



Literatura, Estudios Culturales
Artes Visuales, Sociología
Historiografía, Economía
Filosofía, Sociolingüística

Imprenta:
Prof. Dr. Vittoria Borsò
Prof. Dr. Frank Leinen
Prof. Dr. Guido Rings
Dr. Yasmin Temelli

año XI
n° 21
México Interdisciplinario
Publicación en línea 2022/1

Narrativa criminal en(tre) México y la Argentina



Hernán Maltz / Yasmin Temelli (eds.)



EDICIÓN XXI

NARRATIVA CRIMINAL EN(TRE) MÉXICO Y LA ARGENTINA

Hernán Maltz / Yasmin Temelli (eds.)

Narrativa criminal en(tre) México y la Argentina
Hernán Maltz / Yasmin Temelli (eds.)
iMex. Mexico Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico, 2022/1, año 11, n° 21, 125 pp.
DOI: 10.23692/iMex.21
Website: <https://www.imex-revista.com/ediciones/xxi-narrativa-criminal>

iMex. Mexico Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico
www.imex-revista.com
ISSN: 2193-9756

Yasmin Temelli: Editora en jefe / chief editor
Vittoria Borsò: Editora
Frank Leinen: Editor
Guido Rings: Editor
Hans Bouchard: Editor asociado / associate editor

Título / Title: Narrativa criminal en(tre) México y la Argentina
Editores: Hernán Maltz / Yasmin Temelli
Edición / Issue: 21
Año / Year: 2022/1
DOI: 10.23692/iMex.21
Páginas / Pages: 125

Corrección / Copy-editing: Ana Cecilia Santos, Hans Bouchard
Diseño / Design: Hans Bouchard



Esta publicación y sus artículos están licenciados bajo la "Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional" (CC BY-SA 4.0).

This publication and articles are licensed by the "Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License" (CC SA-BY 4.0).



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

NARRATIVA CRIMINAL EN(TRE) MÉXICO Y LA ARGENTINA

HERNÁN MALTZ / YASMIN TEMELLI (EDS.)

DOI: 10.23692/iMex.21

Año XI (2022/1)

Nº 21

Editorial

HERNÁN MALTZ / YASMIN TEMELLI 8
Narrativa criminal en(tre) México y la Argentina

Estímulo

SANDRA LORENZANO 17
Hasta que la justicia se siente entre nosotras

Artículos

HÉCTOR FERNANDO VIZCARRA 23
El formato antológico del cuento policial contemporáneo y sus implicaciones: *Buenos Aires Noir* y *Mexico City Noir*

MARTINA GUEVARA 37
Genealogías nacionales para el policial latinoamericano. *Cuento Policiaco Mexicano. Breve antología* de María Elvira Bermúdez e *Historias de Crimen y Misterio* de Juan-Jacobo Bajarlía

ROMÁN SETTON 53
Crímenes de Estado y contra el Estado. Variaciones en el *western* argentino y mexicano

KRISTINE VANDEN BERGHE	70
El miedo a los estereotipos en <i>Qué solos se quedan los muertos</i> , de Mempo Giardinelli	
BEATRICE SCHUCHARDT	84
<i>El décimo infierno</i> de Mempo Giardinelli: sujetos de rendimiento, topología de la violencia y topografía infernal en una novela posdetective	
ROBERTA BASSI	99
Lo policial en la no-ficción de Rodolfo Walsh y periodistas del México actual	
ANNEGRET THIEM.....	112
Releer las novelas de Myriam Laurini	

IMEX XXI

EDITORIAL

Narrativa criminal en(tre) México y la Argentina

Hernán Maltz / Yasmin Temelli

(Universidad de Buenos Aires / Universität Siegen)

"La novela policiaca pertenece a esa clase de expresiones culturales que constantemente han de estar pidiendo perdón por haber nacido" (Vázquez Montalbán 1994: 19). Casi treinta años después de esta afirmación de uno de los pioneros del género negro en España y de la publicación de una amplia gama de trabajos académicos dedicados al mundo del crimen literario, la narrativa criminal ya no suele enfrentar *sui generis* malas calificaciones como las de 'subliteratura' o 'literatura trivial'. Más bien es todo lo contrario: en los últimos decenios, ha llegado a ser un objeto de estudio muy querido por parte de numerosos investigadores –el público lector, por su parte, sigue siendo fiel y abundante– y la discusión se ha extendido cada vez más hacia nuevos horizontes con nuevos matices. Ahora bien, al focalizar la producción en Latinoamérica y, más específicamente, al plantear un dossier temático sobre las narrativas criminales en(tre) México y la Argentina, concebimos cinco cuestiones o núcleos problemáticos que deseamos explicitar como punto de partida.

En primer lugar, el empleo del sintagma 'narrativa criminal' ya supone una elección no exenta de un posible debate. Por un lado, en términos de definición genérica, antepone el elemento criminal por sobre otros que igualmente suelen ser considerados vitales para este tipo de narrativas, como la figura del detective, el proceso de la investigación o la búsqueda de la verdad. Por otro lado, y precisamente a partir de la ponderación de uno de estos diferentes componentes, el género ha recibido diferentes denominaciones según el país o la zona lingüística en que se produce y circula: 'policial' en México y la Argentina; 'policiaco' en España y con frecuencia también en México; *crime fiction*, *detective fiction* o *mystery fiction* en lengua inglesa; y *Kriminalroman* en lengua alemana (solo por mencionar algunos ejemplos). En los últimos años, en lengua española parece observarse una mayor proliferación del amplio término en torno a la 'novela negra',¹ mientras que, entre las tres variantes señaladas en lengua inglesa, la opción que tiende a destacarse es aquella que privilegia el elemento criminal. En parte por esta tendencia, optamos por el empleo del atributo 'criminal', aunque esto no suponga necesariamente una toma de posición categórica. En este sentido, no ofrecemos (ni buscamos) una suerte de etiqueta

¹ Sobre la ampliación y profusión de 'lo negro', véase, por ejemplo, De Rosso (2018: 636-637).

'superadora', aunque sí consideramos apropiado enfatizar la disponibilidad de una significativa multiplicidad léxica a la hora nombrar el género.²

En segundo lugar, vale recordar que existe una robusta tradición de estudios sobre narrativa criminal (o, como venimos de decir: policial, policiaca, detectivesca, negra, etc.), abocada puntualmente a la indagación y el análisis de las características que adquiere esta literatura en latitudes latinoamericanas.³ Asimismo, hay estudios que se fundan en la resistente (pero siempre útil y operativa) categoría de las literaturas nacionales y, en este sentido, hay un conjunto de trabajos especializados en la narrativa policial de cada país, tanto en México como en la Argentina.⁴ Sin embargo, tal como postulamos en el título del dossier, aquí intentamos esbozar una aproximación comparada. Huelga reconocer que nuestra intención no es original en absoluto, si pensamos, por ejemplo, en antecedentes como el volumen *Descubrir el cuerpo. Estudios sobre la corporalidad en el género negro en Chile, Argentina y México* (2017), compilado por Sabine Schmitz, Annegret Thiem y Daniel A. Verdú Schumann a partir de las ponencias presentadas en el *Segundo Congreso de Novela Negra*, celebrado en Paderborn en 2015.⁵ Asimismo, hallamos comparaciones entre uno de los dos países de nuestro dossier y un tercero: para el caso mexicano, el *leitmotiv* de la frontera con Estados Unidos nos permite traer a cuenta dos títulos que poseen varios ensayos al respecto: *El Norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana* (2005), editado por Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández, y *Fuegos cruzados. Ensayos sobre la narrativa policiaca de fronteras* (2016), compilado por Jaime Muñoz Vargas, José Salvador Ruiz-Méndez y Gabriel Trujillo Muñoz; para el caso argentino, hasta el día de hoy resulta tan curioso como significativo un volumen que reúne textos sobre narrativa policial en la Argentina y en Italia: *Los héroes 'difíciles'. La literatura policial en la Argentina y en Italia* (1991), compilado por Giuseppe Petronio, Jorge B. Rivera y Luigi Volta.

² Además de las etiquetas por países, la especificidad del género en América Latina acarrea sus propias rotulaciones: posiblemente una de las más 'famosas' y diseminadas en los últimos tiempos sea la de 'neopolicial latinoamericano' (o 'neopolicial iberoamericano'), expresión acuñada por el escritor Leonardo Padura Fuentes (1999; 2003).

³ Por mencionar algunos ejemplos, véanse Trelles Paz (2006), Adriaensen / Grinberg (2008), De Rosso (2012), Giardinelli (2013) y Vizcarra (2015). Otra delimitación significativa se basa en la más abarcativa zona hispánica (que, desde luego, supone la condición lingüística por la cual se incluye a España y se excluye a Brasil), sobre la que podemos citar, por ejemplo, el trabajo de Close (2008).

⁴ Para el caso mexicano, véanse, por ejemplo, Torres (2003), Rodríguez Lozano / Flores (2005) o Rodríguez Lozano (2009). Para el argentino, véanse Lafforgue / Rivera (1996), Mattalía (2008) o Ponce (2013). Por supuesto, vale aclarar que no sostenemos que esta clase de abordajes postulen una suerte de nacionalismo acérrimo, sino simplemente el hecho de que, en sus recortes, se remiten a la habitual partición del conocimiento en literaturas nacionales específicas. En el caso argentino, el trabajo de Setton (2012) es uno de los que explícitamente piensa la nación literaria de manera relacional, ya desde su propio subtítulo, en que destaca la recepción local de modelos genéricos europeos.

⁵ A su vez, cabe recordar que un volumen precedente, basado en el primer congreso del evento, derivó en un libro sobre el género negro en Argentina y Chile (véase Schmitz / Thiem / Verdú Schumann 2013).

En tercer término, así como trazamos un somero panorama de estudios críticos, tampoco podemos dejar de recapitular algunas referencias de autores centrales para el género policial en ambos países (y que, en el caso argentino, se trata de algunas figuras que forman parte del canon literario nacional de los siglos XX y XXI, más allá del género policial). De este modo, por el lado mexicano surgen nombres como los de Antonio Helú, Rodolfo Usigli, Rafael Bernal, Jorge Ibargüengoitia o Paco Ignacio Taibo II, mientras que, por el argentino, nos topamos con los de Jorge Luis Borges, Rodolfo Walsh, José Pablo Feinmann, Ricardo Piglia o Juan Sasturain, tan solo por mencionar algunos de los referentes más destacados de cada país.⁶ Desde luego, el desenvolvimiento del conocimiento en las disciplinas humanísticas supone (o debería suponer) una construcción crítica que no se limite a un *racconto* informativo y a un entendimiento chato de la historia literaria como una mera sucesión de autores y obras; de todas formas, siempre resulta válido y útil efectuar una recapitulación esquemática, como la que acabamos de hacer, al menos para tenerla presente como punto de partida. Además, una lista de nombres más específica, especialmente pertinente para la ocasión, consiste en aquellos escritores conocidos como "argenmex", es decir, argentinos y argentinas exiliados y exiliadas durante la última dictadura cívico-ecclesiástico-militar en la Argentina (1976-1983) y que, luego de varios años de radicación en México, asumieron y tomaron (en distintos grados) una pertenencia identitaria mexicana; entre ellos, sobresalen nombres como los de Mempo Giardinelli, Myriam Laurini y Rolo Díez.

En cuarto lugar, nuestro empleo lúdico, en el título del dossier, de la doble preposición "en(tre)", como combinación de 'en' y 'entre', resulta vinculable con la forma, a la vez situada y relacional, en que es concebida la generación de un determinado conocimiento. Así, si en principio el énfasis en México y la Argentina apelaría a la ya referida y tradicional categoría disciplinaria de las literaturas nacionales, mediante la doble preposición sugerimos un interés especial en otras áreas de conocimiento afines a la temática: las literaturas comparadas y la literatura mundial con foco en América Latina (y, particularmente, en el desarrollo de un género específico en los dos países seleccionados).⁷ En este sentido, vale traer a colación que esto supone una sencilla inscripción en la vocación multi-, trans- e inter-disciplinaria de *iMex*, tal como se expresa en el subtítulo de la revista.

⁶ Corresponde precisar que estas sucintas menciones dejan entrever, según apunta Vizcarra en su artículo del presente dossier, "la masculinización, a veces hipertrofiada, que históricamente ha caracterizado a la novela negra e incluso a la policial clásica" (Vizcarra 2022: 33). Durante el siglo XXI, hay una mayor visibilización de las escrituras de mujeres y, al respecto, resultan pertinentes algunas reflexiones (sin buscar más allá del presente dossier) en las contribuciones de Lorenzano, el propio Vizcarra, Bassi y Thiem.

⁷ Para algunas reflexiones previas sobre las vinculaciones entre México y el resto del mundo, véase, por ejemplo, un dossier anterior de *iMex* (Temelli 2021).

