

**NOTAS SOBRE EL
POLICIAL Y LA
NOVELA CORTA EN
EL RÍO DE LA PLATA:
A PROPÓSITO DE
EL MODELO AÉREO
(2012) DE LEONARDO
SABBATELLA**

*Arturo Ruiz Mautino**

Cornell University
ar2358@cornell.edu

Cuadernos Literarios, N. 20, 2023, pp. 63-83 e-ISSN 2708-9983

* **Arturo Ruiz Mautino** nació en Lima, Perú, en 1992. Es candidato a doctor en Spanish por Cornell University. Su proyecto de investigación actual estudia la emergencia de formas de pensamiento posthumanistas en la ficción latinoamericana contemporánea. A partir de estudios de la memoria, teoría de la ficción, estudios animales y estudios críticos de las posthumanidades, está trabajando en una genealogía transregional que mapea la producción literaria contemporánea escrita en español. Sus intereses de investigación incluyen la literatura contemporánea ibérica y latinoamericana, estudios animales, estudios de la memoria y filosofía de la tecnología. Obtuvo su licenciatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y su maestría en Cornell University. Actualmente vive en Ithaca, New York.



Fecha de recepción: agosto de 2023 **Fecha de aceptación:** diciembre de 2023

Resumen: El ensayo examina *El modelo aéreo*, novela del autor argentino Leonardo Sabbatella, publicada en 2012. Se exploran aspectos clave del discurso crítico sobre la novela policial latinoamericana, proponiendo que *El modelo aéreo* ofrece un enfoque alternativo al género policial. El análisis contrasta la novela con delimitaciones genéricas sobre la novela corta producidas en la región del Río de la Plata, y examina su interacción con los elementos estructurales del género policial. Esta interacción se evalúa dentro del marco de las literaturas postautónomas, tal como las define Josefina Ludmer. A través de su enfoque innovador hacia la dinámica actancial de la novela negra, la novela de Sabbatella ofrece un nuevo modelo de lectura para el debate sobre la autonomía versus la postautonomía en relación con el tratamiento de géneros ficcionales altamente codificados.

Palabras clave: Novela policial, novela argentina, novela corta, literaturas postautónomas, Leonardo Sabbatella, Ricardo Piglia.

NOTES ON DETECTIVE FICTION AND THE NOVELLA IN THE RÍO DE LA PLATA: ON *EL MODELO AÉREO* (2012) BY LEONARDO SABBATELLA

Abstract: This essay examines *El modelo aéreo*, a novel by Argentine author Leonardo Sabbatella, published in 2012. It explores key aspects of critical discourse on Latin American detective fiction, proposing that *El modelo aéreo* offers an alternative approach to the detective genre. The analysis contrasts the novel with some ideas on the novella genre produced in the Río de la Plata region, while also examining its engagement with the structural elements of detective fiction. This engagement is assessed within the framework of post-autonomous literatures, as defined by Josefina Ludmer. Sabbatella's novel, through its innovative approach to the actantial dynamics of noir fiction, provides a new reading model for the debate on autonomy versus post-autonomy in relation to the treatment of highly codified fictional genres.

Keywords: Detective novel, Argentine novel, novella, post-autonomous literatures, Leonardo Sabbatella, Ricardo Piglia.

1. Introducción: El secreto y la novela corta

Una de las virtudes menos discutibles de las intervenciones de especulación poética de Ricardo Piglia es la prospección. Pienso en su “Secreto y narración” (2006), proveniente de un seminario impartido en la Universidad Autónoma de Madrid en abril de 2005. La transcripción de “Secreto y narración” puede leerse, a contravía de lo deseado por Piglia, como el examen de la novela corta *Los adioses*, publicada por Juan Carlos Onetti en 1954, la cual Hugo Verani (1968) vinculó hace ya décadas a un proyecto de “constante inmersión en lo cotidiano, en lo antiheroico, un descubrir un mundo extraño y propicio a la reflexión sobre la existencia humana” (p. 57). Junto a esa posibilidad más bien inmediata, caben otras dos: aquella que acentúa la contribución de un escritor como Piglia a la conversación inacabada sobre géneros ficcionales, puesto que el objeto central de “Secreto y narración” es la novela corta en tanto forma, y aquella interesada en el trabajo no menos incesante con los repertorios de unidades discretas gracias al cual el siglo XX enfrentó fascinado la posibilidad cada vez más remota de un análisis literario más o menos científico, más o menos impersonal. En este último sentido, que a Piglia lo seduzca la eficacia de la novela corta en oposición al cuento y la novela propiamente dicha lo emparenta con el trabajo de otros ‘críticos practicantes’, como el E. M. Forster de *Aspects of the Novel* (1927), cuyas disquisiciones sobre forma novelística siguen provocando algo más que el interés del historiador o del estudiante advenedizo.

A Piglia lo seduce una eficacia particular. Encuentra que la *nouvelle*, por principio económico, no puede permitirse desarrollar hasta las últimas consecuencias todas las tramas contenidas en su mundo ficcional. Debe operar sobre la base de un punto ciego, de aquello que constituye un agujero en la información al alcance del narrador, el lector o los personajes. Según la fórmula de Piglia, dicho agujero no adopta la forma del enigma (que ha de ser descifrado y es, por lo tanto, comprensible) ni, mucho menos, la forma del misterio (incomprensible por definición), sino la del secreto: algo que alguien sabe pero que no comparte con nadie, “un sentido sustraído por alguien”, y que en su no ser compartido organiza los hilos que componen la novela corta (Piglia, 2006, p. 190).

En el caso de *Los adioses*, Piglia encuentra que el secreto tiene que ver con las razones que unen al basquetbolista a la casa que ha decidido habitar durante la convalecencia de su tuberculosis. Más concretamente, intuye en esa conexión la presencia del fantasma de una mujer. Concluye, alentado por el influjo irónico que Henry James debió de operar sobre la escritura de Onetti, que *Los adioses* ha de ser leído como un relato de fantasmas, arguyendo

que “al ponerlo en ese género, yo no digo que el sentido se aclare, pero por lo menos el orden de la narración sí que se aclara” (Piglia, 2006, p. 204).

