



Emergencia y configuración de la novela negra  
argentina  
durante los años sesenta/setenta

Martha Barboza

Sede Regional Tartagal  
Universidad Nacional de Salta  
[marthabarboza@arnet.com.ar](mailto:marthabarboza@arnet.com.ar)

---

**Resumen:** Las décadas de los sesenta/setenta constituyen, para la narrativa policial argentina, años de automatización y de transformación, respectivamente. Esta época, atravesada por transformaciones que afectaron a todas las esferas de la vida sociopolítica y cultural, generaron en la Argentina una serie de prácticas y discursos dominados por una fuerte actitud política y revolucionaria. La narrativa argentina, en consonancia con estos cambios, se convierte en uno de los espacios discursivos más apropiados para la denuncia social y la expresión de los ideales revolucionarios del momento. Y en este contexto, el género policial también experimenta un proceso de renovación que comienza a alejarlo del clásico modelo anglosajón. Dadas las circunstancias socioculturales, se impone ahora la novela negra norteamericana, pues constituye la modalidad narrativa por excelencia, para narrar, desde el crimen, un estado de sociedad. En este sentido, Rodolfo Walsh y Juan Carlos Martelli, entre otros escritores, toman dicho modelo, para generar nuevas formas discursivas que trascienden el marco genérico, pero sin abandonarlo totalmente.

**Palabras clave:** Narrativa argentina - género policial - novela negra

## 1. Introducción [1]

Los años sesenta/setenta constituyen una época que se caracteriza por contrastes, rupturas y cambios que conducen a la reformulación de ideas, discursos y prácticas en todos los órdenes de la vida sociopolítica y cultural de la Argentina, y en los que prevalece una alta valoración política y una marcada actitud revolucionaria. Es precisamente esta actitud revolucionaria, que además se extiende en toda la región latinoamericana, la que va a derivar en un radicalismo político y cultural, que se expresa en el empeño por eliminar las barreras entre arte y vida y fusionar arte y política.

La narrativa literaria argentina, que no es ajena a este contexto sociopolítico y cultural, adquiere un fuerte compromiso ideológico y lo manifiesta a través de relatos que privilegian la denuncia social y los ideales utópicos y revolucionarios propios de la época. Si bien el género policial atraviesa, en estos años, un proceso de automatización, comienza a experimentar, también, cambios radicales y renovadores. Tanto el contexto de producción como la situación de lectura ya no resisten la clásica novela de enigma y exigen una escritura “nueva”, acorde con los tiempos vividos.

Durante la década del sesenta, la novela policial argentina mantiene aún una fuerte adhesión al paradigma impuesto por la novela de enigma. No obstante, la novela negra, de origen norteamericano, comienza a introducirse en nuestro medio, aunque no existen en este período producciones destacadas al respecto. Sólo encontramos, quizá como anticipo, pero no estrictamente dentro del género, las obras de Rodolfo Walsh [2], *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y *Caso Satanovsky* (1973) [3]. Aunque estas “novelas” son producto de las investigaciones periodísticas del autor, se percibe en ellas procedimientos propios tanto del policial de enigma como del género negro.

Su bien en el plano político e ideológico hay un marcado cuestionamiento al imperialismo estadounidense, los escritores argentinos no dudan en volver la mirada hacia los *thrillers* norteamericanos, ya que constituyen el modelo apropiado para un

momento que exige una literatura comprometida ideológica y socialmente. Sin embargo, y debido a la casi abismal diferencia de contexto de producción, las novelas negras que se escriben en nuestro país no se configuran como meros plagios o imitaciones del modelo norteamericano, aunque existe un número importante de relatos policiales que sólo se limitan a simples ambientaciones locales del género. Los elementos formales, los procedimientos y las estrategias narrativas, la disposición de la trama, los conflictos desarrollados, todos ellos aspectos que adquieren modalidades propias acordes con el modelo establecido, son tomados estratégicamente por los escritores argentinos, esto es, son desterritorializados o deconstruidos para luego ser reformulados estéticamente y culturalmente e introducidos en el espacio textual particular de la narrativa policial argentina. En estas novelas se entrecruzan la regularidad enunciativa y nuevos modos de escritura que las alejan de la reproducción o imitación del género tradicional; constituyen espacios textuales en los que el entramado, el cruce de códigos y el juego con el lenguaje revelan la necesidad de crear un discurso propio. Pero, las marcas que confirman la presencia de un “padre textual” siempre pueden leerse, lo que permite el reconocimiento de una filiación insoslayable.

Luego del golpe militar de 1976, escribir y narrar sobre lo que se vive dentro de una sociedad dominada por el terrorismo de Estado, que instaura la ley de la censura, la persecución, la tortura y la muerte, resulta una tarea ardua y peligrosa para los escritores e intelectuales que no acuerdan con este régimen. Sin embargo, muchos de los que no eligen el exilio buscan los modos discursivos más apropiados, a través de voces múltiples, desiguales e inevitablemente subversivas, para expresar su oposición y desafío al régimen imperante (Masiello 1987).

