



La escuela del crimen:  
apuntes sobre el género policial en la  
Argentina

Edgardo H. Berg

Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP, CELEHIS)

---

**Resumen:** El género policial ha puesto en discusión las relaciones entre verdad y ley y ha analizado el engranaje secreto entre dinero, crimen y delito. El policial en la Argentina suele manifestarse desde la repetición y la variación, más o menos explícita de las convenciones del género, al uso desplazado del mismo como estrategia narrativa. El género policial tiene su origen en nuestra literatura a partir de las iniciativas narrativas de Eduardo L. Holmberg (1852-1937), Luis V. Varela (1845-1911) y Paul Groussac (1848-1929) que vieron en el policial un sistema narrativo lleno de posibilidades y que, todavía hoy, tiene sus huellas en muchas poéticas narrativas contemporáneas. El lugar privilegiado que el policial ocupa en la actualidad, en tanto forma narrativa cada vez más frecuente en autores de la llamada “alta cultura”, nos hace pensar en la refiguración del estatuto clásico de la literatura y en la transformación de los modos de recepción y circulación de la misma. Hoy, más bien, se trataría de ver el paulatino proceso de “canonización” de los géneros menores.

**Palabras clave:** relato policial, literatura argentina.

En nuestra contemporaneidad regida por el desarrollo de los medios masivos de comunicación, la mayoría de las veces, vemos los acontecimientos sociales, casi sin darnos cuenta, bajo la lupa del género policial; miramos el mundo desde la lógica del delito y descubrimos nuestra realidad en el escenario del crimen. Los delitos de Estado, la corrupción en los ministerios públicos, la asociación entre sectores de la institución policial y la delincuencia común, el tráfico de drogas y el lavado de dinero son algunas huellas de lo empírico que generan un debate social sobre la constitución del Estado y de nuestra sociedad. En este sentido, el género policial ha puesto en discusión las relaciones entre verdad y ley y ha analizado el engranaje secreto entre dinero, crimen y delito. El género en su vertiente “dura” o “negra” discute y polemiza con las razones capitalistas; articula una contraversión que perturba el estado natural de las cosas y provoca una fisura sobre las reglas y normas del buen funcionamiento social. Luego de la práctica del “fair play” -o en su vertiente de enigma-, el policial en su línea más dura -el llamado policial negro o el “hard boiled”- ingresa en el mundo contemporáneo observando “la jungla del asfalto” y vuelve a encontrar el tema balzaciano de la relación entre poder y secreto. ¿Qué es la ley? ¿qué es el delito? ¿qué es un crimen? Esas son algunas de las preguntas e interrogaciones que sostienen los mejores relatos policiales. En este sentido, Raymond Chandler, reflexionando sobre la práctica y el valor social del género, afirmaba en un tono por demás corrosivo:

“El escritor de este género que se preocupa por el realismo de su historia escribe sobre un mundo en el que los maleantes y matones pueden gobernar naciones y adueñarse de ciudades; en que los hoteles, departamentos y restaurantes son propiedad de hombres que hicieron su dinero regenteando burdeles; en que un astro cinematográfico puede ser el jefe de una pandilla y ese hombre simpático que vive en la casa de al lado es el jefe de una banda de levantadores de apuestas; un mundo en el que un juez con un sótano repleto de bebidas de contrabando puede enviar a la cárcel a un hombre por tener una botella de whisky en el bolsillo....”.

(Chandler 1989: 341).

Analizando las formas de recepción y apropiación de la cultura popular en Italia, Antonio Gramsci decía en sus *Apuntes carcelarios* -luego recogidos en 1966, por la Editorial Einaudi bajo el título *Letteratura e vita nazionale*- que la novela policial había nacido sobre los márgenes de la literatura [1]. Descendiente directa del folletín en sus manifestaciones primitivas y a partir de la figura del justiciero, vengador de los

oprimidos y en lucha constante con los poderosos, configura un fuerte punto de anclaje en la recepción y el modo de lectura de los sectores medios y populares de la sociedad.

