por el narrador en pos de ocultar su asesinato.

Al igual que la típica figura (propia del género policial) del compañero del detective, en su relato manipulado el narrador innominado tiende a adoptar una apariencia mínima, más secundaria de lo que finalmente termina siendo. Pasajes como aquel en que en medio de la noche se tropieza con Rosendo Juárez y este le espeta «—Vos siempre has de servir de estorbo, pendejo —me rezongó al pasar, no sé si para desahogarse, o ajeno» (Borges, 2016: 105-106) o el de su mimetización con el paisaje de los arrabales cuando consigna que «Me quedé mirando esas cosas de toda la vida —cielo hasta decir basta, el arroyo que se emperraba solo ahí abajo, un caballo dormido, el callejón de tierra, los

hornos— y pensé que yo era apenas otro yuyo de esas orillas, criado entre las flores de sapo y las osamentas» (Borges, 2016: 106) son esencialmente funcionales para crear una apariencia opaca, para operar una suerte de invisibilización que no es más que otras de las estrategias de las que se sirve el narrador para disimular su accionar e importancia en la trama y, por ende, llevar a cabo su engaño de la manera más efectiva.

Hay que decir que esta estrategia de disimulo tiene su correlato en la ilustración que acompañó al texto de “Hombres de las orillas”, primera versión como tal de lo que luego sería “Hombre de la esquina rosada”, lo cual demuestra lo fundamental que resulta esta operación llevada a cabo por el narrador. Annick Louis dedica algunas páginas a esta incidencia del artilugio narrativo sobre la ilustración de la *Revista Multicolor de los Sábados*:

A primera vista la ilustración parece referirse a la escena de la agonía de Francisco Real. Un grupo de hombres y mujeres rodea un cuerpo tendido en el suelo; algunos parecen acercarse a él; una de las mujeres tiene en la mano un sombrero de hombre, que recuerda al que se usa para tapar la cara al herido cuando lo pide; a la derecha, se ve al ciego con su violín; hay un poncho como el que se utiliza para apoyar la cara de Francisco Real; también una mujer que lleva una botella y un hombre con un mate que se hace circular mientras el herido muere. Es decir que en el dibujo se observan detalles precisos del texto. No obstante, en el marco de la puerta se encuentra un hombre que parece estar entrando, lo que implicaría que entró después de Francisco Real y la Lujanera, y cuya silueta se destaca; tiene las manos en los bolsillos y está parado en el marco de la puerta. Permanece apartado de los demás, y no parece poder ver al herido (...) Las miradas de esos hombres y mujeres se dirigen a Francisco Real; pero la atención del lector se ve atraída por la silueta en el marco de la puerta (Louis, 2014: 257).

Tal como señala Louis, la ilustración de Sorazábal que acompaña al texto de “Hombres de las orillas” en la *Revista Multicolor de los Sábados* se corresponde no sólo con una escena específica relatada en el cuento sino, fundamentalmente, con las particularidades de la narración, especialmente en lo que refiere a las estrategias de invisibilización (que darán lugar a las omisiones y ambigüedades del relato) desplegadas por el narrador. En este segundo caso a partir de la mencionada presencia de la imagen de un hombre solitario, apartado del grupo, que observa la escena de agonía de Francisco Real desde el vano de la puerta.

En esta primera versión de «Hombre de la esquina rosada», la imagen parece proponer una resolución de ciertos problemas del texto; al mismo tiempo, el texto resuelve el enigma planteado por la imagen. Hay así un doble movimiento complementario. La ilustración propone al lector que aborda el cuento una reflexión sobre la identidad del personaje que se encuentra en el marco de la puerta; sobre su importancia en el relato y su relación con el

muerto; en este sentido, despierta la sospecha del lector, al proponerle la búsqueda en el texto de un personaje *anónimo e invisible* para los otros personajes del cuento (Louis, 2014: 258-259).

La observación de Louis es sumamente valiosa a la hora de ponderar los alcances que tienen las características del narrador en relación a la falta de confiabilidad de su relato. En este caso, se puede ver cómo la incidencia del narrador no confiable no sólo se limita a la textualidad del cuento en cuestión, sino que también lograr alcanzar otro tipo de textualidades como la visual.

Se trata justamente de una cuestión en la que nos detendremos en la siguiente sección.

5.4. Performatividad

Del relevamiento por distintas configuraciones del narrador no confiable llevado a cabo en los capítulos 3 y 4 se desprendían distintas aristas del aspecto performático de esta figura.

Así, la premisa de que ya no hay certezas en el relato (James), la subversión de las convenciones (Christie), la apertura a la intervención del lector (Nabokov) y la simbiosis con el programa narrativo (Gadda y Walser) se constituyen como consustanciales a la conformación del *unreliable narrator*.

Estos mismos alcances performáticos se encuentran presentes en los relatos de Borges, Bioy Casares y Butti y en la incidencia que estas piezas narrativas tienen sobre el sistema literario argentino.

Los narradores no confiables de los cuentos de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Enrique Butti sitúan a la “narración bajo sospecha” en la literatura argentina, evidenciando de esta manera las limitaciones propias de la automatización del pacto de ficción tradicionalmente establecido entre narrador y lector. En este sentido, la figura del narrador no confiable produce inexorablemente una toma de conciencia sobre los aspectos esenciales del artificio ficcional (el principal de ellos, el punto de vista) propiciando una renovación de la narrativa. El caso de *The Turn of the Screw* de James vuelve a constituirse en un ejemplo elocuente de esta renovación en la narrativa. Como ya hemos señalado, el programa narrativo del autor estadounidense constituye un punto de inflexión determinante en la literatura y que, por lo demás, tendrá una incidencia en el devenir de la literatura del

siglo XX). Pero también lo son los casos de Nabokov, Gadda y Walser. Incluso lo es también el de Agatha Christie en el marco del género policial (basta recordar que Boileau-Narcejac consideraba a *The Murder of Roger Ackroyd* como una obra maestra). Así, la figura del *unreliable narrator* supone un primer movimiento de desbaratamiento, de desarticulación, pero también implica un movimiento propositivo. La falta de certeza del relato, la incertidumbre de la ficción, no representa en modo alguno la clausura de la literatura, la imposibilidad de una literatura novedosa. Todo lo contrario: supone un punto de inflexión a partir del cual proponer una nueva perspectiva narrativa que suponga una renovación formal, así como también una nueva manera de concebir la literatura. Estas propuestas, lo que antes hemos denominado como “alcances performáticos” varían de acuerdo a cada caso y a la idiosincrasia y dinámica que presentan los sistemas literarios a los cuales pertenecen las piezas literarias que presentan este tipo de narrador.

A propósito de esto, por ejemplo, en su tesis doctoral *Narrative Voice and Racial Stereotypes in the Modern Novel: Joseph Conrad's Lord Jim and William Faulkner's Absalom, Absalom!* Marta Puxan Oliva se focaliza en la relación sinuosa establecida entre la falta de confiabilidad de la narración y ciertas representaciones estereotipadas. Así, en su lectura de la novela *Absalom, Absalom!* (1936) de William Faulkner, Puxan Oliva se detiene en el carácter sinuoso y ambiguo de la yuxtaposición de voces narrativas que buscan reconstruir una verdad (la trágica historia de la familia Sutpen) siempre esquiva. Afirma Puxan Oliva:

Notwithstanding, William Faulkner's novels are neither Vladimir Nabokov's nor Italo Calvino's. Especially for Faulkner, but for Conrad as well, “writing... was not an intransitive verb (as dogmatic deconstructionists would have us believe); it was still a telling, away of speaking of the world, in the world, to the world,” in André Bleikasten's words (Puxan Oliva, 2010: 277-278).

[«No obstante, las novelas de William Faulkner no son como las de Vladimir Nabokov o las de Italo Calvino. Especialmente para Faulkner, así como también para Conrad, “escribir... no era un verbo intransitivo (como los deconstruccionistas dogmáticos nos quieren hacer creer); todavía era un relato, una manera de hablar del mundo, en el mundo, para el mundo”, en palabras de André Bleikasten» (Puxan Oliva, 2010: 277-278). La traducción nos pertenece.]

La comparación con las ficciones de Nabokov y Calvino (a priori, con un interés más metaficcional) es funcional para ilustrar el anclaje de las novelas de Faulkner en una

determinada realidad social⁹². Y, efectivamente, en esta reconstrucción de la verdad, siempre parcial y especulativa, que tendrá lugar mediante una alternancia de voces en *Absalom, ¡Absalom!*, subyace la problemática de las representaciones raciales, las cuales constituyen en gran medida el núcleo duro del llamado “mito sureño” que tan determinante es en la obra de Faulkner (Puxan Oliva, 2010).

En el caso de la novela de Faulkner la figura del narrador no confiable demostraría la performatividad de esta figura evidenciando no sólo cuán problemática e inaprensible resulta la realidad desde el lenguaje, sino también cuán complejo resulta el hecho de rendir cuenta de todo un sistema de creencias y valores que funge como la idiosincrasia de una sociedad (la sureña, en este caso). Plantea un modo en que puede llevarse a cabo una representación del mismo: un modo esquivo, fragmentario, con presupuestos que dan lugar a los silenciamientos. Por ejemplo, la cuestión de la identidad mulata de Charles Bon. Así, la configuración del narrador no confiable no dejaría de suponer una nueva propuesta a la hora de narrativizar esas cuestiones. Es decir, no deja de ser una propuesta que atañe, también, a lo propiamente literario.

Con el ejemplo anterior se pretende hacer notar que el alcance performativo del *unreliable narrator* no se limita a la figura misma del narrador (si bien, desde luego, lo contempla en gran medida) sino que también su radio de influencia puede abarcar otras cuestiones literarias, así como también extraliterarias. En el caso de los narradores no confiables que integran el corpus literario su incidencia opera, tal como habíamos anticipado, sobre el sistema literario argentino.

En “Hombre de la esquina rosada” la emergencia del narrador no confiable supone la puesta en práctica desde la ficción de uno de los propósitos distintivos del programa narrativo borgeano. Ese propósito que Piglia enuncia en términos de un doble linaje que puede rastrearse a lo largo de la obra de Borges, un “relato disperso” que sostiene toda su ficción.

⁹² Este anclaje de la narrativa faulkneriana en medio de la marea que supone las sistemáticas innovaciones formales es reconocido incluso por Robbe-Grillet en *Por una nueva novela*, si bien luego se encarga de relativizarlo: «Los libros de Proust y de Faulkner están de hecho atiborrados de historias; pero, en el primero, ellas se disuelven para recomponerse en provecho de una arquitectura mental del tiempo; mientras que, en el segundo, el desarrollo de los temas y sus asociaciones múltiples dislocan toda cronología, al punto de parecer a menudo enterrar, ahogar a cada paso lo que el relato acaba de revelar» (Robbe-Grillet, 2010: 63).

Ese relato secreto es una ficción del origen donde se narra el acceso a las propiedades que han hecho posible la escritura. Lo central aquí es que Borges se postula como el heredero de un linaje doble. La literatura de Borges se construye en el movimiento de reconocerse en una doble tradición. Por un lado los antepasados militares, los guerreros, los héroes ligados al coraje y a la muerte. Por otro lado los antepasados culturales, “el censo heterogéneo de nombres” que organizan el linaje literario y el culto a los libros. Para Borges esa doble genealogía que divide su obra se ordena sobre la base de una relación imaginaria con su núcleo familiar (Piglia, 1993: 102).

La doble filiación que señala Piglia en la obra de Borges en términos de linaje no deja de ser uno de los propósitos explicitados por el mismo autor, tal como se evidencia en la conferencia “El escritor argentino y la tradición” (dictada en 1951 y que luego sería publicada en 1953) pero en término de “tradiciones”. En dicho ensayo Borges emprende una cruzada contra el “color local” para poner en jaque la premisa de que una literatura se define por sus rasgos diferenciales autóctonos. El conocido ejemplo de la ausencia de camellos en el *Corán*, que Borges toma de Gibbon, le sirve al escritor argentino para desestimar ese precepto y para postular, en cambio, una expansión en la materia sujeta a narración desde el sistema literario argentino.

¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental (Borges, 1974a: 272).