Por último, como cierre de nuestra breve presentación y como transición hacia la introducción de los artículos que componen el dossier, cabe una aclaración metafórica (con las posibilidades y limitaciones que su uso pueda suponer): concebimos esta reunión de trabajos mediante la intención de trazar algunos puentes, que, al decir de Simmel, implican tanto la unión como la separación.⁸ Se trata, por lo tanto, de conexiones y convergencias, pero, también, de diferencias y distancias en el desarrollo de la literatura criminal (policial, policiaca, detectivesca, negra, etc.) en (y entre) México y la Argentina. Esperamos, así, contribuir a un enriquecimiento del debate sobre la temática.

A modo de apertura, incluimos un estímulo, a cargo de **Sandra Lorenzano**, intitulado *Hasta que la justicia se siente entre nosotras*. Escrito con un explícito compromiso ético-político, su principal interés radica en las diversas formas de violencias contra las mujeres, cuya forma más visible, el feminicidio, hoy en día no muestra señales de decrecimiento. Lorenzano piensa este tipo de violencias en algunas ficciones, como dos novelas recientes de las escritoras Claudia Piñeiro y Cristina Rivera Garza. También concibe, a partir de otras ficciones de escritoras mujeres (como Sara Uribe, Dolores Reyes, Selva Almada y Lydiette Carrión, entre otras), un tipo de literatura criminal centrado menos en la búsqueda de culpables y más en la de cadáveres; se trata de un registro ficcional que la autora vincula de manera directa con algunos de los persistentes efectos de las últimas dictaduras latinoamericanas y, particularmente, con la figura de los *desaparecidos*, cuya cifra, en el caso mexicano, continúa en incremento en pleno siglo XXI.

Ya en la sección de artículos, tenemos el aporte de **Héctor Fernando Vizcarra**, *El formato antológico del cuento policial contemporáneo y sus implicaciones: Buenos Aires Noir y Mexico City Noir*. Tal como anticipa en el título de su trabajo, su indagación se focaliza en analizar la literatura criminal en ambos países a través de dos volúmenes de relatos publicados originalmente en lengua inglesa: *Buenos Aires Noir* y *Mexico City Noir*. Vizcarra reseña diferentes dimensiones que convergen en este tipo de antologías: intenciones comerciales, voluntades pedagógicas, programas canonizadores, disputas estéticas, motivos literarios (como los 'bajos fondos') o distribuciones genéricas (por *gender*) en la selección del corpus (mientras la antología mexicana es mayoritariamente masculina, las autorías del título argentino se hallan más balanceadas entre hombres y mujeres).

En afinidad con el artículo precedente, **Martina Guevara**, en *Genealogías nacionales para el policial latinoamericano*. Cuento Policiaco Mexicano. Breve antología de *María Elvira Bermúdez* e *Historias de Crimen y Misterio de Juan-Jacobo Bajarlía*, se dedica a revisar otras dos antologías, una mexicana y otra argentina, aunque en este caso se trata

⁸ Véase Simmel (1986: 29-34).

de dos publicaciones del siglo XX (a diferencia de las más actuales con que trabaja Vizcarra). Guevara opta por focalizar su análisis en los estudios introductorios de ambos volúmenes (a cargo de María Elvira Bermúdez y Juan-Jacobo Bajarlía), así como en el primer relato con que se inicia cada uno de los volúmenes ('Debut profesional', de Antonio Helú, y 'Al rompecabezas le falta una pieza', de Enrique Anderson Imbert), por considerarlos programáticos para el desarrollo de la literatura policial nacional que pretenden promover los antologadores en sus respectivos países.

El cuarto texto del dossier supone una aproximación al soporte audiovisual: en *Crímenes de Estado y contra el Estado. Variaciones en el western argentino y mexicano*, **Román Setton** indaga la expansión transnacional y traspositiva del *western* (originalmente hollywoodense) en un corpus de ficciones cinematográficas mexicanas y argentinas de mediados del siglo XX (como *La cucaracha* y *Pampa bárbara*, entre otras), con énfasis en la estrecha ligazón entre criminalidad política y estatalidad. El autor subraya aspectos específicos en la recepción del género en cada uno de estos países: en México, la asociación con la revolución y la gestación de una identidad nacional; en Argentina, de manera análoga, la proximidad con la tradición local de la gauchesca y el despacioso proceso de configuración nacional. Asimismo, registra otros elementos divergentes con respecto al paradigma norteamericano, como, por ejemplo, las representaciones de los indios y las mujeres, e incluso la figura del *cowboy*, reconvertido en revolucionario o militar, según se trate de films de México o Argentina.

El aporte de **Kristine Vanden Berghe**, con el título de *El miedo a los estereotipos de México y del género policial en Qué solos se quedan los muertos*, de Mempo Giardinelli, retoma la cuestión de la convergencia entre argentinidad y mexicanidad. En la novela analizada, recapitula los aspectos culturales y semánticos de mexicanidad que en ella es posible hallar, además de algunas referencias literarias (mundiales, latinoamericanas y, en particular, mexicanas) y de ciertas vinculaciones con el género negro (especialmente con el sub-género de la narconovela). Sin embargo, Vanden Berghe introduce un matiz sobre estas cuestiones, ya que, si bien trabaja con la hipótesis de que *Qué solos se quedan los muertos* apela a estos elementos, afirma que esto se da de manera distanciada. El artículo se cierra con una nueva reflexión sobre algunos de los grandes temas de los estudios literarios, todavía vigentes, como las tensiones entre alta y baja literatura, así como la persistencia del predominio de las literaturas nacionales por sobre las comparadas.

En estrecha sintonía con el texto que lo antecede, **Beatrice Schuchardt** también aborda el cruce entre argentinidad y mexicanidad a partir de otra novela del mismo autor, en *El décimo infierno de Mempo Giardinelli: sujetos de rendimiento, topología de la violencia y topografía infernal en una novela posdetective*. Como en el artículo previo,

una parte del análisis se basa en efectuar un contraste entre los parámetros del género criminal y la forma específica en que se reactualizan en ficciones puntuales. En este caso, tal como indica en el título de su trabajo, Schuchardt abona la hipótesis de la variante del género sin detective y con una elevada carga de violencia (estudiada con el prisma de los aportes de Byung-Chul Han). Otro componente significativo resulta del trasfondo político de la novela, caracterizado por la continuidad de los gobiernos de orientación neoliberal, que suponen otra forma de violencia contextual, la del mercado, representada en el caso argentino por los años de gobierno menemistas (que se suman a las consecuencias aún palpables del último período dictatorial).

Roberta Bassi, en *Lo policial en la no-ficción de Rodolfo Walsh y periodistas del México actual*, añade al dossier una revisión de las (siempre alledañas) relaciones entre narrativa criminal y crónica periodística. En un arco comparativo que toma como referencia a Rodolfo Walsh y su periodismo de investigación (en obras precursoras como *Operación Masacre* o *¿Quién mató a Rosendo?*), Bassi luego se centra en tres figuras mexicanas: Lydia Cacho, Sergio Gonzáles Rodríguez y Diego Enrique Osorno. De este modo, tras los antecedentes de Walsh y la violencia política en la Argentina de mediados del siglo XX, Bassi establece una conexión con periodistas mexicanos que estudian, entre fines de dicho siglo y comienzos del XXI, violencias contra mujeres, redes criminales de pedofilia, delitos del narcotráfico, tramas de corrupción policial, conflictos de la frontera entre México y Estados Unidos, etc. Un punto significativo de su estudio radica no solo en los sensibles temas de las investigaciones, sino en la peligrosidad que suponen para los propios periodistas-investigadores (con el cenit representado por la trayectoria de Walsh, asesinado por la última dictadura argentina).

Con cierto efecto de circularidad, cierra el dossier una contribución de **Annegret Thiem**, *Releer las novelas de Myriam Laurini*. Temáticamente, se trata de un texto muy cercano al estímulo de Sandra Lorenzano, en la medida en que ambas autoras escriben con una prioridad en la visibilización de los aún urgentes problemas de violencia de género en el orden social contemporáneo. En su trabajo, Thiem se apoya en la escritura de Myriam Laurini (autora de novelas como *Qué raro que me llame Guadalupe* o *Morena en rojo*), con énfasis en las formas de representar la violencia de la sociedad mexicana, especialmente aquella dirigida contra las mujeres, las niñas y los niños. La relectura de las obras de Laurini, en las apreciaciones de Thiem, conmina a mantener un estado de alerta sobre la vigencia de elevados niveles de violencia en la actualidad, en que las cifras de feminicidios continúan en niveles alarmantes. La autora tiende a distanciarse de una mera lectura en un nivel estético y manifiesta sus preocupaciones políticas de manera explícita: denunciar la violencia y dialogar en torno a ella (a partir de las obras de Laurini) parece ser una forma válida de gestionar un problema acuciante.

Bibliografía

ADRIAENSEN, Brigitte / Valeria Grinberg (eds.) (2012): *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*. Berlin: LIT.

CLOSE, Glen (2008): *Contemporary Hispanic Crime Fiction. A Transatlantic Discourse on Urban Violence*. Basingstoke / New York: Palgrave / MacMillan.

DE ROSSO, Ezequiel (2018): 'En el octavo círculo: ficciones policiales argentinas'. En: Jorge Monteleone (eds.): *Historia crítica de la literatura argentina. Vol 12. Una literatura en aflicción*. Buenos Aires: Emecé, 617-652.

DE ROSSO, Ezequiel (2012): *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina. 1990-2000*. Buenos Aires: Liber.

GIARDINELLI, Mempo (2013 [1984]): *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

LAFFORGUE, Jorge / Jorge B. Rivera (comps.) (1996): *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.

MATTALÍA, Sonia (2008): *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Frankfurt a. M. / Madrid: Vervuert / Iberoamericana.

MUÑOZ VARGAS, Jaime / José Salvador Ruiz-Méndez / Gabriel Trujillo Muñoz (eds.) (2016): *Fuegos cruzados. Ensayos sobre la narrativa policiaca de fronteras*. Mexicali: Editorial Artificios.

PADURA FUENTES, Leonardo (2003): 'Prólogo. Miedo y violencia: la literatura policial en Hispanoamérica'. En: Lucía López Coll (ed.): *Variaciones en negro. Relatos policiales hispanoamericanos*. Grupo Editorial Norma: Bogotá, 9-26.

PADURA FUENTES, Leonardo (1999): 'Modernidad y postmodernidad. La novela policial en Iberoamérica'. *Hispanamérica* 84, 37-50.

PETRONIO, Giuseppe / Jorge B. Rivera / Luigi Volta (eds.) (1991): *Los héroes "difíciles". La literatura policial en la Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Corregidor.

PONCE, Néstor (2013): *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

RAMÍREZ-PIMIENIA, Juan Carlos / Salvador C. Fernández (eds.) (2005): *El Norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*. México: Plaza y Valdés.

RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G. (ed.) (2009): *Escena del crimen. Estudios sobre narrativa policiaca mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Centro de Estudios Literarios.

RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G. / Enrique Flores (eds.) (2005): *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas.

SCHMITZ, Sabine / Annegret Thiem / Daniel A. Verdú Schumann (eds.) (2017): *Descubrir el cuerpo. Estudios sobre la corporalidad en el género negro en Chile, Argentina y México*. Frankfurt a. M. / Madrid: Vervuert / Iberoamericana.

SCHMITZ, Sabine / Annegret Thiem / Daniel A. Verdú Schumann (eds.) (2013): *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile*. Frankfurt a. M. / Madrid: Vervuert / Iberoamericana.

SETTON, Román (2012): *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Frankfurt a. M. / Madrid: Vervuert / Iberoamericana.

SIMMEL, Georg (1986): 'Puente y puerta'. En: Georg Simmel: *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 29-34.

TEPELLI, Yasmin (ed.) (2021): *México en el mundo – el mundo en México: dinámicas de encuentros y enfoques estéticos*. En: *iMex. Mexico Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico* 19. DOI: <https://www.doi.org/10.23692/iMex.19>.

TORRES, Vicente F. (2003): *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*. México: CONACULTA.

TRELLES PAZ, Diego (2006): 'Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005)'. En: *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* 40, 79-91.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1994): 'Prólogo. Contra la pretextualidad'. En: José Colmeiro (ed.): *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona / Bogotá: Anthropos / Siglo del Hombre, 9-13.

VIZCARRA, Héctor Fernando (2015): *El enigma del texto ausente. Policial y metaficción en Latinoamérica*. México: Almenara Press / Universidad Nacional Autónoma de México.

IMEX XXI

ESTÍMULO

IMPRESSION

Hasta que la justicia se siente entre nosotras

Sandra Lorenzano

...en Latinoamérica se pasó 'del realismo mágico al realismo trágico'

Renato Cisneros¹

La frase del escritor peruano Renato Cisneros me lleva a pensar, ante el título "Narrativa criminal en(tre) México y la Argentina", en los datos que vinculan lo criminal con lo trágico. Dos conceptos que, al entrar en contacto, nos sumergen inmediatamente en un ambiente de horror que remite, de modo implacable, a la cotidianeidad de América Latina. En la idea del paso del "realismo mágico al realismo trágico" se sintetiza por lo menos medio siglo de la historia de nuestros países. Guatemala, El Salvador, Nicaragua, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia –por nombrar solo algunos– y, por supuesto, el Cono Sur, son puntos sobre un mapa cubierto de sangre desde la Patagonia al Río Bravo.