Los nuevos códigos estéticos y literarios se construyen en función de la crisis política y social y de la ruptura con las formas de representación realista que habían caracterizado a la producción literaria anterior. Se busca generar, mediante nuevas estrategias narrativas y de figuración, un espacio para la resistencia y la reflexión sobre los modos de ordenar y escribir las experiencias dentro de la historia y sobre los lugares del poder. Y producir así, desde la ficción, el cruce entre literatura y política y una historia que se oponga al discurso oficial (Sarlo 1987). Esta nueva situación de escritura altera y modifica el estado de la literatura argentina. Los escritores y artistas,

[...] desgarrados entre el centro y la periferia, entre el discurso dominante y la posibilidad de generar algo distinto, construyen un espacio marginal, como una alternativa a la centralizadora inmovilidad del régimen, como un refugio seguro tanto para las oposiciones espontáneas como para las planificadas (Masiello 1987: 13).

Los discursos que desde allí emergen están marcados por la presencia recurrente de la alegoría y la metáfora, recursos que funcionan en el nivel de la escritura y como elementos articuladores de la estructura ficcional. Es más, hasta “[...] los relatos cuya estética es la del realismo no pueden evitar un funcionamiento figurado, en la medida en que la lectura social tendía a encontrar constelaciones de sentido no inmediatamente evidentes sino construidas a partir de la peripecia directa”. (Sarlo 1987: 45).

Surge así, dentro de este contexto alternativo de producción, una escritura diferente que se expresa a través de diversos discursos (rock, crítica literaria, narrativa, teatro), y una de las formas narrativas más adecuadas para el ejercicio de la resistencia es la novela negra, pues permite, siguiendo algunas convenciones del género, narrar los conflictos políticos y sociales de una época y un lugar determinados. En ella se entretienen las oscuras relaciones entre poder político y poder criminal, a través de un juego en el que dominan la ambición, la violencia, la corrupción y la muerte.

En este marco, la novela policial argentina comienza a adquirir modulaciones propias dentro las pautas genéricas; se convierte en una auténtica expresión de la sociedad argentina del momento y en una metáfora de la violencia política. Ello le permite trazar una línea directa de la literatura a la política, tal como lo afirma Fernando Reati:

Mientras que la novela histórica habla sobre el presente político a través de un desplazamiento cronológico hacia el pasado, otra narrativa, la policial, hace lo mismo por medio de un desplazamiento de género [...] Los tópicos clásicos del género policial [...] se prestan a un discurso desplazado, más o menos eufemístico, que al hablar sobre el submundo de la delincuencia y su contraparte policíaca, se refiere también a la lucha por el poder político (1992: 167).

Esta emergente novela negra argentina se constituye, entonces, en una de las voces minoritarias, que desde dentro de la expresión oficial, desterritorializa el discurso dominante y articula lo individual con el contexto político inmediato (Deleuze-Guattari 1978). Esas voces minoritarias y heterogéneas ocupan posiciones no autorizadas de discurso; por ello, es notable la marginalidad de los personajes, relegados al margen de la ley misma y también alienados unos de otros, logrando así una representación alegórica de las luchas y crímenes que por el poder se producen en la Argentina (Masiello 1988).

El creciente prestigio que comienza a adquirir la novela negra norteamericana en el medio intelectual argentino, favorece su difusión entre escritores y lectores, al tiempo que se afirman el agotamiento de las formas narrativas de la década anterior y la crisis de los géneros. Todo ello en el marco de una situación política que pone fin a los idealismos utópicos y que impulsa una apertura a otros modos narrativos que permitan el ingreso a una categoría de personajes caracterizados por su marginalidad.

El relato policial se apodera de los procedimientos y estrategias de la novela negra (crimen, detective, investigación) y los transfigura en función del propio contexto de producción, iniciando así un proceso de rupturas, reformulaciones y búsqueda de la expresión propia. Una de las formas más “originales” que adopta la novela negra argentina oscila entre el relato de investigación, el de la víctima y el del asesino. Con frecuencia, el protagonista de estas novelas, un personaje desencantado y devenido detective por la fuerza de las circunstancias, se mueve en un mundo de crisis y violencia, donde un único y tenue indicio de esperanza se encuentra en la solidaridad y la amistad. Sin embargo, la búsqueda de una verdad para nada utópica, lleva a estos personajes marginales a enfrentarse con el poder y sus agentes. Entonces, el investigador termina uniéndose a la víctima, y la historia de su búsqueda se confunde con la de su propia persecución. Otras veces, esta persecución es motivada por la ambición de compartir las migajas del botín de la corrupción, pero deriva en un fracaso estrepitoso [4]. Otra modalidad está dada por la parodización del género, estrategia que a la vez se fusiona con el homenaje, lo grotesco, la crítica social y los mitos provenientes de los medios masivos de comunicación y, a pesar de que domina la acción vertiginosa, el distanciamiento paródico genera, a su modo, la reflexión [5]. Finalmente, se encuentran las novelas que recurren a la proyección y transposición de las formas transgresivas. Los narradores [6] toman ciertos elementos del código policial (el misterio, los personajes y la estructura) para integrarlos estratégicamente en los diferentes niveles discursivos, destacando así el cruce de géneros. Por supuesto que estas modalidades no existen en estado puro; a veces se combinan dentro de un mismo relato. Precisamente, teniendo en cuenta este entrecruzamiento de diferentes modalidades y estrategias discursivo-narrativas es que Paco Ignacio Taibo II recuerda que la literatura no debe limitarse a la denuncia directa, porque para eso existen otros espacios discursivos no literarios. Y el escritor de relatos policiales se mueve en el espacio de la creación literaria, el que implica no sólo la utilización de esos

materiales, sino también una construcción literaria más profunda, sobre todo en la elaboración de ambientes urbanos; pues la literatura policial es la literatura del fin de milenio y de las grandes ciudades.