La novela y el relato policial son unas de las manifestaciones típicas de los productos literarios de la cultura de masas y podríamos decir que, hasta no hace mucho tiempo, eran consideradas como productos culturales de poca monta -“pulp fiction”-, marginales, menores o paraliterarios. En este sentido, abordar un subgénero como el registro policial significa pensar en una ampliación de horizontes, en una reformulación de los criterios que separan y distinguen la cultura alta o “elevada” y la cultura popular y masiva. Ingresar en la problemática de los llamados géneros menores -el policial, la ciencia ficción, la novela sentimental, la poesía que genera la cultura del rock, o los llamados relatos cinematográficos de la serie B, etc- permite, no sólo poner en cuestión el concepto canónico de literatura, sino también, observar los modos no tradicionales del tránsito cultural -el género en sus orígenes tiene sus primeras manifestaciones en revistas baratas y circula en kioscos, sustituyendo los hábitos y las pautas culturales, el modo de apropiación y el escenario privilegiado de la librería-. Asimismo, permite ver las tensiones entre cultura mundial e identidad nacional, o entre fórmula o estereotipo de carácter transnacional y el uso particular que cada cultura hace del mismo registro. En el caso argentino, por un lado, redefine los espacios de lectura y el mercado editorial y por otro, los modos de debate y polémica cultural. No es casual que entre los años 60 y 70, el género sea el escenario de la disputa por la legitimación de las nuevas prácticas literarias en la Argentina. [2]

¿Qué implicancia tiene el género en la cultura argentina y en especial, en sus manifestaciones literarias? ¿Cuál fue su historia y el modo de apropiación del mismo? Si es verdad que el género ocupa en la actualidad un lugar privilegiado, se trataría de ver entonces, la forma en que la literatura policial actuó en la cultura argentina y analizar sus posibles efectos.

## **1. Una historia en fragmentos: la literatura policial en la Argentina.**

Desde sus primeras manifestaciones, hacia fines del siglo XIX, desde aquellos primeros intentos que la crítica y los historiadores de la literatura popular suelen ubicar en la etapa de los precursores o en la prehistoria del género -en realidad habría que hablar de subgénero-, entre los cuales suele destacarse “El candado de oro” de Paul Groussac, el policial en la Argentina suele manifestarse desde la repetición y la variación, más o menos explícita de las convenciones del género, al uso desplazado del mismo como estrategia narrativa [3]. La presencia de los clásicos, asegurada por las tempranas traducciones de los relatos de Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle o Gastón Leroux han hecho de este género un repertorio de modelos a imitar, o al menos un conjunto de reglas -temáticas, formales y retóricas- susceptible de ser adaptadas por nuestros autores. El género policial tiene su origen en nuestra literatura a partir de las iniciativas narrativas de Eduardo L. Holmberg (1852-1937), Luis V. Varela (1845-1911) y Paul Groussac (1848-1929) que vieron en el policial un sistema narrativo lleno de posibilidades y que, todavía hoy, tiene sus huellas en muchas poéticas narrativas contemporáneas.

Si tomamos en cuenta que el relato policial, en su vertiente de enigma o detectivesca, se consolida en Europa entre los años 1890 y 1920, los primeros indicios de su difusión en la Argentina pueden considerarse bastante tempranos [4]. En 1908, al año siguiente de su aparición en Francia, El misterio del cuarto amarillo de Gastón Leroux fue incorporado en la *Biblioteca de La Nación*. La circulación del género que se vincula con la literatura de folletín encuentra su espacio, de un modo

esporádico, en las colecciones populares de kiosco que comienzan a florecer después de 1915, con publicaciones como *La Novela Semanal*, *El Cuento Ilustrado*, *La Novela Universitaria*. Hacia 1920, comienza el notorio avance de las revistas juveniles, versión local de los “pulps fiction” norteamericanos que incluían relatos de aventuras, westerns e historias de misterio; entre ellas se suelen destacar publicaciones como *Titbits*, *El Pucky*, *El Purrete*, *Tipperary*, las cuales solían serializar novelas detectivescas. Horacio Quiroga y Vicente Rossi, ya entrado el siglo XX, comienzan a difundir entre nosotros los textos de Edgar Alan Poe y los folletines policiales de Conan Doyle y Gaston Leroux. A partir de 1930, van apareciendo diversas colecciones entre otras, *Magazine*, *Nick Carter*, *Buffalo Bill Magazine*, *Sexton Blake*, una publicación quincenal editada por la editorial Tor desde 1929. Paulatinamente y a través de estas publicaciones periódicas, se comenzará a configurar un público lector consumidor de la literatura detectivesca y de novelas de acción e intriga. La Editorial Tor da vida, en 1931, a su célebre “Colección Misterio”, editada en volúmenes semanales y que solían venderse en puestos de revistas y kioscos callejeros. Sobre esa época, las novelas de Edgar Wallace, Agatha Christie, S.S Van Dine, tienen un éxito notable en nuestro medio. Paralelamente en 1935, la revista quincenal y luego mensual *Leoplán* incorpora una novela completa en cada entrega, entre las que se contaron varias historias de Ellery Queen.