Nuestra "narrativa criminal"², y especialmente aquella escrita por mujeres, ha tomado como bandera en los últimos tiempos, y acompañando la fuerte movilización que no se ha detenido ni siquiera durante la pandemia, la lucha contra la violencia de género.

Dos de cada tres mujeres han sido víctimas de violencia por razones de género en distintos ámbitos de su vida y una de cada tres ha experimentado vejaciones físicas, psicológicas o sexuales a manos de sus parejas, según informó la CEPAL.³

En ese informe se indica que en 2019 al menos 4.640 mujeres fueron víctimas de feminicidio en América Latina y el Caribe (CEPAL 2020: 3). Y la numeralia del horror sigue creciendo.

Los feminicidios son sólo la punta del iceberg de las violencias de género: el resultado fatal de múltiples violencias invisibilizadas y desoídas por parte de quienes tenían la obligación de hacerlo. Las cifras de fuentes oficiales y no oficiales denuncian en forma unánime que el número de feminicidios ha aumentado en América Latina. Las estadísticas, sin embargo, siguen evidenciando un sub-registro por parte de los gobiernos (Universidad Andina Simón Bolívar 2020).⁴

¹ Renato Cisneros citado en Redacción Deutsche Welle (2016).

² Vale la pena leer las muy diversas reflexiones y críticas sobre el género en *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*, coordinado por Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra (véase Quijano / Vizcarra 2015).

³ Véase CEPAL (2020).

⁴ Para una mayor precisión sobre el sub-registro de feminicidios en América Latina, véase D'Angelo (2021).

En este sentido, me parece significativo que, con menos de un año de diferencia, dos de las escritoras más importantes del continente hayan publicado novelas en las cuales el tema aparece como núcleo central. Me refiero a *Catedrales* de Claudia Piñeiro, una de las representantes más importantes de la novela negra en lengua castellana, y *El invencible verano de Liliana* de Cristina Rivera Garza, autora imprescindible para pensar la 'necroescritura' como característica de nuestras letras. Desde dos tipos de relato distintos, la escena la ocupan mujeres jóvenes víctimas de la máquina de muerte creada por el patriarcado. En el caso de *Catedrales*, el tema del aborto y el papel conservador de la Iglesia Católica y de las familias que obedecen sus mandatos más misóginos, da pie a una trama policial que se construirá de manera coral dando una imagen múltiple de la sociedad argentina, en la cual los silencios, las prohibiciones, el fanatismo y los miedos alimentan la violencia feminicida. Una adolescente, deseosa de explorar el amor y la libertad, confiada e inocente, es víctima del abuso y la hipocresía que la rodean. El relato inicia treinta años después de ocurrido el crimen.

En *El invencible verano de Liliana*, por su parte, Cristina Rivera Garza escribe una novela sobre el dolor y la búsqueda de justicia, a partir del asesinato de su hermana, ocurrido también treinta años atrás. Decir esto es decir poco sobre un libro que es a la vez una exploración del sistema de justicia de México y de la vida de una mujer joven, vital, llena de proyectos y de sueños, y que, como tantas otras, fue asesinada porque no hay mayor afrenta para un depredador que el encontrarse con un ser que busca ser libre. La novela de Cristina, construida a partir de un 'ejercicio detectivesco', se arma sobre todo a partir de la voz de la propia Liliana, rescatada de cartas y notas que ella misma guardaba, así como de testimonios de amigas, amigos y gente cercana a ella.

Hace treinta años no se hablaba de feminicidios; ha sido bastante reciente la posibilidad de ver y de nombrar con claridad estos crímenes. Y aunque aún es mucho lo que queda por recorrer, hay hechos que muestran claramente las transformaciones que se están dando en América Latina: desde la 'marea verde' que recoge décadas de lucha a favor de los derechos de las mujeres en todos nuestros países, hasta el grito creado por el grupo de performance chileno 'Las tesis' y coreado con furia por miles de mujeres alrededor del mundo, desde Turquía hasta el Cuzco, desde Londres hasta Ecatepec, y en todas las lenguas: "Y la culpa no era mía ni dónde estaba ni cómo vestía... el violador eres tú" (Letra Escarlata 2020).

Si "el género negro está absolutamente ligado a lo social" (Piñeiro en Gutiérrez Solís 2021),⁵ nuestra narrativa criminal no puede ser otra que esta que habla de una

⁵ Piñeiro afirma exactamente: "Yo no tengo duda de que el género negro está absolutamente ligado a lo social" (en Gutiérrez Solís 2021).

cotidianeidad ensangrentada. A la violencia de género se suman el autoritarismo, las masacres, la violencia contra migrantes, el extractivismo, y una larga lista de etcéteras.

Pienso, por ejemplo, en *Antígona González*, de Sara Uribe, y en su puesta en escena de otro elemento que caracteriza el nuevo rostro de la ficción criminal: aquel en el que no se busca un culpable, como en el policial clásico, sino el cuerpo asesinado. ¿Hemos construido un nuevo tipo de novela de enigma? El Estado o las fuerzas ligadas a él, o autorizadas o toleradas por él (aunque hablemos de "crimen organizado", "patotas", "paramilitares", o cosas similares), secuestran, violan, matan, desaparecen.⁶

"No tendrá tumba ni entierro", clama Creonte, en la tragedia clásica de *Antígona*. Tampoco habrá reencuentros ni abrazos para la cantidad enorme de personas que a lo largo y ancho de nuestra tierra buscan a sus seres queridos desaparecidos. ¿Están vivos? ¿Los han asesinado? ¿Están secuestrados? La incertidumbre es un elemento más creado por la perversión de los diversos poderes.

El término "desaparecido" cobra fuerza así, dicho en castellano en el mundo entero, a partir de la última dictadura cívico-eclesiástica-militar argentina (1976-1983). En el país del sur se habla de 30 mil desaparecidos, en México hablamos ya de cerca de 85 mil desaparecidos entre 2006 y abril de 2021.⁷ ¿Cómo se narra esta realidad de ausencias, de miles de fosas clandestinas, de historias macabras? Antígona González sabe –como las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, como el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, creado por el poeta Javier Sicilia, como Nuestras Hijas de Regreso a Casa de Ciudad Juárez, como las varias decenas de colectivos que buscan a los desaparecidos en México, por hablar solo de los dos países en los que se centra este número de la revista– que los poderes a los que se enfrentan son implacables y prácticamente inasibles, y sin embargo no se detienen.⁸

Acaso *Cometierra*, la estupenda novela de Dolores Reyes, en la que una chica tiene el don de saber dónde están las mujeres desaparecidas, ¿no es una mezcla de lo mágico y lo trágico? Narrativa criminal protagonizada por una vidente que desde niña puede saber qué ha sucedido con alguien si come un puñado de tierra cercana a la ausente.

⁶ "La desaparición forzada de personas, que implica la participación directa o la aquiescencia de agentes estatales, es considerada por organismos internacionales como una de las más graves y crueles violaciones a los derechos humanos. La Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) ha señalado que ésta incluye la violación múltiple y continuada de varios derechos: a la libertad, integridad personal, seguridad jurídica, garantías judiciales, no solo de la víctima sino también de sus familiares, que debieran ser garantizados por el Estado" (Villarreal Martínez 2016: 4).

⁷ "El subsecretario de Gobernación, Alejandro Encinas Rodríguez, sostuvo que se mantiene el hallazgo de fosas clandestinas y cuerpos recuperados ante el incremento de la confrontación entre grupos delictivos en el país donde suman 85 mil seis personas desaparecidas de 2006 al 7 de abril de este año" (Flores Contreras 2021).

⁸ Recomiendo el excepcional libro coordinado por Silvia Dutrénit Bielous, *Perforando la impunidad. Historia reciente de los equipos de antropología forense en América Latina* (véase Dutrénit Bielous 2017).

Si Antígona González iba en busca de Tadeo porque "todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos" (Uribe 2012: 13), Cometierra encuentra los cuerpos perdidos para recuperar a su primera ausencia, su propia madre, víctima de feminicidio.

A estos cuatro títulos podríamos sumar muchos más, me limito a unos pocos: en Argentina, *Baldías*, de Laura Rossi, *Chicas muertas*, de Selva Almada, *Le viste la cara a dios*, de Gabriela Cabezón Cámara; en México, *La fosa de agua*, de Lydiette Carrión, *México 2010: Diario de una madre mutilada*, de Ester Hernández Palacios, *La estirpe del silencio*, novela en la que yo misma construyo una trama "policial" que vincula el origen de la trata de mujeres en el norte del país, con la historia de abusos sexuales de Rita Hayworth. La lista crece cada día.

Memorial, denuncia, duelo, la "narrativa criminal" escrita hoy por las mujeres de América Latina, y de la que he dado solo unos pocos ejemplos, se hace eco de aquello que escribía Rosario Castellanos en su 'Memorial de Tlatelolco':

Recuerdo, recordamos. / Ésta es nuestra manera de ayudar a que amanezca / sobre tantas conciencias mancilladas, / sobre un texto iracundo sobre una reja abierta, / sobre el rostro amparado tras la máscara. / Recuerdo, recordamos / hasta que la justicia se siente entre nosotros (Castellanos 1972: 157).

Bibliografía

- ALMADA, Selva (2014): *Chicas muertas*. Buenos Aires: Ediciones Random House.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2012): *Le viste la cara a dios*. Buenos Aires: La Isla de la Luna.
- CARRIÓN, Lydiette (2018): *La fosa de agua: Desapariciones y feminicidios en el río de los Remedios*. México: Penguin Random House.
- CASTELLANOS, Rosario (1972): 'Memorial de Tlatelolco'. En: Rosario Castellanos: *Poesía no eres tú. Obra poética (1948-1971)*. México: Fondo de Cultura Económica, 157.
- CEPAL (2020): 'Enfrentar la violencia contra las mujeres y las niñas durante y después de la pandemia de COVID-19 requiere financiamiento, respuesta, prevención y recopilación de datos'. En: *oig.cepal.org*.
https://oig.cepal.org/sites/default/files/folleto_25_11_esp_0.pdf.
- D'ANGELO, Eugenia (coord.) (2021): *Feminicidio en América Latina en contextos de pandemia. Tercer informe*. MundoSur. En: *MundoSur*, marzo. <https://mundosur.org/wp-content/uploads/2021/03/3-INFORME-MLF-FINAL.pdf>.
- DUTRÉNIT BIELOUS, Silvia (coord.) (2017): *Perforando la impunidad. Historia reciente de los equipos de antropología forense en América Latina*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- FLORES CONTRERAS, Ezequiel (2021): 'Encinas: 85 mil desaparecidos en México desde 2006'. En: *Proceso*, 8 de abril. <https://www.proceso.com.mx/nacional/2021/4/8/encinas-85-mil-desaparecidos-en-mexico-desde-2006-261615.html>.

GUERRERA, Frida (2018): #NiUnaMás. *El feminicidio en México: tema urgente en la Agenda Nacional*. México: Aguilar.

GUTIÉRREZ SOLÍS, Salvador (2021): "Para contar una sociedad hay que contar los crímenes que en ella se cometen". En: *Diario de Sevilla*, 7 de marzo. https://www.diariodesevilla.es/delibros/claudia-pineiro-catedrales-alfaguara_0_1552945583.html.

HERNÁNDEZ PALACIOS, Ester (2012): *México 2010: Diario de una madre mutilada*. México: Ficticia.

LETRA ESCARLATA (2020): 'Las tesis around the world'. En: *YouTube*, 11 de enero. https://www.youtube.com/watch?v=V27md_1h2FA.

LORENZANO, Sandra (2015): *La estirpe del silencio*. México: Seix Barral.

PIÑEIRO, Claudia (2020): *Catedrales*. Buenos Aires: Alfaguara.

QUIJANO, Mónica / Héctor Fernando Vizcarra (coords.) (2015): *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. México: UNAM / Bonilla Artigas Editores.

REDACCIÓN DEUTSCHE WELLE (2016): 'Urge relanzar la literatura latinoamericana en Alemania'. En: *Deutsche Welle*, 20 de octubre. <https://www.dw.com/es/urge-relanzar-la-literatura-latinoamericana-en-alemania/a-36106566>.

REYES, Dolores (2019): *Cometierra*. Buenos Aires: Sigilo Editorial.

RIVERA GARZA, Cristina (2021): *El invencible verano de Liliana*. México: Penguin Random House.

ROSSI, Laura (2013): *Baldías*. Buenos Aires: Erizo Editora.

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR (2020): 'Mapa Latinoamericano de Feminicidios'. En: *Noticias Universidad Andina*, 3 de septiembre. <https://www.uasb.edu.ec/mapa-latinoamericano-de-feminicidios-id3356010/>.

URIBE, Sara (2012): *Antígona González*. México: Sur+.