Los adioses constituye para Piglia una espléndida ocasión para la exégesis prospectiva donde entran en juego categorías ciertamente conocidas (‘enigma’, ‘misterio’, ‘*suspense*’, ‘sorpresa’), las cuales son capaces de poner en relación una noción cuantitativa de género (“la *nouvelle* es más corta que la novela pero más larga que el cuento”, etc.)¹ con una definición más bien temática, según el cual el relato de fantasmas ha de considerarse como aquel que exige la presencia o ausencia elusivas del espectro. De ese encuentro emerge la prospección de su planteamiento, en la medida que el secreto, en tanto unidad compositiva de la *nouvelle*, solo contingentemente convoca en el caso de *Los adioses* al relato de fantasmas. Es justamente esa contingencia la que determina que la propuesta de Piglia sea apta para la lectura de otros relatos en los cuales resulta clave el perfil de un narrador sobre el que interviene una distribución asimétrica de saberes por organizar según los órdenes de lo conocido, lo que está por conocerse y lo que nunca se comparte: si en algunos de ellos resulta eficaz el encuentro de una tradición de relato de fantasmas con el secreto en tanto dispositivo, es plausible que en otros la naturaleza del secreto convoque otros modos o tradiciones narrativas también modeladas por un saber que se retira o que solo es palpable en su indefinición.

Principio este ensayo con la consideración del trabajo de Piglia con la novela corta puesto que me interesa leer una novela —ciertamente corta en extensión— publicada no hace muchos años en el Río de la Plata: una novela que apela, como *Los adioses* en el decir de Piglia, al encuentro de una tradición narrativa suficientemente codificada con la intuición de un secreto. Me interesa *El modelo aéreo*, escrita por el bonaerense Leonardo Sabbatella y publicada en el 2012 con el sello Mardulce, amparado en la intuición desarrollada por Piglia de que el diálogo entre la novela corta y un género asociado a la literatura popular puede pensarse también como la necesidad de una cierta estructura, cabe añadir, la intuición de que en el núcleo de esa estructura deseada se halla un vacío de información compartido por el narrador y su lector implícito.

¹ Lo cual entraña también algo así como una filogénesis de la narración: “Me gusta la idea de que, en realidad, la *nouvelle* es una forma posterior al cuento y anterior a la novela, que es algo que aparece en todos los manuales de literatura, es decir, que es un paso de la oralidad a la lectura, de escuchar un relato a poder leerlo, porque supone una distancia que ya no es la distancia de la memoria del narrador oral; la *nouvelle* escapa ya a ese registro, aparece ligada a la invención de la imprenta, necesita al lector que pueda releer, ¿no es cierto?” (Piglia, 2006, p. 201).

En el caso de *El modelo aéreo*, el género popular en cuestión es el policial. No está de más recordar que el policial es un género con un conjunto de determinaciones estructurales sobradamente conocidas y que acarrea, en sus versiones latinoamericanas, la discusión de predicados políticos sobre la ley, el delito, la cuestión ética y la constitución del sujeto individual frente al Estado. La producción crítica sobre el policial latinoamericano alberga ya un conjunto de preguntas usuales que facilitan el acceso a un corpus heterogéneo. En las siguientes páginas, doy cuenta de algunas de ellas, en la medida que sostengo que el trabajo que *El modelo aéreo* lleva a cabo con la pregunta por los géneros ficcionales forma parte de un proyecto de recodificación de lo policial en un contexto sobre el que pesa la disolución de su especificidad.

2. Los sujetos del policial

En su ensayo “¿Qué es el género policial?”, Bioy Casares y Borges sostienen que “Tan poderoso es el encanto que dimana de este género literario que apenas si hay obra narrativa que no participe de él, en alguna medida” (1996, p. 250). Su elogio está encaminado a desmentir la idea de que el policial es eficaz solamente en el diseño de un argumento adecuado a los fines de la sorpresa y la rigurosidad deductiva. El escritor de policiales no puede, afirman, “enriquecer la toxicología con venenos eruditos e imaginarios, ni dotar a sus personajes de inusitadas facultades hipnóticas, acrobáticas, taumatúrgicas o balísticas” (p. 249). El verdadero desafío de la escritura del policial, aquel que justifica que se lo compare con la oratoria y el teatro y se la clasifique como práctica classicista, reside en la “delicada dirección de las emociones del lector” (p. 250).

La *delicada dirección de las emociones* que atribuyen al género implica un reconocimiento feliz de que el policial opera con un número limitado de recursos, tanto a nivel formal como temático, escamoteando imperativos escriturales asociados al exceso de, por ejemplo, la “novela psicologista” que el propio Borges recusa en el célebre prólogo de 1940 de *La invención de Morel*. La contención es leída como necesidad; la severidad y la unidad de acción, como una rebelión antirromántica fruto del siglo. Este hecho no ha dejado de ser observado por los estudiosos de la forma detectivesca, tanto en su vertiente clásica (el *whodunit*) como en el *hard-boiled* y sus derivaciones contemporáneas. La idea del policial, como toda manifestación de lo que conocemos como literatura de género, prevé una serie de regularidades que facilitan el acceso a sus materializaciones según constituyan

una puesta en escena del arquetipo deseado o intuido o una propuesta que aboga por la renovación.

Es razonable, sin embargo, pensar que esta última posibilidad complica la misma noción de previsibilidad vinculada a la llamada literatura popular.

En una de las primeras aproximaciones de índole estructuralista al policial, Tzvetan Todorov encontró necesario definir la literatura de género como aquella que no participa de la dinámica histórica con la cual pensamos la potencia transformadora de las obras maestras. “Como regla”, escribió Todorov, “la obra maestra literaria no cabe en ningún género salvo tal vez el suyo propio; pero la obra maestra de literatura popular es precisamente el libro que mejor se acomoda a su género” (1977, p. 43).² Concedamos, con Bioy Casares, Borges y Todorov, que la fortuna del policial reside en la continuación de un conjunto finito de pautas determinadas de una vez y para siempre por los primeros grandes formalizadores del género. Admitamos que la *delicada dirección de las emociones del lector* puede traducirse como la racionalización de un efecto que, para Sonia Mattalia, es índice de un género asociado a la producción masiva y la industrialización editorial del siglo XX (2008, p. 26). Procedamos de esa forma, no solo para revisar las fórmulas que definen al policial, sino para interrogar el grado de eficacia de textos que se alejan paulatinamente de los moldes de la novela de enigma y la novela negra, manteniendo sin embargo las directrices actanciales implícitas en el género.