Sin embargo, la producción argentina es todavía parcial y fragmentaria. Se pueden destacar unos pocos títulos significativos: “Las maravillosas deducciones del detective Gamboa”, un cuento de Enrique Anderson Imbert publicado en el diario *La Nación* (29/9/1930), algunos cuentos de Leonardo Castellani y una novela *El enigma de la calle Arcos* de Saull Lostal (seudónimo) que el vespertino *Crítica* comienza a publicar a partir de 1932.

Durante las décadas del 40 y los 50, se produce un aumento en las colecciones dedicadas al género y una apreciable cantidad de relatos producidos por escritores locales. En la Argentina, quien da el impulso general y mayor al género entre nosotros es, sin duda, Jorge Luis Borges, que ubica el policial en el centro del debate literario. Por un lado, junto a Bioy Casares escribe cuentos entre fantásticos y policiales que se convierten en hitos de nuestra literatura; por otro lado, dirige con Bioy Casares una colección específica dedicada a la difusión del género. En 1945, ambos escritores crean para Emecé la serie *El Séptimo Círculo* -cuya denominación remitía a uno de los espacios del “Infierno” de Dante Alighieri-, siendo responsables de los primeros ciento y diez títulos, ya que a partir de 1951 Carlos V. Frías se hace cargo de la colección. Si a lo largo de los años 30, la *Colección Misterio* se dirigía a un público de adolescentes sin tradición de literatura culta y difundía sobre todo folletines de acción, *El Séptimo Círculo* rastreará las novedades de las editoriales anglo-norteamericanas y las recomendaciones del *Times Literary Supplement*, moviéndose dentro de las pautas de la novela de enigma. Pero dicha colección no sólo produjo un trabajo de traducción del material del género, sino que comenzó a editar a algunos autores nacionales que comenzaban a incursionar en el género: Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Manuel Peyrou y Angélica Bosco, entre otros. Con posterioridad a *El Séptimo Círculo*, aparecen las selecciones de la *Biblioteca de Oro de Molino*, que reedita los clásicos de la novela de enigma. Hacia la misma época la editorial Acme Agency lanza al mercado su famosa colección *Rastros* que junto a *Pistas* de la misma casa editorial, se dirige a un segmento y un público lector más amplio. Hachette, por su parte, impone dos colecciones la *Serie Naranja* y *Evasión*, que contará con la participación del escritor Rodolfo Walsh, en su múltiple función de antólogo, traductor y lector. En este sentido, es de destacar su antología *Diez cuentos policiales argentinos* (1953). Rodolfo Walsh, en su “Noticia preliminar” al libro, primera antología del género sobre la base de autores nacionales, fechaba con precisión los inicios de la narrativa policial en la Argentina: “Hace diez años, en 1942, apareció el primer libro de cuentos policiales en castellano. Sus autores eran Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Se llamaba *Seis problemas para don*

Isidro Parodi “. Y afirmaba con una declaración optimista: “Los ingenios del detectivismo, antes exclusivamente anglosajones o franceses, emigran a otras latitudes. Se admite ya que Buenos Aires sea el escenario de una aventura policial” [5]. *Los seis problemas para don Isidro Parodi* y “La muerte y la brújula”, escrita ese mismo año por Jorge Luis Borges, junto con *Las nueve muertes del Padre Metri* (1942) de Leonardo Castellani, y *La espada dormida* (1945) de Manuel Peyrou, constituyen para Walsh el inicio de una producción llena posibilidades futuras. El éxito de las colecciones policiales incentiva, a partir de la primera mitad de los años 40, la participación de los escritores argentinos. *El Séptimo Círculo* incorpora a su catálogo *Los que aman, odian* (1945) de Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo; *El estruendo de las rosas* (1948) de Manuel Peyrou y *La muerte baja en el ascensor* (1955) de Angélica Bosco, entre otras novelas nacionales. Entre tanto la *Serie Naranja* de Hachette incluirá *Variaciones en rojo* (1953), de Rodolfo Walsh. Entre las revistas tanto *Leoplán* como *Vea y Lea* brindarán un apoyo sistemático al desarrollo del género con las colaboraciones de Daniel Hernández (pseudónimo literario de Rodolfo Walsh), Adolfo Pérez Zelaschi, Norberto Firpo y Syria Poletti, entre otros. Si en los primeros años *Leoplán* -un magazine fundado en 1935- brindaba una atención fragmentaria y aislada a los relatos policiales, hacia 1946 los irá incorporando con mayor interés hasta que la revista, en su última etapa, se dedique casi exclusivamente a la difusión del género. Simultáneamente con la organización de concursos literarios, la revista *Vea y Lea* publica, en casi todos los números, un cuento policial de autor nacional.