VILLARREAL MARTÍNEZ, María Teresa (2016): 'Los colectivos de familiares de personas desaparecidas y la procuración de justicia'. En: *Intersticios sociales* 11, 1-28.

IMEX XXI

ARTÍCULOS

ARTICLES

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,¹ 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

¹ Véase Cawelti (1976).

corporativos editoriales" (Akashic Books 2020: segunda de forros; traducción F.V.).² 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*.³ 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),⁴ 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.

² "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".

³ Véase Akashic Books (2020: 21).

⁴ "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.⁵ 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

⁵ 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.).⁶ 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.),⁷ 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

⁶ "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".

⁷ "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 albres 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>.

Genealogías nacionales para el policial latinoamericano.
Cuento Policiaco Mexicano. Breve antología de María Elvira Bermúdez
e Historias de Crimen y Misterio de Juan-Jacobo Bajarlía

Martina Guevara
(Universidad de Buenos Aires)

En 1987, se publica en México *Cuento Policiaco Mexicano. Breve antología*;¹ tres años después, en la Argentina, sale a la venta *Historias de Crimen y Misterio*. Ambos libros son antologías del cuento policial de sus correspondientes países. Y, en sus páginas introductorias, escritas por María Elvira Bermúdez y Juan-Jacobo Bajarlía respectivamente, se lee la intención de probar y afianzar una tradición nacional del género policial.²

El primer objetivo de este trabajo es realizar un estudio comparativo entre el prólogo de Bermúdez y el estudio preliminar de Bajarlía. Consideramos que, además de la proximidad cronológica,³ estos textos presentan dos características comunes. La primera es la meta de demostrar la especificidad del policial en tanto género; la segunda es dar cuenta de una tradición local del policial con singularidades propias.⁴

¹ Se trabaja aquí con la reimpresión de 1989.

² A lo largo de este artículo, alternamos entre el término 'policial', más habitual en la Argentina y Chile, y 'policiaco', de preferencia en México y España.

³ Si bien el libro fue publicado en 1990, la culminación del estudio preliminar está fechado en 1988. Debe aclararse que el estudio preliminar que Bajarlía realiza para otra antología publicada bajo el título de *Cuentos de crimen y misterio* en 1964 es idéntico en sus primeras páginas; posteriormente, agrega los apartados "Post Scriptum. Un detective chino del siglo VII" y "La novela negra" en la edición posterior, estudiada en este artículo.

⁴ En este artículo, optamos por un corte sincrónico abocado a dos antologías que permiten un abordaje nacional del género a fines de la década del 80 y principios de la del 90. No deja de ser pertinente, sin embargo, inscribir estas compilaciones en un marco diacrónico conformado por la historia de las antologías del policial en Latinoamérica. Para una recapitulación de su desarrollo en la Argentina, remitimos a Maltz (2019), quien menciona *Los mejores cuentos policiales I y II* de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, publicadas en 1943 y 1951; *Diez cuentos policiales argentinos* (1953) de Rodolfo Walsh; *Tiempo de puñales* (1964), de la editorial Seijas y Goyanarte; *Cuentos policiales argentinos* (1974), con selección de Fermín Fevre; *El relato policial en la Argentina. Antología crítica* (1999) [1986] de Jorge Rivera; *El cuento policial argentino* (1986) de Elena Braceras, Cristina Leytour y Susana Pittella; y *Policiales. El asesino tiene quien le escribe* (1991) de Roberto Ferro. A este recorrido, se puede agregar las compilaciones de Román Setton: *El candado de oro: 12 cuentos policiales argentinos (1860-1910)* (2013) y *Fuera de la Ley* (2015). Por su parte, Ezequiel De Rosso sitúa la condensación de discursos que ordenan la circulación de literatura policial en la década del 40 y destaca las "colecciones de cuentos policiales de autores mexicanos y argentinos: *La obligación de asesinar* de Antonio Helú en 1946; *Las 9 muertes del padre Metri* de Leonardo Castellani en 1942 y, dos años después, *La espada dormida* de Manuel Peyrou" (2013: 30). Considera, además, que en los 50 "aparecen las primeras antologías de relatos policiales concentradas en la producción nacional" (2013: 35); señala como sus representantes *Los mejores cuentos policiales de todos los tiempos* (1951) de José

En base a este primer análisis, el segundo objetivo del artículo es estudiar su relación con el cuento que inicia cada antología, también seleccionados por Bermúdez y Bajarlía. El relato inaugural marca más que el comienzo del libro: corona el trazado de una nueva genealogía para el policial mexicano y argentino que se despliega en los correspondientes textos introductorios.

El relato policial

Las consideraciones preliminares que anteceden a cada antología respetan la función ordenadora tradicional de brindar una ruta de lectura. La autora del prólogo y el autor del estudio preliminar son, además, los encargados de seleccionar los cuentos que conforman cada compilación. Aun así, las explicaciones sobre la inclusión de los relatos escogidos y sus características se subsumen, en ambos casos, a un objetivo mayor que es el de la construcción de una genealogía local del género policial. Esta finalidad responde a una lógica también compartida que guía el desarrollo de los dos estudios introductorios: la historia del género policial demuestra su autonomía dentro del campo literario y la necesidad, por ende, de leerlo y pensarlo desde su especificidad.

Este "relato mayor" que engloba tanto el prólogo de Bermúdez como el estudio preliminar de Bajarlía parece tener como contrapunto el prejuicio que considera (sin dejar de ser llamativo ya a fines de los 80) al policial como género menor. En el caso de Bermúdez, la réplica a ese sentido común es explícita: "logró convencer aun en los más renuentes de que nada impide, ni en principio ni de hecho, que una policiaca sea una gran novela" (Bermúdez 1989: 11). Esta perspectiva subyace también en sus observaciones sobre Salazar Mallén: "es un escritor importante cuya excepcional incursión en esta área de la narrativa demuestra hasta qué punto ésta no es, ni mucho menos, indigna de ser atendida por literatos de prestigio" (Bermúdez 1989: 19s.). La estrategia argumentativa de Bajarlía es más discreta; para él, la importancia de la literatura policial se verifica al encontrar sus orígenes en libros fundantes de la cultura literaria como la *Biblia*, los relatos populares chinos o *Los nueve libros de la Historia* de Heródoto.

El valor del género policial, justificado tanto por su calidad artística como por la importancia para la historia de la literatura, es, además, sustentado en el campo académico. Tanto Bermúdez como Bajarlía recurren a teóricos especializados para defender sus argumentos. Esta estrategia es reforzada al dedicarle, cada uno, un apartado independiente a la bibliografía.

Navasal, *Diez cuentos policiales argentinos* (1953) de Rodolfo Walsh y *Los mejores cuentos policíacos mexicanos* (1955) de María Elvira Bermúdez. Para más precisiones, remitimos a la bibliografía crítica sugerida por De Rosso. Véanse Rodríguez Lozano y Flores (2005), Braham (2004) y Lafforgue y Rivera (1996).

Sin embargo, la bibliografía propuesta por Bermúdez es considerablemente más extensa y sigue las pautas de citados académicos. Esta diferenciación, que es un detalle menor en comparación con las semejanzas advertidas, merece, aun así, ser destacada. Condice, en nuestra opinión, con singularidades perceptibles en la evaluación y construcción de la genealogía del género policial por parte de la autora. Y conduce, por ende, a comenzar a percibir las divergencias entre ambas antologías.

En relación con la construcción de la genealogía del género, recordemos que la intelectual mexicana remarca la inexistencia de una brecha entre la "buena literatura" y la literatura policial; no obstante, lograr la equivalencia requiere, según su visión, que la literatura policiaca se ajuste a los lineamientos del género a la que pertenece. En palabras más llanas, la base de su razonamiento parece ser que para que la literatura policial tenga valor estético, debe ser efectivamente literatura policial. Por lo tanto, los relatos policiales "de calidad" tienen que adecuarse a ciertas pautas que se encargan de exponer a lo largo de su prólogo.

La primera de estas reglas es que los policiales tienen como centro un crimen o delito. La segunda es que deben llevar a cabo una investigación sostenida en las preguntas clave: *quién, por qué, cuándo, dónde, cómo, con qué*. La tercera es que tiene que existir un enigma, "elemento *sine qua non* de la literatura policiaca o detectivesca" (Bermúdez 1989: 15). La cuarta encuentra en los procedimientos para llevar a cabo la investigación el sostén de la evolución del género: narración clásica –la identifica principalmente como de raciocinio– o novela de acción –incluye el *thriller* y se caracteriza por poner el acento en la pesquisa, "la peripecia, el peligro, la violencia incluso" (Bermúdez 1989: 16)–. La quinta regla, y fundamental, es que el principio de justicia y la imposición de castigo definen a la "literatura policiaca auténtica" (Bermúdez 1989: 16).

Según lo anterior, Bermúdez considera que violar la quinta de las pautas que distinguen al género constituye el atentado mayor que puede efectuarse contra la calidad de una obra policiaca. De manera consecuente, es especialmente condenatoria con las vertientes latinoamericanas que, en pos del verosímil realista y/o la crítica social, no estructuran sus relatos a partir del principio de justicia.⁵ Como era de esperarse, Bermúdez localiza fundamentalmente estas desviaciones en elaboraciones mexicanas del género negro:

⁵ Esta afirmación permite ser contrastada con el análisis que realiza Contreras (2016) sobre el papel de la justicia en el prólogo de Bermúdez a su antología de 1955. Según indica Contreras, para Bermúdez el policial mexicano "entendido como realización y cumplimiento de la ley resulta un género imposible" (Contreras 2016: 30) debido al imaginario identitario nacional.

ignoradas por escritores y críticos 'revolucionarios' que pugnan por la 'toma de la realidad cotidiana', por la 'abolición del enigma' y 'por la demostración de que es imposible impartir justicia en México'. No es uno de los elementos de la literatura detectivesca lo que pretenden eliminar: son todos y cada uno de ellos porque, si bien en apariencia toman en cuenta –aparte del crimen– la investigación, sobre todo en su modalidad de pesquisa, al negar su motivación y su finalidad y al sustituirlas por la 'crítica social', caen en el absurdo [...] y destruyen así la esencia misma del género policíaco (Bermúdez 1989: 16).

Expresado en 1988, el juicio citado de Bermúdez no deja de ser controvertido. En primer lugar, por contraponerse a características singulares del género: el policial negro suele sembrar sospechas sobre los propios sujetos encargados de reestablecer el orden y, más que la expectativa de justicia, basada en una ley que se encuentra también deslegitimada, se propone hallar una verdad que revele "las miserias de la decadencia capitalista" (Portuondo 1982: 57). En consecuencia, la imposibilidad de descifrar con claridad cuál es el espacio de la ley y cuál el del delito representa, en el anverso del policial de enigma, una sociedad que se parece "más a un caos que a un orden sustentado por ley alguna" (Setton 2014: 52). En segundo lugar, si la verdad y la justicia son motivos estructuradores del género policial, en Latinoamérica fueron entendidos como rasgos de su especificidad. Tempranamente, Donald Yates (1963) considera que la falta de respeto por la ley caracteriza al héroe de la ficción detectivesca hispanoamericana. En esta misma línea y según un extenso marco teórico,⁶ la confianza en la ley y en sus representantes no se sostiene de manera verosímil en el policial latinoamericano, sobre todo luego de la última serie de dictaduras militares que reorganizan las estrategias discursivas del género en torno a una ideología fuertemente desinstitucionalizadora.⁷ A este factor, se suma la imposibilidad de establecer una verdad unívoca. Juntos caracterizan al 'neo-policial latinoamericano', concepto gestado por Paco Ignacio Taibo II (1987; Argüelles 1990) y luego desarrollado por Padura (1999) para definir la literatura policial posterior a la década de 1960.. A diferencia de los juegos posmodernos predominantes en otras partes del mundo, el neo-policial latinoamericano tiene como rasgo central el ejercicio de una crítica social. Nos interesa señalar que, si bien varias de estas conceptualizaciones anteceden en fecha al prólogo de Bermúdez, sus autores no son incluidos en la bibliografía crítica; aun así, la autora nombra a Giardinelli y Taibo II⁸ como representantes del género.

⁶ Véanse Giardinelli (1984), Monsiváis (1973), Amancio (1978), Feinmann (1991), Padura Fuentes / López Coll (2001) y Gamero (2006).

⁷ Véase Mudrovcic (1993).

⁸ Puede inferirse, sin embargo, que Bermúdez alude a las conceptualizaciones de Taibo II sobre el neo-policial en el siguiente extracto: "Todas estas novelas deben ser sin duda consideradas como negra, o de crítica social, de acuerdo con las manifestaciones de repudio a la novela tradicional que pública y repetidamente ha hecho Taibo II, el novelista que mayor número de libros de su cosecha ha vendido en toda la historia de género 'negro' en el país que lo ha acogido como ciudadano" (Bermúdez 1989: 12).