El propio Todorov se acercó a esa pregunta al final de su ensayo tipológico, considerando que las novelas que no podían categorizarse según su clasificación y que llegaban a ser el germen de un nuevo tipo de ficción detectivesca podrían considerarse también como formas intermedias entre el policial y la novela pura. Estos textos, no obstante, debían de partir de un complejo de propiedades derivadas de las formas iniciales. Es verosímil que Todorov pensara estas propiedades como una prolongación de la lógica de las dos historias con la que fraguó su clasificación. De ese modo, la nueva novela policial, el nuevo tipo previsto como resultado de una combinatoria de atributos que el tiempo se encargaría de revelar, involucraría una articulación distinta de la historia del crimen, la historia de la pesquisa y el estatuto del detective. La aparición del nuevo subgénero prevería

² “As a rule, the literary masterpiece does not enter any genre save perhaps its own; but the masterpiece of popular literature is precisely the book which best fits its genre”. Salvo indicación contraria, todas las traducciones son nuestras.

asimismo nuevos criterios de valoración y consumo, enfatizando o menoscabando categorías de recepción literaria como el suspenso o la identificación entre el detective y el lector.

¿Qué ocurre, sin embargo, cuando se gesta un tipo de policial que mantiene los atributos secundarios de la novela de detectives pero que atenta contra los principios primarios de definición del sujeto responsable de la investigación o la naturaleza del crimen? En otras palabras, ¿cuál es el límite al que puede llegar un texto de ficción que busque perseverar en la categoría de policial, no solo para participar de un sistema genérico con expectativas de consumo altamente estandarizadas, sino para aprovechar las isotopías críticas que la propia forma detectivesca parece propiciar en relación a, por ejemplo, la ley, el acto ético, la escritura historiográfica y la negociación libidinal de cara a lo Real en sentido lacaniano? ¿Y cómo ha de manejarse ese límite de suerte que la posibilidad de disfraz genérico prevista por Piglia para la novela corta entrañe una realización que desborde la pura retórica?

El problema que presentamos aquí ha sido elaborado de un modo u otro por quienes han razonado la especificidad del texto policial producido en contextos históricos diferentes a los de las metrópolis donde se gesta y consolida el género. En el caso latinoamericano, la investigación del *neopolicial* o de lo *neopoliciaco* atraviesa a menudo dos clases de proposiciones. La primera compete a la relación de parodia, adaptación, revisión, versión o estilización establecida entre el policial escrito en América Latina y los modelos anglosajones o franceses que constituyen el canon del género y el corpus históricamente más consumido en los países de habla hispana a través de traducciones, antologías y colecciones especializadas.

Para críticos como Persephone Braham y Amelia S. Simpson, esta situación de transtextualidad paródica o revisionista de la gramática del género responde a una necesidad histórica modelada por varios factores. El primero tiene que ver con la inadecuación del espíritu del policial anglosajón a la realidad social latinoamericana. Es este el factor que con más frecuencia se adjudica, en la literatura crítica, a la invención de modos narrativos que aprovechan sobre todo el clima de corrupción generalizada que es el fundamento ideológico de la novela negra. En ese sentido, se argumenta que no es coherente trasladar al ámbito latinoamericano un modelo narrativo como la novela de enigma puesto que en ella, en última instancia, la solución del crimen es correlativa a la restitución de un orden social lacerado por la transgresión de la ley (Simpson, 1990, p. 22). El segundo factor tiene que ver con una tradición crítico-literaria latinoamericana que favorece la “literatura sin adjetivos” y

que desconfía de la producción literaria catalogable como de género (Braham, 2004, p. 14). Braham arguye que esta tendencia a deslegitimar la literatura regida por fórmulas obedece a una herencia estética modernista, la cual a su vez entra en contradicción con nuevos imperativos éticos de estirpe decolonial que llevan a valorar al policial latinoamericano solo cuando este establece relaciones paródicas con los moldes metropolitanos.³ En esa misma línea, Ilan Stavans ha argumentado a favor de una especie de esencia paródico-estilizada transversal a la producción literaria latinoamericana del siglo XX, asociando los logros del neopolicial a las transformaciones intertextuales acometidas por los autores del Boom (Stavans, 1997, pp. 37-42).

El segundo tipo de proposición sobre lo *neopoliciaco* enfatiza la emergencia de predicados sobre lo político en el análisis de las novelas producidas en países como México, Cuba y Argentina. Se argumenta que la adaptación del molde de la novela negra a las realidades sociales latinoamericanas deviene en una escenificación crítica del precario funcionamiento de la ley en los países del subcontinente, así como del papel del Estado en tanto productor de relatos sobre el pasado e incluso de las actitudes melancólicas de la izquierda en tiempos de neoliberalismo. En esa dirección hemos de leer el trabajo de Bruno Bosteels sobre las novelas de Paco Ignacio Taibo II, en las que descubre una concretización del principio según el cual “incluso antes de la creación del mundo en sí, existe una cuota insuperable de maldad criminal” (Bosteels, 2012, p. 263).⁴ De acuerdo a Bosteels, los detectives de Paco Ignacio Taibo II se enfrentan a un México esencialmente corrupto, donde la acción de la policía y los organismos judiciales del Estado no ameritan la menor confianza, ante lo cual aquellos asumen una estoica actitud de compromiso con la restitución resignada de una cierta apariencia de justicia. Este compromiso es leído por Bosteels en clave política, en tanto encarnación de una militancia de izquierdas, solitaria y víctima de un complejo de superioridad moral que resulta síntoma de las patologías ideológicas antipartidarias del izquierdismo mexicano posterior a la década del setenta (Bosteels, 2012, pp. 267-272).

³ El estudio de Braham establece que la relación paródica con el policial norteamericano-europeo constituye una fase del desarrollo del género en América Latina. Le interesa la investigación de las formas novedosas de un género capaz de reflejar “a society that is declining «as if darkness were its destiny»”, camino a la consolidación de una forma que sea “autochthonously post-modern” (Braham, 2004, p. 17). En ese horizonte instala las ficciones de Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II.

⁴ “The detective’s genre obeys a properly metaphysical, or politico-theological, principle according to which, even before the creation of the world itself, there exists an insurmountable share of criminal evil” (Bosteels, 2012, p. 263).