La relativización de una tradición propiamente argentina (sujeta a una serie de lugares comunes —por lo demás, artificiosos, como el lenguaje gauchesco— dotados de un fuerte color local) es funcional para la propuesta final de Borges según la cual «los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas» (Borges, 1974a: 273). Una premisa que, por lo demás, Borges ya había puesto en práctica en su propia narrativa. Esto mismo es lo que identifica Piglia a la hora de postular su lectura de los dos linajes en la obra de Borges.

De hecho esos dos linajes son las dos tradiciones que, según Borges, definen la cultura argentina. O mejor: esta ficción del doble origen fija en el núcleo familiar un conjunto de contradicciones que son históricas y que han sido definidas como esenciales por una tradición ideológica que se remonta a Sarmiento. Las armas y las letras, lo criollo y lo europeo, el coraje y los libros, la vida y la cultura, lo oral y lo escrito: en última instancia estas

oposiciones de las que Borges se siente heredero no hacen más que reproducir y variar la fórmula básica de la contradicción entre barbarie y civilización. (Piglia, 1993: 103).

Ciertamente esta doble tradición no resulta ajena a la literatura argentina y la impronta “extranjera” condicionó a la literatura nacional desde su conformación misma en el siglo XIX⁹³. Pero el gesto borgeano de reconocimiento de estas dos vertientes no deja de constituir un recordatorio, en el marco de los vaivenes de las modas y las imposiciones, de cuál debe ser el sendero a seguir.

Ahora bien, en su texto Piglia reconoce aquellos cuentos que evidencian su adscripción a una de estas dos tradiciones y pone como ejemplos señeros de cada tipo a las narraciones inaugurales

Hereditario contradictorio de una doble stirpe, esas dos ramas dividen formalmente su obra: son dos sistemas de relato, dos modos distintos de manejar la ficción. Por un lado aparece una serie de textos, afirmados en el relato oral, en la voz, en la memoria, en el culto al coraje, por otro lado, una serie de textos afirmados en la lectura, en la traducción, en la cita, en la biblioteca, en el culto a los libros. “Hombre de la esquina rosada” y “Pierre Menard, autor del Quijote”, que Borges considera, indistintamente, los cuentos que marcan su entrada en la ficción, inauguran, cada uno a su modo, esas dos líneas paralelas y complementarias (Piglia, 1993: 103-104).

La mención a “Hombre de la esquina rosada” (que, efectivamente, se caracteriza por su impronta de iniciador de la ficción borgeana) como una de esas narraciones en la que se puede apreciar el influjo del linaje nacional, no deja de resultar problemática. Es verdad que el carácter oral y el culto al coraje presentes en el cuento se constituyen en elementos propios de lo que podría entenderse como la tradición nacional. No obstante, la presencia del narrador no confiable supone una emergencia disruptiva para los parámetros de lo que se entiende como lo propiamente nacional puesto que implica una puesta de manifiesto de la impugnación del relato (o, más concretamente, del pacto de ficción entre el narrador y el lector) a través de un sutil trabajo compositivo con la ambigüedad y la elipsis. Supone, además, la explicitación del punto de vista como factor constructivo

⁹³ Al respecto, basta con reparar la incidencia que ha tenido la tradición europea en un autor fundante de la literatura argentina como lo es Sarmiento. Ilustrativo de esto es el siguiente pasaje que tiene lugar en el capítulo IV del *Facundo* en el que Sarmiento rinde cuenta del estado de devastación y retroceso en el que se encuentra sumida La Rioja bajo el caudillaje: «Sólo la historia de las conquistas de los mahometanos sobre la Grecia presenta ejemplos de una barbarización, de una destrucción tan rápida» (Sarmiento, 1999: 91). La comparación a la que apela Sarmiento para reforzar el cuadro devastador de La Rioja revela el condicionamiento de su mirada, condicionamiento que estriba justamente en la tradición romántica europea. La comparación con los “mahometanos” (es decir, el Imperio Otomano, la gran “otredad” para los románticos europeos) ¿no nos remite acaso a la pintura *Scène des massacres de Scio* (1824) de Eugène Delacroix?

determinante en todo relato, la toma de consciencia del lector de que lo que está leyendo constituye solamente un ángulo de la historia, una perspectiva subjetiva no exenta de intereses y condicionamientos. El lector no dejará de registrar la oralidad y el culto al coraje como rasgos distintivos de “Hombre de la esquina rosada”, pero al finalizar la lectura del cuento volverá sobre las páginas del relato para comprobar de qué manera el rigor compositivo de la trama se encuentra supeditado a un determinado punto de vista. Así, el lector comprenderá lo que posiblemente se le haya escapado en una primera lectura: el hecho de que ninguna oración es arbitraria, de que a través del tejido textual se encuentra la verdad disimulada. Se trata de un cuento para volver a ser leído no bien se insinúa la autoría del asesinato del Corralero; una relectura de aquellas oraciones que ahora, a la luz de la revelación final, se le presentan al lector como potencialmente ambiguas o elípticas. El lector comprenderá, en suma, la dimensión metaliteraria que se encuentra cifrada en esta historia de cuchilleros. Y todo esto se trata de cuestiones provenientes de una tradición que excede a lo nacional.

Se trata de cuestiones que, como hemos abordado anteriormente, vienen de una serie de autores europeos, la tradición universal, con Henry James a la cabeza. Por lo demás, la reseña que Borges escribiera a propósito de *Las ratas* de José Bianco en el que situaba su propio cuento en una serie en la que figuraba también *The Murder of Roger Ackroyd* de Agatha Christie demuestra hasta qué punto el autor argentino pensaba su relato en el marco de una tradición universal. En “El escritor argentino y la tradición” Borges reconocía como un error el hecho de haber sustentado sus primeras producciones en una serie de elementos que podían ser considerados como propiamente autóctonos: «Durante muchos años, en libros ahora felizmente, olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros» (Borges, 1974a: 270). En este sentido, “Hombre de la esquina rosada”, la primera narración propiamente borgeana, puede ser entendido como una rectificación de esa suerte de “pecado de juventud”, pero esencialmente se erige más en una declaración de principios en relación a su propia obra. Declaración de principios que no deja de tener su incidencia en el sistema literario argentino en el momento en que Borges asume lo que debe ser un imperativo para todos los escritores argentinos.

Debido a la presencia del narrador no confiable, “Hombre de la esquina rosada” puede ser apreciado como uno de los cuentos borgeanos en el que se encuentran presentes las dos tradiciones: la nacional y la universal, lo propio y lo ajeno. La perspectiva comparada permite poner de relieve, una vez más, la coexistencia de estas dos vertientes, y especialmente, permite ponderar los alcances de la vertiente universalista que se manifiesta en la factura del relato.

En rigor, Piglia reconocía que esta convergencia podía tener lugar en algunos de los cuentos de Borges. En su texto, de hecho, reconoce dos narraciones como aquellas en las que se manifestaría el cruce de las dos tradiciones: “Historia del guerrero y la cautiva” y “El Sur”. El primero a partir de la apropiación de la dicotomía fundante civilización/barbarie, el segundo a partir de la ambivalencia interpretativa que se impone en el final en torno naturaleza duelo que tendrá Juan Dalhmann (realmente el protagonista participará de un duelo criollo o todo es producto de una alucinación febril), ambivalencia que se suma a la sistemática oscilación entre el campo de lo criollo y el campo de lo germánico.

A este tipo de cuentos en los que se condensan las dos líneas habría que sumar a “Hombre de la esquina rosada”, con lo significativo que resulta que en la primera ficción borgeana ya se encuentren las dos tradiciones presentes. En este sentido, no es casual que Borges haya encontrado en la figura del narrador no confiable el elemento en el que podría cifrar su concepción del rumbo que debía adoptar la literatura argentina: una narrativa que haga acopio de todo aquello que es considerado como propio, pero siempre desde una perspectiva universal que permita situar a la literatura argentina en la misma línea de otras literaturas del mundo.

En esta misma línea podemos ubicar la performatividad presente en el narrador no confiable de “El perjurio de la nieve”: como una de las tantas manifestaciones en la obra de Bioy Casares que buscan marcar el camino que debe seguir la literatura argentina. En el caso de Bioy Casares, como una respuesta disruptiva a un determinado estado de situación de la literatura nacional de ese entonces. Esa respuesta se presenta a través de la concepción de la literatura como artificio, premisa que desde luego también comparte con Borges:

En consonancia con estas ideas hay, como en los últimos años de Bioy Casares, una reacción contra el realismo tradicional, momento en que se propone una narrativa de sólidos argumentos, cuyos modelos preferidos son la novela policial y el relato fantástico. En un reportaje más reciente [al propio Carlos Dámaso Martínez en 1988], y en términos similares, vuelve a explicar ese rumbo estético, elegido hacia los años cuarenta: “En aquella época, yo pensé en algún momento que nuestra literatura se estaba olvidando de la historia, en el sentido del relato, y se me ocurrió que para poder contar de una forma más eficaz nada era mejor que las historias fantásticas y que las novelas policiales (Martínez, 2004: 182-183).

La idea de la literatura como artificio (que encuentra en el policial y el fantástico el marco propicio) tiene que ver con las implicancias ya presentes en la configuración del narrador no confiable de “Hombre de la esquina rosada” en el que, como hemos visto, no es posible la lectura lineal y la clausura del texto puesto que el mismo demanda nuevas relecturas. Lo mismo cabe decir con respecto a lo que sucede con “El perjurio de la nieve”: la relectura se impone como inexorable en pos de rastrear todas aquellas pistas que habían sido esparcidas a lo largo del relato de Villafañe. Así, en “El perjurio de la nieve” (así como también en “Hombre de la esquina rosada”) el narrador no confiable supone una renovación de la literatura en la que se desarticulan las convenciones en torno a las pautas de lectura: «A la decisión de renovar la narrativa desde estos presupuestos estéticos, se agrega la búsqueda de nuevos horizontes de lectura, o la aspiración de un lector diferente, que apunta a romper con las pautas de lectura más convencionales dentro de la literatura del momento» (Martínez, 2004: 183). Esto mismo es lo que representa el narrador no confiable de “El perjurio de la nieve”. O, por lo menos, la pretensión que representa, puesto que la aspiración de “un lector diferente” se neutraliza en el momento en que Bioy Casares decide explicitar la interpretación correcta de los hechos en la narración-marco. La narración misma parece querer asegurarse la interpretación final de todo el conjunto (pero especialmente del relato de Villafañe) lo cual no deja mucho margen de acción al lector.

El que sí deposita su confianza en el papel del lector es Butti en su “*Exorcismo, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadefora*”. Si, como habíamos afirmado, la figura del narrador no confiable moldea un rumbo estético en la literatura argentina en base a una determinada concepción de la literatura, entonces esto mismo puede apreciarse en el cuento de Enrique Butti. En este sentido, y a pesar del lapso de tiempo transcurrido, no puede dejar de observarse una línea de continuidad entre los valores y las pretensiones de Borges y Bioy Casares con las acciones emprendidas por Butti en toda su obra, pero especialmente en “*Exorcismo, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadefora*”.

En principio, el temor que hacia la década del cuarenta sentía Bioy Casares ante la posibilidad de que la literatura argentina se “olvide de la historia” es tomado por Butti como un desafío a partir del cual buscará imponer su voz como una nota disonante frente a otras propuestas narrativas que pretenden monopolizar el panorama de la literatura argentina pos-Borges.

La ausencia del gran catalizador de la literatura argentina supuso un punto de inflexión en el que distintas tendencias narrativas (por lo demás, ya existentes en tiempos de Borges) acentuaron sus respectivas propuestas. Esta dinámica no deja de tener su lógica: ante la ausencia del nombre que monopolizaba la literatura argentina no sólo hacia el interior de la misma sino también hacia el exterior (puesto que ni siquiera Cortázar, que contaba con el suficiente reconocimiento nacional e internacional, pudo hacerle sombra) serán otros los nombres que buscarán trazar el camino que, a su juicio, debe seguir la literatura argentina. Nuevamente, tal como sucedía en las décadas del treinta y del cuarenta, la cuestión del rumbo que debe adoptar la literatura se presenta como un asunto determinante. Las tendencias presentarán un mayor o menor grado de acercamiento a la figura de Borges, pero es indudable el consenso existente en torno al legado del autor de *El Alpeh* y, en todo caso, las disputas de las tendencias en la literatura argentina actual se manifestarán en las distintas apropiaciones que se harán del legado borgeano.