El énfasis de Bermúdez en el principio de justicia no eclipsa que la definición y defensa de lo que considera "literatura policiaca auténtica" (1989: 16) guíe toda su argumentación. De manera consecuente, es especialmente crítica con los exponentes del policial que dialogan con otros géneros literarios:

El callejón muerto [...] de Luiz Méndez Asencio, novela que a mi juicio es híbrida. Llamo así a la que participan de dos o más espacios del policiaco y/o de otros géneros a la vez. Este escritor hispanomexicano desarrolla aquí un asunto detectivesco con pesquisa incluso; pero agrega uno fantástico, sin ensamblarlos en forma satisfactoria. El *hibridismo* rara vez culmina en combinación feliz: generalmente se queda sin más en mezcla [...] *Carta del más allá*, una novela en la que intenta amalgamar, lo policiaco con lo fantástico, y cuyos personajes no son del todo vívidos ni convincentes (Bermúdez 1989: 13s.).

Por el contrario, en el caso de Bajarlía, la autenticidad no contrasta con las formas mixtas o experimentales. La parodia y "la escritura en objeto [donde] el lenguaje pasa a ser el protagonista" (Bajarlía 1990: 31) tienen un lugar importante dentro del género. A su vez, casi en el reverso de la postura de Bermúdez, recalca como característica central del desarrollo del *noir latinoamericano* a la crítica social, "un elemento inescindible de la *hardboiled*: el enfoque crítico de una sociedad contaminada" (Bajarlía 1990: 30).

Asimismo, lejos de basarse en categorías rígidas, la genealogía que traza Bajarlía refuerza la proximidad entre el género policial y el fantástico, al punto de abordarlos en paralelo. De hecho, ya el título de la compilación (*Historias de Crimen y Misterio*) desdibuja el ceñimiento a una concepción rígida de lo policial.

La particularidad de difuminar los límites que circunscriben las distintas categorías genéricas puede vincularse a la propia trayectoria de Bajarlía y al rol bisagra que cumple dentro del campo intelectual argentino. En la década del 40, fue uno de los promotores del arte concreto y del invencionismo poético, que promovieron la idea del marco recortado para abolir, justamente, la concepción de una obra contenida por el soporte ortogonal tradicional. Este movimiento (que contó, desde su momento fundacional, con la participación de artistas plásticos y escritores como Arden Quin, Rhod Rohfuss, Ggyula Kosice, Tomás Maldonado, Edgar Bayley y Godofredo Iommi, y la proximidad de figuras como Vicente Huidobro y Murilo Méndez) se proponía, además, la invención de formas nuevas que reconstruyesen la realidad a partir de un arte no figurativo e interartístico y desde una perspectiva materialista dialéctica. En 1944, Bajarlía dirigió la revista *Contemporánea* que, ya desde el subtítulo, "la revolución en el arte", proponía su autonomía respecto de las vanguardias precedentes.⁹ Esta posición implicaba,

⁹ Entre sus colaboradores se encontraron: Carmelo Arden Quin, Juan N. Melé, Matilde Werbin, Max Bill, Eugenia Crenovich (Yente), Martín Blaszkó, José M. Mena, Piet Mondrian, Tomás Maldonado, Edgar Bayley, Enrique Molina, Francisco Madariaga, Elizabeth Azcona Cranwell, Mario Trejo, J. E. Móbili, Raúl Gustavo Aguirre, Ramiro de Casabellas, Fernando Guibert, Clara Fernández Moreno, Raúl

necesariamente, deslindarse de las experimentaciones europeas y, como señala el propio Bajarlía en una entrevista, la construcción de genealogías independientes fundamentadas en las producciones latinoamericanas.¹⁰

Genealogías propias

Del mismo modo que la realización de compilaciones ceñidas al género policial requiere para ambos autores de una justificación, también su circunscripción a una única nacionalidad es sustentada. En otras palabras, si tanto Bermúdez como Bajarlía procuran dar cuenta del valor y especificidad del género policial respecto de otras construcciones narrativas, también buscan probar una historia local del género frente a los desarrollos europeos y norteamericanos.

En ambos casos, la estrategia es similar: se traza una historia general del género con dos linajes anclados en el policial de enigma y en el *noir*, se determina su relación con los desarrollos locales y, finalmente, se construye una genealogía nacional independiente.

Por su parte, Bermúdez elige reforzar el vínculo comparativo entre las manifestaciones mexicanas y las formas europeas y norteamericanas. En el balance, privilegia, desde las primeras páginas, la genealogía de su país; sin embargo, al establecer la conexión con los modelos genéricos extranjeros mencionados, les otorga una capacidad rectora. Es decir, por momentos, la genealogía del policial mexicano se desarrolla más en términos de adecuación o desviación que de apropiación, como se puede observar en su descripción de las novelas de Enrique F. Gual "en su mayoría situadas en nuestro país, dan vida a personajes nacionales y se refieren a nuestras costumbres. *Siguen fielmente* los lineamientos de la narrativa detectivesca" (Bermúdez 1989: 10) y, luego, en el siguiente extracto: "Como ya lo había hecho Juan Miguel de Mora, entre otro escritor hispano-mexicano *sigue las directrices del thriller estadounidense, aunque con menor rigor técnico y un grado inferior que los que despliegan algunos vecinos del norte*" (Bermúdez 1989: 11s.; cursivas M. G.).

En el texto de Bermúdez, la función de aval de los modelos europeos y norteamericanos se percibe, incluso, en las innovaciones de la narrativa policiaca

González Tuñón, Eduardo Dessein y Lubrano Zas. Además, en sus páginas se tradujeron textos de René Char, Tristan Tzara, Alain Gheeban, Dylan Thomas, Theodore Roethke, Jean Tardieu, Jacques Prévert, Paul Éluard y Eugène Ionesco; y también se difundieron estudios sobre la obra de Vicente Huidobro. Según relata el propio Bajarlía, la revista contó con el mecenazgo intelectual de Oliverio Girondo. Véanse Bajarlía (2010) y Barisone (2012). Para un análisis más pormenorizado véanse, entre otros, Rossi (2004) y Barisone (2017).

¹⁰ Según Bajarlía, "en los programas del arte concreto argentino y brasileño están recontactados los puntos de referencia europeos pero transformados y resituados con el fin de constituirlos en plataformas de renovación. Estos programas, que se articularon a partir de relecturas sistemáticas del 'archivo del arte moderno', construyeron genealogías legitimadoras que sostenían tanto la originalidad como la permanencia temporal de la abstracción" (en García 2008: 36).

mexicana; por ejemplo, la ausencia de un investigador profesional y del principio de justicia en *El crimen de las tres bandas* que "pudieran ser juzgadas como desviaciones serias del género" (Bermúdez 1989: 10) se justifica porque pronto estos rasgos comenzarían también a "ser vulnerado[s] casi sistemáticamente en algunas obras extranjeras del género, siendo sustituido[s] [...] por una simple aunque atroz ley del Tali6n" (Bermúdez 1989: 10).

En el estudio preliminar de Bajarlía, las vertientes europeas y norteamericanas también son distinguidas por su valor ic6nico: a "Edgar Allan Poe [...], Emile Gaboriau [...] Wilkie Collins [...], Robert Louis Stevenson, Arthur Conan Doyle" (1989: 10) los considera "los grandes maestros de la novela policial" (1989: 10); y, en el apartado que le dedica al género negro, identifica como su iniciador a Carroll John Daly, señala la importancia histórica de la revista *The Black Mask* y el papel fundante de la literatura de Hammett y Chandler.

Sin embargo, la funci6n que Bajarlía otorga a estos hitos del policial diverge de manera notoria con la brindada por Bermúdez. En primer lugar, si bien en algunos extractos también cumplen un rol rector o de convalidaci6n (refiriéndose a *Prohibido escupir sangre* de Guillermo Saccomanno indica que su protagonista "se mueve como Philip Marlowe" y define la novela *Los silencios prohibidos* de Germán Cáceres a partir "del estilo de Raymond Chandler"; Bajarlía 1990: 330), su importancia queda matizada frente a otros desarrollos –varios y también importantes– del género. De hecho, mientras Bermúdez estructura fundamentalmente la historia del policial mexicano según su adecuaci6n a determinadas pautas de construcci6n narrativa, Bajarlía coloca su punto focal en la pregunta por los orígenes. Este interrogante –presente en cada uno de los apartados que componen el estudio preliminar de Bajarlía– conduce no solo a la concomitancia de diferentes vertientes y despliegues de lo policial, sino que, incluso, implica la imposibilidad de fijar un origen único y rector. En el primer apartado, Bajarlía sugiere la hipótesis de que el policial de enigma y el *hard boiled* tienen sus orígenes respectivos en "el libro de *Daniel* (XIV,1-21) y en Her6doto (*Los nueve libros de la historia*, 2, CXXI)" (Bajarlía 1990: 7); pero, en la secci6n III y bajo el subtítulo de "Post Scriptum. Un detective chino del siglo VII", propone que un relato anónimo hallado en un manuscrito chino del siglo XVIII es el antecedente de 'Los crímenes de la calle Morgue' de Edgar Allan Poe.¹¹ Y si en el apartado dedicado a la literatura policial argentina sitúa como precursor a Miguel Cané,¹² aunque muestra como el primer cultor acabado a Paul Groussac, en la secci6n siguiente sugiere que *El crimen de la calle Arcos* de Sauli Lostal, de la que refiere la hipótesis de ser considerada como la primera novela

¹¹ Véase Bajarlía (1990: 27).

¹² Véase Bajarlía (1990: 15).

policial argentina, está escrita, en realidad, por Jorge Luis Borges.¹³ La línea de continuidad de su genealogía se resquebraja aún más al asociar, como anotamos, el género policial con el fantástico. Para Bajarlía, los inicios del policial están vinculados, de manera indirecta, a los relatos egipcios de los siglos XIII y XIV A.C., *La metamorfosis* de Ovidio, *Las mil y una noches* y el *Popol-Vuh*, entre otros.¹⁴ En sus comienzos, también inciden los desarrollos de la vanguardia argentina, especialmente la producción de Macedonio Fernández.¹⁵ En consecuencia, Bajarlía no construye una única genealogía de la literatura policial; consideramos que propone varias, entrecruzadas, no necesariamente coherentes ni tampoco antagónicas, que le otorgan, además de diversidad, dinamismo a la historia del género. La sucesión de múltiples orígenes (más propia de una cronología mítica que histórica) es, de hecho, ironizada por el propio Bajarlía, a partir de una cita de Macedonio Fernández: "Sugiero, a pesar de todo, que nos atengamos a los dos primeros ejemplos para establecer el origen, aun con la posibilidad de que el segundo sea ya lo heterodoxo o lo imaginario en lo policíaco. Ratificaría una hipótesis de Macedonio sobre Cristóbal Colón: Es absolutamente éste el número de viajes de Colón: dos que hizo y uno que no hizo, y que viene a ser el segundo" (Bajarlía 1990: 9).¹⁶

Aun así, y más allá de las diferentes versiones sobre los inicios, Bajarlía es especialmente meticuloso en el trazado de la historia argentina del género. Luego de los precursores, se suceden el primer período (1884-1896), conformado tanto por 'El candado de oro' de Paul Groussac como por *La casa endiablada* y *La bolsa de huesos* de Eduardo Ladislao Holmberg; un segundo período (1904-1912), compuesto por 'El triple robo de Bellamore' de Horacio Quiroga y *Los casos policiales* de Vicente Rossi; y un tercero, signado por *Los casos de Nelson Coleman* de J. J. Bernat. La cuarta fase se abre en 1932 con *El enigma de la calle arcos* de Sauli Lostal, seguido por *Las nueve muertes del padre Metri* de Leonardo Catellani y se cierra, en 1935, con *Los casos de Martin Martín* de Jacinto Amenábar. La quinta etapa (1940-1955), "la línea más inquietante de la ficción policial argentina" (Bajarlía 1990: 17), la inaugura *Con la guadaña al hombro* (1940) de Abel Mateo y está singularizada por la producción de Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Manuel Peyrou, Alejandro Ruiz Guiñazú, Rodolfo Walsh y Enrique Amorim. Por último, a partir de los años 70 y hasta el presente de la antología, los

¹³ Véase Bajarlía (1990: 25).

¹⁴ Véase Bajarlía (1990: 12-14).

¹⁵ Véase Bajarlía (1990: 20s.).

¹⁶ La referencia continua a Macedonio Fernández no es un dato menor si tenemos en cuenta el papel, ya anotado, de Bajarlía en la difusión de las vanguardias. Así, por ejemplo, en el estudio preliminar que analizamos en este artículo, el cuento 'El zapallo que se hizo cosmos' de Macedonio Fernández es destacado por su rol precursor en el desarrollo del absurdo a nivel internacional. De manera coincidente, la rupturista *Ailleurs*, dirigida por el madista Arden Quin, y que establece una continuidad estética y grupal con *Contemporánea* de Bajarlía, ya había traducido el relato de Macedonio al francés en 1963.

"rumbos divergentes" (Bajarlía 1990: 30) que tomó el *hard boiled* en la Argentina caracterizan el desarrollo local del género.