No responde a una empresa crítica demasiado lejana el trabajo de Sonia Mattalia con literatura policial argentina. Según Mattalia, el policial se convierte en un instrumento crítico fundamental puesto que este “trabaja con el eje del saber; es decir, su signo más evidente es la interrogación” (Mattalia, 2008, p. 14). Su uso trasciende la parodia o la reelaboración, interesándole “explorar los rastros parciales, a veces explícitos, otros más secretos o involuntarios, en relatos y novelas que han conformado y conforman el vivaz mosaico de la narrativa argentina contemporánea” (Mattalia, 2008, pp. 13-14). La ficción literaria produce una verdad que rivaliza con aquellas producidas por las ficciones estatales que lidian con el crimen y la ley, de modo que se establece una polémica con los aparatos ideológicos del Estado a través del juego con una “máquina de leer basada en la repetición de un esquema” (Mattalia, 2008, p. 26).

Las incursiones críticas que rescato en el ámbito del llamado *neopolicial latinoamericano* se enfrentan, de un modo más directo o más tangencial, al desarreglo de los modelos policiales clásicos. La preocupación por la ley y el Estado es una constante, pero cabe la pregunta acerca de qué frontera genérica han de atravesar los textos detectivescos para que se desactive su potencia referencial, es decir, su capacidad de crítica de, entre otras cosas, las instituciones estatales.

Una forma de contestar a esta pregunta pasa por retornar a la cuestión de la definición genérica a la luz del problema de la transformación paródica. ¿Qué hacer, por ejemplo, con el tipo textual que Josefina Ludmer ha llamado “cuento del delito de los muy leídos”, protagonizado por un criminal cuyo descargo a través de la crónica o la confesión da cuenta de un Estado simulador que hace uso de intermediarios para la desaparición homicida de la diferencia en el tejido social (Ludmer, 1999, pp. 459-469)?⁵ ¿Qué hacer con ese tipo, si está claro que la forma dupla de la historia del crimen y la historia de la pesquisa ha sido unificada allí por la interpelación directa al criminal, persistiendo sin embargo en la distribución de roles común a todos los relatos policiales, toda vez que veamos en el cronista que va en busca de la noticia y lo oculto una figuración del detective? ¿Significa algo que se haya perdido allí la etiqueta genérica y que, no obstante, se pueda seguir hablando

⁵ El estudio de Ludmer utiliza el delito como categoría crítica para la lectura de diversas modalidades de “cuentos” en la literatura argentina. Estos no constituyen modos narrativos, sino que pueden ser “un momento, una escena de un relato o novela, una cita, un diálogo, o también una larga «historia» que abarca muchas novelas” (Ludmer, 1999, p. 16). Referir la persistencia de formas “policiales” en el universo discursivo que ocupa a Ludmer entraña entonces un abandono de fórmulas estructuralmente autoconclusivas.

del Estado, el crimen y la justicia usando proposiciones familiares a la discusión sobre la novela negra? Dice Ludmer, por ejemplo, que en el “cuento del delito de los muy leídos” se comprueba que “cuando el estado es una farsa de la verdad, los segundos ejecutan ficciones de exclusión”, lo cual quiere decir que allí, como en la novela que interesa a Bosteels en el ámbito mexicano, la develación de la verdad no puede aspirar a la restitución de ningún orden consolidable más allá del puro simulacro (Ludmer, 1999, p. 464).

Ante este panorama de reelaboraciones y transgresiones, proponemos una definición del género que se sustente en algo más que la regularidad estructural. Proponemos la fijación de una matriz de posiciones-sujeto que dé cuenta de un género, por así decirlo, fantasmal: uno construido no según el camino inductivo que va de las obras particulares a las fórmulas, sino según uno que vaya de ciertas proposiciones a sus realizaciones potenciales. Un género así no podría seguir llamándose ‘policial’, pero tampoco cabría en la mera vindicación del uso o la parodia.

La captura de dicho género aún sin nombre debería comenzar con el reconocimiento de seis posiciones-sujeto transversales a todo policial: el detective, su adlátere o segundo, la víctima, el culpable o criminal, los testigos, y los sospechosos. La fórmula básica del policial posiciona al detective como responsable de investigar el delito cometido por el criminal. A menudo lo acompaña un amigo o subordinado que constituye prácticamente una necesidad de la novela de enigma, puesto que justifica la inserción de diálogos que revelan el pensamiento del detective, dándole además información necesaria para el ejercicio de deducción. Si, conforme ha propuesto Lehman, el detective es un héroe novedoso que emerge con las ficciones de Edgar Allan Poe, la víctima constituye el viejo héroe, encarnación de la naturaleza y fragilidad humanas que el policial desplaza mediante la entronización de la razón pura y mediante, por supuesto, su muerte (Lehman, 2000, pp. 13-15).

La presencia de los testigos y los sospechosos parecería prescindible en fórmulas que privilegien la inteligencia autosuficiente del detective. Es más, podría pensarse que es un añadido accidental con miras a cimentar la verosimilitud del relato. Contra ese supuesto, vemos en *El modelo aéreo*, la primera novela de Leonardo Sabbatella, indicios de su cardinalidad. Las posiciones-sujeto del testigo y del sospechoso inspiran la ideación de un policial dominado por un espíritu dialógico. En la hipertrofia de esa presencia intuimos una inversión de las proposiciones que privilegian la historia de la pesquisa condicionada por el entorno hostil y la vulnerabilidad física, psíquica y moral del detective.

3. Los testigos, los sospechosos

La noción de *testigo* no tiene en el policial el alcance epistémico u ontológico que porta en otros géneros. Implica, no obstante, un rango de funciones que la crítica interesada en leer el policial desde el psicoanálisis y la reflexión historiográfica no ha pasado por alto. Los testigos, a diferencia del adláter del detective, no participan del mismo tipo de neutralidad frente al crimen investigado. Pueden catalogarse desde muy temprano en la historia como sospechosos, provocando que el detective procese sus versiones de los hechos con suspicacia. Asimismo, si existe cercanía afectiva entre el sospechoso y la víctima del crimen, sea o no testigo, esto lo convierte en un sujeto libidinalmente implicado en el enigma, en sintonía con el detective del *hard-boiled* y en oposición al pensador desinteresado que protagoniza la novela de enigma. Se cuestiona del testigo su presencia en la escena del crimen. La multiplicación de sujetos que tienen algo que decir sobre el crimen puede contribuir a la elucidación de la verdad, pero también puede empañarla. Mientras mayor sea el número de testigos y sospechosos, mayor es el número de historias que el detective habrá de cotejar y verificar.