A propósito de esto, el libro *Literatura de izquierda* (2004) de Damián Tabarovsky resulta especialmente ilustrativo de ese estado de situación en el que se encontraba el sistema literario argentino a principios del presente siglo. Importa reparar en el mismo debido a que es en ese marco en el que tiene lugar el cuento de Butti. Y es teniendo en cuenta los debates que allí se suscitaban que se puede dimensionar los alcances que tiene el narrador no confiable de “*Exorcismo*, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadefora” sobre la literatura argentina.

En su ensayo “El escritor sin público” que integra *Literatura de izquierda* Tabarovsky denuncia un «estado de mediocridad expresiva de la narrativa» (2004: 8), estado que en la actualidad «adquiere un carácter ya no solo literario sino cultural» (2004: 8). Y da un diagnóstico del estado de situación de literatura argentina en la primera década del presente siglo. A saber: el sistema literario argentino se encontraría partido en dos polos:

Eso que la sociología llama campo cultural o campo literario, está quebrado, partido, cruzado por dos polos atractores: la academia y el mercado. Por supuesto que estos dos polos no son necesariamente antagónicos (...) pero sí son dos lugares identificables, cada uno con su impronta, con sus públicos, sus códigos, sus valores: dos lugares en general en estado de tensión, desatención y fascinación mutua (Tabarovsky, 2004: 10-11).

Tenemos, entonces, por parte de Tabarovsky un diagnóstico de la literatura argentina pos-Borges. Dos tendencias narrativas que se distinguen por presentar características particulares y postular valores (que se traducen en una determinada concepción de la literatura) diferentes. Pero desde luego que Tabarovsky no tarda en matizar la presentación de la dicotomía que signa a la literatura argentina actual al asegurar que en cada uno de estos campos (el mercado y la academia) existen divergencias internas en lo que al estilo se refiere. La propuesta de Tabarovsky no busca ser determinista y taxativa: admite que la noción (amplia y de por sí problemática) de “mercado” no implica la existencia de una literatura que efectivamente se encuentre desprovista de lazos con el mercado editorial. De ahí que se tenga que entender que las nociones de “mercado” y “academia” no dejan de ser nociones genéricas con las que Tabarovsky busca simplificar la complejidad de la oposición entre dos tendencias narrativas. Un modo tentativo de nombrar estas dos tendencias, en suma.

A pesar de las diferencias entre un polo y otro, Tabarovsky afirma que tanto el mercado como la academia «escriben a favor de la reproducción del orden, de su supervivencia, a favor de sus convenciones, escriben en positivo» (2004: 13). Esta idea es la que le servirá de premisa para postular su propuesta de la “literatura de izquierda”; el tipo de literatura que realmente le interesa y que se diferencia de los dos polos antes descriptos. «Mientras que el mercado y la academia escriben a favor de sus convenciones, la literatura que me interesa sospecha de toda convención, incluidas las propias» (Tabarovsky, 2004: 15). En suma, la literatura de izquierda sería aquella que no tiene un lector predeterminado; un tipo de literatura, entonces, que se encontraría libre de cualquier condicionamiento por el hecho de no contar con un grupo de lectores definido. La Literatura de izquierda sería aquella en el que el autor es ese escritor sin público al que aludía el título del ensayo.

Desde luego que esta idea de la literatura de izquierda se trata más de una propuesta (una suerte de proclamación de lineamientos a seguir) que la conceptualización de un fenómeno literario realmente existente. La propuesta de «correr por izquierda»

(Tabarovsky, 2004: 35) para llevar más al extremo a la literatura resulta ilustrativo del alcance meramente declarativo de la misma. Pero si interesa recuperar el texto de Tabarovsky no es tanto por su propuesta como por el diagnóstico que hace de la literatura argentina.

Después de presentar esta dicotomía de la producción literaria (“mercado”/“academia”), Tabarovsky procede a señalar los puntos que caracterizan a cada uno de estos dos polos:

[Acerca de las características del “mercado”:] la autoridad del editing, la primacía de la trama, los personajes, la novela histórica, el cuento convencional, el aplomo estilístico, el lenguaje llano, justo, la ausencia de excesos, la fábula moral, la novela con contenido humanista, los guiños a la época y cierto anacronismo light, de un lado; y del otro [la “academia”] el formalismo remanido, el efecto kitsch de la cita culta, el laboratorio de ideas, la búsqueda del control absoluto, la convicción de que el humor es algo serio, la noción de autoridad, las prebendas, el desprecio por la ironía, la construcción de genealogías que funcionen como garantías crediticias, el miedo (Tabarovsky, 2004: 12-13).

En esta caracterización se abandona la simplificación inicial para dar lugar al rendimiento de cuentas de los aspectos específicos que distinguen a un polo del otro. Aquel tipo de literatura que Tabarovsky identifica con el “mercado” sería una literatura en el que se privilegiaría la trama, en tanto que en la literatura identificada con la “academia” se privilegiaría el lenguaje. En este sentido, no es casual que en su diagnóstico Tabarovsky se remonte a la década del sesenta —«No pienso caer yo también en la mitificación sin fin que se abate sobre los '60, ni mucho menos sobre ese afán homogenizador que suprime las tensiones y antagonismos de esos años (...) pero sin duda *algo ocurrió* en ese entonces» (Tabarovsky, 2004: 8-9)—; se trata de una década en la que, en el plano internacional, las tensiones entre dos tendencias narrativas pueden ser identificadas en los modelos de *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez, por un lado, y los remanentes de la *nouveau roman* cuyo modelo se cifra en *La jalousie* (1957) de Robbe-Grillet. Cada uno de estos modelos transparenta una concepción distinta de la literatura. En el caso de la novela del escritor colombiano, con su saturación de anécdotas hiperbólicas: la priorización de la trama. En el caso de la novela del escritor francés, con su morosidad narrativa: la priorización del lenguaje.

Narración frente a vanguardia. Dos posturas claramente contrapuestas que no necesariamente deban entenderse en términos de retrógrado o innovador, aunque Tabarovsky sí parezca considerarlo de esa forma. Muestra de esto se puede ver en las

conceptualizaciones de Tabarovsky en su esbozo de la cronología del estado de la literatura argentina hasta llegar al momento en el que escribe su ensayo. Tabarovsky lee al sistema a partir de un vaivén estético en el que los dos polos en pugna se imponen momentáneamente uno sobre el otro. Así, en la década del ochenta, con el advenimiento de autores como Libertella, Fogwill y Aira tendría lugar en la literatura argentina una suerte de “contra-canon” que permitiría desechar las producciones literarias “más trilladas” de los sesenta (lo que el ensayista entiende por la literatura del Boom y, en el ámbito nacional, Cortázar). Según Tabarovsky, esto se traduce en la conformación de un nuevo paradigma en la literatura argentina. Un nuevo paradigma que provocará la reacción del otro campo, el “mercado”, que hacia principios de la década del noventa, postulará la emergencia de un grupo de escritores nucleados alrededor de la colección Biblioteca del Sur de la editorial Planeta que denominará “jóvenes mediáticos” (Fresán, Forn, etc.) a los que sobrevendrá, cuando aquellos hayan pasado de moda, los “jóvenes serios” (De Santis, Martínez, Brizuela, etc.) Es decir, escritores que se encuentran en plena actividad cuando Tabarovsky publica su ensayo. Frente a esto es que sentencia: «Lo cierto es que buena parte de la literatura argentina se entregó mansamente a la certidumbre de la trama, a la confianza en los personajes, al mérito de la anécdota, a las exigencias culturales más trilladas» (Tabarovsky, 2004: 60). Si bien la propuesta de Tabarovsky pretende ser superadora de los polos en pugna, la caracterización que hace de cada uno de ellos revela cuál de los dos es el que se presenta como la base propicia a partir de la cual desarrollar su postulada literatura de izquierda —«Hay que demostrar que la literatura de Libertella es poco hermética, que la de Fogwill es poco sociológica, que la de Aira es demasiado lenta» (Tabarovsky, 2004: 35)—. Así como también se transparenta cuál es aquella concepción de la literatura que, a su juicio, es necesario desterrar para que la literatura argentina pueda salir de ese “estado de mediocridad expresiva”. El rechazo de Tabarovsky hacia la trama, los personajes, la anécdota parece constituirse en la materialización de los temores de Bioy Casares en torno al “olvido de la historia” en la literatura argentina.

Precisamente es lo que Guillermo Martínez le cuestiona a Tabarovsky en su libro de ensayos *La fórmula de la inmortalidad* (2005):

La segunda aversión de Tabarovsky es la trama: no importa cuán original o trillada, cuán compleja o elemental pueda ser la trama. No importa la variedad de atmósferas, de contrapuntos, de líneas de suspenso, de modulaciones de ritmo y tensiones a que puede dar

lugar una u otra trama. La mera existencia de una trama es ya de por sí pecaminosa y despreciable, porque Tabarovsky parece creer que “cualquier grupo de amigos con unas cervezas de más pueden imaginar cualquier trama”. Es verdad que en esta crítica a la trama no está solo sino en compañía de toda la academia, aunque algún día me interesaría conocer los argumentos para este desprecio, el fundamento teórico de por qué sería “mejor” una novela sin trama que una novela con trama (Martínez, 2005: 185-186).

Como se puede ver, Martínez (que había sido mencionado en el ensayo de Tabarovsky como uno de los “jóvenes serios” y que, por lo tanto, se encontraría dentro del polo del “mercado”) identifica ese sector de la literatura a quienes dirigirá sus cuestionamientos: la “academia”, dentro de la cual incluye los planteamientos de Tabarovsky, pasando por alto su pretensión de superar la dicotomía entre los dos polos. En esta cruzada contra la “academia” Martínez lleva a cabo, en primer término, una puesta en valor de la trama procurando mostrar la arbitrariedad subyacente en los juicios de Tabarovsky. En Guillermo Martínez la defensa de una concepción de la literatura en el que se privilegie la trama lejos se encuentra de ser una defensa hacia una narrativa trillada, plagada de lugares comunes. Por el contrario, Martínez sustenta esta puesta en valor de la trama en el legado de Borges. Un legado que contempla, entre otras cosas, el rigor compositivo de la trama. Al respecto, basta con recordar la defensa de las tramas que Borges llevaba a cabo en su prólogo a *La invención de Morel*. Se trata, por cierto, de uno de los puntos en común que Martínez tiene con De Santis, otro de los “jóvenes serios” denunciado por Tabarovsky.

A su vez, esta cruzada contra la “academia” en defensa de las tramas emprendida por Martínez lo lleva a reparar en una figura que a su juicio Tabarovsky decide restarle importancia: el lector. Así, a las lecturas que se promueven desde el ámbito académico Martínez opone la noción de “lector raso”, «lectores perfectamente inteligentes, cultos y exigentes» (Martínez, 2005: 165). Continúa Martínez más adelante «Al despreciar lo único que no es despreciable en el mercado, la franja de lectores sofisticados que sí leen, Tabarovsky se pierde aquí de hacer la distinción más importante entre los modos de leer de la academia y de estos lectores rasos» (Martínez, 2005: 170). Y se expone en la noción de “lector raso”:

Porque del mismo modo en que el académico tiene un entrenamiento en establecer afinidades y conexiones para situar a la obra en campos de fuerza teóricos, el lector raso, el lector que “solamente” ama a la literatura, tiene entrenamiento en hacer la primera distinción elemental: si el texto que tiene en sus manos le resulta o no atrayente por apelaciones de tipo estético o

artísticas, que son las más difíciles de transmitir en forma de discurso argumental y que, por lo tanto, son casi siempre eludidas, cuando no despreciadas, en las lecturas críticas (Martínez, 2005: 171).

Al margen de que la polémica entre Tabarovsky y Martínez representa la confrontación de distintas concepciones de la literatura que, en última instancia, responde a las tensiones entre dos tendencias narrativas en la literatura, lo que nos interesa marcar es que en la refutación de Martínez tiene lugar una ponderación del lector como una figura que toma decisiones.