Este mismo afán cronológico es posible de leer en el prólogo de Bermúdez. La autora entiende que el género policial impulsa su desarrollo en la década del 40 gracias a la editorial Albatros, que, junto a autores extranjeros clásicos del policial, publica "el primer libro policiaco de autor mexicano: *La obligación de asesinar* de Antonio Helú" (Bermúdez 1989: 10). En esos mismos años, destaca la serie *Lunes*, dirigida por Pablo y Henríquez González, y las obras *El crimen de tres bandas* (1945) de Rafael Solanas, *22 horas* de Margos de Villanueva, *Camino a la nada* (1958) y *Noche de sábado* (1959) de Alberto Ramírez de Aguilar y, finalmente, *Un muerto en la tumba y Tres novelas policiacas* (1946) de Rafael Bernal. Luego de esa década, señala hitos del policial mexicano, como *El complot mongol* (1969) del propio Bernal, *Días de combate* de Paco Ignacio Taibo II (1976), *Narcotráfico* de René Cárdenas Barrios (1977), *Corrientes secretas* de Rosa Margot Ochoa (1978), y *En el lugar de los hechos* (1976) y *Trampa de metal* (1979) de Rafael Ramírez Heredia. Su cronología tiene como período final el iniciado en el año 1980, cuando "la producción policial en México fue en aumento"; entre sus representantes, remarca a Poli Délano, Mempo Giardinelli –residentes en México, aunque ambos extranjeros–, Raúl Hernández Viveros, José Huerta, Vicente Leñero y Ana María Maqueo. Asimismo, en dos oportunidades, Bermúdez subraya el rol central de Antonio Helú y Rafael Bernal; al primero, lo considera el "pionero de la literatura detectivesca en México" (Bermúdez 1989: 11) –y da cuenta de la producción temprana de los años 20– y al segundo lo cataloga como "el máximo exponente del género" (Bermúdez 1989: 11).

Bermúdez adiciona, además, un elemento novedoso: la reflexión sobre su propio aporte en la historia del género. No desarrolla su papel como escritora (a pesar de haber pasado a la posteridad como una de las primeras mujeres en escribir literatura policial en su país), sino su función como investigadora del género. Su genealogía del policial mexicano culmina con la historización y reflexión metatextual de distintas compilaciones del género policial en su país. En esa otra cronología, esta vez es ella la que –junto con Antonio Helú en su función de director de la revista *Selecciones Policiacas y de Misterio* entre 1946 y 1957– ocupa el papel de pionera con su antología *Los mejores cuentos policiacos mexicanos*, publicada en 1955. Continúa esta línea, las revistas *Aventura y misterio* de 1956 y *Suspense y Misterio* de 1967. Prosigue con una compilación de su autoría de los 70, aunque inédita, y *El cuento policial mexicano*, relatos escogidos por Vicente Francisco Torres.

El primer relato

"Siempre apasiona el tema de las precedencias. Hablar de ellas es referirse al origen" (Bajarlía 1990: 15). Esta frase que encabeza uno de los apartados del estudio preliminar de Bajarlía sintetiza el *quid* de toda genealogía literaria: la pregunta por el primer relato. En el caso de un género narrativo, como lo es el policial, este interrogante puede intentar contestarse en términos de antecedentes –como es para Bajarlía el libro de *Daniel* (XIV, 1-21)– o buscando la primera manifestación representativa del género –'El candado de oro', para Bajarlía, y *3 novelas, 1 cuento y una comedia*, para Bermúdez.¹⁷ Sin embargo, ninguno de los títulos mencionados como inaugurales inicia las antologías que venimos analizando. Se produce, por lo tanto, un pasaje no lineal entre la construcción de la historia del género que Bajarlía y Bermúdez realizan en sus estudios introductorios y el relato con el que deciden comenzar sus compilaciones. Sobre esta brecha, reflexionaremos en el presente apartado.

El relato que elige Bermúdez para iniciar su antología lleva el idóneo título de 'Debut profesional'. La elección es consecuente dado que pertenece a Helú, considerado por Bermúdez, como ya indicamos, el "pionero de la literatura policiaca en México" (1989: 9). Sin embargo, no selecciona relatos pertenecientes a *3 novelas, 1 cuento y una comedia*.¹⁸ Elige mitigar la cronología histórica para privilegiar una genealogía construida dentro del marco de la ficción literaria. Como veremos, este cuento, publicado en la década del 40, narra los primeros pasos delictivos del personaje icónico de Helú, Máximo Roldán.¹⁹

El máximo ladrón, Máximo Roldán, tiene la particularidad de emplear métodos detectivescos en la concreción de sus crímenes. Esta singular combinación en uno de los primeros protagonistas de la narrativa policial mexicana permitiría reforzar la extendida hipótesis crítica de la inverosimilitud del imperativo de justicia en el policial latinoamericano. No obstante, este diagnóstico de la literatura policial de su país está lejos de ser el de Bermúdez, tal como observamos en sus consideraciones sobre el policial negro mexicano. Aun así, y no sin cierta ironía, advierte la posibilidad de construcción de esa lógica de causalidad ontológica: "quizás sea significativo que este iniciador, por ser mexicano, sea un anti-héroe. En todo caso, no ha tenido hasta ahora continuadores notables con excepción, si se quiere, del vacilador Péter Pérez" (Bermúdez 1989: 20).

¹⁷ Se suele señalar, sin embargo, a 'Pepe Vargas, al teléfono' como el primer cuento policial escrito por Helú.

¹⁸ Posteriormente publicado como *El centro de gravedad y otras cosas* en 1969.

¹⁹ Tal como relata Bermúdez, 'Debut profesional' fue inicialmente publicado en forma de dos cuentos diferentes, titulados 'Un clavo saca a otro clavo' y 'El hombre de la otra acera', en *La obligación de asesinar* (1946). Como un único cuento, se dio a conocer por primera vez en el número 43 de *Selecciones Policiacas y de Misterio*. De todos modos, Bermúdez entiende que los cuentos agrupados en *La obligación de asesinar* fueron escritos durante la década del 20.

Dada la desestimación referida de Bermúdez a las formas híbridas, también sorprende en principio la elección de un cuento de carácter paródico. El efecto paródico se halla en una variedad de aspectos: la caracterización del protagonista, que en muchas ocasiones cumple el rol cómico del monigote ("adelantar un pie, retrocederlo, adelantar el otro, juntar los dos y extender los brazos para guardar el equilibrio [...] tan ridículo, tan grotesco"; Helú 1989: 37); la ridiculización de los incidentes en el desarrollo de la trama ("Máximo Roldán se sintió ir de bruces contra la mesa, volcar su contenido, y caer él luego sobre algo gelatinoso"; Helú 1989: 38); la desacralización de elementos centrales del género, como el móvil del crimen o el desenvolvimiento de la investigación, en gran parte ayudado por el uso de la jerga popular ("Y con cada uno de esos billetes él era capaz de hacer cada cosa... ¡Qué 'bola' de cosas se podía hacer con ellos!"; Helú 1989: 35) y del recurso del equívoco ("–Sí señor. Todavía, no; pero sí está parado frente a un aparador. /– ¿Eh? ¿Cómo?... A ver ¿Todavía no qué? Digo, que no es que todavía esté parado frente al mismo aparador. Está parado frente a un aparador / –¿Frente a otro aparador?"; Helú 1989: 43); la deformación del sentido justicia ("¡Si el mundo está hecho al revés, señor! Él, ¡vamos hombre!, él merecía aquel dinero cien veces más"; Helú 1989: 35).²⁰

Pero si la parodia necesariamente trasgrede el equilibrio de los elementos que distinguen al relato policial, aporta conciencia, como afirma Charles Jencks (1981), sobre los clichés y convenciones del género. En este sentido, evidencia la ingeniería del relato y acompaña el rol pedagógico sobre las singularidades del género que, como venimos analizando, es el punto focal del prólogo de Bermúdez.

El cuento de Helú tiene, además, la particularidad de que la acción narrativa avanza sobre todo gracias a un constante ejercicio de autorreflexión compositiva. En otras palabras, 'Debut profesional' no narra únicamente la formación del ladrón-detective Máximo Roldán, sino las múltiples posibilidades constructivas del relato policial. El cuento inicia cuando el protagonista descubre un crimen de casualidad: realiza un comentario sarcástico a un administrador de propiedades sobre el latrocinio que implica su oficio. Este chiste es interpretado por el administrador como una acusación sobre una operación que está concretando en ese momento, en la que, efectivamente, cobra más dinero del que le correspondería. Su reacción, por lo tanto, no es reírse u ofenderse, sino que actúa de manera defensiva: apunta a Máximo Roldán con un arma. En ese instante, el protagonista se convierte en una posible víctima. Discurre a continuación un diálogo en el que ambos personajes reflexionan sobre el mejor modo de resolver la situación en la que se encuentran. En una de las hipótesis, Máximo Roldán acentúa su papel de víctima

²⁰ Para Strayer (2015), la construcción del modelo detectivesco en Helú plasma una visión propia de la Revolución Mexicana que antagoniza con los regímenes que defienden la propiedad privada. Respecto del relato 'Debut profesional', remarca que el personaje de Máximo Roldán cita a Pierre-Joseph Proudhon en el comentario irónico que le realiza al administrador y que desencadena el conflicto.

al imaginarse asesinado por el administrador en su fuga; en una segunda conjetura, se vuelve cómplice y ayuda al administrador con la contabilidad de lo robado; en una tercera suposición, deviene el "chivo expiatorio" del crimen, siendo acusado ante la policía por la palabra más respetable del administrador. Este discurrir de opciones se resuelve tan casualmente como comenzó: ante un descuido del administrador, Máximo Roldán logra quitarle el arma y, de manera accidental, le dispara. En ese momento, el protagonista deviene indefectiblemente un criminal, un asesino. En consecuencia, decide tomar el dinero del robo y huir de la policía. El resto del cuento tiene un momento de transición donde prevalece la actitud paranoica de Máximo Roldán ante la visualización constante de posibles delatores y un segundo momento estructuralmente marcado que comienza cuando lo aprehenden dos agentes de policía.²¹ La detención es también un hecho casual, originado por una torpeza del protagonista que lo hace destruir un puesto de gelatinas. Dado que posee el dinero del robo en sus bolsillos, quiere evitar llegar a la comisaría. Su manera de huir, que traza un paralelismo con la primera parte, es proyectar una historia policial en derredor de un hombre que camina de manera extraña cerca de ellos. No solo convence a los policías de que se trata de un caso sospechoso, sino que los hace parte activa en la resolución del supuesto enigma. Gracias a esta estratagema, la atención de los dos policías se desvía por completo hacia ese crimen mayor y Máximo Roldán logra escapar.

Por ende, el cuento de Helú permite vislumbrar cómo las diferentes articulaciones entre crimen-investigación y delincuente-víctima son suficientes para generar interesantes variaciones en los relatos policiales; de esta forma y desde el plano de la ficción, confirma una de las ideas centrales del prólogo de Bermúdez, resumida en el siguiente fragmento:

prueba a mi juicio que, a pesar de los llamados clichés que como defectos algunos críticos y escritores han visto en la literatura policiaca 'tradicional', ésta puede ser cambiante y atractiva en numerosas producciones. Es oportuno recordar unas palabras de Alfonso Reyes vertidas en su ensayo 'Sobre la novela policial': 'Las obras no son buenas o malas por seguir o dejar de seguir una fórmula. Siempre siguió una preceptiva de hierro la tragedia griega y no se la desestima por eso' (Bermúdez 1989: 21).

Por su parte, la elección de Bajarlía es 'Al rompecabezas le falta una pieza' de Enrique Anderson Imbert. Hay dos claros paralelismos con la elección de Bermúdez: en primer lugar, se escoge un relato escrito por un autor indicado en las páginas introductorias como uno de los iniciadores del género; en segundo lugar, la acción narrativa del relato avanza sobre todo gracias al desarrollo intelectual e hipotético de un caso.

²¹ Es importante recordar aquí que el cuento se publicó por primera vez como dos relatos diferenciados (véase nota 19).

Respecto del primer punto, se suma además otro rasgo de similitud entre ambas antologías. Al igual que la escritora mexicana, Bajarlía escoge un relato más tardío de uno de los autores que considera pioneros del género. En el apartado "Yates, Anderson Imbert y la primera novela policial argentina" destaca el cuento 'Las maravillosas deducciones del detective Gamboa' de Anderson Imbert. Su aparición en 1930 es considerablemente anterior a 'Al rompecabezas le falta una pieza', publicado originalmente en 1973 en la revista *Hispanamérica*.

La inclusión de este cuento al principio de la antología realizada por Bajarlía parece tener una respuesta inmediata en su epígrafe: "A Juan-Jacobo Bajarlía con quien charlando en un bar me dijo: el primer detective en América fue Bolívar" (Anderson Imbert 1990: 39). No solo se explica por la vinculación insoslayable con quien realiza la compilación, sino porque esta dedicatoria abre una nueva hipótesis sobre los orígenes del policial. Es decir, ya desde su comienzo, el cuento suma una versión sobre los inicios del policial sostenida por el propio Bajarlía, pero que no fue desarrollada en su estudio preliminar. Complementa, de este modo, las páginas que lo anteceden.