## **2. Rodolfo Walsh: convencional, transgresor, innovador**

A pesar de lo mucho que se ha escrito y se sigue escribiendo sobre la obra de Rodolfo Walsh, es inevitable aquí una reflexión sobre su particular relación con el género policial. Walsh incursiona en él de dos formas que corresponden a dos momentos de su producción escrituraria. Primero lo hace de un modo explícito y directo, con traducciones, algunas reflexiones sobre el género y cuentos de su propia producción, vinculados con el policial de enigma. Luego, hay un aparente alejamiento, quizá una negación, de lo anterior. Sin embargo, de una manera menos explícita, recurre a los procedimientos y técnicas del relato policial para generar una nueva forma narrativa en la que la investigación periodística se cruza y fusiona con la ficción literaria. Es precisamente en esta etapa cuando su escritura experimenta una transformación casi radical, motivada también por el cambio que se produce en él como sujeto social que actúa y vive en un contexto, que determina esta metamorfosis de hombre y escritura. No obstante, la ruptura con el género no es total, ocurre que Walsh lo revoluciona desde otro lugar (Lafforgue, 2004).

Teniendo en cuenta la franja temporal que es objeto de estudio en el presente artículo, importa aquí hacer una breve referencia a la producción de Walsh, vinculada con el género policial, que emerge durante este período. Entre 1956 y 1961, publica una última serie de cuentos estrictamente policiales cuyo protagonista es el comisario Laurenzi. En ellos está presente la marca de sus predecesores Jorge Luis Borges y Leonardo Castellani, particularmente en lo que respecta a dos de los procedimientos fundamentales del género: la figura del detective y el escenario de la acción. Son relatos más próximos al policial de enigma, pues dominan en ellos el juego lógico y el entretenimiento.

Desde 1962 y hasta 1977 (año de su muerte), el compromiso político y la militancia activa comienzan a dominar la vida Walsh, práctica que lo va distanciando de la escritura. No obstante, a mediados de los años sesenta lleva a cabo una importante actividad literaria que se concreta en dos obras de teatro, dos libros de cuentos (*Los oficios terrestres*, 1965 y *Un kilo de oro*, 1967), una antología (*Crónica de Cuba*, 1969) y otros textos que publica en volúmenes colectivos o periódicos de la época. En esta producción, algunos de los procedimientos del género policial se encuentran presentes sólo de modo indirecto. Se vinculan más con el género las traducciones que hace de Chandler y Mc Coy para la *Serie Negra* dirigida por Ricardo Piglia. Esta desplazamiento genérico evidencia, de algún modo, su distanciamiento, pero no su total ruptura o negación.

A fines de los sesenta, en un contexto en el que la fusión entre política y literatura se presenta como una necesidad insoslayable, muchos jóvenes escritores (Juan Carlos Martini, Sergio Sinay, Rubén Tizziani, entre otros), incursionan en la novela policial negra por considerarla el medio más adecuado para fusionar la escritura literaria y el compromiso político. Este espacio de ficción les permite, a través de un discurso fuerte y directo, expresar y denunciar a los sujetos que han instalado y “oficializado”, dentro de la sociedad argentina, la corrupción y la violencia. Walsh, por supuesto, no es ajeno a este contexto de producción, sin embargo, a pesar de su vinculación con el género policial, no adscribe a esta nueva modalidad; busca otro camino para expresar la misma situación político-social. Búsqueda iniciada en 1956, al mismo tiempo que escribía sus relatos protagonizados por el comisario Laurenzi, con sus investigaciones

sobre los fusilamientos ilegales de José León Suárez, y que quedan plasmadas luego en *Operación masacre* (1957), primer libro de una trilogía que se completará con *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y *Caso Satanovsky* (1973). Si bien cada uno de estos textos posee su propio tono ideológico, comparten un procedimiento similar de publicación -las notas periodísticas- y se ubican en lo que se llama “periodismo de investigación” o también en esa nueva modalidad discursiva denominada *non-fiction*.

Muchos consideran a estos textos como híbridos genéricos debido a la multiplicidad de tipos discursivos que confluyen en ellos. Probablemente, por esta razón son, al mismo tiempo, obras fundacionales y renovadoras tanto de la literatura argentina, como de las formas de hacer periodismo, pues transgreden las convenciones de ambas prácticas discursivas. Ahora bien, ¿qué papel desempeña, en estos textos, el género policial? Sin duda, Walsh, al escribir estos relatos, no adhiere explícitamente a ninguna de las dos modalidades del género: ni a la clásica ni a la negra, dado que su propuesta discursiva transita por otras vías y responde a otros objetivos que van más allá de lo estrictamente literario. Pero, al apropiarse estratégicamente de recursos y técnicas provenientes del género policial (investigación de un crimen, búsqueda de pruebas y testigos, interpretación de indicios, exposición y denuncia de los hechos delictivos, disposición de la trama, etc.) y proyectarlos en una nueva forma discursiva, logra eficacia literaria. La ruptura del pacto con el género no significa que descarte plenamente sus aportes, sino que, los fusiona con nuevas modalidades, los potencia y construye otro tipo discursivo. Así, Walsh se inviste en el rol de “periodista-detective” que pretende restituir justicia, pero no a los tiros (aunque porta un arma) como los detectives “duros” de las novelas negras, sino develando y haciendo públicas verdades ocultas. Tampoco lo mueve el dinero, como habitualmente sucede con los detectives de la serie negra, es decir, nadie lo contrata ni le paga para investigar los crímenes. El verdadero móvil de su investigación es la búsqueda de una verdad puntual; y la finalidad es estrictamente ética: denunciar a un Estado criminal, pues en él se invisten dos actantes contrapuestos: la ley y el crimen. De ahí que las muertes investigadas respondan siempre a una motivación política y no a enfrentamientos entre mafiosos o criminales comunes.

