



# Novelas negras argentinas: entre lo propio y lo ajeno

Martha Barboza

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

---

**Resumen:** La narrativa policial en la literatura argentina ha recorrido, desde sus inicios, trayectos marcados por la búsqueda de una escritura propia y particular, que permita, por un lado, su identificación con el género y, por otro, su diferenciación o distanciamiento de los rígidos modelos establecidos. Esta búsqueda que transita, durante su proceso de conformación, por las vías de la traducción, el plagio, la imitación y la copia comienza a adquirir modulaciones propias hacia los ochenta. Parodias, reformulaciones y desvíos son las estrategias que dominan la nueva novela policial argentina. Tomando como paradigma rector a la novela negra norteamericana, escritores como Luisa Valenzuela, Juan Sasturain, Martín Caparrós y Alan Pauls, entre otros, escriben sus ficciones desde y contra el modelo genérico, produciendo así “nuevas ficciones policiales” en las que la técnica y el procedimiento típicos de la novela negra son reformulados para generar un espacio discursivo más amplio y complejo. De este modo, en esta nuevas novelas policiales, no sólo es posible leer una anécdota policial sino también un estado de la sociedad y la literatura argentinas.

**Palabras clave:** policial negro argentino, narrativa argentina, reformulación literaria

*Muestra  
me un  
hombre o  
una  
mujer que  
no  
puedan  
soportar  
las obras  
policiales  
y me  
mostrarás  
a un  
tonto, un  
tonto  
inteligent  
e -quizá-,  
pero  
tonto al  
fin.  
Raymond  
Chandler*

## 1. Cosas dichas [1]

El carácter convencional de los géneros literarios es un hecho admitido, tanto desde la teoría como desde la crítica contemporánea. Tal convención se instituye por la relación inmediata que los géneros mantienen con la serie social, lo cual permite

corroborar que su constitución se produce a partir de la mirada particular que la literatura hace de la sociedad. Es el contexto el que establece las marcas sociales que luego se proyectan en el género, espacio textual que las absorbe y las reconstruye de acuerdo con su propia preceptiva estético-discursiva.

Desde esta perspectiva, es indudable que el género policial, gestado en la serie literaria, adquiere su configuración discursiva y estructural en la misma instancia de su gestación. Poe establece, dentro de su propia producción y de manera explícita, las pautas genéricas que se repetirán con mayor o menor exactitud, con igual o aproximada fidelidad, durante mucho tiempo. En la actualidad, es posible leerlas aún (con reformulaciones) en los “nuevos relatos policiales”.

Este modelo formal ideado por Poe se constituye, además, a partir de una mirada particular de la realidad y de un contexto social que responden al paradigma de la modernidad. Es precisamente esta percepción la que conduce a generar una propuesta formal que posibilite la narración de lo percibido: el individuo y la masa, la justicia y la verdad, la cuestión de la propiedad y el espacio, lo público y lo privado, la institución policial (en estado incipiente) y la sociedad moderna; en definitiva, una topología, determinados personajes, una lógica de la verdad y de las acciones.

Una vez instaurado tal modelo genérico, su presencia en el campo de la producción literaria ha sido constante y se ha proyectado, con más o menos transformaciones, hasta la actualidad. Incluso la novela negra norteamericana, que posee sus propias características distintivas y su propio momento fundacional, no puede desconocer su filiación con dicho modelo.

Es importante destacar también que la iniciativa de Poe, a fuerza de repeticiones y renovaciones, supera las fronteras del cuento, espacio narrativo para el cual había sido pensado, y abre un campo discursivo en el que confluyen múltiples y diversos discursos que, en cierto modo, se construyen sobre la base ideada por Poe. La diferencia no está dada por los elementos y rasgos tipificadores del género, sino por el modo de disponerlos, por el medio utilizado para conformarlos y por los matices añadidos para salvar la repetición. Así, con la aparición de novelas, historietas, films, series televisivas, folletines, etc., se pone en evidencia que lo policial es una categoría que atraviesa diversos géneros discursivos. Pero también implica hablar del Estado y su relación con el crimen, de la verdad y sus regímenes de aparición, de la política y su relación con la moral, de la Ley y sus sistemas de coacción (Link, 1992: 6).

El género policial (tanto el clásico como el negro) se configura, entonces, a partir de una cooperación textual que presenta su discurso como un artificio sintáctico-semántico-pragmático, cuya interpretación, de algún modo, está prevista en su propia gestación.

En este trayecto histórico del género, la cultura de masas se constituye en el ámbito más apropiado para su difusión y circulación, y dentro de ella lo policial y sus diferentes manifestaciones discursivas se instalan en el espacio de la llamada “literatura menor”, pensada sólo para ser consumida por las clases populares. Sin embargo, el género rompe y trasciende esta jerarquización y calificación, establecidas por quienes dicen practicar la “literatura mayor”, para proyectarse en los espacios literarios pertenecientes a la “alta cultura”.

En este sentido, y más específicamente en el marco de la literatura argentina, las acotaciones y reflexiones que en su momento hace Jorge Luis Borges acerca de los rasgos y condiciones que caracterizan al cuento policial superan los límites genéricos y pueden ser leídas como una poética de la literatura. Ello justifica ciertos quiebres o rupturas que él mismo lleva a cabo en la construcción de sus propios cuentos

policiales. El juego, la mezcla, el desvío, son siempre practicados sobre los elementos consagrados por el canon. De este modo, Borges se instala en el género policial para producir una poética que se enfrenta a las dominantes literarias de su época. Puede decirse que “usa” el policial para construir un espacio en el que el género funcione como tal y como un lugar desde donde leer sus propios textos y la literatura argentina.

De alguna manera, Borges marca el inicio de una lectura y de una escritura diferentes, no sólo del género policial sino de la literatura nacional, destacando, además, que ésta se construye sobre la base de una literatura mundial. En este sentido, puede decirse que la literatura policial argentina se produce sobre ese soporte “extraño” y “ajeno” dado por los clásicos ingleses y por los *thrillers* norteamericanos. Sin embargo, esto no impide que muchos escritores “insistan” en una producción nacional del género a través de plagios, imitaciones y parodias. Una de las estrategias utilizadas en esta búsqueda es la eliminación o parodización del procedimiento clave y esencial del género: la figura del detective, pero conservando los otros rasgos caracterizadores: enigmas, misterios, crímenes, investigaciones, indicios.

De todos modos, el género policial en la Argentina se determina no sólo por sus particularidades locales, sino también como cruce de tradiciones y prácticas de lecturas que dan forma a una cierta especificidad. Las configuraciones que el género policial adquiere en algunas producciones nacionales permiten observar el modo en que se articulan ciertas marcas del vínculo complejo entre crimen y discurso en la literatura argentina. Y esto se visualiza aún más en las tensiones vertebradoras de la relación entre géneros populares y géneros literarios (o entre cultura popular y alta cultura).