A la luz de estas consideraciones, imaginamos un tipo de policial que toma distancia respecto del imperativo de privilegiar la historia del crimen o la historia de la pesquisa: un policial, apuntamos, concentrado en las dinámicas intersubjetivas que emergen de sus posiciones-sujeto paradigmáticas, interesado en preservar la densidad psicológica del sujeto modernista que Bioy y Borges sancionarían como impropia del género. Un policial así mantendría los ejes estructuradores del crimen y la investigación, pero desplazaría el placer del texto hacia ámbitos ajenos a la develación del enigma, que sería banal. ¿Podría negarse en un texto así una alta conciencia metacrítica, responsable de dar un paso más allá del dictamen que asegura que en el policial latinoamericano no hay orden que restituir y, por tanto, la solución del crimen importa menos que la exploración de los contra-valores de las prácticas cotidianas de sus lectores (Mattalia, 2008, p. 37)?

Nuevos vectores libidinales sustituirían al ansia de conocer la verdad de los hechos. Un texto así, deudor de las posiciones-sujeto del detective, el sospechoso y los testigos y de sus aristas intersubjetivas, es el que ha escrito Leonardo Sabbatella. *El modelo aéreo* conjuga la exaltación de la muerte repentina como evento traumático con una meditación acerca de la forma apropiada para una novela corta que busque dar cuenta de la pluralidad de testimonios con los que ha de lidiar el detective dialógico que he querido perfilar. En esa forma, se debaten los supuestos de carácter prospectivo con que iniciamos este ensayo.

4. Los detectives

El argumento de *El modelo aéreo* es de una simplicidad engañosa. El escenario de la novela es una ciudad sin nombre, pero que se intuye similar a Buenos Aires por su descripción geográfica, puesto que incluye el perfil de un río tan ancho que parece un mar.⁶ En esa ciudad se desenvuelven las vidas de personajes más bien grisáceos. Hay un dueño de un comercio de zapatos que dedica la mayor parte de su tiempo a imaginar modos de incrementar sus ganancias. Hay un ex soldado que envejece en una pensión junto a otros desocupados, alimentado por el recuerdo de su desertión. No olvida Sabbatella la figura de la burócrata aburrida que languidece entregada al hurto ocasional de artículos de oficina.

En ese panorama de medianía, dos muertes súbitas desatan una serie de efectos imprevistos, documentados minuciosamente gracias a una estructura narrativa que dispone que cada fragmento esté dedicado a un solo personaje. La muerte de un académico excéntrico y la de un pintor relativamente exitoso son referidas en el primer fragmento-capítulo de la novela. Tales son las dos muertes fundacionales sobre las que se erige el molde metapolicial de la narración. Conversan en ese primer capítulo dos jóvenes funcionarios de una mapoteca: Pavel y Bruno, sobre cuya relación no se dirá nada más allá de la condescendencia con que trata habitualmente el primero al segundo. No conocemos los términos exactos de la conversación, como por lo demás ocurre con todos los diálogos en la novela. Importan los efectos de las palabras sobre los personajes que protagonizan los intercambios más que ellas mismas. Y en esa primera conversación del primer fragmento-capítulo, las palabras sobre

⁶ Solo este rasgo de la novela bastaría para ponderar la inclusión de la novela de Sabbatella en el sistema de ficciones latinoamericanas del siglo XXI que, para Josefina Ludmer, proponen la experiencia de la ciudad como frontera última para la imaginación de una identidad postnacional. Dice Ludmer que “Las ciudades latinoamericanas de la literatura son territorios de extrañeza y vértigo con cartografías y trayectos que marcan zonas, líneas y límites, entre fragmentos y ruinas. El nombre de la ciudad puede llevar a vaciarse (como pueden vaciarse la narración o los sujetos de las ficciones) y desaparecer, y entonces el trayecto, el cruce de las fronteras y el vértigo son los de cualquier ciudad o los de «una ciudad»” (Ludmer, 2010, p. 130). Ludmer desarrolla el concepto de “isla urbana” como segmento de la ciudad que resulta clave para “la representación territorial del presente” (p. 131). Es un espacio singular, abierto pero con límites, que borra diferencias de todo tipo, incluso aquella que separa lo animal de lo humano. El ingreso a la isla es propiciado por un evento particular en la narración, a partir del cual la identidad de los sujetos implicados se pone en entredicho. La utilidad de este argumento de Ludmer para el examen de *El modelo aéreo*, novela cuyos personajes plantean constantemente reflexiones sobre la ciudad y su intuición a través de la cartografía, es indudable, pero este no es el lugar para desarrollarlo. No será ocioso referir, sin embargo, que “la isla urbana” no es una categoría puramente descriptiva, sino que está conectada a la construcción de la “realidadficción” que, para Ludmer, resulta central en las —así llamadas por ella— literaturas postautónomas (Ludmer, 2010, pp. 152-156).

las muertes del pintor y el académico producen un efecto difuso en Pavel, como si parte del misterio de las muertes se trasladara a él mismo: “Detenidos en el descanso de la escalera, de la que nada queda de su color original, parecen ejecutar un mecanismo vedado, pronunciar algo que mejor nadie se entere; pero no, solo rumian sobre un par de cadáveres que les imponen el tono bajo” (Sabbatella, 2012, p. 8).

El modelo aéreo se detiene en múltiples escenas de duelo y melancolía sublimada como consecuencia de dos muertes más bien misteriosas. En ese sentido, lo razonable es suponer que el modelo de policial que constituye el sustrato de la novela de Sabbatella, al asumirse como palimpsesto, es la novela negra, donde el detective se define por su implicación libidinal en la materia de la investigación y por el peligro psíquico y físico al que por tanto se expone. Según observa Žižek, el investigador de la novela negra, al prescindir de un sueldo y tener como principal motivación una “deuda de honor”, anula la distancia que lo mantendría a salvo de la influencia del crimen, como ocurre con el desapasionado pensador que protagoniza las novelas de enigma (1991, p. 61). Sabbatella invierte los términos de este razonamiento. Los sujetos que ocupan la posición-sujeto del detective en *El modelo aéreo* se involucran en el misterio a partir de la proximidad, los rezagos traumáticos del acontecimiento, y el hallazgo de que las diferencias simbólicas y empíricas que determinan a las víctimas pueden ser ilusorias. Y, lejos de visualizar la pesquisa como una herramienta para la oclusión de lo Real y el sostenimiento de fantasías narcisistas de la identidad (Žižek, 1991, p. 66), los individuos detectivescos de Sabbatella descubren en ella instrumentos para el descubrimiento de lo nuevo en sus propias subjetividades.