No es arriesgado afirmar que, en líneas generales, la narrativa policial argentina remite de manera directa a modelos anglo-norteamericanos. De Poe a Chandler, pasando por Conan Doyle, Chesterton, Hammett, estos modelos han servido para un uso del género y para renovar, en muchos casos, la narrativa argentina contemporánea. El eco que tuvo esta experiencia es posible medirlo por la proliferación que se observa entre los años 50 y 60, con colecciones del tipo de *Pandora* de la editorial Poseidón, *Cobalto*, *Club del Misterio*, *Deborah*, *Linterna*, *Rastros*, *El Triángulo Verde*, *Club del Crimen*, *Laberinto* y los frecuentes volúmenes en los *Libros del Mirasol* de la editorial Fabril. Estas colecciones y revistas de difusión masiva provocaron por un lado, la producción de autores nacionales en el género y, por otro, dieron respuesta a la demanda de un público no especializado en la llamada “alta literatura” y consumidor de dicho género. Si la colección *Evasión* de Hachette habíamos dicho retoma, en general, el diseño inaugurado por el *Séptimo Círculo*, la *Serie Naranja* de la misma casa editorial comienza a difundir, parcialmente, la vertiente “dura”, al divulgar novelas de David Goodis, Brett Halliday, entre otros. Sin embargo, hacia los 50, las colecciones que brindan mayor espacio para esta variante del género son las colecciones *Rastros* y *Pistas*, dos típicas colecciones de kiosco que comienzan a traducir a Dashiell Hammett, Raymond Chandler y Davis Goodis.

Entre 1940 y 1960, se destacan entre otros textos: “La muerte y la brújula”, “El jardín de los senderos que se bifurcan” de Jorge Luis Borges que pertenecen a su libro *Ficciones* (1944), *Un modelo para la muerte* (1946) B. Suarez Lynch (pseudónimo de Borges y Bioy Casares), *Rosaura a las diez* (1955) de Marco Denevi, entre otros textos.

La novela negra sólo tenía hasta los años 60 y 70, una difusión circunstancial y dispersa a partir de los relatos de Chandler, Chase, Goodis y James Cain, a los que se sumaba el cine que, gracias a las versiones de Humphrey Bogart y Lauren Bacall, había impuesto las novelas de Hammett y Chandler. Alrededor de los años sesenta, una defensa de la novela dura es asumida por uno de los colaboradores de la revista *Contorno*. Juan José Sebrelli escribe en 1959 y 1966, dos artículos reivindicando la producción del autor de *Cosecha Roja* y *El Halcón Maltés*, Dashiell Hammett [6]. También, David Viñas -apelando al seudónimo de Pedro Pago- publica, en la

colección regentada por el ex comisario Enrique Fentanes, dos narraciones policiales *Chico grande* y *Chico chico*, apelando a un personaje del hampa y conocido como Mate Cosido. Colecciones como *Cobalto*, *Pandora*, *Punto Negro* y *Linterna*, entre otras, se alimentan con traducciones de la vertiente negra o dura del relato policial. Asimismo, hacia fines de los años 50, Eduardo Goligorsky, traductor y autor con pseudónimos de falsos thrillers norteamericanos, alimentó con una treintena de títulos las populares ediciones regentadas por *Malinca*, *Acme Agency*. Desde 1962, *Los Libros del Mirasol* de la editorial Fabril incorpora a Raymond Chandler, Dashiell Hammett y Ross MacDonal y en 1964, *El Séptimo Círculo* edita bajo la dirección de Carlos Frías -que sucede a Borges y Bioy Casares- a James Hadley Chase y Ross MacDonal. En 1970, con los *Libros de la Calle Morgue*, colección a cargo de Eduardo Goligorsky y la *Serie Negra* de la Editorial Tiempo Contemporáneo, dirigida por Ricardo Piglia, se establece el definitivo reconocimiento de la vertiente del “hard boiled”.