Es a partir de esta polémica que podemos leer los alcances del narrador no confiable que aparece “*Exorcismo*, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadefora” de Enrique Butti. Si, como hemos señalado en el apartado anterior, la incapacidad del narrador del cuento de Butti a la hora de decodificar en clave literal los versos del difunto poeta, tal como el texto (el poemario) lo demanda en consonancia con la voluntad del propio Vadefora, abriría la posibilidad a la intervención del lector para que reponga el sentido verdadero de los poemas, es porque el relato tiene en cuenta la existencia de un lector. Y no sólo que lo tiene en cuenta, sino que además lo requiere. El sentido final y verdadero de “*Exorcismo*, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadefora” sólo puede tener lugar mediante una intervención activa del lector, lo cual supone otorgarle una preponderancia decisiva.

En este sentido, la propuesta del relato de Butti, en el que el foco se desplaza de la figura del narrador a la actividad del lector, se traduce en una toma de posición del autor en el marco de esta polémica entre Tabarovsky y Martínez y, por extensión, en la pugna entre dos tendencias narrativas en la que se defienden distintos valores. En Butti el rol clave que se le otorga al lector constituye también una defensa de aquella tendencia narrativa que privilegia la trama porque se entiende que eso implica privilegiar al lector. Desde luego que la defensa de la otra tendencia narrativa (la que privilegia el lenguaje) también apela al lector y lo esgrime como excusa para justificar su dinámica rupturista. Al respecto basta con recordar la afirmación que realiza Robbe-Grillet en uno de sus textos de *Por una nueva novela*:

Estas descripciones cuyo movimiento sustrae toda confianza a las cosas descritas, estos protagonistas sin naturalidad e identidad, este presente que se inventa sin cesar, como al filo de la escritura, que se repite, se desdobra, se modifica, se desmiente, sin nunca acumularse como para constituir un pasado —por ende una «historia» en el sentido tradicional—, todo

esto sólo puede animar al lector (o al espectador) a otro modo de participación que el acostumbrado (Robbe-Grillet, 2010: 179).

Pero lo cierto es que en el marco de la polémica entre Tabarovsky y Martínez, el que pondera al lector es este último, mientras que el primero propugna por un tipo de literatura “sin público”. Es verdad que esto último no puede ser tomado en términos literales y, por lo demás, como hemos observado, la propuesta de Tabarovsky no deja de ser abstracta, de constituir un horizonte de expectativa. Pero cabe preguntarse cuán restringido es el tipo de lector para el que Tabarovsky piensa su “literatura de izquierda”.

Por lo demás, las proclamas no dejan de ser palabras y, por ello mismo, no se encuentran exentas de ser relativizadas o problematizadas. Si vamos al caso, podemos ver que la caracterización que Tabarovsky realiza de aquella literatura que le sirve como base a la “literatura de izquierda”, se ajusta en rigor a la dinámica que tiene lugar en “*Exorcismo, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadefora*” de Butti. «De Puig a Lamborghini lo que acontece es la creación de un relato y, al mismo tiempo, la sospecha de ese relato. La literatura se desplaza hacia la sospecha sobre las condiciones de producción textual del mismo texto» (Tabarovsky, 2004: 26). Justamente la sospecha del relato fue uno de los puntos que hemos abordado en los capítulos anteriores en torno a la configuración del narrador no confiable y, por extensión, esa misma sospecha puede ser apreciada en el cuento de Butti. Es decir, la construcción de un relato que contiene en sí mismo las claves de su desarticulación. Es en este marco en donde tiene lugar la intervención del lector que propicia Butti desde la ficción⁹⁴. Y sin embargo, difícilmente pueda afirmarse que el programa narrativo de este escritor se cuente entre los casos que pondera Tabarovsky.

Esta aparente contradicción puede explicarse en el momento en que se repara en el carácter genérico de las aseveraciones realizadas por Robbe-Grillet y por Tabarovsky. La conclusión a la que se llega es que los aspectos más atractivos, por ser potencialmente productivos, de las propuestas tanto de Robbe-Grillet como de Tabarovsky (a saber: la idea

⁹⁴ En este punto, a propósito del lector, volvemos a apelar a Robbe-Grillet: «Puesto que, lejos de olvidarlo, el autor proclama hoy la absoluta necesidad que tiene de su colaboración, una colaboración activa, consciente, creadora. Lo que le pide, ya no es que reciba un mundo acabado completamente hecho, pleno, cerrado sobre sí mismo, sino que al contrario participe en una creación, que invente a su vez la obra – y el mundo – y aprenda así a inventar su propia vida» (Robbe-Grillet, 2010: 179). Esta consideración del rol del lector como colaborador imprescindible de la creación literaria que se transparenta en el texto de Robbe-Grillet se ajusta a la dinámica presente en el cuento de Butti. No obstante, la distancia entre la concepción de literatura del primero y la del segundo es notoria.

de una mayor participación del lector mediante su intervención activa sobre la dinámica del artificio literario y la idea de un relato que avance sobre un discurrir que se aleje de la certidumbre de lo trillado, respectivamente) no son necesariamente inherentes a la estética narrativa que sus premisas propugnan. Es decir que la ambición por un tipo de lector activo y la desarticulación de todos aquellos elementos convencionales que brindan una estabilidad casi previsible a la narración, no son privativos de planteos vanguardistas. De hecho, estos dos aspectos pueden encontrarse presentes también en narraciones que se enmarcan de la tendencia narrativa opuesta, tal como lo demuestra el caso del cuento de Butti a partir de la configuración del narrador no confiable.

Por lo demás, no se puede soslayar el hecho de que los planteos críticos hacia un tipo de narrativa orientada al consumo masivo y desprovista de cualquier tipo de trabajo con la materia literaria al reducir la pieza literaria a una retahíla de lugares comunes, no son privativos de autores que defienden y practican una literatura de tipo vanguardista como lo son Robbe-Grillet y Tabarovsky ya que también son compartidos por autores que ellos no dudarían en encasillar bajo el rótulo de “mercado”. Tal es el caso de Vargas Llosa, quien al final de *La orgía perpetua* plantea una división entre “literatura para el consumo” y “literatura de catacumbas”:

La literatura narrativa tiende cada vez más, hoy, a consecuencia de la especialización que ha traído el desarrollo industrial y el establecimiento de la sociedad moderna, a diversificarse en dos ramales inquietantes: una literatura para el consumo, ejecutada por profesionales de mayor o menor habilidad técnica, que se limitan a producir de manera serial y según procedimientos mecánicos, obras que repiten el pasado (temático y formal) con un ligero maquillaje moderno, y que, en consecuencia, predicen el conformismo más abyecto ante lo establecido (y dentro de esta tendencia caben, por igual, la literatura de best-sellers del mundo capitalista y esa literatura patrioterica, complaciente y oficialista del mundo socialista) y una literatura de catacumbas, experimental y esotérica, que ha renunciado de antemano a disputar a la anterior la audiencia de un público y mantiene un nivel de exigencia artística, de aventura y novedad formal, al precio (y, se diría, la manía) del aislamiento y la soledad (Vargas Llosa, 2011: 228).⁹⁵

Está claro que ninguna de las dos tendencias tiene el monopolio del lector y que las distintas apropiaciones que de él se haga van a responder a intereses particulares de cada

⁹⁵ Desde luego que podría esgrimirse la hipótesis de una bifurcación entre el Vargas Llosa novelista y el Vargas Llosa ensayista y de esa forma explicar esta aparente inconsistencia. Pero dicha hipótesis debería sostenerse en la premisa de que toda la tendencia narrativa que privilegia la trama es, en rigor, un tipo de literatura para consumo (o de “mercado”, en términos de Tabarovsky), lo cual supondría colocar bajo ese rótulo a un número significativo de autores que han contribuido decisiva y valiosamente en la literatura universal.

bando, pero no deja de ser significativo el hecho de que, ante el vaciamiento provocado por el narrador no confiable, el cuento de Butti apele al receptor. Especialmente porque en la argumentación que esgrime en el marco de la polémica sostenida con Tabarovsky, es Martínez el que mayor peso le otorga a la figura del lector.

Así, el afán renovador de la literatura no reside únicamente en aquellas propuestas más propiamente vanguardistas, puesto que se trata de un impulso presente en una tendencia narrativa asociada al convencionalismo (cuestión, esta última, que se revela como un encasillamiento arbitrario). El hecho de que la mayor parte de los textos abordados en esta tesis en relación a la configuración del narrador no confiable se traten de relatos que no adscriben a la estética defendida tanto por Robbe-Grillet como por Tabarovsky demuestra que la renovación de la narrativa pasa más por procedimientos específicos que por posicionamientos rimbombantes que, lejos de constituir una puesta en práctica en la escritura que sea sostenible en el tiempo, constituyen más bien una declaración de principios.

5.5. El artificio de la ficción

En el memorable comienzo de *The Great Gatsby* (1925) el narrador, Nick Carraway, inaugura la novela con las siguientes palabras:

In my younger and more vulnerable years my father gave me some advice that I've been turning over in my mind ever since.

"Whenever you feel like criticizing anyone," he told me, "just remember that all the people in this world haven't had the advantages that you've had."

He didn't say any more, but we've always been unusually communicative in a reserved way, and I understood that he meant a great deal more than that. In consequence, I'm inclined to reserve all judgements, a habit that has opened up many curious natures to me and also made me the victim of not a few veteran bores (Scott Fitzgerald, 2021).

[En los años más vulnerables de la juventud, mi padre me dio un consejo que nunca he conseguido quitarme de la cabeza.

«Cuando tengas ganas de criticar a alguien», me dijo, «recuerda que no todos en este mundo han tenido las ventajas que has tenido tú.»

No me dijo más, pero siempre habíamos sido insólitamente comunicativos manteniendo la discreción, y entendí que quería decir mucho más que eso. Por eso tengo la tendencia a evitar cualquier juicio, una costumbre que, además de relacionarme con muchos caracteres extraños, también me ha convertido en víctima de bastantes pelmazos sin arreglos (Scott Fitzgerald, 2006: 11).]

Desde este momento no sólo se configura la personalidad del personaje, sino que además se trazan los lineamientos que regirán su rol de narrador en el devenir de la narración. Y, efectivamente, el narrador de *The Great Gatsby* será, en líneas generales, un discreto testigo de los acontecimientos que no juzgará en términos morales al misterioso y extravagante Jay Gatsby, cuya fortuna tiene un origen, cuanto menos, opaco. Consecuentemente, el foco se desplaza del origen de la fortuna al objetivo de la misma: recuperar ese amor de juventud que le había resultado esquivo a Gatsby, en una suerte de revancha del *self made man* frente al destino que no hace más que evidenciar las grietas que surcan al sueño americano.

Así, la adopción de un determinado punto de vista es determinante a la hora de definir los otros aspectos que compondrán el artificio de la ficción. La configuración del narrador moldea la forma final que tendrá la pieza literaria. Todo lo que el lector conoce de ella le es permitido por intervención del narrador. De ahí que, en este sentido, el narrador sea siempre el verdadero protagonista. Volviendo al ejemplo anterior, el verdadero gran protagonista de la novela de Scott Fitzgerald es Nick Carraway y no Jay Gatsby.

En el caso del narrador no confiable se puede afirmar lo mismo. El recorrido emprendido en este capítulo pretendió demostrar cómo la configuración de este tipo de narrador tiene una incidencia decisiva en la conformación de los tres relatos de la literatura argentina que fueron abordados.

En efecto, el artificio de la ficción que presentan “Hombre de la esquina rosada”, “El perjurio de la nieve” y “*Exorcismo*, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadefora” no puede explicarse si se pasa por alto la presencia de sus respectivos narradores no confiables. Es a partir de esta figura que los tres relatos abordados presentan el artificio de la ficción como un espacio cuyo despliegue se cifra en la vacilación y en un estado de sospecha generalizado en torno a algunas de las convenciones tradicionales de la narrativa.

De este modo, se abre la puerta a nuevas relecturas, así como también a intervenciones del lector que contribuyen a una constante renovación de los textos. En la práctica, esta apertura del dispositivo ficcional supone que el lector vuelve sobre sus pasos tras la conclusión de los cuentos de Borges y Bioy Casares para releer los pasajes elípticos y ambiguos y darle, así, una interpretación diferente a la que se le había dado en la primera lectura. En el caso del cuento de Butti la decodificación literal de los versos no constituye

un procedimiento automático, como podría pensarse, sino que requiere, como paso previo, la desestimación deliberada y consciente de la interpretación en clave figurada por parte del lector.