El presente estudio está centrado particularmente en novelas policiales que se producen en la década del ochenta y principios del noventa. El objetivo es señalar cómo, a pesar de que el modelo formal que rige el género (sobre todo el de la novela negra norteamericana) es respetado en gran medida (condición indispensable para entrar en el paradigma policial), el entramado discursivo y la particular disposición y selección de aspectos y elementos complementarios convierten a estas novelas en textos que exigen una nueva competencia lectora, más allá del pre-concepto genérico. Aún más, muchas veces el modelo policial funciona como trasfondo y base para la incorporación de otras estrategias discursivas y literarias que atraviesan el género y lo configuran de una manera diferente, permitiendo, de ese modo, leer más allá de lo policial un estado de la sociedad y de la literatura argentinas.

## **2. Apropiaciones, copias, parodias y algo más**

Realizar un estudio de la novela policial producida en los años ochenta/noventa en la Argentina, implica desbordar los límites del canon que sólo permite observar aquellos elementos que lo tipifican y encasillan dentro del modelo formal establecido para el género. El carácter complejo que han adquirido las producciones literarias policiales en este período obligan a considerar estas discursividades desde otras perspectivas, además de aquellas que posibilitan reconocer un texto como policial.

Se puede plantear, entonces, por un lado, la consideración de la novela negra argentina como un género literario que se caracteriza, además, como una forma social que lee la sociedad no sólo desde el crimen, sino también desde los acontecimientos cotidianos y marginales que contextualizan la anécdota policial. Novelas como *Manual de perdedores I y II* (1983/88), de Juan Sasturain, *El tercer cuerpo* (1990), de Martín Caparrós, *Novela negra con argentinos* (1991), de Luisa Valenzuela, entre

otras, proporcionan su visión y registro de una realidad social argentina mediatizada por anécdotas ficticias vinculadas con el crimen o el delito. Por otro lado, está la determinación de la existencia o no de un género policial argentino, teniendo en cuenta la complejidad temática y estructural que ha alcanzado durante estos años.

Esta última consideración obliga a reflexionar sobre si la novela policial negra en la Argentina se sostiene con marcas determinantes que la consoliden como un género particular. Para responder a esta cuestión, es necesario, en primer lugar, efectuar una breve síntesis de su cronología, desde su introducción en la literatura local hasta la década del ochenta cuando parece definirse con mayor precisión.

Un primer momento se caracteriza por la importación, realizada a través de traducciones de las novelas policiales angloamericanas de enigma. Algunos de los autores que incursionan en la literatura policial producen textos matizados con rasgos localistas y *ambientados* en nuestro país. Hay una fuerte adhesión a la clásica narrativa detectivesca, basada en el modelo formal creado por Poe y su figura central y determinante, el detective. Este personaje que sostiene toda la narración tiene como función primordial y final develar un enigma a partir de un acto criminal. Prevalece el razonamiento lógico-científico y no hay un contacto directo con la realidad, de modo que esos relatos pueden ser considerados como los representantes argentinos del canon inglés.

Sin embargo, es Borges, con sus *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942, en coautoría con Bioy Casares, bajo el seudónimo Bustos Domecq) y con “La muerte y la brújula” y “El jardín de los senderos que se bifurcan”, quien produce el trastocamiento de las leyes de juego clásicas, estableciendo así, una distancia del epigonismo, de las convenciones editoriales y de mercado y de las impuestas por los modelos vigentes. Borges reformula las reglas del género, llegando hasta su parodización. Pero no se limita a transgredir sus normas, sino que polemiza acerca de las concepciones de la literatura y “replantea una tradición, sus límites y artificios prefigurando la pauta de lo paródico que definirá casi en su conjunto a la narrativa policial argentina” (Rivera, 1986: 29).

De este modo, el discurso paródico se convierte en una de las vías para trascender e invertir el modelo clásico (procedimiento usado también con el policial negro), marcando fisuras en relación con el sistema literario dominante, interesado más en los modelos realistas.

En este momento, además, comienza a destacarse Rodolfo Walsh, quien incursiona en el género, a mediados de la década del cuarenta, con diversas traducciones de los clásicos y con la publicación de sus primeros relatos. Estos primeros cuentos, que oscilan entre lo fantástico y lo social, están matizados por elementos extraídos del policial, género al que posteriormente adherirá y sobre el cual escribirá con un estilo particular, para proyectarlo, luego, estratégicamente en sus producciones de *non-fiction*.

Una segunda etapa se relaciona con el auge que adquiere en nuestro país, a partir de la década del sesenta, el policial negro. El discurso y el modelo canonizados en la etapa anterior son revertidos. Adquieren relevancia los problemas sociales y existenciales, producto de la crisis de valores. El crimen ya no es considerado en su individualidad, sino como consecuencia de una sociedad que genera individuos violentos y corruptos. La novela policial se convierte en un discurso polifónico donde diversas ideologías se entrecruzan; concurren aquí discursividades provenientes de distintas prácticas sociales. El crimen ya no es considerado como la desviación individual de una persona, es la sociedad la que se convierte en la gran acusada. El hecho policial aislado ya no constituye el centro de la narración, se destaca más bien la relación que el acto delictivo mantiene con un contexto social. Esta transformación

que sufre el género se proyecta también en la figura del detective, que adquiere rasgos totalmente opuestos al clásico, es un personaje de dudosa moral que procede de ámbitos marginales.

En consecuencia, esta nueva novela policial se convierte en un texto plurisignificativo y complejo en el que se puede leer, además del crimen, cuestionamientos políticos, históricos y sociales. Así, por ejemplo, algunas de las novelas policiales que se producen en la Argentina en los ochenta/noventa no sólo tienen como objetivo descubrir un criminal, sino también constituirse en un activador de la memoria, puesto que ésta estructura una materialidad discursiva compleja que se desarrolla dentro de una dialéctica de la repetición y de la regularización: la memoria discursiva sería lo que frente a un texto surge como acontecimiento para leer, establece los implícitos (es decir, los preconstruidos, elementos citados y referidos, etc.) que necesitan su propia lectura. La cuestión reside en saber dónde se alojan esos implícitos que están “ausentes por su presencia” en la lectura de un discurso (Pécheux, 1987: 65). El lector del policial negro encuentra, en su recorrido de lectura de la anécdota, una serie de fragmentos e indicios vinculados con un momento socio-histórico determinado, los que, a su vez, le permiten construir la “otra historia” que rodea a los protagonistas implicados en la trama:

[...] Agustín sabía de estos cuerpos flotando en el río y también había sabido de los otros, arrojados de helicópteros a medio morir, con la panza abierta para que no flotaran [...] Se la buscaron, se solía decir allá [...] [2].

[...] se acomodó con Frondizi. Primero como importador y después con las patentes extranjeras. Siempre metalurgia chica [...] [3].

El crimen es desplazado a un segundo plano y, en muchos casos, no llega a resolverse, ya que adquiere más importancia la denuncia de la historia como relato del poder y como ejercicio de la violencia. Desaparecen los límites entre la ley y el delito, y se impone el poder del dinero y de los intereses creados. Teniendo en cuenta estas nuevas características que asume el género policial, Ricardo Piglia observa, con respecto a la novela negra, que:

Los relatos de la serie negra [...] vienen justamente a narrar lo que excluye y censura la novela policial clásica. Ya no hay misterio alguno en la causalidad: asesinatos, robos, estafas, extorsiones, la cadena es siempre económica. El dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única razón de estos relatos donde todo se paga. Allí se termina con el mito del enigma, o mejor, se lo desplaza. En estos relatos el detective (cuando existe) no descifra solamente los misterio de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales, esto es, la sociedad es vista desde el crimen [...] [4].