En este sentido, el segundo gran momento de la novela policial se da a fines de los años sesenta, con la *Serie Negra*, que por primera vez y de manera sistemática, difunde novelistas norteamericanos “duros”, como Horace Mc Coy, Jim Thompson [7]. Nuevamente, el policial se convierte en el centro de una gran polémica literaria. La colección que, en 1968, dirige Ricardo Piglia tuvo la virtud de diferenciar, por primera vez en lengua española, los aportes del policial norteamericano de su antecedente, el policial inglés. Si en la novela inglesa el orden de la sociedad quedaba saneado por la inteligencia del investigador, la novela llamada negra trajo consigo un régimen distinto [8]. Son narraciones -los de la vertiente negra o dura- que narran lo que excluye y censura el policial clásico, relatos donde la causalidad no es un misterio o un enigma y el dinero -que sostiene la moral y la ley burguesa- es la única razón del crimen. Este tipo de narrativa, de influencia norteamericana, significó una inflexión diferente del policial clásico, concebido como una novela de enigma cuya trama se despliega en un razonamiento lógico que avanza hasta la resolución de una incógnita. La novela o el relato policial negro o duro no se basa tanto en un enigma, sino más bien exacerba una mirada realista y ácida sobre el mundo en tanto lucha de intereses contrapuestos. Por otra parte, el límite entre delincuente y las fuerzas del orden no son muy claras ya que, muchas veces, policías y criminales se hallan atrapados por las mismas redes de poder, dinero y corrupción. Cabe agregar que si el detective de la policial de enigma es un aficionado, generalmente aristócrata, que confía en la habilidad de sus razonamientos deductivos, el detective de la serie negra es un profesional a sueldo que avanza en la determinación de las causas a partir de la acción y, en más de una oportunidad, exhibe sus limitaciones, dudas o equívocos y, por lo general, se manifiesta como un perdedor, atrapado por los intrincados resortes que mueve la sociedad capitalista. Esta última colección, pese a sus escasos dieciocho volúmenes, juega un papel relevante. Ya sea por la selección y difusión de algunos textos inéditos en nuestro idioma -como por ejemplo algunos textos de Horace McCoy o de José Giovanni- como por el predicamento de su director. Sobre esa época, como narrador, Piglia comienza a incursionar en el género con el relato “Agua florida”, publicado en el número 10 de la revista *Crisis*. Asimismo, aparecen numerosas notas publicadas en el diario *La Opinión* o en *Panorama* escritas por Osvaldo Soriano y Marcelo Pichon Riviere, como también comentarios publicados en *Siete Días*, *Noticias* y el *Cronista Comercial*. Los fascículos referidos al género policial en *Capítulo Universal*, *La historia literaria* publicada por el Centro Editor de América Latina y el auge de una conciencia crítica sobre el género amplía las fronteras de la producción literaria, cuyo desarrollo se prolonga hasta nuestros días. Así lo confirman la valoración crítica y la reflexión teórica de nombres como Jorge Luis Borges, Rodolfo Walsh, Jaime Rest, Jorge Lafforgue, Jorge B. Rivera, Ricardo Piglia, Juan Sasturain, Juan Pablo Feinmann y Elvio Gandolfo, entre otros, los cuales rescatan un género considerado no hace mucho tiempo como “menor” o marginal, al margen de cierta ideología de la literatura. Esta reivindicación crítica se asocia al auge de escritores que cultivan el policial -más de una vez crítico y narrador

coinciden en una figura, caso Borges, Walsh o Piglia- La propuesta de la novela dura como examen o crítica de la sociedad capitalista según la línea cultivada por autores como Dashiell Hammet, Raymond Chandler o David Goodis arraigó en la literatura argentina, no sólo en cuanto a la circulación de traducciones, sino también como incidencia en la conformación de propuestas narrativas. En los comienzos de los años setenta, se produce la eclosión de una tendencia que venía manifestándose de forma gradual en la década anterior: el paso de la novela o el relato de enigma a los relatos duros, al modo de la serie negra. Ricardo Piglia, Juan Carlos Martini y José Pablo Feinmann serán algunos de los autores que se internan en la práctica de esta modalidad narrativa.

A fines de mayo de 1975, La revista *Siete Días Ilustrados*, semanario perteneciente a la editorial Abril, organiza el “Primer Certamen Latinoamericano de Cuentos Policiales” con la denominación de Jorge Luis Borges, Marco Denevi y Roa Bastos como jurados. Poco después, la *Revista Misterio* (n° 5) publica los cinco cuentos premiados: “Lastenia” de Eduardo Mignogna, “El tercero excluido” de Juan Fló, “Orden jerárquico” de Eduardo Goligorsky, “Los reyunos” de Antonio Di Benedetto y “La loca y el relato del crimen” de Ricardo Piglia. El uso y el interés de la modalidad del policial negro de esta generación formaba parte de un nuevo uso desplazado del género que, por un lado, les otorgaba una forma narrativa atractiva y estructurada formalmente y, por otro, les permitía, a partir de la puesta en evidencia de ciertas temáticas en el género -los abusos del poder y la corrupción social, la relación entre ley y dinero o entre política y delito-, una nueva forma de hacer política o hablar de lo social, en años duros de censura o represión política. En este sentido, la práctica del género no sólo posibilitó la denuncia o la evaluación social, sino también una renovación técnica y estética.