Walsh concibe la realidad como un entramado de signos que debe decodificar y reconstruir para así acceder a la verdad. La disposición de la trama en estos relatos, responde a la lógica del razonamiento utilizada por el detective de las novelas de enigma. Sin embargo, la resolución del crimen y el retorno a la normalidad alterada por el delito, propios de este tipo de novela no se cumplen del mismo modo en los textos de Walsh, pues llega a conclusiones que lo aproximan más al policial negro: pone al descubierto un Estado que ampara y oculta a los culpables.

En definitiva, en estos relatos de Walsh, *híbridos genéricos*, convergen y se entrecruzan diversos tipos discursivos: testimonios, historias de vida, ensayo, investigación periodística, entrevista, denuncia y relato policial. Éste último le permite unir a los otros alrededor de una trama y construir una versión de los hechos a través de la selección y el montaje de materiales y discursos que se ensamblan en torno a los enigmas. Logra así una escritura en la que el informe periodístico y el discurso literario se funden en un texto único y distinto.

### **3. Juan Carlos Martelli: crímenes de la memoria, crímenes de Estado**

*Los tigres de la memoria* (1973), de Juan C. Martelli, una de las novelas más logradas de la época, resulta un buen ejemplo para observar de qué modo es posible transfigurar los esquemas narrativos establecidos a través de una excelente escritura

poética que relata a través un estado social e individual dominado por la corrupción, el chantaje y la ambición desmedida. Sin caer en la denuncia burda y exagerada, representa un estado de sociedad degradado y en crisis, que de algún modo anticipa el terror que padecerá luego el país.

La anécdota se inicia con dos hombres (Cralos y Don Antonio) que viven un imposible retiro en un boliche de una playa solitaria, al sur de Buenos Aires. A ambos los une la necesidad de una soledad voluntaria: Don Antonio es el típico inmigrante europeo a quien la vejez, la pérdida de sus afectos y de sus raíces lo han empujado a la desolación y al aislamiento que acabarán llevándolo a la locura. Cralos, separado de su mujer y de sus hijos, es un aventurero hastiado de la vida que busca un lugar donde enterrar y olvidar el asedio de los temores y un pasado oscuro: “Yo había renunciado a mí mismo. Ya no tenía historia, [...] Había logrado [...] que mi vida fuera solamente una serie sucesiva de presencias rápidas y perfectas [...], que desaparecían sin dejar rastros [7]; “Estoy lejos de la ciudad en donde estallan las bombas. Lejos del país en donde se toman cuarteles [8].

Sin embargo, la amenaza y el miedo, que Cralos pretende negar y borrar, se hacen presentes en ese ignoto lugar para recordarle que no hay retiro que valga. Con la llegada de individuos que pertenecen a grupos parapoliciales, se derrumba el sueño y la ilusión de una vida tranquila, alejada de los bullicios y de los problemas que agitan la ciudad:

Todo esto duró tres días. Un día, y Serafín se paró al borde de la escalinata podrida y dijo bello el atardecer y dijo quién es el dueño del depósito.

Dos días y dijo amable la comida, rico el pesto, ustedes son como pescadores que no pescan, como fugitivos que no se fugan, como hombres que son cangrejos, como pobres diablos, como escoria, como ratas del norte en el sur, y yo soy el amigo del intendente de Madariaga [...] para qué le iba a preguntar el uso del depósito si sabía que un destino es un destino y que mi destino era la violencia, y la muerte y el crimen [9].

Cralos, investido en el rol de sujeto protagonista narra y escribe, como para dejar testimonio, las peripecias y crímenes en los que se ve involucrado involuntariamente: “Yo, el que escribí oscuramente mi vida” [10]. Sin embargo, no se configura como un detective que las circunstancias lo llevan a indagar y descubrir los crímenes que, con su complicidad, cometen los representantes del Estado. Aquí no hay enigma que develar, pues todo está ya develado de antemano. La actitud, la presencia y el modo de actuar son los indicios que le permiten a Cralos, no sólo caracterizar a los otros, sino también saber qué han hecho, hacen o harán. De este modo, pone al descubierto las estrategias y mecanismos con que actúa el poder estatal, a través de sus representantes, sobre los individuos para lograr sus objetivos:

El Gordo era peligroso [...] Jugaba con la intriga, con la humillación, con la esperanza, jugaba a los malos y a los buenos, como un excelente equipo de policías entrenados. Pero era uno solo [11].

Los policías tienen un extraño, justificado sentimiento de omnipotencia. Están acostumbrados a tratar, normalmente, con hombres normales como ellos. Ellos son la represión. Ellos piensan que los demás tienen sus propios límites. Le hacen a la gente cosas que no pueden ser. La gente se encuentra en manos de lo imposible. No pueden creer que sean ellos los torturados, ni los humillados, ni los vejados [12].