Ya he mencionado a Pavel, para quien las muertes del pintor y el académico, separadas por solo veinte días, entrañan una especie de desasosiego que el narrador en tercera persona no marca explícitamente como efecto del trauma, pero que se traduce en episodios de despersonalización y somatización:

Cuando deciden internarlo Pavel aun desconoce la enfermedad que padece, una especie de asepsia verbal lo aísla hasta llegar al quirófano. Una trombosis ataca la pierna izquierda. La historia clínica de Pavel no responde a ninguna posible causa de la enfermedad; nació de modo subterráneo y sin aparente causa. (Sabbatella, 2012, p. 142)

En Pavel, las figuras del pintor y el académico retornan compulsivamente como signos accidentales de identificación, como cuando decide ordenar los discos de su colección y descubre que su criterio para clasificarlos no es novedoso:

Pero todavía es de día y Pavel recién termina de disponer los discos según su fecha de edición. El mismo criterio —le comentará a la noche Matías al pasar, como una de las tantas cosas que hablarán sentados en el vagón de madera— con el que encontraron los discos clasificados en la casa del pintor. (Sabbatella, 2012, p. 132)

Pavel es el personaje en quien las funciones inquisitoriales del detective se activan de manera más enervante. Su tránsito por la ciudad por momentos adopta la imprevisibilidad del vagabundo del *flâneur*: aquejado por el malestar que no puede explicarse a sí mismo, atrapado en prácticas escapistas que lo aíslan de sus compañeros de trabajo, devoto de la afición solitaria del aerodelismo, su recorrido por las calles de la ciudad innominada de *El modelo aéreo* ejemplifica el diagnóstico de que el policial “ha sido un espacio privilegiado para la representación de las zonas de claroscuro de las historias urbanas” (Mattalia, 2008, p. 37).

La imprevisibilidad de los encuentros lo lleva a enterarse de rasgos previamente desconocidos del pintor y el académico. Es lo que ocurre un día en la mapoteca, mientras desciende las escaleras, cuando halla a Bruno y este “le dice a Pavel que esa manera que tiene de bajar por la escalera le hace acordar al profesor cuando bajaba por el Instituto” (Sabbatella, 2012, p. 101). El contacto de Pavel con los rastros de los muertos constituye un peligro para su identidad. Como el detective de la novela negra que diagnostica Žižek, debe recurrir a estrategias para que la desestabilización producida por el evento traumático no derruya completamente su sentido de sí mismo. La novela, a ese respecto, provee dos soluciones para él. La primera es el retorno a antiguos modos de ser:

Pavel vuelve a vestirse como el ciclista que no hace tanto fue y saca la bicicleta, oxidada en el cuadro y con el manubrio falta de aceite, a la calle. Monta la bicicleta como si hubiera nacido ahí arriba, toma velocidad en pocos segundos. Se escapa o mejor dicho va a encontrarse con algo tan íntimo que le es necesario ir hasta el último galpón de la noche. (Sabbatella, 2012, p. 158)

La segunda es la huida de la ciudad, a la que Pavel, en más de una ocasión, visualiza como el resultado alucinado de una amplificación fractal. Durante todo el relato, Pavel mantiene contacto epistolar con una mujer llamada Sofía, quien vive al otro lado del océano y en cuya busca va al final de la novela:

Pavel abre el mapa que le ha devuelto Sofía con una cruz; en la carta dice que mientras ella escribe la epístola Pavel duerme, eso le da calma para escribirle. De noche Sofía suele ir a sentarse bajo las luces rojas de un parque. Pavel guarda el mapa junto a los pasajes y sale del aeropuerto. Ya camina en otro huso horario. Sofía ha trazado la cruz en un lago céntrico donde Pavel puede ir a probar el hidroavión. (Sabbatella, 2012, p. 171)

En tanto oyente-testigo que accede a información fragmentaria sobre los muertos, Pavel adopta una pasividad transitoria que encontrará su opuesto definitivo en el personaje de Greta, antigua amante del pintor que retorna a la ciudad sin nombre poco después de su muerte. Tanto en Pavel como en Greta, el recuerdo activa una serie de asociaciones que definen la fortuna del personaje. Sabbatella la describe como una diseñadora de modas impactada por el asesinato de su antiguo amante, cuyas circunstancias, ante la ineficacia de la investigación policial, se propone averiguar. Llega a la ciudad después de años de residir en el extranjero. La ciudad es para ella el espacio de una juventud dilapidada y de un amor que acabó de mala manera. Su desplazamiento es errático y apesadumbrado, confrontándola con el fantasma de una identidad pretérita.

Es en esas circunstancias que Greta adopta la faceta más activa del sujeto detectivesco. Interroga a quienes cree que pueden saber algo sobre los últimos días del pintor asesinado. Sabbatella dedica uno de sus episodios a la interrogación a la que Greta somete a Vander, uno de los amigos comunes que tenía con el pintor. Este episodio guarda un interés especial en nuestro análisis puesto que escenifica las asimetrías resultantes de la función testimonial adjudicada a la posición-sujeto del detective. Vander tuvo alguna vez un interés romántico en Greta. Durante la descripción de su encuentro en la terraza de un bar, el narrador dice que “Hace más de veinte años que el beso entre Greta y Vander no sucede, es un falso contacto” (Sabbatella, 2012, p. 67). Y, entonces, la vida de Vander transcurre entre las preocupaciones económicas por su cristalería al borde de la bancarrota y el remordimiento por haber vendido cuadros de su amigo muerto como medio de saldar algunas deudas.

Teniendo en cuenta que una de las responsabilidades del detective pasa por el procurar un alivio para el desarreglo libidinal producto del evento traumático, el episodio de la terraza termina en desastre.