Con *The Buenos Aires affaire. Novela policial* (1973), Manuel Puig produce el rescate de ciertos géneros populares como el cine de Hollywood de las grandes divas y el folletín sentimental de principios de siglo [9]. Asimismo en el mismo año, Osvaldo Soriano publica en la editorial Corregidor *Triste, solitario y final*, novela donde uno de los protagonistas es Philip Marlowe, el detective y el principal protagonista de las novelas de Raymond Chandler. También hacen lo propio Juan Carlos Martini con *El agua en los pulmones* (1973), *Los asesinos las prefieren rubias* (1975) y Alberto Laiseca con *Su turno para morir* (1975). También, entre el 16 de marzo y fines de mayo de 1983, Juan Sasturain publica, en forma de folletín en el diario *La Voz* y con ilustraciones de Hernán Haedo, su novela *Manual de perdedores*.

Hacia los últimos 90, Juan José Saer, un escritor de reconocido prestigio internacional y con propuestas narrativas cercanas a los modos de la vanguardia francesa del “nouveau roman”, sorprende con *La pesquisa* (1994), narrando el misterioso caso de un asesino serial de pobres jubiladas parisinas. También, jóvenes escritores incursionan en el género como Martín Caparrós con *El tercer cuerpo* (1990) y Carlos Eduardo Feiling con *El agua electrizada* (1996) . En esa misma época, Ricardo Piglia dirige una nueva colección *Sol negro* de la Editorial Sudamericana, destinada a promover una serie de escritores norteamericanos que adscriben, según el autor, a nuevas formulaciones narrativas en correlación con un nuevo imaginario social contemporáneo. En este sentido, en 1991, Piglia, en un Seminario dictado en la Universidad Nacional de Buenos y en un breve artículo aparecido en el *Suplemento Cultura y Nación* del diario Clarín, esboza una nueva categoría narrativa asociada al registro policial: la ficción o relato paranoico. Trazando la historia del género a partir de la constitución de la figura del detective y entablando una relación, entre los modos ficcionales y las formas que la sociedad asume en tres momentos históricos bien diferenciados, y que, a su vez, corresponden a las tres modalidades del género policial -de enigma, negro o duro y el relato paranoico-, formula la hipótesis de un cambio en el registro, a partir de la constitución de la subjetividad en las sociedades actuales, regidas por los órganos de

control estatal y el desarrollo de la seguridad privada. Paradójicamente, la literatura policial se hace cargo de la puesta en crisis o del peligro y la amenaza en la vida cotidiana. La tensión, entre la amenaza privada y el exceso de interpretación, reafirma una nueva modalidad que sustituye el antiguo régimen y criterio de verdad. Asimismo, en 1992, el diario Clarín conjuntamente con la Editorial Aguilar, con una línea de distribución en kioscos y librerías, lanza su colección de autores nacionales “*La muerte y la brújula*” -en obvia alusión al relato borgeano- y algunos de sus títulos fueron: *El crimen casi perfecto* de Roberto Arlt, que recogía cuentos policiales inéditos del autor de *Los siete locos*, textos de antiguas revistas y rescatados por el especialista y crítico Omar Borré, *La máquina del bien y el mal* de Rodolfo Walsh, recopilación de algunos relatos olvidados del autor, *Los sentidos del agua* de Juan Sasturain, *Es peligroso escribir de noche* de Sergio Sinay, *Función privada* de Jorge Manzur y *Las fieras*, una singular antología y pensada por fuera de los estereotipos del género, preparada, otra vez, por Ricardo Piglia.

## 2. Todos los gauchos no son detectives: el uso nacional del género.

Como sabemos, Sarmiento en el *Facundo* (1845) ha analizado la figura del rastreador, un personaje que en la extensión infinita de la llanura persigue obstinado las huellas difumadas del bandolerismo social:

“Todos los gauchos del interior son rastreadores. En llanuras tan dilatadas, en donde las sendas y caminos cruzan en todas direcciones, y los campos en que pacen o transitan las bestias son abiertos, es preciso saber seguir las huellas de un animal y distinguirlas de entre mil, conocer si va despacio o ligero, suelto o tirado, cargado o de vacío. Esta es una ciencia casera y popular. [...] Un robo se ha ejecutado durante la noche; no bien se nota, corren a buscar una pisada del ladrón, y encontrada, se cubre con algo para que el viento no la disipe. Se llama en seguida al rastreador, que ve el rastro y lo sigue sin mirar sino de tarde en tarde el suelo, como si sus ojos vieran de relieve esta pisada que para otro es imperceptible. Sigue el curso de las calles, atraviesa los huertos, entra en una casa y, señalando un hombre que encuentra, dice fríamente: “¡Este es!”. El delito está probado, y raro es el delincuente que resiste a esta acusación” (Sarmiento: 67).