Alrededor del yo narrador se concentran todos los acontecimientos y las historias que van perfilando un conjunto de sujetos sociales cuyos actos y conductas no sólo revelan sus roles y funciones en la anécdota, sino también un estado de sociedad en el que la lucha por el poder y el dinero corrompe, humilla y somete a quienes intentan escapar o subvertir un orden establecido a fuerza de persecuciones, chantajes y torturas. A Cralos no le interesa desbaratar bandas mafiosas que actúan encubiertas por el Estado; sabe que es una tarea inútil y que si ese orden es alterado o se muestra tambaleante, rápidamente volverá a su equilibrio. Sólo desea escapar de los “tigres de la memoria” que hombres como Serafín, Rosasco (El Gordo), el coronel, han despertado para enfrentarlo con un presente y una realidad pasada que creía haber sepultado bajo las arenas del olvido. Pero,

Los tigres de la memoria permanecen al acecho, esperando que cualquier cosa los despierte. [...] El Gordo cambió definitivamente el orden del olvido: abrió rejas, grietas y resquicios. Ahora todo existe, todo duele el presente el pasado el futuro mis hijos el país sangriento [...] lo que puede suceder mañana las ciudades de las que había escapado estar vivo, morir [13].

Así, el relato de las acciones vinculadas con el narcotráfico en las que Cralos es obligado a participar, es atravesado por una serie de recuerdos dolorosos: una infancia dominada por los miedos y los fantasmas de una educación represiva, los amigos presos o muertos y su propia historia de luchador: “He tenido demasiados amigos presos, demasiados amigos torturados, demasiados amigos muertos. Ya eran demasiados en enero del ‘73” [14]; “Yo conocí, cuando era joven, a los escritores que ahora detienen. Yo viví en sus casas. Yo hice una habitación del sótano de lo de Paco, en la calle Venezuela” [15].

Reflexiones y recuerdos nos muestran un sujeto que no termina de definirse frente a las circunstancias y acontecimientos que lo acorralan y lo impulsan a la violencia y al crimen. Cralos se reconoce víctima y cómplice de un sistema corrupto y criminal, situación que lo lleva a construir una imagen de sí mismo que oscila entre la heroicidad y la cobardía, entre la compasión y la indiferencia, entre la humillación y la soberbia, entre la verdad y la mentira:

Una bala es la mejor manera de no mentir. Y yo sé que cuando barboto todo esto soy un niño. Yo sé que soy un pobre bicho de mi clase, alimentado a alegorías. Yo sé que de vuelta juego al bien y al mal, a la verdad y a la mentira y que la gente madura acepta tácticas y estrategias, inteligencias y guiños, la política, en fin. Y sin embargo, a mí, como a la inmensa mayoría de la gente, como a casi todos, sólo me toca el calor de la política: cuando todos estamos a punto de estallar y sólo vale lo que cantamos, no lo que nos dicen.

[...] Todo esto lo digo para justificarme. [16].

Sólo los hijos despiertan en él algún sentimiento de amor y protección, son esos “muchachos” que representan a una juventud idealista, usada y sacrificada por una ilusión de triunfalismo que fatalmente ha intoxicado a la mayoría de los movimientos revolucionarios. Son jóvenes que, obsesionados por cambiar una sociedad injusta, sólo devienen fracaso, soberbia y ceguera:

[...] bajo el retrato de Evita rodeado de flores de plástico, sentados todos alrededor de una mesa también cubierta de plástico, tomando en tazones mate cocido, vi a mis hijos [...] ya no importaba que fueran hijos míos o de Beatriz, eso desde hace mucho tiempo. Había algo más

importante. Tampoco importaba que fueran hijos, míos o de nadie. Estaban allí. Esperaban un informe. Tenían -y yo los envidiaba, y ellos lo sabían- las vidas jugadas [17].

En definitiva, Cralos no es un detective ni pretende serlo, simplemente es un hombre que, obligado por las circunstancias y por el chantaje ejercido por los dueños del poder, va descubriendo a través de su propio accionar una cadena de delitos y crímenes en los que se juegan poder y dinero. Sin embargo, Cralos presenta algunos rasgos y gestos que lo aproximan al clásico detective “duro”: es un solitario, sexualmente activo pero siempre abandonado, depresivo y poco afecto a la idea o a la esperanza de que las cosas pueden cambiar. Con su conducta y actitud manifiesta, a través de sí mismo y del relato de su propia historia, la decadencia moral y social de un entorno que lo asfixia con amenazas, chantajes y corrupción. Y como víctima de un sistema opresor, termina pagando las culpas propias y ajenas: encarcelado y torturado durante cuatro meses, es puesto en libertad cuando “los otros” deciden que su memoria no es peligrosa.

*Los tigres de la memoria* es una novela cuidadosamente articulada: deja entrever el trabajo que el autor lleva a cabo para lograr una combinatoria precisa de las situaciones. Así, puede decirse que su valor reside, más que en la trama, en su ejecución y en la calidad poética de su escritura. A través de un relato que bordea los límites de la autobiografía ficcional y el monólogo interior, el narrador construye una metáfora de la Argentina de los setenta en la que se entrecruzan el crimen individual y político, cometido por asesinos que se esconden dentro de los organismos de Estado, el cual les ofrece la segura protección de la impunidad.

De este modo, Martelli escribe una novela negra atípica, ya que a partir del paradigma genérico, produce una escritura que articula con una notable poeticidad lo policial, lo social y la memoria individual. A través de un lenguaje conciso, directo y sin rebuscamientos, el autor va tejiendo un entramado de historias, voces y sujetos que permiten al lector ver cómo, desde la ficción, la novela enraíza en una realidad cruel y despiadada. La brevedad casi fragmentaria de su discurso recrea un mundo y establece sus reglas de juego, que van más allá del simple realismo y de la denuncia panfletaria.