En este momento también se afianza la incorporación del discurso paródico, se producen fracturas con respecto al modelo convencional y desde ese espacio, la literatura policial se transforma en un campo de reflexión sobre el hombre, la literatura, la ficción, la sociedad.

En esta línea literaria y discursiva, se ubican autores como Juan Carlos Martini, Juan Sasturain, Manuel Puig, entre otros, quienes se inscriben en el policial negro con producciones que siguen el modelo norteamericano para reformularlo o parodiarlo. Un claro ejemplo está dado por el detective Etchenaik de *Manual de perdedores I y II* de Sasturain.

Finalmente, se puede observar un tercer momento en el que el discurso policial se convierte en un medio para cuestionar problemas literarios, del lenguaje, filosóficos y hasta discursivos. El género, que comienza con una estructura cerrada, organizada en torno a la resolución de un enigma o delito, deviene, en esta instancia, reflexión abierta, digresiva y crítica no sólo sobre una época conflictiva, sino también sobre la propia literatura: se plantea el problema de la construcción como anécdota.

Desaparece la figura canónica del detective como centro unificador del relato; la función detectivesca es investida azarosamente en la figura de un personaje quien, también por casualidad o por interés incursiona en la tarea investigativa y, en la mayoría de los casos, sólo lo hace para sí mismo, pues el poder que ostentan los criminales imposibilita la denuncia; los límites entre la Ley y el delito prácticamente han desaparecido. Es el caso del protagonista bisexual de *El tercer cuerpo* de Caparrós, el que por azar e interés inicia una investigación que lo lleva a descubrir grandes negociados en el mundo bursátil imposibles de derrumbar.

Estas “nuevas” novelas policiales están atravesadas por determinados núcleos de sentido que se relacionan con cuestiones como la identidad, el otro, la autenticidad y la escritura como práctica indispensable para transgredir ciertos paradigmas literarios. Se puede citar aquí el texto de Luisa Valenzuela, *Novela negra con argentinos*, en la que a partir de un supuesto crimen se discurre sobre la problemática del cuerpo en la escritura, los límites entre ficción y realidad, la crítica literaria y el exilio.

Lo “detectivesco” supera ampliamente el marco convencional del género y abre un espacio desde donde efectuar planteamientos e indagaciones más complejas sobre el problema de la ficción, la identidad del escritor y los códigos lingüísticos que participan de una escritura que quiere ser diferente. La mezcla, la contradicción y la ambivalencia se entrecruzan y se superponen con la anécdota del crimen. Así, *El coloquio* (1990), de Alan Pauls es una novela experimental donde hay una actitud distinta frente a la novela policial; y la acción como soporte de la investigación es sustituida por la investigación discursiva, la “realidad” por la palabra.

La parodia adquiere también en esta etapa un mayor relieve y permite poner de manifiesto la ridiculez y la crisis de ciertas prácticas sociales, consideradas como “normales” dentro de un contexto sociocultural determinado.

En definitiva, puede decirse que la formación de una “serie negra argentina” sigue, por una parte, el formato convencional y reproductivo de las pautas constructivas norteamericanas que responden a los requerimientos editoriales de mercado, ya que en estas producciones resulta difícil detectar una búsqueda de diferenciación con el modelo canónico. Por otra parte, se puede observar, casi simultáneamente, una apropiación del género efectuada por escritores que habitualmente se concentran en otras formas narrativas. Es precisamente en estas últimas producciones donde la nueva literatura policial argentina experimenta todo un proceso de desautomatización y transformación, producto de las condiciones sociales que la determinan. Esta nueva novela policial se configura como una especie de texto rizomático con diferentes líneas de fuga que conducen a una multiplicidad de sentidos, muchas veces dispares y contradictorios. No solamente articula una voz genérica, sino también una experiencia particular textualizada y otros componentes estratégicos que determinan el distanciamiento del escritor de las pautas hegemónicas dentro de una perspectiva dominante. El género adquiere así un alto grado de esteticidad y complejidad significativa; pone en tela de juicio las leyes del modelo y crea un campo apropiado donde pueden leerse nuevos discursos.

### 3. Escrituras-lecturas-escrituras

#### 3.1. *Novela negra con argentinos: transgresión y pluralidad significativa*

La determinación genérica dada en el título *Novela negra con argentinos* (1991), de Luisa Valenzuela predispone, desde el principio, a un tipo particular de lectura: el lector cree encontrarse frente a una novela representativa de la literatura policial de la serie negra. Sin embargo, considerar a esta novela como una muestra más del género implicaría reducirla y someterla a las convenciones genéricas de este tipo de discurso, dejando de lado otros registros que se complementan y conectan con la anécdota del crimen y que, en definitiva, es lo único que conserva del modelo. El acto criminal con el que se inicia el relato constituye una de las “múltiples entradas” que tiene el texto y permite, a la vez, determinar cómo se relaciona con otros núcleos sémicos: lo detectivesco da lugar a indagaciones más complejas sobre la escritura, la mujer, la historia, el exilio, la marginalidad, la literatura. De esta forma, la novela se construye como un entramado de significaciones que se superponen y entrecruzan a lo largo de todo el texto, y donde el crimen tiene una presencia insistente.

El enunciado canónico del acto criminal con el que se inicia el relato, es transgredido inmediatamente para originar, sin apartarse totalmente de él, otros discursos que producen, en principio, el desconcierto del lector y lo obligan a leer de otra manera, a romper con una serie de pre-conceptos establecidos por convenciones genéricas y culturales que condicionan su lectura:

El hombre -unos 35 años, barba oscura- sale de un departamento, cierra con toda suavidad la puerta y se asegura de que no pueda ser abierta desde afuera [...] El hombre, Agustín Palant, es argentino, escritor, y acaba de matar a una mujer. En la llamada realidad, no en el escurridizo y ambiguo terreno de la ficción [5].

A partir de esta situación se genera una red de enunciados que van a configurar una serie de significaciones que transforma y determina el recorrido narrativo de una compleja historia que tiene como protagonistas a Roberta y Agustín, dos escritores argentinos radicados en Nueva York, para quienes el crimen cometido por este último, marca el comienzo de una vida en la que afloran la angustia existencial provocada por un medio extraño, la memoria de un pasado que no se puede olvidar y la imposibilidad de retomar la escritura. Es Roberta quien debe afrontar no solamente las incertidumbres que este hecho produce en su compañero, sino también las propias que le impiden continuar con la escritura de una novela que la desborda y se le torna inmanejable: “¿Qué hacer con un personaje que se larga por su cuenta y hace de las suyas y te trastorna la novela?” [6].