En consecuencia, esta dinámica que proponen los relatos descarta la idea de un texto fijo, cuyo sentido se encuentra anclado y que permanece inmutable, y por el contrario presentan narraciones que mutan, que cambian en su forma y sentido. En su artificio, el dispositivo literario presupone la desarticulación de su propia construcción. Luego, tal como se ha visto en el apartado anterior, cada uno de estos textos tiene una incidencia específica sobre el sistema literario argentino, pero en un principio la configuración del narrador no confiable dota a los textos de estas particularidades.

Particularidades que se encuentran en línea con la poética de lo que Umberto Eco ha dado en llamar “obra abierta”, según la cual las piezas artísticas «se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras “abiertas” que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente» (Eco, 1992: 73). La impronta aperturista de la obra abierta propuesta por Eco que posibilita la libre intervención del receptor constituye una propuesta teórica colindante a lo que nosotros hemos visto en los cuentos de Borges, Adolfo Bioy Casares y Butti. Aunque, desde luego, dejando a un lado la cuestión de la “repulsa de la trama”, que Eco entiende como inherente a la obra narrativa que pueda considerarse “abierta” (Eco, 1992: 240) puesto que, tal como se ha visto anteriormente, la importancia otorgada a la trama es central en los tres autores del corpus⁹⁶. De ahí la pertinencia de pensar los alcances y la incidencia de la configuración del narrador no confiable que tiene lugar en estos relatos en el marco de la premisa planteada por Eco⁹⁷.

⁹⁶ Este tipo de salvedad en la apropiación de la noción de Umberto Eco es la misma que realiza Juan Loveluck en su texto introductorio al conjunto de ensayos agrupados en el volumen *La novela hispanoamericana*. El académico chileno se sirve de la noción de “obra abierta” para evidenciar el nuevo sendero emprendido por la narrativa latinoamericana (con *Rayuela* de Cortázar como máximo exponente) en detrimento de los modelos tradicionales, de un realismo ramplón, como la novela indigenista. Sin embargo, esta apropiación del concepto de Eco no es óbice para que Loveluck haga, en la página contigua, la siguiente salvedad: «En un arte que lo es de veras, técnica y materia narrada son inseparables y llegan a formar irrompible maridaje» (Loveluck, 1972: 27).

⁹⁷ Desde luego que esta noción de “obra abierta” debe ser pensada más como un horizonte de lectura de ciertas dinámicas artísticas (o, particularmente, narrativas como es en nuestro caso) que como casos concretos, tal como el mismo Eco se encarga de aclarar en uno de los prólogos que escribió a *Opera aperta* (1962): «La noción de “obra abierta” no posee valor axiológico. El sentido de estos ensayos (...) no es dividir

La poética de la obra “abierta” tiende (...) a promover en el intérprete “actos de libertad consciente”, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una *necesidad* que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada; pero podría objetarse (remitiéndonos al significado más amplio del término “apertura” que se mencionaba) que cualquier obra de arte, aunque no se entregue materialmente incompleta, exige una respuesta libre e inventiva, si no por otra razón, sí por la de que no puede ser realmente comprendida si el intérprete no la reinventa en un acto de congenialidad con el autor mismo. Pero esta observación constituye un reconocimiento de que la estética contemporánea ha actuado sólo después de haber adquirido una madura conciencia crítica de lo que es la relación interpretativa, y sin duda un artista de unos siglos atrás estaba muy lejos de ser críticamente consciente de esta realidad. Ahora, en cambio, tal conciencia está presente sobre todo en el artista, el cual, en vez de sufrir la “apertura” como dato de hecho inevitable, la elige como programa productivo e incluso ofrece su obra para promover la máxima apertura posible (Eco, 1992: 74-75).

Como puede verse, Eco señala que la impronta abierta de la pieza artística es el resultado de una toma de conciencia por parte del artista. En el caso estudiado en este capítulo esto se traduce en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Enrique Butti desplegando sobre el discurrir narrativo una serie de procedimientos como la elipsis, la ambigüedad y la divergencia entre la interpretación literal y la interpretación en clave figurada. Se trata, como observa Eco, de una toma de conciencia propia de la estética contemporánea; es decir (llevado a nuestro caso), una toma de conciencia inherente a la narrativa contemporánea a partir del punto de inflexión que supuso la figura de Henry James y su programa narrativo sustentado en la cuestión del punto de vista. En definitiva, lo que es necesario remarcar es que el carácter abierto de las piezas narrativas que integran el corpus literario de esta tesis responde a una determinada disposición del artificio ficcional y esto, en última instancia, tiene su origen en la configuración del narrador no confiable.

En tanto fenómeno de la literatura contemporánea, la figura del *unreliable narrator* constituye uno de los artificios literarios que posibilita pensar en piezas narrativas abiertas, en sintonía con la actividad interpretativa del lector, lo cual implica una constante actualización del texto mismo puesto que «las obras abiertas se convierten en la invitación a una libertad (...) ejercida al nivel de la fruición estética» (Eco, 1992: 60).

Lo cual, en lo que a cuestiones literarias refiere, es lo único verdaderamente importante.

las obras de arte en obras válidas (“abiertas”) y obras no válidas, superadas, malas (“cerradas”) (...) la noción de “obra abierta” no es una categoría crítica, *sino que representa un modelo hipotético*» (Eco, 1992: 37-38).

Conclusión

Telón

Algunos de los ciclos narrativos policiales más significativos concluyen con la imagen de la caída del telón. Los títulos *His Last Bow* (1917) de Arthur Conan Doyle y *Curtain* (1975) de Agatha Christie son, en este sentido, elocuentes. En su aparición final el detective (Holmes y Poirot, respectivamente) revela su verdadera faceta: la de un actor. En otras palabras, se revela el artificio. Resuenan las pretensiones del *Verfremdungseffekt* brechtiano, aunque sólo en lo que refiere al desvelamiento de la ilusión escénica. De este modo, a través de la figura del escenario, se explicita esa suerte de ilusión que se gesta en el seno del artificio ficcional que caracteriza al género policíaco y, por extensión, a toda la literatura.

A lo largo del desarrollo de la presente tesis, el marco del policial se ha constituido en un pretexto para indagar en una de las cuestiones que se desprenden del carácter artificioso de la ficción: el papel del narrador, cuyos alcances se ponen sobre el tapete a partir de la figura del *unreliable narrator*. Esto no implica que se tratara de un pretexto infundado. Al contrario, lo policíaco se presenta como el marco adecuado para llevar a cabo la investigación debido, en primer lugar, al hecho de que se presenta como el presunto género en el que se enmarcan, aunque de una manera sinuosa, los tres cuentos que conformaron el corpus literario: “Hombre de la esquina rosada”, “El perjurio de la nieve” y “*Exorcismo*, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadeforma”. En segundo lugar, porque la dimensión ontológica del narrador no confiable se ajusta a un marco como el policial en el que el lector se encuentra repleto de sospechas y lee con incredulidad (poniendo en tela de juicio el relato mismo), como afirmaba Borges, y en el que, por lo demás, la lectura deviene en investigación, como señalaba Annick Louis.

Lejos de suponer una clausura de la literatura, del fin de la ficción, la presencia del narrador no confiable es solidaria de una renovación de los artificios literarios que le permiten a la ficción seguir por otros rumbos diferentes al inevitable empantanamiento de la fosilización de las formas y de la esterilidad de directrices que, aunque oportunas en

determinados momentos, no dejan de ser circunstanciales. No es casual que la noción del *unreliable narrator* haya sido acuñado por Wayne C. Booth, quien tomó como base las reflexiones jamesianas sobre el arte de la ficción en general y la cuestión del punto de vista en particular y en las que se cifraron, según Piglia, gran parte de los movimientos de renovación en la literatura desde finales del siglo XIX hasta la fecha.

El procedimiento de desarticulación de la ilusión ficcional, el desvelamiento del artificio, emprendido por el narrador no confiable reside en la ruptura de una noción sinuosa, sujeta a debate y ampliaciones, que en el desarrollo de la presente tesis hemos dado por llamar “pacto de ficción”. Para eso se ha acudido a la noción propuesta por Umberto Eco según la cual el lector acepta tácitamente un pacto con el autor; un pacto que estipula que el primero acepta suspender su incredulidad con respecto a lo que lee. A partir del concepto presentado por el pensador italiano, en la presente tesis se ha propuesto una ampliación de la noción de “pacto de ficción” en el cual esta se divide en dos capas. La primera es la que contempla Eco; es decir, el pacto entre lector y autor por el cual el primero cree en lo que se le cuenta en la narración por más que asume desde el principio que se trata de una invención. Superada esta primera instancia (requerimiento indispensable para la decodificación acertada del texto literario) la dinámica de este tipo de pacto supone necesariamente una segunda capa establecida, esta vez, entre el lector y el narrador y por el cual el primero cree que lo que el segundo le cuenta se ajusta a la verdad de los hechos planteados en la ficción propuesta. La apropiación y posterior ampliación del concepto de Umberto Eco resulta operativo a los fines de hacer hincapié en el aspecto transgresor (con respecto al horizonte de expectativas del lector) implícito en la figura misma del *unreliable narrator* puesto que en la propuesta original de Booth la configuración de esta figura se entendía a partir la cuestión técnica de su distanciamiento en relación a la controversial noción de “autor implícito”. En este sentido, el abordaje de las novelas de Robert Walser y Carlo Emilio Gadda que ha tenido lugar en el cuarto capítulo de la presente tesis, se ha presentado como pertinente por tratarse de ficciones que pivotan sobre cierta adscripción al policial o a la anécdota delictiva sin definir claramente un crimen en su trama, pero que a pesar de eso no se encuentran exentas de un ilícito, que en este caso reside en el carácter no confiable de sus narradores.

Recalcar la dimensión transgresora del narrador no confiable ha permitido entender que la figura aparecida en las ficciones de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Enrique Butti que conforman el corpus literario, lejos de limitarse a lo meramente anecdótico o una particularidad técnica propio de la retórica de la ficción, conlleva un aspecto performativo que tiene una determinada incidencia en el sistema literario argentino.

Así, una de las principales conclusiones de esta investigación es la de que la presencia del narrador no confiable en los cuentos de Borges, Bioy Casares y Butti trascienden los marcos del relato en el cual aparecen para dirimir un posicionamiento en relación al sistema literario argentino. De esta forma, en “Hombre de la esquina rosada” la aparición del narrador no confiable supone la puesta en práctica desde la ficción de una de las principales premisas del programa narrativo borgeano: aquella que refiere a los pasos a seguir en relación a la presunta disyuntiva entre la tradición nacional y la tradición universal. La narración cuenta con los elementos característicos de la tradición nacional (la oralidad o el culto al coraje, que podemos reconocer en el *Martín Fierro*, emblema de la literatura nacional). Pero a su vez en el sutil trabajo con la elipsis y la ambigüedad que se cifran a partir de la configuración del narrador no confiable donde se puede apreciar la adscripción a la tradición universal (la cuestión del punto de vista y la premisa del rigor compositivo que se desprenden del programa narrativo jamesiano, el policial de Agatha Christie, etc.). No resulta para nada menor que esto tenga lugar en una de las primeras ficciones borgeanas, por lo que la figura del narrador no confiable cobra un peso especialmente significativo al constituirse en el artificio elegido para manifestar la toma de posición de Borges dentro de la literatura argentina. En términos similares se puede referir la incidencia del narrador no confiable de “El perjurio de la nieve”: la oscilación en torno a los géneros del fantástico y del policial configuran una concepción de la literatura como artificio literario que va a contracorriente de la tendencia realista de la literatura argentina de la primera mitad del siglo XX. Pero es especialmente en la dimensión metaficcional, sobre la que también pivotea “El perjurio de la nieve” en donde se manifiesta el carácter artificioso de la pieza literaria. Y a esta última dimensión contribuye decisivamente la presencia del narrador no confiable. En “*Exorcismo*, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadefora”, en tanto, al presuponer la necesaria intervención del lector en pos de imponer

las interpretaciones correctas ante la sistemática incapacidad explicativa del narrador se lleva a cabo una ponderación del lector (y, por ende, de una concepción de la narrativa que encuentra su fundamento en el rigor de la trama). Lo cual también supone una toma de postura en la literatura argentina de las últimas décadas que, en el marco del debate en torno al legado de Borges, se dirime entre dos tendencias (una propiamente narrativa, otra vanguardista) que en la presente tesis hemos ilustrado a partir de la polémica entre Tabarovsky y Martínez.