Los crímenes y sus ejecutores que recorren el relato funcionan como activadores de la memoria, la cual se convierte en el sujeto más peligroso que se debe eliminar. Dice Martelli: “[...] la memoria está hecha con la trama de los sueños, y de la historia personal, y de la distorsión, y del engaño. [...] Cada memoria es una novela. El Inconsciente juega con ella. No somos dueños, siquiera, de nuestra memoria” [18].

En cambio, la novela *El Cabeza* (1977) presenta una trama policial aparentemente simple: los enfrentamientos y las violentas disputas por dinero y territorios entre organizaciones mafiosas que controlan una serie de actividades delictivas en distintas regiones del territorio argentino. Sin embargo, por debajo de esta trama de acción y aventuras subyace la paranoia de un sujeto social acosado por la persecución y la criminalidad del terrorismo de Estado que, por esos años, dominan la sociedad argentina.

Todo el discurso de la novela está focalizado en el protagonista de la historia, sujeto híbrido en el que confluyen sentimientos y conductas contradictorios: cinismo, crueldad, nostalgia, un idealismo casi romántico y una especie de anarquismo intelectual, atraviesan a este personaje que ha elegido vivir en la marginalidad. El Cabeza, como narrador protagonista, relata su historia y la de las organizaciones mafiosas desde el interior de éstas, investido en la figura de uno de los jefes; sin embargo, se reconoce a sí mismo como algo más que un simple jefe, se reconoce como el poder que le otorga el saber y el hacer: “Soy un señor. Ya dejé de ser un jefe.

Soy más que un jefe -trato de explicarme a mí mismo-, soy un mito. Me digo. Soy el poder me repito”. [19]

Las operaciones del narcotráfico, la venta de armas a guerrilleros, el contrabando de ganado y cereales, el control de las economías regionales del país, el traslado clandestino de personas que huyen al exilio, los trabajos sucios para la política, forman parte de los negocios de estas organizaciones:

Y sé del contrabando de cereales y, especialmente el del alpiste, por Formosa, que es tuyo. Sé del pasaje del ganado en pie, comprado en Azul. Sé de la flota de camiones. Se llama La Fletera del Plata. Sé de, al menos, veinte de tus pistas de aterrizaje. Sé quién nos robó la heroína [20].

El negocio son los subversivos [...] Las armas son un buen negocio [...] Y hay guerrillas que las quieren [21]

-Yo nunca estuve en el asunto.

-Salvo cuando armaste el pase de las armas que los tupas le afanaron a la armada, por tren, vía Formosa, para el Inti Peredo en Bolivia [22].

Estas operaciones se llevan a cabo en un territorio claramente trazado entre Buenos Aires y las provincias del norte del país. Y todos los movimientos se registran logísticamente en un mapa, donde se encuentra trazada la ruta de la corrupción y el delito; es un documento de inapreciable valor tanto para los delincuentes como para la policía. El mapa es poder y su posesión significa tener el control y el dominio de todas las actividades de la organización:

[...] el Tano y yo ponemos las banderitas de verdad, los recorridos ciertos y también las banderas falsas, los caminos por los que nunca pasa nadie, los nombres verdaderos y los equívocos y eso no es una traición a los otros sino un acuerdo: las informaciones nunca se regalan. Se administran. Nada más que eso: el secreto del poder. Nuestro poder que es un mapa que condensa sabiduría, memoria, los verdaderos caminos recorridos [...] [23].

El mapa valía millones para cualquiera. Para la cana. Para el Vasco. Para Marsella. Para el Norte. Para la CIA. El mapa era el poder [...] [24].

Esta banda está integrada por sujetos de distinta procedencia social. No son identificados con nombres propios, sino con apodos, tal como corresponde a una organización delictiva. Sin embargo, El Cabeza construye para cada uno de ellos una identidad a partir de sus actividades anteriores y presentes, de sus actitudes y comportamientos dentro de la organización. En esta caracterización se destacan personajes que, en cierto modo, representan a los sujetos sociales emergentes del estado político-social imperante. El Tano, un alto funcionario policial retirado, que mantiene los contactos necesarios no sólo con la policía sino también con otras fuerzas como la gendarmería, es el encargado de eliminar cualquier obstáculo que interfiera en las operaciones de la organización. Es el segundo de El Cabeza, su sucesor, su hombre de confianza, su traidor y su asesino:

El Tano, que llegó a comisario general trabajando estrechamente, sacándonos los pecaditos, borrando testimonios, utilizando sus excelentes contactos con Gendarmería. Mi segundo, el Tano, Vicepresidente del Círculo de Oficiales en Retiro de la Policía Federal. Un hombre de Buenos Aires. [25]

El Rojo es el guerrillero de la organización y su objetivo es conseguir armas para su grupo; representa al idealista que trabaja por una causa revolucionaria: “El Rojo [...] Un hombre que cree en una revolución. Seco y parco -durante un tiempo creímos que era espía del grupo ruso-, carente del sentido del humor, agotado, asmático. El Rojo fue [...] el contacto con los grupos guerrilleros para la compra parcial de armas” [26].