Mientras que “Greta, fuera de preámbulos, le reclama a Vander información, cualquiera sea, sobre el pintor” (Sabbatella, 2012, p. 67), Vander solo trae a colación detalles de un lejano pasado compartido:

Vander, el cuaderno abierto en la última página, pregunta: te acordás el día en el que discutimos en tu habitación y me revoleaste las fotocopias que estabas estudiando; las noches que pasábamos sentados en el umbral de tu casa hablando, vos todavía fumabas a escondidas; el día que se te volcó el café encima de mí en medio de un bar haciendo tiempo para ir al teatro y estuve toda la función empapado y oliendo a café; o de ese día que no te corraste de las estufa hasta quemarte un dedo y me echaste para irte a dormir. (Sabbatella, 2012, pp. 68-69)

Del lado de Vander, la muerte del pintor no es menos significativa que en el caso de Greta. Sin embargo, no tiene ningún interés en adoptar la máscara de detective, y aprovecha la presencia de Greta para formular, con palabras, imágenes de un pasado no resuelto. Greta, entregada al trabajo de develación del enigma, es incapaz de comprender esa dimensión de su interlocutor.

Es tentador ver en esta incompreensión hacia el sujeto interrogado una forma distinta de malentendido, relacionada con el género del relato. Para Žižek, la semejanza entre la gramática del policial y la gramática del sueño radica en la existencia de una falsa solución, es decir, de una interpretación relativamente inmediata que el analista, psicológico o detectivesco, debe sortear (1991, pp. 54-56). Podemos ver una modalidad de esa falsa solución en que *El modelo aéreo* mantiene la jerarquía binaria de la historia del crimen y la historia de la pesquisa. Greta participa de la ilusión de que el crimen es lo único importante y de que el orden psíquico alterado por el evento traumático será restaurado por el éxito de la investigación. Es una ilusión que la novela misma desmonta al narrar la historia del asesinato y su averiguación por parte de la propia policía:

Gálvez [el habitante de las oficinas de una estación de servicio] observaba cada noche al pintor, que apenas tenía identificado de verlo pasar varias veces a la semana caminando por ahí. Fundido con la oscuridad de la estación de servicio desmantelada le saltó al cruce un hombre y le disparó dos veces, después se trabó el arma. Un hombre flaco, de rulos y anteojos rojos. Encuentran al asesino un par de días después cuando, vigilando a Greta, la policía advierte a un hombre con la descripción realizada por Gálvez acechándola en la calle. (Sabbatella, 2012, pp. 136-137)

La historia del crimen se torna banal y la historia de la pesquisa es potencialmente infinita, dado que no puede acabar con la solución del crimen. Tiene que resolverse en el plano de las relaciones intersubjetivas inauguradas por el evento traumático. Hacia esa resolución avanza la novela, bajo la intuición de que la solución final para cada individuo que asume algunas de las funciones del detective reside en el abandono del caso. Los otros dos personajes que lo hacen son Jorgen y Bernardo, quienes inicialmente no tienen ningún nexo afectivo con el profesor, pero que desarrollan conductas miméticas a partir de la indagación de sus huellas.

Jorgen es hijo de inmigrantes daneses. Trabaja como investigador en un instituto dedicado a las ciencias sociales. Tras la muerte del profesor, el instituto asigna a Jorgen la misión de insertarse en un equipo de investigación ocupando el puesto y las tareas de aquel. Los episodios dedicados a Jorgen lo perfilan como un sujeto metódico y sedentario. Revisa con detenimiento las carpetas del profesor, examina sus fotografías, sus apuntes aparentemente inconexos y las fotocopias anotadas en los márgenes, dando la impresión de que se aproxima a revelar el misterio de su suicidio. Las circunstancias de este, después de todo, no son del todo claras. Un episodio muestra al profesor visitando a un boticario que trafica con medicamentos y sustancias ilegales, en busca de “una poción que no le provoque dolor ni convulsiones, algo invisible, que su familia no pueda notar para que no pueda intervenir” (Sabbatella, 2012, p. 57). Cuando el boticario abre la puerta de su casa para recibir al profesor, el narrador comenta, haciendo uso del indirecto libre: “Un desconocido. Mejor visto: dos desconocidos” (p. 57). Cuando el profesor se despide, ponderando la compra de un veneno barato y doloroso, el mismo narrador observa: “Una muerte a cinco cuadras, piensa el profesor y se toma con la mano derecha la muñeca izquierda buscando

un reloj que ya no usa; antes de despedirse avisa que va a volver. En ese último instante una sombra se queda iluminándolos” (p. 58).

En ambos momentos, adivinamos una presencia inquietante se adivina, emparentada con el hombre que parece seguir a Pavel persistentemente en el episodio titulado “Pavel. Hombre.” (Sabbatella, 2012, pp. 78-79), con la sombra que entra y sale rápidamente de su oficina en “Pavel. Oficina.” (p. 94), con los responsables de que un día “Pavel despierta con un grafiti en la puerta de la casa: le han dibujado un blanco de tiro” (p. 117). La captura del asesino del pintor no hace más claros estos agujeros en el relato. Cada vez que alguien emprende algún tipo de indagación, pronto la novela desactiva el interés que pueden guardar esos enigmas complementarios, descartándolos sistemáticamente. Las pistas que acumula Jorgen no lo llevan a la elucidación de la verdad, sino a una progresiva identificación con las costumbres del profesor que ha reemplazado. Cuando descubre cómo murió, se hace evidente de qué manera la implicación del sujeto detectivesco en la investigación supone un peligro para su identidad:

Después de un primer silencio y tal vez más por cercanía que por otra cosa el compañero que tiene sentado al lado le comenta a Jorgen del suicidio y unos datos sobre los últimos días del profesor. La noticia transforma el gesto de Jorgen, se siente caer en un bosque de terror, en el cansancio de un cuerpo ajeno. De alguna manera eso también es parte de su pasado ya común con el del profesor: es el eco del muerto. (Sabbatella, 2012, p. 168)

La trayectoria de Jorgen resulta inversa a la de Pavel, quien retorna a los contornos de un yo pasado ante la amenaza espectral del profesor. La solución por la que opta el cuarto de los personajes que acomete una indagación es acaso más trivial. Bernardo, estudiante universitario que invierte todo su tiempo en una biblioteca, fue quien encontró al profesor ahorcado en una oficina. Como Vander, es interrogado por la policía. Ya durante el recuerdo de su declaración se adivina una especie de usurpación: “Los detalles que se ha visto forzado a precisar al momento de declarar son ahora, frente al espejo, hablando con una voz que viene de lejos, una forma del asedio” (Sabbatella, 2012, p. 65).