Es aquí donde comienza a cobrar relevancia la presencia permanente del significante *cuerpo*, a través de una gama de sentidos en los que se ven implicados los actores principales y las circunstancias, y que permiten efectuar la lectura de contextos pasados y presentes que enmarcan la anécdota. Así, Agustín pone y expone su cuerpo en un acto de agresión que lo conduce a provocar la muerte aparentemente inmotivada de una mujer, la que se transforma en el *cuerpo* que lo acompañará constantemente y operará también como activador de la memoria para recordar los otros crímenes y los *otros cuerpos* que registra la historia argentina reciente:

Me pareció que se llevaban un cuerpo, me removió tantas cosas de otros tiempos. Buenos Aires, ya sabés [...].

¿Dónde termina la destrucción y empieza la apropiación? ¿Dónde reside la secreta memoria del olvido? Edwina -esa imagen, lo único que le

quedaba de ella y ya no hay nada- removiendo ahora los insoportables recuerdos, aquellos de los que Roberta nada sabe ni aun transmogrificados, de los que él casi no sabe, todo un país dejado atrás, un tiempo y un horror que no llevaba ese nombre (con gritos en la casa de al lado y desaparecidos). No. Recuerdos intolerables de otras víctimas que, como Edwina, no serán mencionadas de nuevo.

Aquello que nunca más deberá ser reflatado, y ahora estos resquicios de memorias enturbiándolo todo [7].

Esta novela, como muchas otras producciones de la literatura argentina contemporánea, incorpora en forma fragmentaria e intercalada, enunciados que permiten al lector construir la “otra novela negra argentina”, con sus crímenes, sus cadáveres y con un Estado delincuente y criminal. Así, el cuerpo del delito sale de la situación individual del crimen para convertirse en el cuerpo del delito de Estado y en el cuerpo de la escritura.

Es en el discurso del cuerpo donde una serie de indicios significantes se yuxtaponen para adquirir sentidos, que se relacionan con ciertas prácticas sociales determinantes de dos sujetos que pretenden reencontrarse consigo mismo y con la escritura. Y en este juego dialéctico entre cuerpo y escritura adquieren sentido las situaciones en las que Agustín ha implicado y comprometido a Roberta. Ésta se inviste de un rol maternal, que le cuesta asumir, para proteger a su compañero, lo cual, a la vez, le posibilita la adquisición de cierto poder para operar sobre el cuerpo de aquél y transformarlo en otro. Intenta, de este modo, eliminar u ocultar todo indicio que se vincule con el individuo que cometió el crimen: “El primer paso de Roberta en la historia de Agustín no fue de indagación sino de ocultamiento. Prioridad uno: encontrar el arma del delito y hacerla desaparecer” [8].

En consecuencia, el significante *cuerpo* evidencia la diversidad discursiva e ideológica que se genera a partir de la relación que los protagonistas mantienen con él; significa protección y refugio, memoria histórica, centro de agresión y motivador de la escritura. Todo ello, sumado al crimen, provoca un estado de angustia permanente tanto en Roberta como en Agustín, y los conduce a una especie de autocensura, de rechazo y negación de la escritura y de automarginación. Se encierran en sus propias cavilaciones a través del aislamiento físico, evitando todo contacto directo con una realidad que los supera y los domina.

Sin embargo, esta automarginación voluntaria alcanza su punto culminante cuando deciden deshacerse del arma homicida, única huella del crimen que Roberta no eliminó. Este acto simboliza una aparente liberación de las culpas, un autoconvencerse de que todo lo sucedido sólo fue una obra de teatro, una representación; constituye una marca del inicio del distanciamiento físico entre ambos personajes y de la búsqueda de comunicación con otros individuos que, como ellos, viven Nueva York desde el margen:

Tendría que pensar más en esas simetrías, pero no, sí, cualquier cosa con tal de no pensar en el revólver que llevaba una vez más en el bolsillo, envuelto ahora en un pañuelo. Lo sacó del bolsillo sin tomar precaución alguna y lo tiró a las aguas opacas.

Qué tara mental, qué papelón, qué risa, qué buena broma, todo un gran acto de teatro [...] [9].

La condición de escritores de los protagonistas, se hace evidente en el transcurso de la anécdota por la presencia de registros que denotan sus posiciones con respecto a

la literatura, al arte y al lenguaje. En consecuencia, no pueden establecer límites claros y precisos entre la ficción que pretenden crear y la “realidad” que experimentan:

-En una de esas fue un sueño. Una pesadilla. Hay que considerar la posibilidad. Ocurre, la literatura te lo cuenta, vos leíste a Sontag.

Pero esto no es literatura, nena, esto es pura verdad [...].

[...] Empezá de nuevo. Metete en otra novela. Pero novela-novela. Sin teatro, sin dobles [10].

*Novela negra con argentinos* es una novela de ruptura, de transgresión al modelo policial negro: no hay detective que indague el crimen (resuelto desde el principio), sólo están el criminal y su cómplice (sujeto de la enunciación), y no se busca indicios sino que se los oculta. Sin embargo, el crimen y ciertos actos detectivescos funcionan como puntos de fuga para la configuración de planos que se superponen y entrecruzan y donde la referencia final se esfuma.

El texto se estructura como un juego dentro del juego que los personajes intentan construir al margen de sus propias escrituras. Un juego discursivo donde las pequeñas anécdotas se intercalan con otros enunciados sobre problemáticas que acosan a los personajes.

La autora construye así un texto plural, cuya compleja trama reúne una diversidad discursiva que va desde el crimen a la crítica literaria y que exige ser abordado e interpretado en su multiplicidad significativa.

### **3.2. El género policial como mirada y registro de lo social en dos novelas negras argentinas**

Una de las características que define a la novela dura es la práctica como criterio de verdad. Apoyado en ella el investigador se lanza al encuentro de los hechos; se deja llevar por los acontecimientos y sus indagaciones producen inevitablemente nuevos crímenes y una cadena de situaciones cuyo fin es el descubrimiento de las causas que lo provocaron. Por otro lado, ya no se trata de una narración en la que sus actores intentan restablecer el orden social alterado; únicamente los mueve el afán de lograr mejores dividendos. Todo se reduce a una mera operación comercial, muchas veces alejada de los viejos criterios de inocente o culpable.

Las novelas *El tercer cuerpo* (1990), de Martín Caparrós y *Arena en los zapatos* (1989) de Juan Sasturain son producidas a partir de esas premisas básicas que caracterizan al género negro. Sin embargo, confluyen en ellas otros discursos que permiten trazar trayectos de sentido vinculados con las prácticas sociales de donde emergen. De este modo, en mayor o menor grado, ambos autores, cada uno con códigos discursivos y estilísticos particulares, retratan una sociedad y un momento histórico de la Argentina a través de anécdotas y personajes ficticios que transitan por espacios y tiempos reconocibles desde una realidad extratextual.

*El tercer cuerpo* de Caparrós puede considerarse como uno de los textos representativos del policial negro argentino, pues se ajusta a las pautas que definen el género, pero al mismo tiempo éstas se integran con otros elementos que determinan su reconocimiento y diferenciación de aquellos grandes “padres textuales” angloamericanos que condicionaron la canonización genérica de las novelas negras.