La figura del rastreador en Sarmiento puede ponerse en correlación o paralelismo con la figura del detective que Edgar Allan Poe inventa en los *Crímenes de la calle Morgue* (1841). El diálogo entre estos dos contemporáneos, entre estos dos textos -el texto de Poe y el texto de Sarmiento- se podría establecer a partir de la dicotomía que emerge del eje civilización-barbarie. Si nos detenemos en el cuento de Poe, el criminal, el “otro” o el “bárbaro” que se ha apartado del pacto social (la ley) es singularmente un monstruo, un gorila que funciona como la contracara anversa del civilizado y el paradigma clásico del criminal. Sin embargo, hay condiciones históricas, sociales y formales que explican la aparición del género policial. El surgimiento de la ciudad moderna, con sus grandes concentraciones demográficas, produce como efecto la inseguridad y la angustia y da origen a la organización institucional de la policía y de los cuerpos de seguridad, o a la aplicación de determinadas metodologías de investigación. En este sentido, Walter Benjamin, en su ensayo sobre el París de la época de Charles Baudelaire, asociaba el surgimiento del género con la aparición de la sociedad de masas [10]. La ciudad moderna es entonces, el espacio social y constitutivo del registro. A diferencia del mundo del pequeño pueblo o de la campiña, donde todos los habitantes son conocidos, la ciudad y la multitud creaba un elemento amenazador a partir del anonimato del hombre moderno.

En este sentido, desde sus orígenes, el género va poner en conflicto y tensión el dominio privado y el espacio público, porque el crimen o el delito se esconde en la multitud de los ciudadanos anónimos.

Sin embargo, esa asociación informal entre la figura del rastreador y la del detective dice mucho sobre la forma en que el género es usado en nuestra literatura. Las formas desplazadas, la recuperación de ciertas estrategias narrativas o la lectura en clave afirman un modo de relación que traduce -lleva a otro lugar- un género transnacional y redefine las discusiones entre lo local y lo global, entre lo nacional y extranjero. Como sabemos, el mero crimen no incorpora en un relato la categoría de género detectivesco o policial. Sin embargo, la idea de la ausencia de delito o de la figura central del detective no inhabilita a una narración para participar, parcial o fragmentariamente, de ciertas marcas textuales que el género insta. En este sentido, muchos de los textos que hacemos referencia en este trabajo, participan de una clase (género o subgénero) al mismo tiempo que la niegan (transgresión de la ley del género).

En 1935, con *Historia universal de la infamia* Jorge Luis Borges recopila una serie de cuentos aparecidos, durante 1933 y 1934, en el diario *Crítica*, en su suplemento multicolor de los días sábados y dirigido por Ulises Petit de Murat. El texto trabaja con materiales de segundo orden, traducciones europeas de relatos orientales, artículos de enciclopedia, rescate de minúsculos episodios históricos e historias de bandidos. El texto de Borges tiene un gesto inaugural que determinará, en más de una ocasión, la elección y la inflexión ideológica de generaciones posteriores: el gusto por los géneros masivos y populares, la defensa deliberada de los relatos de aventuras y el policial, en sus variantes de espionaje y de enigma. La formulación de una política de cruce entre operaciones típicas de la vanguardia o de la literatura “cultura” con propiedades de los llamados géneros menores y la idea de saqueo o “robo” de historias ajenas, transformadas y acriolladas, conformará una plataforma móvil y una propuesta estética que dará frutos en autores contemporáneos. [11]