A pesar de las diferencias entre los relatos, el condicionamiento del narrador no confiable en los cuentos de Borges, Bioy Casares y Butti hace que los mismos se constituyan en textos que demandan un tipo de lectura diferente a la lineal. Textos que instan al lector a que vuelva sobre sus pasos para interpretar de manera diferente a la primera lectura. En efecto, en su relativa adscripción a la forma específica del policial “Hombre de la esquina rosada”, “El perjurio de la nieve” y “*Exorcismo, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadefora*” se van a caracterizar por esparcir a lo largo del relato pistas que conducen hacia la infracción cometida por el narrador. Es en este sentido que se vinculó esta dinámica de las narraciones del corpus con el horizonte presupuesto en la noción de “obra abierta” propuesta por Eco.

Otra conclusión inevitable que se desprende de esta investigación es la conveniencia del enfoque comparatista a la hora de rendir cuenta de los alcances de un corpus literario anclado dentro de un sistema literario determinado. En efecto, en el abordaje de las manifestaciones del narrador no confiable en *The Turn of the Screw* de Henry James, *The Murder of Roger Ackroyd* de Christie, “The Vane Sisters” de Nabokov, *Der Räuber* de Walser y *La cognizione del dolore* de Gadda se revela el potencial del que viene provista la figura de este tipo de narrador. A saber: la toma de conciencia de la preponderancia del punto de vista dentro del artificio de la ficción, la subversión de las convenciones propias del género policial, la apertura a la intervención del lector y la simbiosis con los programas narrativos de tipo rupturista. Es a la luz de estas configuraciones anteriores que puede ser apreciada la performatividad implícita en los narradores de los cuentos de Borges, Bioy Casares y Butti (los tres, por ejemplo, toman como base la importancia capital que Henry James le otorga al punto de vista). Tal como se ha marcado en el primer capítulo, no se trata de entender estos antecedentes como

influencias directas (si bien es indudable que los escritores argentinos incorporan a muchos de estos autores extranjeros dentro de sus respectivos horizontes de referencia), sino como modelos que en su renovación de la literatura posibilitaron posteriores surgimientos del narrador no confiable en otras literaturas del mundo y, particularmente, en la argentina. De este modo, se confía que esta conclusión permita ponderar el aporte del comparatismo y su perspectiva abierta para el enriquecimiento del abordaje y el estudio de los sistemas literarios.

En este sentido, se estima que la investigación desarrollada en la presente tesis ha cubierto un área de vacancia en lo que refiere al aspecto performativo del narrador no confiable dentro de la literatura argentina al evidenciar que su incidencia dentro del sistema literario en cuestión se remonta a configuraciones previas que han tenido lugar en otras literaturas del mundo. Evidenciar que los narradores no confiables que aparecen en las ficciones de Borges, Bioy Casares y Butti abrevan en aquellas germinaciones de este tipo de narrador supone reponer en su justa medida los alcances de esta figura, sus potencialidades en lo que refiere a la renovación del artificio de la ficción.

Volviendo a la imagen con la que se iniciaba esta conclusión, cae el telón. el artificio ficcional le es revelado al espectador. Pero, insistimos, esto no supone una clausura del relato puesto que el mismo no se ha detenido, ni se detendrá, desde aquella lejana velada en la que el héroe aqueo tomó la palabra.

Bibliografía

1. Corpus literario

1.1. Corpus principal

Bioy Casares, Adolfo (2015). *El perjurio de la nieve*. Buenos Aires: Colihue.

Borges, Jorge Luis (2016). “Hombre de la esquina rosada” en *Historia de universal de la infamia*. Buenos Aires: Debolsillo.

Butti, Enrique M. (2006). “Exorcismo, el póstumo ‘J’accuse’ de Raúl Vadefora” en *La daga latente*. Buenos Aires: Colihue.

1.2. Corpus complementario

Christie, Agatha (1976). *The Murder of Roger Ackroyd*. Great Britain: Fontana/Collins.

Christie, Agatha (2004). *El asesinato de Roger Ackroyd* [traducción de G. Bernard de Ferrer]. Barcelona: RBA Libros.

James, Henry (2000). *The Turn of the Screw & The Aspern Papers*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Classics.

James, Henry (2010). *Una vuelta de tuerca* [traducción de Rolando Costa Picazo]. Buenos Aires: Colihue.

Gadda, Carlo Emilio (1989). *El aprendizaje del dolor* [traducción de Juan Petit, Juan Ramón Masoliver y María Nieves Muñiz]. Madrid: Catedra.

Gadda, Carlo Emilio (2017). *La cognizione del dolore*. Milano: Adelphi Edizione.

Nabokov, Vladimir (2010). “Las hermanas Vane” en *Cuentos completos* [traducción de María Lozano]. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

Walser, Robert (2006). *Der Räuber*. [Mit einem Nachwort von Michel Mettler]. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Walser, Robert (2010). *El bandido* [traducción de Juan de Sola Llovet]. Madrid: Siruela.

2.Ficciones citadas de otros autores

- Aira, César (2011). *Ema, la cautiva*. Buenos Aires: Eudeba.
- Ayala Gauna, Velmiro (2005). “El regreso de Don Frutos” en Equiza, Graciela (comp.) *Policiales argentinos. La bolsa de huesos y otros cuentos*. Buenos Aires: Andrés Bello.
- Alighieri, Dante (2023). *Divina Comedia*. Buenos Aires: Colihue.
- Barth, John (1988). *Perdido en la casa encantada*. Barcelona: Península.
- Beck-Bernard, Lina (2018). *Trilogía narrativa y ensayos* [Adriana Crolla ed.]. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Bianco, José (2000). *Las ratas*. Barcelona: AGEA.
- Boccaccio, Giovanni (2020). *Decamerón*. Madrid: Cátedra.
- Borges, Jorge Luis (2005). *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis (2005). *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis (2015). *El informe de Brodie*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Brönte, Charlotte (2000). *Jane Eyre*. EDAF: Buenos Aires.
- Brontë, Emily (2000). *Cumbres Borrascosas*. Barcelona: Editorial Sol 90.
- Büchner, Georg; Wedekind, Frank (1980). *Woyzeck/ El espíritu de la tierra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Büchner, Georg (2016). *La muerte de Danton*. Madrid: Alianza Editorial.
- Butti, Enrique (1998). *Indí (Pasticciccio argentino)*. Buenos Aires: Losada.
- Cambaceres, Eugenio (2005). *En la sangre*. Buenos Aires: Losada.
- Calvino, Italo (2010). *El sendero de los nidos de araña*. Madrid: Siruela.
- Calvino, Italo (2017). *Si una noche de invierno un viajero*. Madrid: Siruela.
- Camus, Albert (2006). *El extranjero*. Buenos Aires: Emecé.
- Castellani, Leonardo (1978). *Las muertes del padre Metri*. Buenos Aires: Ediciones Diction.
- Cervantes, Miguel de (2005). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Juventud.
- Chandler, Raymond (2007). *El sueño eterno*. Buenos Aires: Emecé.
- Chandler, Raymond (1976). “Estaré esperando” en *El cuento norteamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Chesterton, Gilbert Keith (2008). *El candor del padre Brown*. La Plata: Terramar.
- Choderlos de Laclos, Pierre (1998). *Las amistades peligrosas*. Madrid: Cátedra.
- Christie, Agatha (2005). *Asesinato en el Orient Express*. Buenos Aires: Booket.

Christie, Agatha (2005). *Telón*. Buenos Aires: Booket.

Christie, Agatha (2014). “La aventura de Johnnie Waverly” en *Tres ratones ciegos*. Barcelona: RBA.

Collins, William Wilkie (1979). *La piedra lunar*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Cortázar, Julio (2015). *Bestiario*. Buenos Aires: Alfaguara.

De Santis, Pablo (2004). *La sexta lámpara*. Buenos Aires: Booket/Planeta.

De Santis, Pablo (2007). *El enigma de París*. Buenos Aires: Planeta.

Dickens, Charles (1996). *David Copperfield*. Project Gutenberg, December 1, 1996. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/766/pg766-images.html>

Dickens, Charles (2000). *Casa desolada*. España: Montesinos.

Dickens, Charles (2004). *David Copperfield*. Barcelona: Editorial Juventud.

Dickens, Charles (2015). *El misterio de Edwin Drood*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Emecé.

Doyle, Arthur Conan (1999). *El sabueso de los Baskerville*. Barcelona: Edicomunicación.

Doyle, Arthur Conan (1999). *Las aventuras de Sherlock Holmes*. Barcelona: Edicomunicación.

Doyle, Arthur Conan (2000). *La señal de los cuatro*. Buenos Aires: ACME.

Doyle, Arthur Conan (2002). *The Valley of Fear*. Project Gutenberg, June 1, 2002. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/3289/pg3289-images.html>

Doyle, Arthur Conan (2005). *El valle del terror*. Buenos Aires: Claridad.

Doyle, Arthur Conan (2005). *Su último saludo en el escenario*. La Plata: Terramar.

Dostoievski, Fedor (2007). *Memorias del subsuelo*. Buenos Aires: Quadrata.

Eco, Umberto (2006). *El nombre de la rosa*. Buenos Aires: Alfaguara.

Faulkner, William (2008). *¡Absalón, Absalón!* Madrid: Cátedra.

Feiling, C. E. (1992). *El agua electrizada*- Buenos Aires: Sudamericana.

Fielding, Henry (1997). *Tom Jones*. Madrid: Cátedra.

Flaubert, Gustave (2014). *Madame Bovary. Costumbres de provincia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Fogwill (2009). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara.

Fontane, Theodor (2020a). *Effi Briest*. Husum: Hamburger Lesehefte Verlag.

Fontane, Theodor (2020b). *Effi Briest*. Barcelona: Penguin Random House.

Ford Madox Ford (2002). *El buen soldado*. Barcelona: Edhasa.

Gadda, Carlo Emilio (2019). *El zafarrancho aquel de via Merulana* [Traducción de Carlos Gumpert]. Madrid: Sexto piso.

Gallardo, Sara (2000). *Eisejuaz*. Barcelona: AGEA.

García Márquez, Gabriel (2003). *Cien años de soledad*. Debolsillo/Random House Mondadori: Buenos Aires.

Goethe, Johann Wolfgang (2017). *Die Leiden des jungen Werthers*. München: dtv Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.

Goethe, J. W. (2000). *Fausto*. Barcelona: Editorial Sol 90.

Gombrowicz, Witold (1986). “Crimen premeditado” en *Bakakäi*. Barcelona: Tusquets.

Hemingway, Ernest (1977). *Hombres sin mujeres*. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto.

Hemingway, Ernest (1980). *Por quien doblan las campanas*. Barcelona: Planeta.

Hernández, José (2000). *Martín Fierro*. Planeta: España.

Hoffmann, E. T. A. (2022). *Cuentos*. Madrid: Cátedra.

Holmberg, Eduardo Ladislao (2005). “La bolsa de huesos” en Equiza, Graciela (comp.) *Policiales argentinos. La bolsa de huesos y otros cuentos*. Buenos Aires: Andrés Bello.

Homero (2006). *Odisea*. Barcelona: Gredos.

Isaacs, Jorge (2007). *María*. Caseros: Gradifco.

Jacobs, W. W. (2015). “La pata del mono” en Borges, Jorge Luis [et al.] *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Debolsillo.

James, Henry (2003). *Relatos*. Barcelona: Random House Mondadori.

James, Henry (2011). *Los embajadores*. España: Montesinos.

James, Henry (2016). *El mentiroso*. Madrid: Funambulista.

Joyce, James (2002). *Ulises*. Argentina: Santiago Rueda Editor.