La información sobre el robo de prestigiosos cadáveres del cementerio de la Recoleta, a la que el protagonista, Matías Jáuregui, accede por azar, constituye el inicio de la anécdota policial que se convertirá luego en motivo y vehículo para mostrar una sociedad o una parte de ella a través de sus comportamientos y debilidades.

La figura clásica del detective se ve desplazada, transformada y asumida por un personaje bisexual y cocainómano, que recurre a la actividad detectivesca movido por intereses y ambiciones personales que determinarán, en última instancia, el descubrimiento de delitos muchos más graves. La apropiación de un estilo ajeno convierte a este pseudoinvestigador en una imitación paródica, con gestos y actitudes que producen tanto en él como en otros personajes reacciones irónicas y burlescas, determinadas por un contexto social que sólo reconoce la figura del detective en el ámbito de la ficción:

No era que pensase hacerse el detective privado, esa raza que sólo malvive en las novelas.

-Así que te dio por jugar al detective.

-Pero esta idea que te dio ahora de meterte a detective es la más pelotuda de todas. Jugando a Mike Hammer. Ya sos grande, Matías [11].

De la información clandestina y de la que le proporcionan diarios y periódicos sobre la desaparición de esos prestigiosos cadáveres del cementerio de la Recoleta, Matías Jáuregui decide obtener algún beneficio económico, valiéndose para ello de una metodología poco ortodoxa: el chantaje a un familiar de la tercera "víctima", el doctor Rafael López Aldabe, presidente de un prestigioso banco de Buenos Aires:

-Doctor, discúlpeme que lo moleste, pero tengo cierta urgencia en hablar con usted -dijo, todo de golpe, como una frase largamente ensayada.

-Por la cuestión de su abuela, usted me entiende [12].

Se inicia así un recorrido narrativo que describe a través de la voz de un narrador (casi mimetizado con el protagonista) ciertas esferas de la sociedad argentina donde el tráfico de drogas, la coima y la corrupción prevalecen sobre cualquier otra categoría de valor. El hecho policial aislado ya no constituye el foco de la narración, sino la relación que este hecho tiene con un contexto social y con los individuos que en él actúan. De este modo, acciones y discurso permiten construir un entramado de significantes donde concurren registros provenientes de las distintas prácticas sociales que determinan y caracterizan a sectores de una sociedad con un sistema axiológico en crisis y donde el fin justifica los medios. Así, Fellini, director de cine y único amigo de Jáuregui, distribuye drogas para conseguir fondos para una película que nunca termina de filmar. Bardotto, médico poco honesto, usa su clínica geriátrica como pantalla de un laboratorio de drogas:

Jáuregui lo conocía de muchos años, de cuando todavía quedaba gente que lo llamaba Andrés y no dileaba con cocaína; desde entonces, en ningún momento había dejado de explicar a quien se le cruzara por delante que el tráfico era sólo una astucia para conseguir fondos para la película.

-Ese tal Bardotto, como vos decís, el doctor José María Bardotto, tiene una de las cocinas más grandes de Buenos Aires en su clínica de Escobar [13].

A pesar de que todos los acontecimientos vinculados con el delito suceden en ámbitos sociales claramente delimitados (el banco que preside López Aldabe, la clínica de Bardotto, el lujoso departamento de D'Aquila, la residencia familiar de los Jáuregui), la ciudad de Buenos Aires sumergida en una crisis social donde reinan el hambre y la miseria no resulta indiferente a un Jáuregui incrédulo y ambicioso. Aquí el discurso que refiere este contexto social posee un alto grado de ficcionalización, dado que todo transcurre en el presente histórico del personaje que observa cómo se producen los hechos. No obstante, ese espacio urbano ficcionalizado se presenta casi como un presagio de una realidad social próxima e inevitable:

[...] y un aviso de la municipalidad detallando los lugares a los que los vecinos deberían llevar a quemar sus basuras mientras durara la huelga de los recolectores.

[...] cien metros más allá una banderola colgada de lado a lado de la calle llamaba a una reunión del comité de Alimentación y Subsistencia para esa tarde a la seis. Bajo el cartel había cinco o seis personas alrededor de una olla tiznada y humeante [14].

Los registros discursivos que remiten al pasado de Matías Jáuregui permiten reconocer aquellos acontecimientos que marcaron una etapa de la historia de los argentinos: “[...] y la referencia al ’76 resultaba de un mal gusto excesivo”; “[...] hacia fines de 1977 o principios del ’78... y la época ventajosa de ese entonces para ciertos negocios bilaterales [...] [15].

Historia, ficción y delito conforman un discurso que posibilita la lectura de un contexto degradado social y moralmente, y donde el fin último es la supervivencia a cualquier precio.

Es Jáuregui quien habita y recorre esta ciudad y sus personajes, en busca de la solución a una investigación que comenzó como un juego y como necesidad de obtener algún rédito monetario. Alejado del deseo de convertirse en un héroe, o en el prototipo de un clásico detective, se muestra como un individuo débil, despreciado y cobarde frente a situaciones que requieren una rápida determinación, como por ejemplo, la ejecución de Bardotto para vengar la muerte de su amigo Fellini.

Finalmente, después de una serie de indagaciones, que los poderosos implicados tratan de evitar, logra descubrir, a través de una documentación que le proporciona un falso inversor italiano, un gran negociado en el que participaron ingleses, civiles y militares argentinos (incluido su padre) y que tuvo lugar en la etapa previa al guerra de Malvinas. D'Aquila no sólo es poseedor de las pruebas que explican la desaparición del “tercer cuerpo”, sino también del poder que le otorga el dinero y le permite tener bajo su control todos los movimientos de la “city” porteña y, por ende, de toda la sociedad. El único fin que lo mueve es disfrutar del placer que le otorga el poder:

[...] A lo lejos se veía algún fuego, columnas de humo, vacío, ruinas de una civilización que nunca fue...

-¿Ves todo eso? ¿Te lo imaginás en plena actividad? ¿Todos esos pequeños hombres corriendo desesperados, siempre al borde de la crisis, colgados de un teléfono, de una estafa posible? Desde acá se lo ve muy

bien, son como pequeñas hormigas, hormigas de un hormiguero que se derrumba, ¿capito?, que alguien pateó más de la cuenta. Son hormiguitas. Y todo lo que se hace ahí en verdad se hace acá, en esas computadoras.

-Con unos millones y un poco de maña puedo manejarlos a todos, ¿capito? Bajo el dólar, subo el dólar, las tasas, los bonos, todos esos papeles de fantasía...[16].

Frente a tal descubrimiento, Jáuregui reconoce que la denuncia ante la justicia es imposible, y sólo atina a la divulgación periodística de los hechos, como una forma de hacer público el estado de corrupción y degradación moral existente en las altas esferas del poder, que manipulan y rigen el destino económico y social de todo el país.

De este modo, Martín Caparrós construye una novela cuya trama policial sirve como excusa para exponer una visión crítica y exasperada del orden social y del mundo del poder y del dinero.