El Vasco, el otro jefe, es la contracara de El Cabeza, compite con éste, desde la Capital, en el ejercicio del poder. Inescrupuloso, corrupto, ambicioso, todos sus actos apuntan a la obtención de más poder y dinero por cualquier medio. En él se concentran todas las características del acaudalado empresario con “buena imagen social”, que ostenta un alto cargo político; lugar que, además, le permite controlar un gran número de actividades comerciales en distintas provincias y decidir sobre la vida o la muerte de los hombres:

El poder del El Vasco. Los hombres mejor pagos de la Argentina; los que hunden delegados y estudiantes en el río, los que liquidan a la gente demasiado independiente en la Orga [...]; los hombres rápidos, oscuros e impunes. [...] Porque El Vasco es [...] más que un contrabandista. Es un posible diputado; es, de hecho, Director General de un Ministerio; come con políticos y con Secretarios Generales de Sindicatos. Es dueño legal de una cadena de hoteles. Es concesionario de hosterías en varios gremios. Posee los mejores night-clubs y las mejores call-girls. Es accionario [...] de tres compañías agroforestales. Representa capitales italianos para la construcción de represas. Maneja licitaciones en 8 provincias. Es dueño de 18 campos y de 16 flotas de camiones. Tiene el 70 por ciento del capital en tras radios de Frontera, una paraguaya y dos brasileñas; es el presidente del directorio de dos compañías pesqueras [...]. Por intermediarios gobierna silos, depósitos de granos, incalculables almacenes de Frontera [27].

Si bien El Cabeza comparte rasgos con los otros personajes, se distancia y diferencia de ellos porque manifiesta una actitud y conducta ambivalentes. Es tan criminal y corrupto como sus compañeros; pero, a la vez, se presenta como un individuo idealista, nostálgico y reflexivo. Se muestra cansado y poco le interesa ya continuar en el mundo del crimen; el objetivo de lo que considera su última actuación es concretar un sueño utópico: retirarse de la organización e irse a vivir a una isla griega para gozar de plena libertad. Sin embargo, esta lucha está condenada al fracaso, ya que después de haber salido triunfante del enfrentamiento con El Vasco, es asesinado por El Tano, su hombre más fiel y confiable. Su muerte responde a dos razones: por un lado, El Cabeza ha demostrado que ha perdido su poder de mando y, por otro, nadie puede abandonar una organización mafiosa con vida: “-Ya no podía ser el jefe, llora El Tano” [28].

La disposición de los hechos que conforman el relato es lineal, directa. El sujeto narrador, como protagonista de los mismos los narra a medida que van ocurriendo; pero como dominador de la situación de relato y de la acción misma las suspende en su curso lógico para introducir por debajo de la anécdota policial, o más bien a la par de ella, la reflexión sobre la condición humana, las historias mínimas que cuentan la Historia, los dilemas literarios y un pasado que es presente:

Todos sabemos el mismo lugar común, que no es un lugar común, sino un hecho común. Mejor dicho, la fosa es un lugar común. Nos reúne. Cada uno sabe que cada uno podía haber sido el muerto abajo y los otros arriba [29].

No sucedió, necesariamente, como había predicho. La realidad es siempre más rica, más innoble, más vulgar que las previsiones. O tal vez sea la revés, la realidad es noble y vos, yo, la vestimos con ropa prestada; está llena de tiempo y de historietas posibles y vos, yo, le depositamos unas pobrecitas esperanzas, la psicología de uno, la de los otros [30].

Sentí que había hecho teatro, como en el final de las novelas policiales de mierda, las clásicas cuando el detective señala al malo [31].

Yo fui amigo de Rosendo cuando El Vasco era un puntal de Vandor. Yo dejé las virtudes de la política y sus ventajas por una tierra elegida; por mi patria chiquita y por mi independencia [32].

Yo soy Napoleón. Yo soy el ayuda de cámara de Napoleón: describo las banalidades y no los hechos que deberían pasar a la Historia.

[...] No debo olvidar otra historia, la grande [33].

La presencia de algunos elementos tipificadores permite su identificación como novela negra, pero adquiere modulaciones propias al trascender los límites genéricos, para abrirse a otras lecturas. Lo policial funciona aquí como una metáfora de la realidad política argentina de los años de la dictadura, lo cual implica una forma de eludir la censura y dar a conocer, a través de la ficción, el discurso de la resistencia. Martelli escribe una novela en la que la intención metafórica y alegórica [34] aniquila la apariencia de lo real. Y lo hace atravesando su superficie porque esa superficie es incomprendible a través de los medios intelectuales comunes o dominantes. Estos tropos le permiten al autor reconstruir la experiencia en contra del discurso que sobre esa experiencia circulaba desde el poder militar. De ahí que “toda literatura, incluso aquella que parece evocar una completitud simbólica de sentido, una ‘presencia’ inmediata de aquello que es significado, puede y quizás deba leerse alegóricamente” [35]. Y es de este modo que podemos leer en la novela *El Cabeza* la denuncia a un Estado criminal que funciona y actúa con toda la violencia y corrupción de una organización mafiosa. El país se ha convertido en una especie de “aguantadero” de criminales y delincuentes “oficiales”, legitimados y protegidos por el poder político-militar.