Como señalamos, el cuento de Anderson Imbert comparte con el analizado de Helú la característica de desarrollarse fundamentalmente en clave especulativa. Más aún que en el cuento mexicano, el diálogo reflexivo e hipotético sobre la construcción de un caso policial sostiene el avance del relato. En 'Al rompecabezas le falta una pieza', dos personajes intentan resolver el asesinato de Bernardo Monteagudo, acaecido hace más de un siglo mientras se encontraba al servicio de Simón Bolívar. Sin embargo, más que procurar llegar a una resolución certera de este crimen –por cierto, real–, el objetivo se circunscribe al de un ejercicio de carácter ficcional. Se busca elaborar una explicación verosímil más que verídica, tal como lo explicita uno de los personajes, apellidado sugestivamente Yates: "No le he dicho que descubriré la verdad; he dicho que me la voy a imaginar" (Anderson Imbert 1990: 43).

El carácter de ejercicio intelectual se subraya, además, al circunscribir la acción narrativa a un solo ambiente. Asimismo, el cuento lleva al paroxismo el intelectualismo sedentario del *armchair detective*²²: el caso lo resuelve un hombre postrado en una cama de hospital y otro sentado de visita. El narrador resalta este rasgo hiperbólico: "Toda la acción que el lector puede esperar de este relato se reduce a las palabras cruzadas entre un joven acostado en una cama y un joven sentado en una silla" (Anderson Imbert 1990: 40).

La resolución imaginaria del misterio implica la alternancia combinatoria de los elementos de base con los que se cuenta: móvil del delito, arma asesina, posibles culpables, etc. En este sentido, el juego deductivo se mantiene dentro de la tradición del policial de enigma. No

²² Para una historización y problematización del *armchair detective*, véase Chitarroni (2016).

tensiona la estabilidad del género como el relato paródico de Héliu.²³ Sin embargo, la resolución del caso también apela, como el cuento mexicano, a la reflexión sobre la composición ficcional, en este caso centrada en los vínculos intertextuales que se amplían a toda la historia del arte: *Rex v. Burnaby* de Austin Freeman y *Las Meninas* de Diego Velázquez.

La importancia de este sistema de relaciones se extrema al inmiscuirse en el orden de lo real. Si bien se busca llegar a una explicación verosímil sobre quién mató a Bernardo Monteagudo, no deja de tratarse de un hecho histórico que requeriría la restitución de la verdad. La correlación entre el orden de la ficción y el de la realidad también es explicitado en el cuento: "Los problemas de la vida real, aun los que no se resuelven, son iguales a los que la literatura sí resuelve. Los hombres nos repetimos desde Caín y Abel. Todas las situaciones ya se han dado en la vida y en la literatura" (Anderson Imbert 1990: 43).

En la metodología de investigación empleada por los 'detectives' del relato de Anderson Imbert, observamos similitudes palpables con la escogida por Bajarlía en su estudio preliminar: el teórico entiende que los antecedentes de Poe pueden hallarse, por ejemplo, en la *Biblia* o en las historias populares chinas; según el cuento de Anderson Imbert (que desarrolla una hipótesis de Bajarlía), las figuraciones de las ficciones policiales se encuentran en su propia realidad histórica. En ambos casos, los rasgos del género policial pueden explicarse en múltiples orígenes, no necesariamente pertenecientes al ámbito literario. Las dos teorías, por lo tanto, ponen en entredicho la rectoría de las formaciones norteamericanas y europeas; al mismo tiempo, debaten las normas argumentativas de la historiografía del género.

En síntesis, la elección del primer cuento reafirma el prólogo de Bermúdez y el estudio preliminar de Bajarlía. Desde la ficción, ambos relatos sostienen dos preocupaciones que estructuran los textos introductorios de ambos: la especificidad del género policial y la construcción de una genealogía nacional del género. 'Debut Profesional' ejemplifica una idea central del texto de Bermúdez: las innovaciones del género pueden producirse desde las pautas que lo caracterizan; y, desde esa perspectiva, es posible trazar una historia específica del policial en México. Por su parte, 'Al rompecabezas le falta una pieza' abre una nueva hipótesis sobre el origen del género policial, si no propiamente argentino, sí latinoamericano. Su modo de demostración encarna una constante en el estudio preliminar y constituye su principal diferencia con el prólogo de Bermúdez: la capacidad de trazar una narrativa cuya lógica de sustentación no se corresponde ni con las máximas argumentativas de la teoría literaria ni con las pautas canónicas de la historia del género policial a nivel global. Finalmente, ya sea por el

²³ La combinatoria exacerbada de los elementos del policial que llevan incluso a alternar entre el rol de la víctima y el victimario fue un recurso frecuentemente empleado por las vanguardias latinoamericanas de principio del siglo XX. Un caso emblemático es el de la novela colectiva *Fantoches* (1926).

camino de la verdad o del verosímil, las antologías de Bermúdez y Bajarlía se permiten la construcción de un nuevo relato para la historiografía del policial latinoamericano.

Bibliografía

AMANCIO, Moacir (1978): *Chame o ladrão: contos policiais brasileiros*. São Paulo: Edições Populares.

ANDERSON IMBERT, Enrique (1990): 'Al rompecabezas le falta una pieza'. En: Juan-Jacobo Bajarlía (ed.): *Historias de crimen y misterio*. Buenos Aires: Editorial Fraternal, 39-50.

ARGÜELLES, Juan Domingo (1990): 'Entrevista con Paco Ignacio Taibo II. El policiaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad'. En: *Tierra adentro* 49, 13-15.

BAJARLÍA, Juan-Jacobo (2010): 'La revista Contemporánea'. En: *bajarlia.com.arg*. http://www.bajarlia.com.ar/revista_contemp.htm.

BAJARLÍA, Juan-Jacobo (ed.) (1990): *Historias de crimen y misterio*. Buenos Aires: Editorial Fraternal.

BAJARLÍA, Juan-Jacobo (1964): *Cuentos de crimen y misterio*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.

BARISONE, Ornella (2017): *Experimentos poéticos opacos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual (1949-1969)*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.

BARISONE, Ornella (2012): 'Contemporaneidades y batallas: en torno al invencionismo argentino (1944-1950)'. En: *ERAS: European Review of Artistic Studies* 3.3, 33-53.

BERMÚDEZ, María Elvira (1989): *Cuento policiaco mexicano. Breve antología*. México: Premia.

BRAHAM, Persephone (2004): *Crimes against the State, Crimes against Persons. Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

CHITARRONI, Luis (2016): 'Armchair // Sleuth. Decadencia no estudiada y caída presunta del armchair detective'. En: Román Setton / Gerardo Pignatiello (eds.): *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 17-22.

CONTRERAS, Álvaro (2016): 'Prefacio a un relato imposible. Sobre el policial en América Latina (1940-1950)'. En: *Estudios* 22.43, 17-42.

DE ROSSO, Ezequiel (2013): 'Para una historia de las lecturas del relato policial en América Latina'. En: *Polifonía* 3.1, 29-51.

FEINMANN, Juan Pablo (1991): 'Estado policial y novela negra argentina'. En: Giuseppe Petronio / Jorge B. Rivera / Luigi Volta (comps.): *Los héroes "difíciles". La literatura policial en la Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Corregidor, 141-147.

GAMERRO, Carlos (2006): *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma.

GARCÍA, María Amalia (2008): *Abstracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del arte concreto (1944-1960)* [Tesis de doctorado]. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1665>.

GIARDINELLI, Mempo ([1984] 2013): *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

HELÚ, Antonio (1989): 'Debut profesional'. En: María Elvira Bermúdez (ed.): *Cuento policiaco mexicano. Breve antología*. México: Premia, 31-49.

JENCKS, Charles (1981): *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

LAFFORGUE, Jorge / Rivera, Jorge B. (comps.) (1996): *Asesinos de papel: Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.

MALTZ, Hernán (2019): *Pablo De Santis y el género policial* [Tesis de doctorado]. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/11285>

MONSIVÁIS, Carlos (1973): 'Ustedes que jamás han sido asesinados'. En: *Revista de la Universidad de México* 28.7, 1-11.

MUDROVIC, María Eugenia (1993): 'En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80'. En: *Revista iberoamericana* 59.164, 445-468.

PADURA FUENTES, Leonardo (1999): 'Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica'. En: *Hispanamérica* 28.84, 37-50.

PADURA FUENTES, Leonardo / Lucía López Coll (comp.) (2001): *Variaciones en negro*. La Habana: Arte y Literatura.

PORTUONDO, José Antonio (1982): 'En torno a la novela detectivesca'. En: Luís Rogelio Nogueras (ed.): *Por la novela policial*. La Habana: Arte y Literatura, 33-79.

RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G. / Flores, Enrique (eds.) (2005): *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.

ROSSI, María Cristina (2004): 'En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción'. En: María Amalia García / Luisa Fabiana Serviddio / María Cristina Rossi: *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 83-128.

SETTON, Román (2014): 'Los relatos policiales de Víctor Juan Guillot'. En: *Anclajes* 18.1, 47-60.

SETTON, Román (2012): *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert.

STRAYER, Mike (2015): 'The Avant-Garde Detective Fiction of Antonio Helú'. En: *Romance Notes* 55.2, 273-283.

TAIBO II, Paco Ignacio (1987): 'La "otra" novela policiaca'. En: *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias* 8.41, 36-41.

YATES, Donald (1963): 'La novela policial en las Américas'. En: *Boletín del Departamento de Castellano, Literatura y Latín* 17-20, 37-48.

Crímenes de Estado y contra el Estado. Variaciones en el *western* argentino y mexicano

Román Setton

(Universidad de Buenos Aires / Universidad del Cine)

Como ha señalado André Bazin en su ya clásico 'El western o el cine americano por excelencia', "el *western* ha nacido del encuentro de una mitología con un medio de expresión" (Bazin 2004: 245), es decir, de la conjunción de la saga del Oeste estadounidense y el cine. En este encuentro feliz, la épica de la fundación nacional de los Estados Unidos ha tenido, sin dudas, un lugar preponderante. Al esplendor del género estadounidense, siguió rápidamente una suerte de internacionalización del *western*. En Europa, encontramos ejemplos tempranos como *El emperador de California* (*Der Kaiser von Kalifornien*, 1936), de Luis Trenker, y tradiciones ya muy consagradas como el *spaghetti western*, con películas que son parte esencial de la historia canónica del cine –por ejemplo, *Érase una vez en el Oeste* y la "Trilogía del dólar" o "Trilogía del hombre sin nombre", dirigidas por Sergio Leone–. También los *westerns* de Akira Kurosawa, entre ellos *Los siete samuráis* (1954) o *Yojimbo* (1961), son célebres y decisivos por su influencia posterior en la historia del cine mundial. Resulta al menos llamativo que un formato narrativo tan profundamente arraigado en la historia y tradición nacionales de Estados Unidos se haya transformado con tanta rapidez y éxito en un género dúctil para la apropiación de otras cinematografías nacionales. Se ha desarrollado así, con el *western*, aquello que Renato Ortiz ha denominado "cultura internacional-popular" (Ortiz 1997: 113ss.).