La incorporación de otros registros discursivos (noticias periodísticas gráficas y radiales acerca de los acontecimientos y graffitis lacanianos de carácter social), todos ellos matizados de ironías y de un humor circunstancial y corrosivo, estructuran un texto paródico y desmitificador no sólo de un modelo de detective inexistente en nuestro medio, sino también de ciertos estamentos sociales que representan el poder y a los que la justicia no puede llegar. *El tercer cuerpo* se configura así como un mundo de ambigüedades donde nada tiene solución definitiva.

*Arena en los zapatos* (1989) de Juan Sasturain constituye otra de las aventuras policiales del detective Etchenaik, y forma parte de una saga iniciada con *Manual de perdedores I y II*. De hecho, estos textos no sólo comparten personajes, sino también la disposición formal del relato: la novela está dividida en un prólogo del autor, cuatro partes y un final, cada uno de ellos precedido por un epígrafe reflexivo sobre los acontecimientos que se desarrollarán posteriormente. Cada parte se divide, a la vez, en breves capítulos encabezados por un título sugerente y anticipatorio. La diferencia está marcada, en este caso, por la ausencia de fragmentos tomados de historietas que en *Manual de perdedores* precede a cada apartado.

Toda la historia se desarrolla en espacios alejados de la gran ciudad de Buenos Aires: Playa Bonita (pequeña y olvidada ciudad costera) y Mar del Plata (lugar donde residen los que ostentan el poder).

La llegada al pueblo del detective Etchenaik y del fotógrafo del diario *La Nación*, Sergio Algañaraz produce la alteración de un orden social que parecía irreversible. De esta manera, Juan Sasturain escribe una novela policial cuyo entramado discursivo puede ser leído desde diferentes perspectivas.

Un primer trayecto de sentido surge del reconocimiento de la típica trama argumental que caracteriza a todo relato policial, lo que permite corroborar la adhesión del autor a este género: se producen varias muertes, hay investigación, y sobre todo, la presencia de un detective caricaturesco, alejado del hábitat natural que le dio origen. Sin dejar de lado ese lenguaje gestual y verbal aprendido de las novelas negras, Etchenaik inicia su investigación que concluirá con el descubrimiento de una historia de traiciones y venganzas originadas por la posesión de un viejo hotel, símbolo de disputas y derrotas pasadas y presentes.

Siguiendo pistas que sólo él descubre y guarda para sí, Etchenaik logra reconstruir la serie de crímenes que se suceden en el pueblo, y las causas que los motivaron. Sin

embargo, en un afán pseudomoralizante, usa toda la información conseguida para que los culpables se reconozcan como tales.

Los hechos no suceden aisladamente sino dentro de un marco contextual que los provoca. La construcción de ese contexto histórico y político requiere otra lectura que permita visualizar el sentido que ciertos acontecimientos tuvieron en la historia argentina: la lucha por el poder, los enfrentamientos políticos y la discriminación social, constituyen los factores fundamentales de una anécdota donde ficción e historia convergen para describir una sociedad de eternos perdedores. Gobiernos de distintos signos políticos se suceden y los discursos cambian sin tener en cuenta que la sociedad y el país poco a poco se derrumban como el Hotel Atlantic de Playa Bonita:

El hotel se construyó en los años veinte, durante el gobierno de Alvear.

Era un gran negociado: la idea era que Playa Bonita [...] fuera punta de riel, extensión de un ramal de ferrocarril [...] Pero el negocio se frustró [...].

Cuando subió Irigoyen en el veintiocho, no quiso saber nada. El ministro fue investigado por coimas recibidas [...] Sin embargo, esto tuvo sus años de esplendor precisamente cuando venía la oligarquía, buscando un lugar exclusivo, sin negros, ni cabecitas negras [...].

[...] Hasta que llegó Perón. Durante el primer gobierno nomás, cancelaron la concesión, intervinieron el hotel y lo convirtieron en un lugar de los que llamaba de turismo social [...].

Y con estos milicos en el poder [...].

-Cuando llega la Revolución Libertadora del '55, Ludueña supo que lo iban a ir a buscar. [17].

Todas estas oscilaciones políticas y sociales terminan por convertir a Playa Bonita en un pueblo de fracasados, cuya figura más representativa es Mojarrita Gómez, un nadador olímpico que pretende lograr un record para recuperar el prestigio perdido.

Como en *Manual de perdedores*, Sasturain incorpora registros discursivos populares, provenientes de otros ámbitos y épocas: el lenguaje del fútbol, del box, del cine de oro de Hollywood y de viejas canciones populares, que señalan la presencia permanente de un pasado que no se quiere olvidar:

-El que era impresionante cómo pateaba era Pelegrina -dijo el gordo volviendo-. Me acuerdo una vez, le hizo un gol a Vacca desde el córner.

[...] Etchnaik cruzaba la calle mal iluminada rumbo al Hotel Atlantic dispuesto a disfrutar lo que suponía fragmentos escogidos de *Veracruz*, aquella vertiginosa aventura de Burt Lancaster y Gary Cooper entre los mejicanos de siempre [18].

Con la introducción de discursos pertenecientes tanto al género negro norteamericano como a la literatura argentina contemporánea, Sasturain pone de manifiesto, a través del sujeto de la enunciación, un gran caudal de lecturas previas que se actualizan en el proceso escriturario. Esos intertextos aparecen expresados como citas, nombres de textos literarios o como reescrituras de algunos pasajes

extraídos de clásicas novelas policiales, que se resignifican al entrar en contacto con las situaciones generadas por la nueva anécdota:

Agitó y saludó amplio Etchenaik, al responder, recordó el comienzo de *Adiós, muñeca*, se imaginó Chandler describiendo al grandote Moose, se lo hizo vestido para ir a la playa de Malibú u otra costa californiana equivalente. Le pensó a Moose un obvio pasado de boxeador, alguna herida reciente no del todo curada y los imperativos de la acción y la amistad. Lo pensó un poco más viejo, un poco menos ingenuo. Entonces sí lo tuvo, arquetípico, ocupando muy bien su lugar, con mucho espacio en esa historia a la que se sumaba de prepo y por el margen.

Y recordó una situación clásica de *El halcón maltés*, cuando sin que nada lo anticipe o lo justifique, Spade, le cuenta a Brigd, aparentemente sólo para matar el tiempo, la historia del hombre común que abandona todo y se va a vivir a Spokane el día que casi lo mata la caída de una viga.

-Julio -dijo Sayago al rato-. Eso que le dijiste al despedirte “no le digo adiós [...] Ya se lo dije una vez”, ya creo que te lo oí antes -¿Qué es? ¿De dónde lo sacaste?

-Es Chandler -dijo el veterano sin abrir los ojos- Variaciones sobre un tema de Chandler. Pero las puteadas son más [19].

Siguiendo una línea argumental, con un estilo que lo identifica y caracteriza, el autor construye una trama donde al principio nada ocurre aparentemente, pero que concluye con una resolución aplastante. Sobre el final se acumulan hasta el exceso las explicaciones aclaratorias provocando cierta confusión en la continuidad del relato. La densidad de las situaciones, la demora en los personajes y sus circunstancias y la atmósfera creada constituyen marcas que demuestran la filiación de Sasturain a los clásicos escritores del género negro.

Con todo, logra producir una novela policial que se ajusta, con ciertos matices paródicos, al modelo convencional de las novelas policiales duras. La ambientación local de los hechos hacen posible la lectura del trasfondo social que los condiciona; de este modo, lo cotidiano y lo marginal funcionan como indicios que permiten leer la “otra” historia de los argentinos.

### **3.3. *El coloquio* y la reformulación el canon policial**

En las producciones literarias de la década del ochenta, es posible encontrar textos cuya lectura produce desconcierto y no poca dificultad para su abordaje. Además, no pueden ser ubicados rápidamente con respecto a producciones anteriores, pues se construyen a partir de la negación y transgresión de la tradición que las precede. Se produce una selección y transfiguración de lo preexistente, lo nuevo opera sobre la escritura marcando una diferencia que, en muchas ocasiones, es casi imposible discernir y detectar. En este sentido, lo nuevo se define, como sostiene Adorno, a partir de su negación y de su filiación con la muerte. Es la negación no solamente de una tradición anterior, sino de la tradición como categoría y como construcción.

La novela *El coloquio* (1990) de Alan Pauls es una muestra de esa tendencia presente en la narrativa actual argentina. Hay una reformulación del discurso literario, de los temas y de la disposición de los mismos. La historia y la ficción también son tratados desde otra óptica, las referencias al pasado, a la memoria y a la política son expresadas en forma encubierta y a modo de clave.

Esta novela se inicia con la enunciación, al más puro estilo policial, del intento de robo en la casa de Dora O. Este hecho es el que va a sostener una serie de disquisiciones y disputas verbales acerca de las posibles soluciones del enigma: “El asalto a la casa de Dora O. llevado a cabo por Pablo Daniel F. debió producirse entre las últimas horas del día sábado y las primeras del domingo” [20].

Este comienzo opera como desencadenante de toda una pugna verbal no sólo sobre las hipótesis de las causas del acto delictivo, sino también sobre cuestiones semánticas acerca del uso adecuado o no de algunos términos lingüísticos:

Mossalini habría preguntado si el término asedio no era en verdad un poco excesivo para referirse a las murmuraciones [...] Asedio es la palabra correcta, dijo Brod [...].

Delantal y uniforme, en este caso, son sinónimos, debió decir [...] Y qué término utilizaba el Doctor Kalewska para referirse a su delantal: ¿delantal? Delantal, debió decir el Doctor Kalewska [...] ¿Siempre el doctor Kalewska usaba la palabra delantal para designar su delantal? ¿Nunca se le había ocurrido dejar de lado el término delantal y valerse de otro término cualquiera para referirse a lo que él, Brod, él, kalewska, todos los allí presentes e incluso los que compartían con ellos un idioma, normalmente hubieran denominado delantal? [21].

Cada palabra funciona como índice de incertidumbre, y genera toda una confrontación discursiva y de códigos que tienden a delimitar los espacios institucionales y las jerarquías de poder que cada personaje adquiere según el lugar que la sociedad le otorga: la policía, el médico, el taxista, el hombre común, emiten sus discursos desde la competencia que ese lugar les ha brindado.

El diálogo, la acción y la persecución son reformulados dando lugar a una investigación discursiva y a una sintaxis narrativa que difieren de las que habitualmente rigen en las novelas clásicas de la serie negra. La acción es sustituida por la actividad discursiva en la que prevalece la referencia permanente a lo que dice y a lo que parece que ha dicho cada personaje, logrando, de ese modo, crear una atmósfera de incertidumbre.

Esta situación de permanente disputa verbal, muchas veces encarnizada, conduce al desvío de la trama argumental y a una extensa morosidad provocada por digresiones sobre temáticas, aparentemente ajenas a toda significación funcional. Así, la discusión sobre las diferentes hipótesis acerca del hecho criminal, son interrumpidas por largas y minuciosas disquisiciones sobre la lectura y la escritura, las que según el policía Werfel, sólo tienen consecuencias negativas en los individuos: “La lectura excesiva era uno de los factores determinantes de la desidia y la apatía en que se hallaban sumidos los habitantes de esa zona del Barrio Este” [22].

La enunciación también presenta una destacada particularidad; es un *continuum* que se inicia en la primera página y termina en la última, conformando un gran párrafo. Los capítulos, los diálogos, las descripciones que caracterizan la disposición formal de la narrativa tradicional es totalmente transgredida. Se presenta, de este modo, ante los ojos del lector un texto uniforme que requiere también una lectura uniforme. Esto se vincula con la incertidumbre deliberada que rige todo el texto, pues el lector se ve privado de la posibilidad de detenerse a reflexionar sobre una escritura que, en lugar de revelar, funciona como un velo que impide una rápida decodificación.

Otro de los problemas que debe afrontar el lector es la cuestión de las identidades, sobre cómo se nombra a la gente, puesto que hay personajes presentes, ausentes y referidos. Pueden reconocerse dos grupos, por un lado, los que nunca están en primer plano: el presunto victimario (Pablo Daniel) y la víctima (Dora O.) y, por otro, los que siempre están presentes: el policía investigador (Brod), el patrullero (Werfel), el médico (Kalewska), el padre de Daniel F., la madre de Daniel F. (Greta V.), un vecino (Mossalini). Los nombres tienen una función nominativa: no designan sino sugieren. Tampoco hay descripción de los personajes; sin embargo, es posible lograr una caracterización a partir de sus discursos y de las funciones que desempeñan fielmente: Brod es la autoridad que ejerce el poder institucional; Mossalini, el vecino que somete a su familia a decisiones autoritarias; Kalewska, el intelectual que pretende explicar todo desde una perspectiva científica: “Lo que para Werfel era ojos de delincuente, dijo el doctor Kalewska, él prefería llamarlo ojos de desvarío”; “Mossalini había impuesto en su casa la prohibición de leer”[...] [23].

Algunos nombres de personajes, como también el espacio donde se mueven, se vinculan con el ámbito praguense frecuentado por Kafka: Max Brod, amigo del escritor y Wersfeld, escritor alemán también conectado con Kafka, aparecen vestidos en los policías Brod y Werfel, que tratan de resolver el asalto producido en una casa de la calle Praga, en la zona sur del Barrio Este de una ciudad cuyo nombre se desconoce.

Es importante tener en cuenta también que no existen marcas precisas y fácilmente identificables que posibiliten la lectura de un contexto socio-histórico extratextual, que enmarque la anécdota referida (como ocurre en las novelas anteriores). Sin embargo, es posible detectar algunos indicios que significan un contexto social general, donde imperan el autoritarismo policial, la discriminación social y el abuso de poder.

Con *El coloquio*, Alan Pauls produce una literaturización alta del género; la ficción detectivesca es totalmente transgredida y reformulada, sin dejar por ello totalmente de lado el registro policial: el crimen y su indagación no desaparecen del texto, simplemente son planteados de manera distinta a la establecida por la tradición literaria. Pauls propone, desde esta novela, una nueva forma de hacer literatura policial.

Evidentemente, los análisis de estas novelas sólo pretenden mostrar algunos de los aspectos que permiten vincular estas novelas con el género negro y con la literatura argentina de los años ochenta. Representan nada más que una mirada parcial, no exhaustiva, de aquellos rasgos que las caracterizan y que hacen posible su reconocimiento como una forma particular de escribir novelas negras argentinas.

#### **4. Algunas conclusiones (no todo está dicho)**

No se puede ignorar que todo escritor forma parte de un sujeto social e ideológico, lo cual implica su inevitable pertenencia a un contexto sociocultural determinado. Y es, precisamente, este contexto el que le proporciona “objetos ideológicos” a partir de los cuales produce un discurso particular.

La construcción y configuración de un género, entonces, depende no sólo de condiciones y procedimientos formales, sino también de condiciones sociales, producto de la mirada particular que el escritor tiene de ellas.

Desde esta perspectiva, abordar el género negro en la literatura argentina (particularmente el que se produce en la década del ochenta), implica no sólo la búsqueda de registros propios del género, sino también la determinación de aquellos rasgos que posibiliten su emplazamiento en un contexto socio-histórico determinado. En este sentido, la novela policial negra puede ser considerada un género que puede narrar la sociedad desde el crimen, tal como puede observarse en las novelas abordadas en este trabajo.

Los escritores argentinos, que se inscriben en esta línea genérica, producen sus ficciones policiales desde sus propias lecturas del género (sobre todo de los clásicos del policial negro norteamericano). En cierto modo, hacen una *lectura técnica* de estos textos: perciben y reconocen los procedimientos de construcción general y genérica, para luego proyectarlos transfigurados en sus propias escrituras. Éstas, a su vez, pasan a formar parte del corpus de la literatura argentina, que expresa un momento social, pero desde una perspectiva diferente a la de otros discursos sociales circulantes.

El procedimiento de lectura que estos escritores realizan del género policial es similar (con resultados diferentes) al que en su momento hace Borges: el género negro es leído para desde allí conformar una nueva manera de hacer literatura. Este procedimiento actúa en consonancia con una serie de transformaciones vinculadas no solamente con los cambios políticos y sociales, sino también con la incorporación de un campo de heterogeneidad discursiva y estética en el que las convenciones y tradiciones literarias son cuestionadas y muchas veces negadas.

La novela policial se convierte así en el espacio ideal (por su propia convencionalidad) desde donde iniciar dichos procesos de transformación. En todas las producciones del género, el procedimiento formal, principalmente cuestionado es la figura del detective, que deja de ser el elemento distintivo y aglutinante, aunque sí hay personajes que actúan y proceden como detectives, sin ostentar este nombre o portándolo como una caricatura. Esto se debe, además, a que en el contexto sociocultural argentino no existe la figura social del detective, no tiene proyección en nuestra realidad. Al no contar con un horizonte de expectativas que contemple su posible existencia, el escritor se ve obligado a re-crearlo, a re-configurarlo. Procede, entonces, a su caricaturización (como modo de implantación ficticia y absurda), o a despojarlo de su identidad, pero no de la profesión: personajes marginales, fracasados, de dudosa reputación, devienen investigadores circunstanciales.

En consecuencia, la figura del detective como procedimiento literario tipificador del género es transformada y desplazada (no reemplazada en su función) como procedimiento discursivo y literario. Al desaparecer el nombre caracterizador, de alguna manera se establece una ruptura con la figura “paterna”, que legitima la marca del género, y se crea un relato policial cuyo eje estructurante se difumina y esparce en personajes dispersos, caricaturescos.

Es, justamente, la reconfiguración o reconstrucción de esa dominante la que señala el corte con una filiación literaria, que sólo produce en función de ella. Y se escriben “nuevas ficciones” que se rebelan frente al “padre literario”, pero sin dejar de reconocerlo, pues no hay deseo de orfandad literaria en grado absoluto. La “marca paterna” es fuerte, ya que estos “hijos” repiten lo que en su momento hizo el “padre”. El desvío literario, finalmente, señala el camino del retorno, vuelve sobre sus huellas, aunque las estrategias y rodeos para transitarlo sean otros.

Como sujetos sociales, inmersos en un contexto socio-histórico preciso, los escritores de policiales de esta época producen, a partir de acontecimientos y de sus propias experiencias de lectura, “novelas negras a la argentina”, las que se revisten de

un cuerpo ideológico concreto y de una figura detectivesca, que conforman la trama y el motivo de sus escrituras policiales.

## Notas

- [1] El presente trabajo fue parcialmente publicado en las *Actas de las Sextas Jornadas de Literatura Comparada: "Espacio, memoria e identidad"*, Vol. II, Córdoba: Editorial Comunicarte, 2005.
- [2] Luisa Valenzuela, *Novela negra con argentinos*, Buenos Aires: Sudamericana, 1991.
- [3] Juan Sasturain, *Manual de perdedores II*, Buenos Aires: Legasa, 1988.
- [4] Ricardo Piglia, "Introducción" a *Cuentos de la serie negra*. Buenos Aires: CEAL, 1979, p 3.
- [5] Luisa Valenzuela, op. cit. p 3.
- [6] *ibidem*, p 32
- [7] *ibidem*, pp 58 y 77
- [8] *ibidem*, p 40
- [9] *ibidem*, p 139.
- [10] *ibidem*, pp 139, 39 y 78.
- [11] Martín Caparrós, *El tercer cuerpo*. Buenos Aires: Puntosur, 1990, pp 30, 31 y 32.
- [12] *ibidem*, p 22.
- [13] *ibidem*, pp 14 y 153.
- [14] *ibidem*, pp 19 y 122.
- [15] *ibidem*, pp 53 y 185.
- [16] *ibidem*, p 180.
- [17] *ibidem*, pp 50, 51 y 125
- [18] *ibidem*, p 83.
- [19] *ibidem*, pp 228 y 315.
- [20] Alan Pauls, *El coloquio*. Buenos Aires: Emecé, 1990, p 4
- [21] *ibidem*, pp 15 y 59.

[22] *ibidem*, p 31.

[23] *ibidem*, pp 40 y 35

## **Bibliografía**

Boileau- Narcejac (1968): *La novela policial*. Paidós, Buenos Aires.

Borges, Jorge L. (1979): “El cuento policial”, en *Borges oral*. Emecé, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ : “Edgar Allan Poe”, *La Nación*, domingo 2 de octubre de 1949, Segunda Sección, p 1.

Callois, Roger (1942): “La novela policial”, en *Sociología de la novela*. Sur, Buenos Aires.

Lafforgue, Jorge - Jorge Rivera (1996): *Asesinos de papel*. Colihue, Buenos Aires.

Link, Daniel (comp.) (1992): *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. La Marca, Buenos Aires.

Pecheux, Michel (1987): *Les verités de la police*. Maspero, París.

Piglia, Ricardo (1979): “Introducción” a *Cuentos de la serie negra*. CEAL, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (1993): “Sobre el género policial”, en *Crítica y ficción*. Ediciones Fausto, Buenos Aires.

Rivera, Jorge (comp.) (1986): *El relato policial en la Argentina*. Eudeba, Buenos Aires.

© *Martha Barboza 2008*

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

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese 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)