Kafka, Franz (2016). *Obras maestras*. México, D. F.: Editores Mexicanos Unidos.

Kipling, Rudyard (1978). *Más allá del límite*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

Leroux, Gastón (2003). *El misterio del cuarto amarillo*. Buenos Aires: Cántaro.

Luciano de Samósata (2013). *Historia verdadera*. La piedra lunar.

Mann, Thomas (1984). *Señor y perro/ Tonio Kröger*. Barcelona: Plaza & Janes, S. A. Editores.

Mann, Thomas (2004). *Los Buddenbrook*. Barcelona: Edhasa.

Manzoni, Alessandro (2020). *Los novios*. Madrid: Cátedra.

Nabokov, Vladimir (2006). *Lolita*. Chile: Editorial Sol 90.

Nabokov, Vladimir (2009). *Pálido fuego*. Barcelona: Anagrama.

Oxley, Diego R. (2001). *Soledad y distancias*. Rosario: Ediciones Culturales Santafesinas.

Pavese, Cesare (1980). *El diablo en las colinas/ Entre mujeres solas*. Barcelona: Bruguera.

Piglia, Ricardo (1988). “La loca y el relato del crimen” en *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana.

Piglia, Ricardo (2010). *Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama.

Piglia, Ricardo (2013). *El camino de Ida*. Barcelona: Anagrama.

Piglia, Ricardo (2018). *Los casos del comisario Croce*. Barcelona: Anagrama.

Poe, Edgar Allan (2000) *The Works of Edgar Allan Poe*. Project Gutenberg, May 19, 2008. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/25525/pg25525-images.html>

Poe, Edgar Allan (2010). *Cuentos completos*. [traducción de Rolando Costa Picazo]. Buenos Aires: Colihue.

Richardson, Samuel (2013). *Pamela*. Madrid: Cátedra.

Robbe-Grillet, Alain (1958). *La celosía*. Seix Barral: Barcelona.

Sabato, Ernesto (2003). *El túnel*. Buenos Aires: Planeta.

Sarmiento, Domingo Faustino (2000). *Facundo*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Sartre, Jean-Paul (2006). *La náusea*. Buenos Aires: Losada.

Scott, Walter (1978). *Ivanhoe*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Scott Fitzgerald, Francis (2006). *El gran Gatsby*. Madrid: Mestas.

Scott Fitzgerald, Francis (2021). *The great Gatsby*. Project Gutenberg, January 17, 2021. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/64317/pg64317-images.html>

Sterne, Lawrence (1992). *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Madrid: Cátedra.

Sterne, Lawrence (2006). *Viaje sentimental*. Madrid: Funambulista.

Stevenson, Robert Louis (2002). *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde y otros cuentos*. Buenos Aires: Longseller.

- Tolstoi, León (2000). *Ana Karenina*. [Trad. de José Fernández]. Barcelona: Editorial Sol 90.
- Van Dine, S. S. (2001). *El crimen de la "Canaria"*. Barcelona: Edicomunicación.
- Van Dine, S. S. (2001). *El misterioso caso Benson*. Barcelona: Edicomunicación.
- Walpole, Horace (2012). *El castillo de Otranto*. Buenos Aires: Gárgola.
- Walser, Robert (2008). *Los hermanos Tanner* [traducción de Juan José del Solar]. Siruela: Madrid.
- Walser, Robert (2011). *Geschwister Tanner*. Project Gutenberg, May 21, 2011. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/36172/pg36172-images.html>
- Walser, Robert (2014). *El ayudante*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El hilo de Ariadna.
- Walser, Robert (2011): *Jakob von Gunten* [Traducción de Juan José del Solar], Madrid: Siruela.
- Wells, H. G (2011). *Kipps*. Madrid: Cátedra.
- Zola, Émile (2014). *La taberna*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Losada.

3. Bibliografía citada

3.1. Sobre comparatismo

- Casanova, Pascale (2001). *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.
- Carvalho, Tania Franco (2006). *Lo propio y lo ajeno. Ensayos de literatura comparada*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- Coutinho, Eduardo F. (2023). Heterogeneidad y paisajes culturales latinoamericanos. (2023). *El Hilo De La Fabula*, 26, e0036. <https://doi.org/10.14409/hf.2023.26.e0036>
- Croce, Marcela (2023). *Comparatismo contrastivo: manual para una práctica urgente*. Santa Fe: Vera Cartonera.
- Crolla, Adriana (2003). "Las palabras andantes" en *Hilo de la fábula*, 1 (1), 9-11. Santa Fe. Ediciones UNL.
- Crolla, Adriana (2011a). "Borges precursor: estribaciones entre literatura comparada e hipertextualidad" en Ourique, João Luis Pereira; Cunha, João Manuel dos Santos;

- Neumann, Gerson Roberto (Eds.) *Literatura: crítica comparada*. Editora e Gráfica da UFPel: Pelota.
- Crolla, Adriana (2011b). “Prólogo” en *Lindes actuales de la literatura comparada*. Santa Fe: UNL.
- Crolla, Adriana (2014). “De funciones, transformaciones y refundiciones del paradigma comparatista para leer la localidad en las prácticas académicas” en Villegas, Irlanda; Reyes, David; Carlos Ramírez, Rojas (Coord.) *¿Qué Es Literatura Comparada? Impresiones Actuales*. Veracruz: Biblioteca Digital de Humanidades De La Universidad Veracruzana.
- Crolla, Adriana (2015). “Procedimientos de “extrañamiento” en y desde la constelación literaria borgeana”. *Literatura E Sociedade*, 20(20), 98-106.
- Eckermann, Johann Peter (2005). *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*. Barcelona: Acantilado.
- Genette, Gerard (1989a). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gramuglio, María Teresa (2006). “Tres problemas para el comparatismo”. *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 11(12). Disponible en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/sumario/> y http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.202/pr.202.pdf
- Gramuglio, María Teresa (2009). “Interrelaciones entre literatura argentina y literaturas extranjeras. Debates actuales e hipótesis de trabajo” en *El hilo de la fábula*, 8-9.
- Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Moretti, Franco (2000). «Conjeturas sobre la literatura mundial». *New Left Review* 3., julio-agosto de 2000.
- Pageaux, Daniel-Henri (2011). *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Editora Hucitec.
- Said, Edward (2008). *Orientalismo*. Barcelona. Random House Mondadori.
- Steiner, George (1997). “¿Qué es literatura comparada?” en *Pasión intacta*. España: Ediciones Siruela.
- Vallejos, Oscar (2010). “El lenguaje de la fuerza: en torno a Harold Bloom” en Crolla, Adriana y Vallejos, Oscar (Comps.). *Estudios comparados de la literatura actual: indagaciones desde género, canon, educación*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Wellek, René (2009). “The Crisis of Comparative Literature” en Damrosch, David; Melas, Natalie and Buthelezi, Mbongiseni (Eds.) *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature: From the European Enlightenment to the Global Present*. United States of America: Princeton University Press.

3.2. Sobre el narrador y el narrador no confiable

Baldick Chris (2008). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press.

Benjamin, Walter (2008). *El narrador*. Santiago de Chile: Ediciones/ metales pesados.

Booth, Wayne C. (1974): *La retórica de la ficción*. Barcelona: Antoni Bosch editor.

Chatman, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.

Genette, Gérard (1989b). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

Genette, Gérard (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.

Olson, Greta (2003). “Reconsidering LInreliability: Fallible and LIntrustworthy Narrators” en *Narrative* 11.1 (January 2003): 93-109.

Lubbock, Percy (2006). *The Craft of Fiction*. Project Gutenberg, August 1, 2006. <https://www.gutenberg.org/files/18961/18961-h/18961-h.htm>

Martínez, Matías y Scheffel, Michael (2011). *Introducción a la narratología*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Phelan, James (2005). *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca and London: Cornell UP.

Piglia, Ricardo (2006). “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*” en Becerra, Eduardo (Ed.) *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de Espuma.

Pouillon, Jean (1970). *Tiempo y novela*. Buenos Aires: Paidós.

Puxan Oliva, Marta (2010). *Narrative Voice and Racial Stereotypes in the Modern Novel: Joseph Conrad's Lord Jim and William Faulkner's Absalom, Absalom!* [Tesis doctoral]. Universitat Pompeu Fabra.

Rabinowitz, Peter J. (2015) “La verdad en la ficción: Una reevaluación de las audiencias”. *Sincronía* [en línea] 2015, (Julio-Diciembre): [Fecha de consulta: 18 de marzo de 2024]

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513851506016> ISSN

Ricoeur, Paul (2008). *Tiempo y narración. Configuraciones del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI.

Villanueva, Darío (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Barcelona: Ediciones Júcar.

Welschen, Fabricio (2021). “El narrador no confiable en Robert Walser y Carlo Emilio Gadda: Una lectura comparada”. *El Hilo De La Fabula*, 21, 7. <https://doi.org/10.14409/hf.v0i21.10564>

Wood, James (2017). *Los mecanismos de la ficción. Cómo se construye una novela*. Buenos Aires: Taurus.

3.3. Bibliografía crítica y teórica general

Achón Lezaun, Irene; Valiente Mingotes, Sheila (2021). “La traducción de lo indecible en «The Fall of the House of Usher» de Edgar Allan Poe y la traducción de Julio Cortázar” en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, monográfico 5: 26-55 DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2021.m5.002>

Alanda, Gabriela (2013). “Propiedad comunitaria y uso de la tierra rural de los Pueblos Originarios en la provincia de Santa Fe”. *Sedici*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39460>

Alesso, Marta (2005). *Homero Odisea: una introducción crítica*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Alonso, Amado (1986). “Borges, narrador” en *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos.

Ansó, Valeria (2015). “La herencia cultural italiana en la literatura santafesina: Oscar Agú, Teresa Guzzonato y Enrique Butti” en Crolla, Adriana (Ed.) *Italia y Francia en Santa Fe. Diversidades, legados y reconfiguraciones*. Santa Fe: Ediciones UNL.

Balderston, Daniel (1985). *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana.

Balderston, Daniel (2019). “‘Puntos suspensivos’ sobre el manuscrito de ‘Hombre de la esquina rosada’” en *Cuarenta Naipes Revista de Literatura y Cultura* N° 1. Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

- Barrenechea, Ana María (1984). *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Benjamin, Walter (2003). “Policial y verdad”. Link, Daniel. *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La marca editora.
- Benjamin, Walter (2010). “Robert Walser” en Benjamin, Walter, *Obras libro III/ vol. 1*, Madrid: Abada Editores.
- Berti, Eduardo (2018). “Prólogo” en James, Henry. *Cuentos completos (1879-1894)*. Madrid: Páginas de espuma.
- Bioy Casares, Adolfo (2006). *Borges*. Buenos Aires: Destino.
- Bioy Casares, Adolfo (2006). “Prólogo” en Borges, Jorge Luis; Bioy Casares, Adolfo; Ocampo, Silvina. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Bloom, Harold (1991): *La angustia de las influencias* [Traducción de Francisco Rivera]. Caracas: Monte Avila Editores.
- Bloom, Harold (2009): *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Boileau-Narcejac (1968). *La novela policial*. Buenos Aires. Paidós.
- Boileau-Narcejac (1975). *Le roman policier*. Vendôme: Puf.
- Bolla, Elisabetta (1976). *Come leggere “Quer pasticciaccio brutto de via Merulana” di Carlo Emilio Gadda*. Milano: Mursia.
- Booth, Wayne C. (1986). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- Bouchard, Norma (2011). “Postcolonial Re-writings of Carlo Emilio Gadda’s Life and Works: The Case of Enrique Butti’s *Indi*,” *Edinburgh Journal of Gadda Studies* 9, Decennial Special Edition 7/2011 (9077 words; 26 print).
- Borges, Jorge Luis (1974a). “El escritor argentino y la tradición” en *Obras completas (1923-1973)*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1974b). *Evaristo Carriego* en *Obras completas (1923-1973)*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1979). “El cuento policial” en *Borges oral*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis (1994). *Biblioteca personal (prólogos)*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Borges, Jorge Luis (2000). “Prólogo” en Bianco, José. *Las ratas*. Barcelona: AGEA.