En general, la literatura argentina mantiene relaciones descentradas y equívocas con los modelos del género, con sus temas y procedimientos. Se podría decir que más bien hay un modo de relación desviado e indirecto: un uso político del género. La identidad cultural muchas veces se define en el diálogo desplazado y lateral con las formas que asume una tradición extranjera. Jorge Luis Borges ha sabido definir, en su breve ensayo “El escritor argentino y la tradición”, el modo político con que las literaturas secundarias y marginales se colocan frente a las culturas centrales y hegemónicas [12]. La posibilidad de un uso propio e “irreverente” de la literatura argentina -al igual que la literatura judía e irlandesa para Borges- sería la hipótesis central del ensayo que permite revisar el fenómeno complejo y lleno de malentendidos sobre la formación y el establecimiento de una cultura nacional. Las formas de distanciamiento, traslado o “traducción” de una forma y un modelo extranjero será postulado, en su forma más extrema, como un imperativo de nacionalización. Los mejores intentos en nuestra literatura hacen que el uso de las convenciones narrativas del género y de las reglas del mismo no se reduzcan, simplemente, a la simple transposición de códigos, figuras y estereotipos. En las producciones narrativas de las últimas décadas se verifica, más bien, la utilización de ciertas estrategias narrativas, la mezcla con otros géneros, como por ejemplo con formas que provienen de la novela histórica clásica, del periodismo, del registro de la crítica literaria, la ciencia ficción o la literatura fantástica. El género o ciertas marcas del registro ocupan hoy un lugar central en la narrativa contemporánea. Lo dominante es la captura del registro como relato de investigación, ya que, muchas veces, se ejerce sobre él una práctica de fusión con otras modalidades narrativas o la parodización y la variación sirven de base para producir como efecto el distanciamiento del modelo.

La transgresión iniciada, en 1942, por el doctor Honorio Bustos Domecq (pseudónimo donde se ocultan Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares) con *Seis problemas para don Isidro Parodi* da muestra del juego de desplazamientos y desviaciones en nuestra literatura. Un detective inmóvil toma mate, interminablemente, desde un jarrito celeste -versión vernácula del opio que consume Sherlock Holmes- y resuelve los casos desde una tranquila celda de la Penitenciaría Nacional. El ex peluquero Isidro Parodi, un inocente convicto, lleva hasta el paroxismo el fetichismo de la razón, enarbolado en las versiones inglesas.

Asimismo, el policial, en muchas ocasiones, ha servido para hablar de política cuando la censura o la represión eran moneda corriente en nuestro país. Dicho de otro modo, el género policial permite al escritor hacer política desde dentro de una tradición literaria, popular y masiva. En este sentido, el autor comprometido ya no necesita de los modos de la novela tradicional y realista para describir el mundo. Así por ejemplo, surgen las innovadoras novelas de Rodolfo Walsh, donde un periodista-detective investiga crímenes políticos reales. Walsh, cultor de la narrativa policial y periodista, utiliza algunas técnicas de ambos géneros para la denuncia política. Entre el 27 de mayo y el 29 de Julio de 1957, publica en la revista *Mayoría* una serie de notas periodísticas que servirán como base para la publicación de su novela de “no ficción” *Operación masacre*. Con esta novela, Walsh recrea, en más de un detalle, sus cuentos policiales, en especial sus *Variaciones en rojo* (1953), pero invirtiendo su formulación narrativa. A la construcción mental de un acertijo (el crimen y sus indicios) sucede la búsqueda del autor de los rastros y evidencias reales que altos personajes del gobierno de la Revolución Libertadora intentan escamotear. Si en sus cuentos policiales los vestigios del asesinato señalaban a personajes ficticiales, los cuerpos esparcidos en el basural de José León Suarez acusan a un régimen: el culpable es ahora el Estado. Desde el 16 de mayo hasta el 27 de junio de 1968, Walsh comienza una investigación periodística sobre el drama sindical en la época de Vandor, que publicará en el semanario de la CGT de los Argentinos y, poco después, en 1969, la Editorial Tiempo Contemporáneo reunirá sus notas en forma de libro bajo el título *¿Quién mato a Rosendo?* [13] En este sentido, Rodolfo Walsh, replanteando la producción anterior, pone en crisis la idea rígida de la especificidad de los discursos e inicia una forma narrativa que, más tarde, se conocerá a partir de *A sangre fría* (1965) de Truman Capote como “non fiction novel”. [14]

Desde otra perspectiva y con una estética diferente, Manuel Puig demostró que la experimentación narrativa puede desarrollarse con las formas de la cultura popular, en zonas tradicionalmente ajenas al estatuto tradicional de la literatura. En este sentido, los géneros menores se convierten en modos de narrar que permiten renovar las formas de la novela. En *The Buenos Aires Affair. Novela policial*, Puig cuenta la historia de una pintora acosada y perseguida por las arbitrariedades de un crítico de arte y, en clave policial, escenificará las luchas y competencias por la legitimación cultural. El desvío básico del género se presenta en la sustitución del detective por la figura de un psicoanalista, al modo del célebre filme de Alfred Hitchcock *Cuéntame tu vida* (*Spellbound*).

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Sútese 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)