*Los tigres de la memoria* y *El Cabeza*, como otras novelas policiales de la época, se inscriben en el espacio marginal que muchos escritores e intelectuales habían elegido para emitir sus voces opositoras. Todas ellas conforman, como lo expresa Masiello, siguiendo de Deleuze y Guattari,

[...] una voz minoritaria dentro de la literatura, que recurre a un conjunto de voces colectivas e insistentemente a mensajes políticos. Esta literatura minoritaria realiza una “desterritorialización” de la expresión oficial, subvierte los lenguajes de la autoridad y las reconocidas tendencias principales de la cultura. De esa manera, el espacio libre del margen es utilizado para descifrar las formaciones sociales dominantes. Esas voces minoritarias son reiteradamente utilizadas, ocupando posiciones no autorizadas de discurso. Se caracterizan sobre todo, por su surgimiento desde los márgenes donde su heterogeneidad o doble discurso integra diferentes críticas de la cultura [36].

Con un lenguaje directo, crudo y violento, pero a la vez metafórico, Martelli construye, además de textos de ficción, textos críticos, en los que la violencia es una presencia permanente, amenazante, que invade todos los espacios de la sociedad. Sin embargo, siempre se producen esos intersticios por donde emergen las voces de la

resistencia. Son relatos *desde adentro*, desde el escenario directo de los acontecimientos, donde no hay, como dicen Deleuze y Guattari, un tercero salvador que pueda arreglar las cosas, donde las utopías y los ideales sólo conducen a la muerte (1994).

Con apropiaciones, imitaciones, plagios y reformulaciones, la novela negra argentina comienza, en este período, a adquirir modulaciones propias. Se convierte en una auténtica expresión literaria de la sociedad argentina del momento. Autores como Rodolfo Walsh y Juan C. Martelli se apropian estratégicamente del género y sus procedimientos para producir una nueva forma narrativa, en el caso de Walsh, y nuevas configuraciones genéricas, más “a la argentina”, en el caso de Martelli.

## Notas

- [1] El presente artículo reúne una serie de trabajos que fueron leídos en diferentes congresos, y forman parte de un Proyecto de Investigación más amplio.
- [2] Como es sabido, Rodolfo Walsh, junto con Jorge Luis Borges, es uno de los más reconocidos cultores del género policial argentino. Sin embargo, entre las décadas del cuarenta y el cincuenta, se destaca por sus traducciones de los clásicos relatos policiales anglosajones de enigma y por la escritura de sus propios cuentos vinculados con este modelo.
- [3] *Operación masacre* (1957) es la obra que inicia la trilogía walshiana.
- [4] Dentro de esta modalidad se pueden ubicar algunas novelas de Sergio Sinay, Mempo Giardinelli, Geno Díaz, Rolo Diez, Juan Sasturain y José Pablo Feinmann, entre otros.
- [5] Se destacan aquí novelas de Osvaldo Soriano y Juan Carlos Martini.
- [6] Juan Carlos Martini, Pablo Urbanyi y Manuel Puig son muy buenos exponentes de esta modalidad.
- [7] Juan Carlos Martelli, *Los tigres de la memoria*. Buenos Aires: Corregidor, 1973/1997, p 19.
- [8] *Íbidem*, p 52.
- [9] *Íbidem*, p 14.
- [10] *Íbidem*, p 23.
- [11] *Íbidem*, p 30.
- [12] *Íbidem*, p 101.
- [13] *Íbidem*, p 53.
- [14] *Íbidem*, p 47.

- [15] *Íbidem*, p 52.
- [16] *Íbidem*, p 48.
- [17] *Íbidem*, p 77.
- [18] *Íbidem*, “Prólogo”, pp 10-11.
- [19] Juan Carlos Martelli, *El Cabeza*. Buenos Aires: Corregidor, 1977, p 7.
- [20] *Íbidem*, pp 29-30.
- [21] *Íbidem*, p.61.
- [22] *Íbidem*, p 62.
- [23] *Íbidem*, p 63.
- [24] *Íbidem*, p 53.
- [25] *Íbidem*, p 144.
- [26] *Íbidem*, p 145.
- [27] *Íbidem*, p 123.
- [28] *Íbidem*, p 236.
- [29] *Íbidem*, p 56.
- [30] *Íbidem*, p 74.
- [31] *Íbidem*, p 149.
- [32] *Íbidem*, p 87.
- [33] *Íbidem*, pp 91-92.
- [34] Walter Benjamin, “Central Park”, traducción de Lloyd Spencer, publicada en *New German Critique*, 34 (1985), p. 41 (Citado por B. Sarlo en “Política, ideología y figuración literaria”, en D. Balderston et al, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987, p 45.
- [35] *Íbidem*
- [36] Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975 (citado por Francine Masiello, op. cit. p 19).

## **Bibliografía**

Balderston, Daniel et altri (1987), *Ficción y política. La novela argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.

Deleuze, G. - F. Guattari (1978) *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.

\_\_\_\_\_ (1994), “1874 - Tres novelas cortas o ‘Qué ha pasado?’”. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Lafforgue, Jorge (2004), “Walsh en y desde el género policial”. En *Investigaciones Rodolfo Walsh* [<http://www.rodolfowalsh.org>].

Martelli, Juan Carlos (1973 / 1997), *Los tigres de la memoria*. Buenos Aires: Corregidor.

\_\_\_\_\_ (1977), *El Cabeza*. Buenos Aires: Corregidor

Masiello, Francine (1987), “La argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura”. En Daniel Balderston et altri, op. cit.

Reati, Fernando (1992), *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa.

Sarlo, Beatriz (1987), “Política, ideología y figuración literaria”. En Daniel Balderston et altri, op. cit..

© Martha Barboza 2009

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