- Borges, Jorge Luis (2006) "Prólogo" en Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis (2010). *Obras completas II (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis (2011). "Leyes de la narración policial" en *Textos recobrados (1931-1955)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Borges, Jorge Luis (2018). "El último viaje de Ulises" en *Nueve ensayos dantescos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Butti, Enrique (2006). "Un plausible ingreso a Gadda" en *El hilo de la fábula*, 6 (5), 135-136. Santa Fe. Ediciones UNL.
- Butti, Enrique (febrero 27, 2010). "Sobre un cuento de Nabokov". El Litoral. <https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2010/02/27/arteyletras/ARTE-01.html>
- Butti, Enrique (2015). "Ad Libitum" en Butti, Enrique M. [et al.] *VIII Argentino de Literatura*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Butti, Enrique (2022). "'La muerte del león': una lectura de traducciones". *El Hilo De La Fabula*, (23), e0013. <https://doi.org/10.14409/hf.20.23.e0013>.
- Butti, Enrique (2024). "La ilusión multifacética, o el concepto de realidad en el escritor-periodista. El caso Gadda" en Crolla, Adriana (Ed.); Welschen, Fabricio (Coord.) *El periodismo en la lengua, la literatura y la cultura italianas. Sus trazos y trazas en la Argentina y el Río de la Plata*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Butti, Enrique; Welschen, Fabricio (2019). "Los epígrafes delatores". *El Hilo De La Fabula*, (19), 115–119. <https://doi.org/10.14409/hf.v0i19.8633>.
- Canto, Estela (1999). *Borges a contraluz*. Madrid: Espasa Calpe.
- Calvino, Italo (1998). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Castillo López, Ángela María (2007). *Problemas y soluciones de la traducción literaria: Caso Edgar Allan Poe y Julio Cortázar en «El Gato Negro» y «El corazón delator»* [Tesis]. Santiago de Chile: Universidad de los Andes.
- Chandler, Raymond (1986). *El simple arte de matar*. Barcelona: Bruguera.
- Chesterton, G. K. (2015). "Prólogo" en Dickens, Charles. *El misterio de Edwin Drood*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Emecé.

- Colombi, Beatriz (2009). "Jorge Luis Borges y el arte narrativo" en *Cuadernos americanos: nueva época*. Vol. 3 N° 129. México: UNAM.
- Costa Picazo, Rolando (2010a). "Introducción" en Poe, Edgar Allan. *Cuentos completos*. [traducción de Rolando Costa Picazo]. Buenos Aires: Colihue.
- Costa Picazo, Rolando (2010b). "Introducción" en James, Henry. *Una vuelta de tuerca* [traducción de Rolando Costa Picazo]. Buenos Aires: Colihue.
- Crolla, Adriana (2001). "Paradigmas literarios para/del/desde el siglo XX" en: Vallejos, O. Gerbaudo, A., Calosso, S., Crolla, A. *Paradigmas literarios del siglo XX*. Santa Fe: UNL.
- De Santis, Pablo (2014). "1985. Sobre Los conjurados de Jorge Luis Borges" en Bentivegna, Diego; Niro, Mateo (eds.) *La república posible: 30 lecturas de 30 libros en democracia*. Buenos Aires: Cabiria.
- Eco, Umberto (1987). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto (1992). *Obra abierta*. Buenos Aires: Planeta- De Agostini.
- Eco, Umberto (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto (2018). "Lo invisible" en *A hombros de gigantes*. Madrid: Lumen.
- Ferrero, Ernesto (1972). *Invito alla lettura di C. E. Gadda*. Milano: Mursia.
- Fogel, Stanley (1973). *Ludic-Fiction-Metafiction: The Contemporary experimental Novel in America* [Tesis doctoral]. Purdue University.
- Forster, E. M. (1990). *Aspectos de la novela* [Traducción de Guillermo Lorenzo]. Madrid: Editorial Debate.
- Foucault, Michel (1992). "Nietzsche, la genealogía, la historia" en *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- Freud, Sigmund (1970). "Das Unheimliche" en *Werke. Studienausgabe*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Gagliardi, Lucas (2020). *Ecos de una saga: aproximaciones a Harry Potter*. La Plata: EDULP.
- Gagliardi, Lucas (2021). "Otras tres vueltas de tuerca: transposiciones de Henry James en 2020". *Area Abierta*, 22 (3), 367-383.
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.15137/pr.15137.pdf

- Gagliardi, Lucas (2024). “Dos traducciones argentinas de *The Turn of the Screw*”. *El Hilo De La Fabula*, (27), e0048. <https://doi.org/10.14409/hf.2024.27.e0048>.
- García Gual, Carlos (2006). “Introducción” en Homero. *Odisea*. Barcelona: Gredos.
- Genette, Gérard (2001). *Umbrales*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Gándara, Alejandro (1999). “Prólogo” en James, Henry. *Otra vuelta de tuerca*. Madrid: Unidad Editorial.
- Ghio, Elsa (2006). “El relato especular en Adolfo Bioy Casares. Análisis de «El perjurio de la nieve»” en Figueroa, Estela (comp.). *Un libro sobre Bioy Casares*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Hafley, James (1958). The Villain in *Wuthering Heights*. *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 13, No. 3. University of California Press.
- Hayman, Ronald (1983). *Kafka biografía*. Barcelona: Argos Vergara.
- Hemingway, Ernest (1972). *Muerte en la tarde*. Barcelona: Planeta.
- Horkheimer, Max; Theodor W., Adorno (1969). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Hugo, Victor (1963). *Prefacio de «Cromwell»*. Buenos Aires: Huemul.
- Jackson, Rosemary (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- James, Henry (2003). *Prefacios a la Edición de Nueva York*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Kirk, G. S. (1968). *Los poemas de Homero*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Kuhn, Thomas (1980) “Los paradigmas científicos” en Barnes, Barry; Kuhn, Thomas; Merton, Robert. *Estudios sobre Sociología de la Ciencia*. Madrid: Alianza.
- Kundera, Milan (2012). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.
- Lacan, Jacques (1985) «El seminario sobre “La carta robada”», en: *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lago, Eduardo (S/F). Traducción y notas, en James, Henry. *La muerte del león*. Buenos Aires: Biblioteca Página/12.
- Loveluck, Juan (1972). *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

- Magris, Claudio (2012). *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Navarra: EUNSA.
- Maltz, Hernán (2018). *Pablo De Santis y el género policial* [Tesis doctoral]. Universidad de Buenos Aires.
- Mann, Thomas (2016). “Respecto a un capítulo de *Los Buddenbrook*” en *Textos críticos*. Barcelona: Navona Editorial.
- Martí, Antoni (2005). “Capítulo 5. Literatura comparada” en Llovet, Jordi; Caner, Robert; Catelli, Nora; Martí, Antoni y Viñas, David. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Martínez, Carlos Dámaso (2004). “La irrupción de la dimensión fantástica” en Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 9*. Buenos Aires: Emecé.
- Martínez, Guillermo (2005). “Un ejercicio de esgrima” en *La fórmula de la inmortalidad*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Martínez, Patricia (1989). “Introducción a *Atala*” en De Chateaubriand, René. *René. Atala*. Madrid: Cátedra.
- Mayer, Hans (1970). *La literatura alemana desde Thomas Mann*. Madrid: Alianza Editorial.
- Modern, Rodolfo (1968). *La naturaleza en la obra de Georg Büchner*. Santa Fe: Cuadernos del Instituto de Letras (Universidad Nacional del Litoral).
- Modern, Rodolfo. (1995). *Literatura y teatro alemanes. Desde el Sturm und Drang y Georg Büchner a nuestra época*. Buenos Aires: Fraterna.
- Montanaro, Oscar (1990). "Hombre de la esquina rosada: cuento policial de Jorge Luis Borges". En: Memoria del IV Congreso Costarricense de Filología, Lingüística y Literatura. Universidad de Costa Rica.
- Montanaro, Oscar (1994). “La voz narrativa y los mecanismos develadores en *Historia universal de la infamia de Borges*” en *Filología y Lingüística*. XX (2): 87-108.
- Monterroso, Augusto (1984). “Sobre la traducción de algunos títulos” en *La palabra mágica*. México, D. F.: Ediciones Era.
- Moretti, Franco (2015). “El matadero de la literatura” en *Lectura distante*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Muñiz, María Nieves (1989). Anotación al cap. IX en Gadda, Carlo. Emilio. El aprendizaje del dolor. Catedra.
- Nabokov, Vladimir (2010a). *Curso de literatura europea*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.
- Nabokov, Vladimir (2010b). *Curso de literatura rusa*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.
- Santander, Carlos (1970). "Estructura narrativa en "Hombre de la esquina rosada". *Revista Chilena de Literatura*. 11: 23-30.
- Seymour, Claire (2000). "Introduction" en James, Henry. *The Turn of the Screw & The Aspern Papers*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Classics.
- Skinner, Quentin (2007). "La historia de mi vida: una entrevista con Quentin Skinner" en Bocado Crespo, Enrique (Ed.) *El giro contextual. Cinco ensayos de Quentin Skinner, y seis comentarios*. Madrid: Tecnos.
- Steiner, George (1980). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Stratta, Isabel (2003). "Los Prefacios o El Arte de la Novela" en James, Henry. *Prefacios a la Edición de Nueva York*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Lacruz Bassols, Max (2016). "Los dos mentirosos o la verdad de las mentiras (postfacio)" en James, Henry. *El mentiroso*. Madrid: Funambulista.
- Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge B. (1996). *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Colihue.
- Louis, Annick (2007). "La sombra de los libros sobre la ciudad. Especialización del relato y confiabilidad del narrador en Borges" en *Orbis Tertius*. 12(13). https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.443/pr.443.pdf
- Louis, Annick (2014). *Jorge Luis Borges. Obra y maniobras*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Lyon, Thomas E. (1972). "Borges y el narrador (casi) personal y (casi) omnisciente" en *Revista Chilena de Literatura* N° 5-6. Recuperado a partir de <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41845>
- Lukács, Georg (1970). "El viejo Fontane" en *Realistas alemanes del siglo XIX*. Barcelona: Grijalbo.
- Panesi, Jorge (2000). *Críticas*. Buenos Aires: Norma.
- Pérez Pérez, Miguel Ángel (2011). "Introducción" en Wells, H. G. *Kipps*. Madrid: Cátedra.

- Pezzoni, Enrique (1999). *Enrique Pezzoni, lector de Borges. Lecciones de literatura 1984-1988* [Louis, Annick (comp.)]. Buenos Aires: Sudamericana.
- Piglia, Ricardo (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Piglia, Ricardo (2001). “Sobre el género policial” en *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2010). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- Poe, Edgar Allan (2000). “Filosofía de la composición” en *El cuervo y otros poemas*. Buenos Aires: Longseller.
- Rest, Jaime (1976). *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto.
- Rest, Jaime (2004). “Las invenciones de Bioy Casares” en Ana María Barrenechea (comp.), *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Norma.
- Robbe-Grillet, Alain (2010). *Por una nueva novela*. Buenos Aires: Cactus.
- Robert, Marthe (1969). *Kafka*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Saer, Juan José (2014). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarlo, Beatriz (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- Shklovski, Víktor (2021). *Sobre arte y literatura*. Madrid: Ediciones asimétricas.
- Tabarovsky, Damián (2004). *Literatura de izquierda*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Todorov, Tzvetan (1982). *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Todorov, Tzvetan (2003). “Tipología del relato policial” en Link, Daniel. *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La marca editora.
- Vargas Llosa, Mario (2009). *La verdad de las mentiras*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Vargas Llosa, Mario (2011). *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Vedda, Miguel (2015). *Leer a Goethe*. Buenos Aires: Quadrata.
- Vidal-Naquet, Pierre (2011). *El mundo de Homero*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Vinelli, Elena (2000). “Prólogo” en Gallardo, Sara. *Eisejuaz*. Barcelona: AGEA.
- Willson, Patricia (2004). *La constelación del sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Welschen, Fabricio (21 de mayo de 2015). “Sobre el narrador no confiable (II)” en *El Litoral* [Sección Artes&Letras]. 4-5.

Welschen, Fabricio (2024). “Influencia y diálogo en los binomios Richardson-Goethe y Scott-Manzoni”. *Tropelías. Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, 42, 387-399. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2024429943

Wölfflin, Heinrich. (1952). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe.