



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



## XXI. NARRATIVA CRIMINAL EN(TRE) MÉXICO Y LA ARGENTINA

2022/1, año 11, n° 21, 125 pp.

Editores: **Hernán Maltz / Yasmin Temelli**

DOI: 10.23692/iMex.21

---

### El formato antológico del cuento policial contemporáneo y sus implicaciones: *Buenos Aires Noir* y *Mexico City Noir*

(pp. 23-36; DOI: 10.23692/iMex.21.3)

**Héctor Fernando Vizcarra**

(Universidad Nacional Autónoma de México)

#### **Abstract:**

Through the examination of *Buenos Aires Noir* (2017) and *Mexico City Noir* (2010), released by Akashic Books in its *Noir* series, this paper analyzes the relations between both volumes and the tradition of "Urban mysteries" literary fiction emerged in the 19th Century, the inherent circulation and validation on the Literary field, and its discursive construction as anthological-format books of stories by their own kind of publisher's initiative, the selection criterion and the writers chosen by editors Ernesto Mallo (Argentina) and Paco Ignacio Taibo II (Mexico).

**Key words:** Anthologies, Editorial series, Contemporary crime short-fiction, Urban mysteries



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website:

[www.imex-revista.com](http://www.imex-revista.com)

Editores iMex:

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

Redacción iMex:

Hans Bouchard, Javier Ferrer Calle, Bianca Morales García, Emiliano Garcilazo, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

## **El formato antológico del cuento policial contemporáneo y sus implicaciones: *Buenos Aires Noir* y *Mexico City Noir***

**Héctor Fernando Vizcarra**  
(Universidad Nacional Autónoma de México)

La reunión de relatos de distintos autores en un solo libro puede entenderse como un modo de difusión redituable, tanto en el rubro económico como en la conformación y actualización del campo literario. Por ello, el formato del volumen de cuentos colectivo es susceptible de ser estudiado como un ejercicio compilatorio de trabajos sobresalientes acerca de un tema, una línea argumental o un género específico, pero también como un instrumento de posicionamiento dentro del panorama literario, en una función equivalente a la práctica antológica tradicional, la cual busca congrega textos que, principalmente por su valor documental o estético, han merecido ser extraídos de su corpus original e insertos en un volumen independiente. Así pues, en este tipo de producción colectiva encontramos un reconocimiento y una revaloración que pasan a través del filtro de una figura autorizada y legitimada para ello, es decir, la instancia antologadora.

La historia literaria y la formación de canon son nociones inseparables al momento de tratar de englobar la práctica antológica. Por ello vemos que la antología y el libro de cuentos colectivo, en tanto modelos de divulgación, están caracterizados por un aura de legitimación y de valoración intrínseca: en sus páginas se ofrece lo que vale la pena ser leído, siempre de acuerdo con la perspectiva de las instancias antologadoras: especialistas académicos, escritores reconocidos, editores, etcétera.

En sus reflexiones sobre la configuración del canon, José María Pozuelo Yvancos subraya algunas características de la antología como herramienta explicativa: "ese intento de fijar, detener y preservar, seleccionando, suele ir unido a una instrucción. Nunca se genera o se justifica como un capricho. Si toda antología es un acto, fallido o no, de canonización es porque, en rigor, el concepto de Antología y de canon guardan también una interdependencia notable con otro tercer elemento: la instrucción, la *paideia*" (Pozuelo Yvancos en Vera Méndez 2010: 6), es decir, una función didáctica ejecutada por una autoridad y cristalizada en un volumen cuya selección se sugiere como relevante en determinados contextos, lo cual implica un trasfondo crítico y estético; por ello, en la tradición hispánica hasta antes del siglo XIX, dichas compilaciones, en particular de obra poética, aparecen denominadas como "*flores, florilegios, cancioneros y silvas*" (Agudelo Ochoa 2005: 143), vocablos que subrayan una labor de recolección selectiva y un apego a lo que solía llamarse *bellas letras* (del griego, *ánthos*, "flor", y *logía*, "selección"). De

acuerdo con Ana Porrúa, "una antología distribuye registros, modos de la legibilidad, pone en primer plano aquello que es necesario en un contexto histórico (es decir, habla el idioma de la época, incluso si es emergente), o aquello que no tiene visibilidad. Una antología propone un orden, aunque reniegue de los órdenes existentes, aunque proponga destronar la idea de orden" (Porrúa 2013: 91); "orden" entendido, obviamente, como la construcción de un paradigma estable (ni tan novedoso formalmente, ni tan radical temáticamente), que se va edificando gracias a una estandarización de los contenidos.

Por otro lado, las selecciones de textos de diversos autores han estado ligadas a la difusión de géneros narrativos masivos, formulaicos o pertenecientes a lo que, en la tradición anglosajona, se considera ficción popular,<sup>1</sup> como la ciencia ficción, el *western*, el *romance*, la fantasía o el policial, principalmente en revistas periódicas especializadas y focalizadas en un público de nicho (lectorados presuntamente juveniles, por lo regular fanáticos de alguno de estos géneros) y luego en antologías y en compilaciones en formato de libro, lo cual genera una impresión de abarcamiento amplio, de muestreo más o menos plural donde confluyen voces dispersas con factores temáticos o formales en común. No obstante, este formato también suele mostrar sus desventajas en el repertorio seleccionado: la subjetividad, la discordancia o la ignorancia del compilador pueden llevar a la supresión de textos y/o nombres dentro de la colección, así como sesgos por motivos editoriales, ideológicos o personales, todo lo anterior vinculado con el reacomodo vigente y permanentemente activo del campo literario. Ya sea que se trate de una antología preparada con base en la recolección o de un volumen que compendie textos inéditos, el asunto de la *selección* como gesto valorativo es una de las principales ventajas y desventajas para la comercialización de este tipo de publicaciones, en particular las de género negro latinoamericano en las últimas décadas.

Dicho lo anterior, las siguientes páginas estarán dedicadas a la reflexión sobre la configuración, las divergencias y los puntos de encuentro de *Mexico City Noir* (2010) y *Buenos Aires Noir* (2017), volúmenes de relatos catalogados como de género negro, ambos publicados originalmente en inglés por la editorial neoyorkina Akashic Books.

### **Desgentrificación de la literatura**

El hecho de que los libros referidos hayan sido editados en su versión traducida al inglés (antes que al español) obedece a que fueron planeadas para formar parte de una colección específica de Akashic Books, editorial que, según su propia definición empresarial, "es una premiada compañía independiente dedicada a publicar literatura de ficción y no-ficción política escrita por autores ignorados por el sistema dominante o que no están interesados en trabajar dentro de las clasificaciones consagrantes de los grandes

---

<sup>1</sup> Véase Cawelti (1976).

corporativos editoriales" (Akashic Books 2020: segunda de forros; traducción F.V.).<sup>2</sup> El catálogo de dicha colección, *Akashic Noir*, está conformado por más de 110 títulos, todos correspondientes a ciudades, incluidos el primero de ellos, *Brooklyn Noir*, de 2004, hasta los volúmenes por aparecer en 2021, *Jerusalem Noir*, *Palm Springs Noir* y *Paris Noir: The Suburbs*.<sup>3</sup> El enlistado de las ciudades *noir* incluye las principales urbes de los cinco continentes, con obvia predominancia de las estadounidenses, al que se incorporan siete volúmenes ubicados en Latinoamérica: además de la Ciudad de México y de Buenos Aires, La Habana, Haití (con dos volúmenes, *Haiti Noir* y *Haiti Noir 2: The Classics*), San Juan, Rio de Janeiro y São Paulo.

La colección *Akashic Noir*, en efecto, ofrece una muestra del esfuerzo por compendiar a gran escala las múltiples variantes del relato de género negro (principalmente contemporáneo) anclado a las problemáticas específicas de cada ciudad, pues los títulos de los cuentos individuales van acompañados del nombre del barrio, vecindario o zona en que las historias se desarrollan, así como de un croquis que señala su ubicación, característica que confiere al repertorio una identidad serial gráfica.

Como la mayor parte de las colecciones editoriales, además del diseño particular de las portadas, los mapas y los nombres de los barrios, la de Akashic recurre a la formulación estable de títulos que remiten de manera directa al contenido esperado, tanto por su género narrativo como por su delimitación geográfica, creando la ilusión de una red de textos de dimensión mundial, globalizante y, en consecuencia, estandarizada. Dicha reiteración de la fórmula "Nombre de la ciudad + adjetivo *noir*", más allá de la coherencia necesaria en la conformación de una colección editorial, remite a las novelas decimonónicas de folletín iniciadas con *Les Mystères de Paris* (1842-1843) de Eugène Sue, obra cuya esencia matricial abasteció un auge internacional por los misterios citadinos en las ficciones por entregas, pues solo en el siglo XIX existe un repertorio de "74 novelas francesas, 27 misterios italianos, [...] 13 misterios españoles, 12 misterios portugueses, 5 misterios de Montreal que utilizan en su título el sintagma *Misterios de [...]*" (Thérenty / Kalifa 2014: párr. 3),<sup>4</sup> entre los cuales hallamos *The Mysteries of London* (1844) de George W. M. Reynolds, *The Mysteries and Miseries of New York* (1948) de Ned Buntline, *Los misterios del Plata* (1852) de la argentina Juana Manso, *Mistérios de Lisboa* (1854) de Camilo Castelo Branco, *Les Mystères de Montréal* (1855) de Hector Chevalier o *I Misteri di Napoli* (1869-1870) de Francesco Mastriani.

<sup>2</sup> "Akashic Books is an award-winning independent company dedicated to publishing literary fiction and political nonfiction by authors who are either ignored by the mainstream, or who have no interest in working within the ever-consolidating ranks of the major corporate publishers".

<sup>3</sup> Véase Akashic Books (2020: 21).

<sup>4</sup> "74 romans français, 27 mystères italiens, 24 mystères américains, 13 mystères espagnols, 12 mystères portugais, 5 mystères de Montréal qui utilisent dans leur titre le syntagme *Mystères de nom de lieu urbain*..."

Esta rúbrica casi obsesiva puesta en boga por el folletín de Sue, y replicada en una buena cantidad de las capitales de Occidente, explica la circulación, la transferencia y la asimilación de dicho esquema durante los años del desarrollo de la cultura mediática a mediados del siglo XIX, época en que se consolida la noción de "bajos fondos" dentro del imaginario social urbano y como tema narrativo vigente hasta el siglo XXI, incluyendo los soportes audiovisuales, que va de la mano con la literatura sobre la violencia y el género policial. La relevancia y el éxito prolongado de la obra de Eugène Sue, por lo tanto, se basan en la creación de un modelo capaz de ser adoptado y ficcionalizado en prácticamente cualquier entorno ciudadano pues, como argumenta Dominique Kalifa, "su extraordinaria diseminación bajo la forma de traducciones, de imitaciones, de adaptaciones y de apropiaciones constituye un fenómeno excepcional, que todos los siguientes grandes ciclos se esfuerzan en reproducir [...]. Todas las grandes ciudades son ahora capitales del crimen, y nuevas figuras emergen, como la del proxeneta internacional" (Kalifa 2018: 56), a lo que podemos añadir los conflictos sociales como la prostitución, la corrupción generalizada, la decadencia marginal, en fin, todo lo vinculado con el círculo de lo ilegal.

Dentro del imaginario de los bajos fondos surge, casi de manera obligada, la tensión entre lo civilizado del centro urbano frente a la periferia amenazante. Como representación y construcción cultural, los bajos fondos y la violencia son materiales aprovechados por la colección *Akashic Noir* ("todas las grandes ciudades son ahora capitales del crimen", como advierte Kalifa), y cada urbe, por lo tanto, exige que sus propios relatos sean contados, formando parte de esa "[l]ista interminable, que se sigue en el siglo XX, [...] a veces sin otra relación con la novela de Sue que el deseo de recuperar *la carga sensacional del título*, pero que constituye sin duda el primer gran fenómeno de mundialización cultural. En esta brecha se cuelan los miles de otros folletines y novelas populares, en los cuales la sombra de los *Misterios* se refleja en permanencia" (Kalifa 2018: 109; cursivas F. V.).

No obstante, a diferencia del ciclo de "misterios urbanos" acuñado y detonado por *Les Mystères* de Sue, cuyos lectores primordiales eran los propios habitantes de la ciudad donde se ubican, la colección contemporánea a la que nos referimos apunta hacia un lector globalizado, o por lo menos aquel que posea capacidad lectora en inglés, y que muy probablemente conozca la codificación del término *noir* gracias a la literatura y a la cinematografía. Aún más, pues la dicotomía entre centro y periferia en esta colección específica se problematiza, y genera preguntas de distinta naturaleza, al verificar el eslogan institucional de Akashic Books: "Reverse-Gentrification of the Literary World" (Akashic Books 2020: primera de forros).

¿A qué se alude con esta "gentrificación inversa del mundo literario"? ¿Se trata de una consigna de identidad editorial, de una visión comercial dirigida a un tipo de lectorado, de una apuesta ético-estética? En primera instancia, cabe señalar que el fenómeno de la gentrificación, en su acepción más extendida, está vinculado con un proceso demográfico, social y económico ligado a la reconfiguración geográfica de las ciudades contemporáneas, el cual se basa en "la reocupación de un espacio urbano por parte de una clase socioeconómica en detrimento de otra. Esta última es expulsada y excluida mediante la variación forzada, por los mecanismos de mercado, del precio del solar urbano" (Checa-Artasu 2011). Términos como 'recuperación de espacios', 'reacondicionamiento' y 'privatización', pero también 'clasismo' y 'segregación', suelen estar ligados en los debates sobre los procedimientos gentrificadores, de los cuales no están exentas Buenos Aires y la Ciudad de México, al igual que la mayoría de las capitales de las naciones latinoamericanas.

Si la gentrificación implica un desplazamiento físico dentro de una ciudad a favor de grupos sociales con mayores recursos, la *reverse-gentrification* podría entenderse no solo como una oposición frontal a esta dinámica, sino como una suerte de compensación, un movimiento rescatador que intenta subvertir dicha tendencia. Asumiendo entonces que la "gentrificación del mundo literario", como la denomina la editorial neoyorkina, se trate de una reocupación o imposición de un dominio desde los centros culturales –partiendo de la conceptualización de un espacio literario internacional en el capitalismo tardío desarrollada por Pascale Casanova (2004)– en menoscabo de las literaturas autóctonas, la desgentrificación anunciada podría significar, hipotéticamente, 1) la difusión de estas en y desde la metrópoli, o 2) el traslado simbólico del poder (también simbólico) de una editorial norteamericana a cada una de las ciudades por "desgentrificar".

Sin embargo, me parece, ninguna de estas dos interpretaciones resuelve con claridad la paradoja que supone, por un lado, la legitimación implícita de los volúmenes (y por extensión, de sus contenidos) efectuada desde uno de los centros del poder cultural contemporáneo, y por otro, que sean publicados en su traducción al inglés antes que en su idioma original. Se trata, como apunté líneas arriba, de una decisión en la que influyen varios elementos de la cadena de la gestación del libro en tanto producto cultural, y que en los casos de *Mexico City Noir* y *Buenos Aires Noir* se relacionan con sus instancias seleccionadoras, su construcción discursiva como volúmenes y su enunciación editorial.

### **Los bajos fondos vistos desde la ciudad letrada**

La construcción discursiva de un libro colectivo está dada por el proceso de selección y de legitimación que conlleva su publicación, así como la propuesta que, en conjunto, ofrece sobre el género o tema que lo cohesiona, y que además le confiere identidad en

tanto volumen. En 'La literatura policiaca mexicana. Una mirada desde las antologías de cuento', Frida Rodríguez Gándara hace un repaso sobre esta modalidad de publicación durante el siglo XX, y para analizar dichas propuestas señala elementos que determinan la forma externa e interna del formato antológico: el tipo de iniciativa, el tipo de realización, el criterio de selección, los textos seleccionados y el periodo que comprenden, los autores y los aportes antológicos.<sup>5</sup> Estas características, que en suma producen la construcción discursiva, nos permitirían abordar los dos volúmenes en cuestión.

A propósito del *tipo de iniciativa*, como se ha mencionado, ambos libros conciernen a una colección planeada para brindar un repertorio variado de cuentos de un género literario de auge internacional. En el caso particular de México, en la última década se han publicado al menos cuatro volúmenes de cuentos de distintos autores: *Negras intenciones. Antología del género negro* (JUS, 2010), compilado por Rodolfo J. M.; el correspondiente a la colección de Akashic, *Mexico City Noir* (2010), de Paco Ignacio Taibo II, publicado en México con el título *México negro y querido. Once relatos policíacos en el corazón de México* (Plaza y Janés, 2011); *México noir. Antología de relato criminal* (Nitropress / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016), de Iván Farías, y por último *La renovada muerte. Antología del noir mexicano* (Grijalbo, 2019), de H. G. Hagenbeck. De los cuatro volúmenes, como puede verse, tres están denominados expresamente en sus títulos como "antologías", si bien los cuatro están compuestos por relatos inéditos y, en su mayoría, escritos a petición de los compiladores. En contraste con el caso argentino, cabe destacar que estas iniciativas parten tanto de editoriales independientes y colaboradores institucionales (JUS, Nitropress / Universidad Autónoma de Nuevo León) como de consorcios multinacionales (Grijalbo, Plaza y Janés, pertenecientes a Random House).

En cuanto a este tipo de iniciativa realizada en Argentina, en el mismo periodo encontramos una tendencia de las editoriales independientes a la publicación de novela negra y a la creación de colecciones especializadas, aspectos analizados por Hernán Maltz, quien apunta: "En el contexto de creación y crecimiento de pequeñas y medianas editoriales en el siglo XXI, podemos notar un retorno de 'lo negro' en varias colecciones y editoriales argentinas dedicadas a la literatura policial" (Maltz 2019: 84). Aunque en Argentina la tradición de antologías y selecciones de cuentos del género es mucho más sólida que en México, como antecedentes inmediatos del libro de Akashic encontramos, por ejemplo, *Con tinta y sangre. Cuentos policíacos argentinos*, seleccionados por Oche Califa (Colihue, 2015) y *Fuera de la ley. 20 cuentos policíacos argentinos (1910-1940)*, compilado por Román Setton (Adriana Hidalgo, 2015); sin embargo, la gran mayoría de los autores que integran estos dos libros cultivan la variante clásica del policial –como se

---

<sup>5</sup> Véase Rodríguez Gándara (2009: 168).

especifica en el título de segundo– y, por razones obvias de temporalidad, no responden a un esquema de invitación para participar en la conformación del volumen, a diferencia de la versión en español del compendio *Buenos Aires Noir* de Mallo, editado por Alfaguara (2019), con el subtítulo añadido *Antología de cuentos policiales*, mismo que no aparece en la versión original publicada en *Akashic Noir*.

En *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Matthieu Letourneux asigna a las características paratextuales una función de vínculo serial entre el editor y el receptor, pues "[l]a estructura de los títulos, así como la información aportada por las ilustraciones de cubierta, evidencian el diálogo entre repetición y variación en el pacto de lectura" (Letourneux 2017: 150; traducción F. V.).<sup>6</sup> Siguiendo esta idea de Letourneux sobre la articulación encadenada a través de los paratextos (que resulta obvio en todo aquel volumen que recupere, imite o reformule el *Mystères de Paris* en su título), veamos las implicaciones que conllevan *Buenos Aires Noir* y *Mexico City Noir* en su tipo de realización.

Según el texto invariable de las contraportadas de esta colección, "[c]ada libro contiene historias nuevas, cada una de ellas situada en un vecindario distinto o en espacios dentro de la ciudad respectiva" (Mallo 2017: cuarta de forros; traducción F.V.),<sup>7</sup> lo que se complementa con un croquis de la ciudad donde se localizan los barrios y sus nombres (Palermo, Chacarita, Almagro, San Telmo, Belgrano R, etcétera, en el mapa bonaerense; Condesa, Doctores, Colonia Del Valle, Narvarte, Vallejo, etcétera, en el mexicano) señalados con la silueta de un cuerpo humano tendido, como se acostumbra marcar el suelo en las escenas de asesinatos. El acierto visual de este recurso gráfico que complementa el índice del libro (característica conservada solo en la versión en español de *Mexico City Noir*) provee a los lectores de una herramienta para localizar geográficamente los relatos, amplificando, en cierta medida, la experiencia de lectura sin importar si conoce mucho o nada una ciudad que, a fin de cuentas, es el eje rector del volumen y, por extensión, de las múltiples diégesis autónomas que lo constituyen. Asimismo, sendas introducciones elaboradas por los compiladores, Ernesto Mallo y Paco Ignacio Taibo II, presentan su volumen correspondiente en los textos 'On the Edge of the Chaos' y 'México D.F. / Sombras negras', cuyo contenido será de utilidad para acercarnos al criterio de selección y a los aportes antológicos de cada obra.

Otro rubro paratextual reiterado es la organización por segmentos temáticos. *Buenos Aires Noir* equilibra sus relatos en cuatro bloques: "Part 1: How to get away with..."; "Part II: Crimes? Or misdemeanors?"; "Part III: Imperfect crimes"; "Part IV: Revenge", cada

<sup>6</sup> "La structure des titres comme les informations apportées par les illustrations de couverture mettent en évidence le dialogue entre répétition et variation dans le pacte de lecture".

<sup>7</sup> "Each book comprises all new stories, each one set in a distinct neighborhood or location within the respective city".



uno de ellos compuesto por tres o cuatro textos más o menos relacionados con el título; en contraste, la versión en español de Alfaguara solo consigna tres apartados ("Infidelidades", "Amor" y "Crímenes imperfectos"), sin la numeración, y con un acomodo de cuentos distinto. La división de *Mexico City Noir*, por su parte, comprende tres segmentos de cuatro relatos cada uno: "Part I: Above the law"; "Part II: Dead men walking", y "Part III: Suffocation city", cuyos contenidos se conservan idénticos en la edición mexicana de Plaza y Janés.

Si en la preparación de un volumen antológico tradicional la injerencia de quien conduce la compilación es determinante, en los casos que aquí discutimos, debido a su esquema de convocatoria como *criterio selectivo*, existen razones para considerarlos ejecutantes de prácticas comunes en la búsqueda de posicionamiento en el campo literario, como lo son la legitimación mutua y la autolegitimación, que también están vinculadas con la "*dispositio* textual" de la que habla Juan Domingo Vera Méndez, es decir, una "'forma de presentación' que el antólogo realiza como ejercicio crítico de creación, en una peculiar *dispositio* textual, siempre al servicio de unos propósitos ideológicos, estéticos y didácticos" (Vera Méndez 2005: 3). Cabe decir que, en ambos libros, los antologadores se antologan con su propio relato: 'Amor eterno. Barrio 11', de Mallo, y 'La esquina. Doctores', de Taibo II.

Los textos introductorios de ambos volúmenes apelan a la diversidad de los relatos, "de distintos enfoques y de la potencia narrativa de una ciudad [Buenos Aires] que se ha reinventado muchas veces" (Mallo 2019), y al conflicto que supone vivir en esas ciudades, "fundamentalmente, de la relación contradictoria que los habitantes mantienen con la urbe" (Mallo 2019), mientras que, en el mismo orden de ideas, Taibo II afirma: "Con registros narrativos muy diferentes, tienen en común hablar de una ciudad en la que [los autores] viven y a la que aman [...]. Son todos ellos profesionales de la literatura, pero también son profesionales de la supervivencia en el D.F. [...] Porque esta es la mejor ciudad del planeta, a pesar de sí misma" (Taibo II 2011: 19); así, aprovechando el tópico —no exento de sentimentalismo— sobre la dicotomía entre el sufrir y gozar la circunstancia citadina, las dos introducciones ponderan la experiencia práctica de sus habitantes para definir el compromiso social de la creación literaria frente al crimen, problemática a la que autores y autoras incluidos no escapan, pues "[d]e alguna manera entienden que la única manera de detener la violencia y el abuso que nos rodea, es contarlo [sic]" (Taibo II 2011: 19). En consecuencia, sendas introducciones cumplen con su función explicativa del material compendiado mediante la confirmación de que los escritores y escritoras conocen la ciudad, la experimentan, la sobreviven. Más allá del registro genérico y de la ubicación territorial, ambas introducciones carecen de justificaciones de orden estético para la selección de los relatos, decisión comprensible dado que se trata de volúmenes

perfilados para la colección *Akashic Noir* con fines principalmente comerciales, y no de ediciones críticas o académicas.

En un volumen de cuentos colectivo que sigue el esquema antológico, los *textos seleccionados* son esenciales en su construcción discursiva, pues se trata del material literario que, por un lado, el lector asumirá como representativo del tema propuesto –para, en lo posible, abstraer un efecto de conjunto que indicaría tendencias, preocupaciones e intereses de los autores seleccionados–, y, por otro, reitera o contradice los presupuestos electivos que el compilador ha expuesto en el texto introductorio. *Mexico City Noir* contiene doce relatos de extensión media (en promedio diez páginas), todos ellos ubicados en colonias relativamente céntricas y, por cierto, algunas de ellas gentrificadas, de una ciudad de proporciones enormes, lo cual resulta contradictorio si se estima la cantidad de barrios aledaños, suburbios y zonas conurbadas de la Ciudad de México, donde no acontece ninguna de las historias. Según el recopilador y autor de la introducción,

[u]n segundo elemento en común entre los textos [además del geográfico] es su vocación de experimento, el uso de los planos narrativos cruzados, monólogos internos, cambios de perspectiva. El neopoliciaco *nació en México* no sólo con una *vocación de literatura social*, sino también con una *notable apetencia por salirse de los caminos tradicionales de género* (Taibo II 2011: 19s.; cursivas F. V.).

De esta declaración sobresale el empleo de términos de la narratología clásica para describir las estrategias discursivas de los cuentos, caracterizados bajo una supuesta "vocación experimental" que parecería concernir a las vanguardias literarias de la primera mitad del siglo XX. En efecto, ya adentrado en el ámbito de lo vanguardista como sinónimo de contrapeso frente a "los caminos tradicionales del género", el texto introductorio de Taibo II nos revela la mención inevitable del neopoliciaco "nacido en México", al que, por extensión, estarán suscritos los doce relatos de su volumen; es decir que, si bien la designación de dicha variante del policial no se expresa en el título, sí está explícita en la introducción denominada 'México D.F. / Sombras negras' y, también, en la ecuación "México + policial 'de vanguardia' = *neopolicial*". Sin embargo, hacia el año 2010, cuando Akashic Books publicó *Mexico City Noir*, el denominador común de esa apuesta literaria (resumida en el prefijo *neo*) ha quedado temporalmente desfasado, como lo muestra la edad de los autores (la mayoría nacidos en las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo pasado) y, sobre todo, su concepción del relato policial, de innegable cercanía al tipo de producción literaria de Taibo II: contestataria, militante de izquierdas, heredera del movimiento estudiantil de 1968.

A diferencia de la compilación sobre la Ciudad de México, *Buenos Aires Noir* se compone de catorce relatos sobre una ciudad cuyos "habitantes tienen la picardía propia de quienes viven al margen de la ley: la velocidad de reflejos y una sorprendente capacidad de adaptación a situaciones nuevas" (Mallo 2019). De una factura más

contemporánea en términos estéticos que su equivalente mexicana, y mucho menos comprometida políticamente con consignas dicotómicas entre Estado *versus* ciudadanos –*leitmotiv* por excelencia del neopolicial–, la recopilación hecha por Ernesto Mallo abarca los contrastes de la convivencia urbana bonaerense, de los bajos fondos y de la "inmigración desordenada", una ciudad en resistencia continua, sintetizada, según el compilador, en el tango 'Cambalache' de Enrique Santos Discépolo, del cual transcribe una estrofa en su texto introductorio ("Mezclao con Stravinsky / va Don Bosco y La Mignon [...]"), fragmento que sirve como guía de lectura en cuanto a la ambientación musical obligada de Buenos Aires, tanto para oriundos como para extranjeros.

La selección de los autores, o en estos casos, las convocatorias enviadas para participar en los proyectos, corren a cargo de dos escritores de género negro reconocidos en el ámbito hispánico. Paco Ignacio Taibo II, creador del detective independiente Héctor Belascoarán Shayne (cuya serie de diez novelas empezó a publicarse en 1976), y Ernesto Mallo, creador del comisario argentino Perro Lascano (protagonista de cinco novelas aparecidas entre 2011 y 2017), asumen la encomienda de reunir cuentos para la colección *Akashic Noir* con narradores que "no tienen miedo de intentar exorcizar a los demonios" (Taibo II 2011: 19), es decir, de autores que relatan e imaginan los avatares de los bajos fondos, que no siempre coinciden con la situación económica de sus personajes. Así, el ejercicio de elección de los escritores agrupados alimenta la construcción discursiva de los volúmenes de la mano del antologador, que, en palabras de Rita De Maeseneer e Ilse Logie, "es una especie de superlector, un yo que aspira a ser un nosotros [...]. La antología es por tanto una forma de reescritura, como lo es la crítica literaria o la traducción" (De Maeseneer / Logie 2014: 203), esto es, una labor cargada de responsabilidad frente a autores, lectores y editores, quienes confían en el juicio literario del antologador en cuestión, pues su nombre y prestigio legitiman tanto el contenido del libro colectivo como a los partícipes de esa comunidad virtual.

Una de las diferencias más notables en la selección de autores entre ambos tomos es la proporción de los hombres y las mujeres incluidos. En *Mexico City Noir*, de los doce cuentos solo un par pertenecen a escritoras, Myriam Laurini (Santa Fe, Argentina, 1947), autora de 'Violeta ya no está. Condesa', relato de corte metaficcional que narra el asesinato no esclarecido de una anciana en el barrio *hipster* de la Condesa, donde la consigna judicial, arquetípica del neopolicial, es que "todos son culpables hasta que demuestren lo contrario" (Laurini en Taibo II 2011: 98), y Julia Rodríguez (Ciudad de México, 1946), cuyo texto 'Reno. Buenos Aires' pretende emular el acento, las construcciones verbales y los alvures de un chilango de clase baja preso en el Reclusorio Norte: "Me quedé de ver con mi carnal de la infancia [dice el incipit], *el Floren*, así lo apodamos por ser nativo de

Tejeringo el Chico –no, no se crean, solo me los estaba *chamaquiando*–" (Rodríguez en Taibo II 2011: 169).

Sin duda, el hecho de que entre una docena de textos contemporáneos solo un par sean obra de escritoras acusa una problemática doble: en primer lugar, este rasgo de la configuración discursiva de *Mexico City Noir* revela un formato del campo literario mexicano propio del siglo XX, de incuestionable dominancia masculina; y, en segundo, sobre la masculinización, a veces hipertrofiada, que históricamente ha caracterizado a la novela negra e incluso a la policial clásica, como si hubiera una correspondencia entre los tópicos del género y la práctica de la selección de colaboradores. Dicha particularidad subsiste en una de las antologías más recientes, la ya mencionada *México noir. Antología de relato criminal* de Nitropress y la UANL, compuesta por veintisiete relatos, de los cuales únicamente dos son de escritoras: 'Principio de incertidumbre' de Ivonne Reyes Chiquete y 'Sueños de Hollywood' de Norma Yamille Cuéllar.

Esta masculinización, cuyo punto extremo se consume en la violencia sádica hacia el cuerpo femenino, es reivindicada por varios de los cuentos, por ejemplo 'Quema de Judas. Calle Tacuba', de Eugenio Aguirre, que relata el estallido del cadáver de una mujer adúltera durante la fiesta de quema de Judas, en una venganza preparada por su marido; el texto concluye con las risas y maldiciones del asesino: "¡Te lo dije, puta Matilde! [...] ¡Te lo advertí bien claro cuando supe que te acostabas con Melitón mi compadre, que un día te iba a reventar el alma! ¡Vieja cabrona, cuzca hija de la rechingada!" (Aguirre en Taibo II 2011: 91), señal de la violencia prácticamente gratuita, y en algunos casos compulsiva, que recorre buena parte de las historias, generando una suerte de impronta de identidad en el volumen de cuentos.

En contraste, la participación de escritoras en *Buenos Aires Noir*, más sustanciosa, representa la mitad de la cantidad total de sus catorce relatos: 'La esposa muerta' de Inés Garland, 'El naranja es un color hermoso' de Verónica Abdala, 'Tres ambientes con patio' de Elsa Osorio, 'La muerte y la canoa' de Claudia Piñeiro, 'Crochet' de Inés Fernández Moreno, 'El onceavo dorado' de Gabriela Cabezón Cámara, y 'Quema, quema' de María Inés Krimer. Resulta importante destacar que, más que perseguir una agenda de cuota de género en el volumen, la incorporación de autoras obedece a la relevancia de estos siete textos y a que, lejos de presentar una suerte de variación feminizada del relato policial y negro clásicos, manifiestan la apropiación de modelos narrativos tradicionalmente masculinos. Este acto de extracción y reformulación ofrece, en la mayoría de los casos, perspectivas que manifiestan preocupaciones sociales anteriormente ignoradas o eludidas por los escritores del género (tanto en su variante clásica como en la novela negra): el feminicidio, la violencia intrafamiliar, el acoso sexual normalizado y, sobre todo, en lo referente al tratamiento ficcional de las historias, la subversión de la imagen reiterativa

del cuerpo femenino como víctima inerte, tan explotada por las literaturas policiales desde sus orígenes.

Así, por ejemplo, el papel de protagonista-investigadora (estrategia utilizada por Claudia Piñero en buena parte de su novelística) se refleja en las mujeres de 'La esposa muerta. Belgrano R', donde la figura masculina dominadora es rodeada por la curiosidad de su pareja, la pretendiente de esta y el recuerdo de su exesposa, y en 'Crochet. Parque Chas', donde el personaje principal indaga directamente el deceso de un hombre que habitó la casa a la que acaba de mudarse. También encontramos injerencias más activas, como la venganza conyugal por parte de una mujer sometida por su esposo en 'El naranja es un color hermoso. Chacarita' (que cae en el cliché de la viuda negra), o en 'Tres ambientes con patio. Núñez', la intervención casi azarosa de una estudiante en el movimiento contra la dictadura militar, que ha desaparecido a uno de sus profesores (quien fue, además, su primer amante), y, por último, la focalización en la angustia de una mujer recién divorciada provocada por la persecución latente de su exmarido en 'Quema, quema. Monte Castro'.

En todos estos relatos, como se puede apreciar, se exponen inquietudes relacionadas con los conflictos de parejas heterosexuales y de distintos estratos económicos a partir de encuadres relativamente innovadores; aunque esta última apreciación, sin duda subjetiva, también puede ser atribuible a la ya mencionada edad de quienes participan en *Buenos Aires Noir*, pues mientras Taibo II incluye solo a miembros de su generación (exceptuando a Eduardo Antonio Parra, nacido en 1965, y Bernardo Fernández, en 1972, los dos autores más jóvenes), Ernesto Mallo apuesta por una compilación de escritores mayoritariamente nacidos en los setenta y un par de la década de los ochenta, Leandro Ávalos Blacha (1980) y Alejandro Soifer (1983), autores de 'Los isleños. Recoleta' y 'El camaleón y los leones. Palermo' respectivamente.

### **Consideraciones finales**

La enunciación editorial colectiva de los libros abordados persigue varias finalidades: por un lado, contribuir a la formación de una colección, que, como toda secuencia serial, es virtualmente infinita (la limitante, en todo caso, sería el número de ciudades en el mundo, pero igualmente puede haber secuelas y precuelas ilimitadas de una misma urbe); por otro, aprovechar y ampliar un tópico del imaginario social concebido en la modernidad, mismo que ha permeado a todas las manifestaciones ficcionales, empezando por el folletín impreso del siglo XIX y llegando al folletín audiovisual vía *streaming* del XXI, pues, como recuerda Kalifa, "los bajos fondos tienen que ver con una representación, una construcción cultural, nacida del cruce de la literatura, de la filantropía, del deseo de reforma y de moralización emprendida por las élites, pero también de una sed de evasión

y de exotismo social, ávido de explotar el potencial de emociones 'sensacionales', que, hoy como ayer, estos entornos contienen" (Kalifa 2018: 15), es decir, un material fructífero para que autores, editores, productores y directores de cine satisfagan las expectativas de un público que, se espera, gestará cierta filiación hacia un corpus serial (*Akashic Noir*) con identidad propia.

Al revisar por contraste los volúmenes de dos ciudades latinoamericanas hemos notado que, si bien existe un deseo por construir o afianzar jerarquías en el campo literario contemporáneo a través de este tipo de proyectos y de sus métodos de conformación, en su efecto de conjunto podemos igualmente apreciar tanto la resistencia al desarrollo de nuevas poéticas del género negro (*Mexico City Noir*) como la maleabilidad de este para ser adaptado a problemáticas coyunturales y reactualizarlo (*Buenos Aires Noir*). Asimismo, ambos confirman, junto con el resto de libros publicados dentro de la colección, la amplia recepción mundial del género, así como su intención por exponer y fijar tendencias del cuento contemporáneo adscrito a las literaturas policiales, específicamente a las variantes de lo *noir* en relatos ficcionales sobre crímenes y delitos en las grandes ciudades.

## Bibliografía

- AKASHIC BOOKS (2020): *Catalog. Sept. 2020-March 2021*. New York: Akashic Books. <https://web.archive.org/web/20201005004702/http://akashicbooks.wpengine.netdna-cdn.com/uploads/AkashicBooksCatalog-Fall2020.pdf>.
- AGUDELO OCHOA, Ana María (2006): 'Aporte de las antologías y las selecciones a una historia de la literatura'. En: *Lingüística y Literatura* 49, 135-152.
- CASANOVA, Pascale (2004): *The World Republic of Letters*. Traducido por Malcolm DeBevoise. Cambridge: Harvard University Press.
- CAWELTI, John G. (1976): *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art in Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- CHECA-ARTASU, Martín Manuel (2011): 'Gentrificación y cultura: algunas reflexiones'. En: *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales* 16, 914. <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-914.htm>.
- DE MAESENEER, Rita / Ilse Logie (2014): 'Las antologías como instrumentos de canonización: una introducción'. En: Rita De Maeseneer / Ilse Logie (eds.): *El canon en la narrativa contemporánea del Caribe y del Cono Sur*. Genève: Librairie Droz, 201-205.
- KALIFA, Dominique (2018): *Los bajos fondos. Historia de un imaginario*. México: Instituto Mora.
- LETOURNEUX, Matthieu (2017): *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*. Paris: Seuil.
- MALLO, Ernesto (ed.) (2019): *Buenos Aires Noir. Antología de cuentos policiales*. Buenos Aires: Alfaguara [ebook].

MALLO, Ernesto (ed.) (2017): *Buenos Aires Noir*. Traducido por John Washington / M. Cristina Lambert. New York: Akashic Books.

MALTZ, Hernán (2019): 'La serie negra, recargada: editoriales y colecciones de literatura policial en la Argentina en el siglo XXI'. En: *Badebec* 9, 17, 83-105.

PORRÚA, Ana (2013): 'La lengua franca de las antologías: entre la identidad y los pormenores de una práctica material'. En: *Caracol* 5, 86-105.

RODRÍGUEZ GÁNDARA, Frida (2009): 'La literatura policiaca mexicana. Una mirada desde las antologías de cuento'. En: Miguel G. Rodríguez Lozano (comp.): *Escena del crimen. Estudios sobre narrativa policiaca mexicana*. México: UNAM / Instituto de Investigaciones Filológicas, 167-189.

TAIBO II, Paco Ignacio (2011): *México negro y querido. Doce relatos policíacos en el corazón de México*. México: Plaza y Janés.

TAIBO II, Paco Ignacio (ed.) (2010): *Mexico City Noir*. Traducido por Achy Obejas. New York: Akashic Books.

THERENTY, Marie-Ève / Dominique Kalifa (2015): 'Introduction. Les Mystères urbains dans le monde: circulation, transferts, appropriations'. En: *Medias19*. <http://www.medias19.org/index.php?id=21999>.

VERA MÉNDEZ, Juan Domingo (2005): 'Sobre la forma antológica y el canon literario'. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios* 30. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html>.