Los episodios dedicados a Bernardo lo sitúan casi siempre en la biblioteca. No sigue un programa fijo de investigación hasta que resuelve examinar los libros que el profesor leía: “Al entrar en la biblioteca, una especie de revelación asalta a Bernardo, ahora y no

antes: pedir la lista de libros que consultó el profesor” (Sabbatella, 2012, p. 113). De la inspección de los libros, Bernardo halla dos cosas: que es “el usuario de la biblioteca que más coincidencias tenía con el historial del profesor” (p. 155) y que cada uno de los libros leídos por este tiene, en su última página, “un dibujo realizado con lápiz: un círculo dentro de un cuadrado que a su vez contiene un triángulo” (p. 113). Como el blanco de tiro dibujado en la puerta de Pavel, el símbolo geométrico hallado por Bernardo carece de significado aparente, a la deriva en un océano de signos que los detectives dejan de lado, sumergidos como están en empresas que subvierten la lógica habitual del relato de pesquisa. Bernardo, en última instancia, abandona la biblioteca. Como Pavel y Greta, entiende que el abandono del caso es la única alternativa posible.

5. A modo de conclusión: La estructura y el disfraz

¿Cómo seguir razonando las intuiciones de Piglia sobre la novela corta y el secreto? La novela de Sabbatella no es conclusiva respecto de la hipótesis del secreto. Resulta imposible saber si el profesor se suicidó escondiendo información vital para comprender su suicidio. Parejamente, no sabemos si la estética del pintor, sobre la que se habla en más de un episodio, es índice de una trama oculta o de una conjura contra intelectuales. No obstante, es claro que la inversión de la lógica libidinal del detective de la novela negra impacta la novela en un nivel estructural. La importancia que la novela otorga al discurso testimonial del relato policial desemboca en una organización fragmentaria del relato. Los sujetos de esta forma derivada del policial canalizan historias múltiples, las cuales, solo a primera vista, no guardan conexión entre sí. En última instancia, el problema al que apunta el uso del policial por Sabbatella es el del estatuto de lo literario en una ecología mediática que menoscaba su especificidad.

Acaso las observaciones de Josefina Ludmer sobre la condición postautónoma de algunos (o muchos) textos literarios latinoamericanos del siglo XXI sean provechosos para seguir pensando el problema planteado por el trabajo genérico de *El modelo aéreo*. Como es ya célebre, el diagnóstico de Ludmer refiere una resistencia a la literariedad por parte de textos cuya hermenéutica opera más del lado de la imaginación pública en tanto fábrica de presente que de los códigos de autorreferencialidad típicos de la era de la autonomía literaria: códigos o dispositivos como “el marco, las relaciones especulares, el libro en el libro, el narrador como escritor y lectores, las duplicaciones internas, recursividades, isomorfismos, paralelismos, paradojas, citas y referencias a autores y lecturas” (Ludmer,

2010, pp. 155). En ese contexto, queremos leer *El modelo aéreo* como la puesta en escena de una estrategia novedosa. En tanto que *El modelo aéreo* construye un modo de policial a partir de una negociación singular con los basamentos estructurales del género —privilegiando lo intersubjetivo antes que la resolución del enigma, las consecuencias estructurales de algunas posiciones-sujeto típicas antes que el placer del develar de la trama—, la apuesta por una reconquista de la autonomía (en términos de Ludmer) termina dando cuenta no solo de la maleabilidad del género, sino, de manera más fundamental, de la voluntad de generar nuevos caminos a partir de una matriz de historias de la cual solo en apariencia queda poco o nada por conocer.

Referencias

- Bioy Casares, A. y Borges, J. L. (1996). ¿Qué es el género policial? En J. Lafforgue y J. B. Rivera (Eds.), *Asesinos de papel: Ensayos sobre narrativa policial* (pp. 249-250). Colihue.
- Bosteels, B. (2012). The Post-Leninist Detective. En *Marx and Freud in Latin America: Politics, Psychoanalysis, and Religion in Times of Terror* (pp. 253-272). Verso.
- Braham, P. (2004). Origins and Ideologies of the Neopoliciaco. En *Crimes against the State, Crimes against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico* (pp. 1-17). University of Minnesota Press.
- Hamilton, C. S. (2015). *Sara Paretsky: Detective Fiction as Trauma Literature*. Manchester University Press.
- Lehman, D. (2000). The Birth of a New Hero. En *The Perfect Murder: A Study in Detection* (pp. 13-22). The University of Michigan Press.
- Ludmer, J. (1999). *El cuerpo del delito: Un manual*. Libros Perfil.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina: Una especulación*. Eterna Cadencia.
- Mattalia, S. (2008). *La ley y el crimen: Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Iberoamericana/Vervuert.
- Piglia, R. (2006). Secreto y narración. En E. Becerra (Ed.), *El arquero inmóvil: Nuevas poéticas sobre el cuento* (pp. 187-205). Páginas de Espuma.
- Sabbatella, L. (2012). *El modelo aéreo*. Mardulce.

NOTAS SOBRE EL POLICIAL Y LA NOVELA CORTA EN EL RÍO DE LA PLATA: A PROPÓSITO
DE *EL MODELO AÉREO* (2012) DE LEONARDO SABBATELLA

- Simpson, A. S. (1990). *Detective Fiction from Latin America*. Fairleigh Dickinson University Press.
- Stavans, I. (1997). Parody and the Police. En *Antiheroes: Mexico and its Detective Novel* (J. H. Lytle & J. A. Mattson, Trans., pp. 31-42). Associated University Presses.
- Todorov, T. (1977). The Typology of Detective Fiction. En *The Poetics of Prose* (pp. 42-52). Cornell University Press.
- Verani, H. (1968). En torno a *Los adioses* de Juan C. Onetti. *Anales de la Universidad de Chile*, 126(145), 35-57.
- Žižek, S. (1991). Two Ways to Avoid the Real of Desire. En *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture* (pp. 48-66). The MIT Press.