Otras tradiciones nacionales, en su transposición de este género hollywoodense, tomaron como uno de los elementos centrales la violencia fundacional del Estado nación y la construcción épica de la identidad nacional. Esto se puede observar con claridad en el cine clásico de México, que fusionó el *western* con el imaginario de la revolución, tal como sucede tempranamente en *La sombra de Pancho Villa* (1933) de Contreras Torres o *Enemigos* (1933) de Chano Urueta, o en la muy superior trilogía de la revolución de Fernando de Fuentes –*El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1934) y *Vámonos con Pancho Villa* (1936)–. Además, el *western* fue parte predominante de la renovación moderna del cine en México, hacia fines de la década de 1960 y comienzos de la de 1970, cuando finalizaba la época de oro de la industria. De ello dan cuenta películas como *Tiempo de Morir* (1965), de Arturo Ripstein, *La soldadera* (1967), de José Bolaños o *Reed, México insurgente* (1970), de Paul Leduc. De esos films, solo *Tiempo*

de morir indaga la forma del *western* con atención únicamente a los crímenes privados. El resto de las películas –al igual que muchas otras, como *La negra Angustias* (1950), de Matilde Landeta, *La cucaracha* (1959), de Ismael Rodríguez y *Juana Gallo* (1960), de Miguel Zacarías–, pone el foco en los denominados crímenes políticos o crímenes contra el Estado.¹

Para pensar estas cuestiones, conviene revisar algunas distinciones ya consagradas entre delito privado y delito político. En el delito privado, indica Hobbes, "el criminal acepta la ley, aunque no la observa" (Hobbes 2010: 278s.) o, para decirlo con Kant, el delito es aquí "una excepción a la regla (eximirse de ella en ocasiones); en el último caso no hace más que desviarse de la ley (aunque deliberadamente); puede a la vez detestar su propia transgresión y desear solo eludir la ley, sin negarle formalmente obediencia" (Kant 2005: 153). Mientras que el delito político "rechaza la autoridad de la ley misma, [...] convierte en regla de su acción obrar contra la ley; por tanto, su máxima no solo se opone a la ley *por defecto*, sino incluso dañándola o, como se dice, diametralmente, como contradicción (digamos, de un modo hostil)" (Kant 2005: 153). En este sentido, podemos considerar que una de las características más distintivas del delito político es la ambigüedad respecto de su valoración, pues no se sabe qué ley debe determinar los parámetros para juzgar el hecho, si la ley vigente o la ley constituyente que se quiere establecer. Ya Tácito había señalado tempranamente que la muerte del dictador César pareció a unos "la acción más deplorable y a otros la más hermosa [*aliis pessimum, aliis pulcherrimum*]" (*Anales*, I, VIII; traducción R. S.). Su valoración depende, en cierto sentido, de que los 'delincuentes' o 'revolucionarios' triunfen o no en su acción contra el poder del Estado. Así, Benjamin Constant y Georges Vidal han visto en el crimen político un modo de progreso:

la organización política de un país en donde se urden estas conspiraciones es defectuosa. [...] La sociedad no debe desplegar contra los crímenes de los que sus propios vicios son la causa sino la severidad indispensable; ya es lo suficientemente lamentable que ella esté forzada a castigar a hombres que, si ella estuviera mejor organizada, no habrían devenido culpables jamás (Constant 1997: 580).

[el delincuente político] es un hombre de progreso, deseoso de mejorar las instituciones políticas de su país, teniendo intenciones loables, apresurando la marcha, adelantándose a la humanidad, cuya única culpa es querer ir demasiado rápido y emplear medios irregulares, ilegales y violentos, para realizar los progresos que él ambiciona (Vidal 1901: 102).

¹ Como fue el caso en los desarrollos de muchas cinematografías nacionales, fenómenos emblemáticos de la cultura popular fueron utilizados como componentes fundacionales de la construcción de la industria cultural. En el caso de México, como se puede ver por los títulos de las películas, los corridos tuvieron una importancia decisiva.

En el caso de la revolución mexicana, los crímenes contra el Estado son representados, al menos parcialmente, desde la perspectiva de la victoria de los revolucionarios, más allá de que las películas tengan una mirada distanciada o irónica. Es decir, la acción revolucionaria es mostrada desde la perspectiva del "progreso" o de los "vencedores" en términos de Vidal: "el autor de un crimen político, que es más un vencido que un criminal, puede devenir, como resultado de una revolución favorable a sus ideas, el vencedor de mañana llamado a la dirección regular del Estado y a la administración pública de su país" (Vidal 1901: 103).

Aquí ya encontramos una diferencia importante con el *western* de Hollywood, que suele representar historias de crímenes privados, crímenes políticos de pequeña escala (bandidos y criminales que no reconocen la ley del *sheriff* e intentan matarlo) o crímenes del Estado constituyente en su lucha por la imposición del monopolio de la violencia legítima (en particular, la aniquilación del indio y la usurpación de sus tierras).² De allí el recurrente final en que la llegada del muy célebre 7º Regimiento de Caballería –que combatió a los sioux, cheyennes, araphoes, lakota, entre otros– termina por salvar a un grupo de protagonistas blancos, representantes de la sociedad futura que se instalará en las tierras usurpadas.

También el cine clásico argentino presenta ejemplares importantes que, al menos parcialmente, pueden ser considerados desarrollos nacionales del *western*: *Viento norte* (1937), de Mario Soffici, *La guerra gaucha* (1942), de Lucas Demare, *Pampa bárbara* (1944), de Hugo Fregonese y Lucas Demare, *Vidalita* (1948), de Luis Saslavsky, o *El último perro* (1956), también de Demare.³ En estas películas encontramos también, de manera similar a lo que ocurrió en México, la unión de la épica (nacional, y citadina en el caso excepcional de *Invasión*) con elementos de la tradición hollywoodense.⁴

La guerra gaucha, que narra las luchas de independencia contra España, puede ser equiparada en la representación de los crímenes políticos con las películas de la revolución mexicana, pues se narra la insurgencia fundacional y constituyente del Estado moderno. Pero la mayor parte de estos *westerns* argentinos representa la lucha contra el indio y la lenta consolidación del Estado. Se trata así, antes bien, de crímenes de Estado en su lucha contra el indio, o crímenes contra el Estado, en los casos de los gauchos

² Véase Astre / Hoarau: "La conquista del Oeste se confunde, de hecho, con la formación de la nación americana" (Astre / Hoarau 1997: 22).

³ También pueden mencionarse ejemplos argentinos de cine moderno en que el *western* ocupa un lugar preponderante: *Invasión* (1969), de Hugo Santiago, o *Juan Moreira* (1973), de Leonardo Favio.

⁴ Casi no hace falta aclarar que en los últimos tiempos el cine contemporáneo, tanto argentino como mexicano, ha vuelto a recurrir al *western* en películas que establecen diversos vínculos con el género (por ejemplo, en *Un oso rojo*, *Avallay*, *Desierto negro*, en el cine argentino, o *El ocaso del cazador* y *Por un puñado de pelos*, en México).

desertores, que traicionan la causa patria y buscan unirse con los indios (tal como sucede en *Pampa bárbara*).

Así, en el cine argentino clásico, el indio es representado como enemigo de la civilización por venir y, por lo tanto, como víctima privilegiada de la exclusión mortal y fundadora del Estado. En esto sigue al *western* de Hollywood. Como afirma Bazin, el hombre cristiano blanco "crea un Nuevo Mundo", "viene a implantar a la vez su orden moral y su orden técnico, indisolublemente unidos; el primero garantizando el segundo" (Bazin 2004: 249). Así, cualquier cosa que no pueda ser subsumida dentro de ese orden debe ser expulsada del mundo por venir (creado precisamente por ese nuevo orden), incluso el *cowboy* que contribuye de manera determinante a su fundación.

Pero la ley es tanto más injusta en cuanto que pretende garantizar una moral social que ignora los méritos individuales de los que hacen esa sociedad. Para ser eficaz, esa justicia debe aplicarse por hombres tan fuertes y tan temerarios como los criminales. Estas virtudes, lo hemos dicho, son apenas compatibles con la Virtud, y el *sheriff*, personalmente, no siempre es mejor que los que manda a la horca [...] Con frecuencia, apenas hay diferencia moral entre aquellos a quienes considera como fuera de la ley y los que están dentro. Sin embargo, la estrella del *sheriff* debe constituir una especie de sacramento de la justicia [...] Pero el bien que nace engendra la ley en su rigor primitivo, y la epopeya se hace tragedia por la aparición de la primera contradicción entre la trascendencia de la justicia social y la singularidad de la justicia moral; entre el imperativo categórico de la ley, que garantiza el orden de la Ciudad futura, y aquel otro, no menos irreductible, de la conciencia individual (Bazin 2004: 250-252).

En el cine mexicano, en cambio, los indígenas han sido excluidos de la narrativa cinematográfica de la fundación del Estado; aparecen en el marco de otras ficciones de la pantalla, como en los melodramas de Emilio [el Indio] Fernández, en que ocupan el lugar de los "mansos corderos propicios para ser sacrificados por los blancos en su culto a la Maldad" (Ayala Blanco 1979: 212), tal como sucede en *La perla* (1945), o *Río escondido* (1947), o para ser apedreados por la masa ignorante y supersticiosa (*María Candelaria*, 1943; *Maclovía*, 1948). En la fundación del nuevo Estado deben ser sacrificados, en cambio, todos los hombres, mujeres y niños que requiera la revolución, incluso sus partidarios activos, como los Leones de San Pablo (*Vámonos con Pancho Villa*) o Don Gabriel (*La cucaracha*): en el mejor de los casos, mueren en aras de la causa revolucionaria, pero en muchos otros por simple arbitrariedad, torpeza o nociones idiotas de coraje y hombría, tal como puede observarse en la muerte del Panzón (*Vámonos con pancho Villa*).⁵

⁵ El cine clásico mexicano, en su representación de la revolución, borra el hecho de que una parte fundamental del movimiento revolucionario fue el reclamo del respeto a las comunidades indígenas y la propiedad común de las tierras.

Así como la fundación del Estado implica exclusiones y sacrificios, entraña a su vez, como contracara, la conformación de un sujeto colectivo a partir de una pléthora heterogénea de individuos. En el clásico de clásicos *La diligencia* (1939), de John Ford, a partir del enemigo común, el indio, surge el sujeto colectivo que encarna la nación futura, conformado a partir de individuos no solo profundamente diversos (un *cowboy* prófugo que quiere vengar la muerte de su hermano, un médico alcohólico, la mujer honorable y embarazada de un capitán de caballería, el alguacil, un jugador y pistolero, un banquero estafador, una prostituta, etcétera), también enfrentados entre sí. En muchos casos, además, la pareja blanca de hombre y mujer aparece como el núcleo mínimo que encarna la nación futura. Esto determina a su vez el lugar peculiar que ocupa la mujer en este género épico fundacional.

El *western* instituye y confirma el mito de la mujer como vestal de esas virtudes sociales de las que este mundo todavía caótico tiene una gran necesidad. La mujer encierra no sólo el porvenir físico, sino además, gracias al orden familiar al que aspira como la raíz a la tierra, sus mismas coordenadas morales (Bazin 2004: 249).

Las transposiciones argentinas y mexicanas –pero también las brasileñas, en las que no nos detendremos en este trabajo⁶– dan otro lugar, por completo diferente, a la mujer en la lucha épica por la fundación de la nación.

Cuarteleras e indios

Pampa bárbara es un ejemplo eminente del *western* clásico argentino, una ficción de la épica fundacional organizada a partir de elementos semánticos y sintácticos del género.⁷ Como sostiene Gonzalo Aguilar, "el ámbito en el que transcurre la historia de *Pampa bárbara* remite inmediatamente al *western*: la vida en los fortines, los grandes espacios de la pampa, la ausencia de ley, la amenaza de los bárbaros y las figuras prototípicas (el *cowboy* o el gaucho)" (Aguilar 2009: 158). Además, muchos son los componentes del film tomados del *western* fordiano, y en particular de *La diligencia*. Entre ellos, la constitución de un sujeto colectivo a partir de un grupo sumamente heterogéneo.⁸ En el

⁶ Esto se puede ver, por ejemplo, en el film clásico *O Cangaceiro* (1953), de Victor Lima Barreto, o en el clásico moderno de Glauber Rocha *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964). En el primero, la trama melodramática conspira contra la prístina virtud de la mujer en el *western* original. En el final del film, María (Vanja Orico), despechada por el abandono de Teodoro (Alberto Ruschel), incita a Galdino (Milton Ribeiro) a romper su promesa y matar a Teodoro. En *Dios y el diablo en la tierra del sol*, en cambio, las mujeres se alejan por completo del ideal de la madre o mujer de familia. Siguen al hombre en sus aventuras religiosas violentas, santas o diabólicas, y participan de las orgías e incluso de la violencia asesina. Rosa (Yoná Magalhães), por ejemplo, mata a Sebastião (Lidio Silva) clavándole un cuchillo por la espalda.

⁷ En la concepción de los géneros cinematográficos a partir de una aproximación semántico-sintáctico-pragmática seguimos a Rick Altman (1999).

⁸ La conformación del sujeto colectivo también puede ser encontrada en una película anterior de Artistas Argentinos Asociados, también vinculada con el *western*: *La guerra gaucha*, de 1942. En este film, "los

debate sobre la pertenencia del film al género *western*, se le ha reprochado su falta de ambigüedad, rasgo considerado característico del género. En este sentido, Aguilar sostiene que los componentes genéricos están subordinados "a la *épica patriótica* que no admite ambigüedades" (Aguilar 2009: 158). La sustitución del *cowboy* como héroe por el militar, el personaje de Hilario Castro (interpretado por Francisco Petrone), hace que en *Pampa bárbara* la ambigüedad se convierta en el enemigo,⁹ mientras que en el género hollywoodense la "oposición existencial entre el hombre de la ley y el fuera de la ley" (Astre / Hoarau 1997: 225) tiene su atractivo en que quien está fuera de la ley es un personaje íntegro.¹⁰ En este punto coincide también Eduardo Rinesi.¹¹ Cabe señalar que no solamente el cambio en la figura del héroe conspira contra la ambigüedad, también lo hace la hibridación genérica. La trama amorosa, melodramática, atenta contra el entramado narrativo del *western* como género. Como ha indicado Bazin, "el amor es casi extraño al *western* y más todavía el erotismo" (Bazin 2004: 258).¹² Así, el film opera una variación fundamental vinculada con las representaciones de los géneros (hombres y mujeres). Como anuncia la *voice-over* al comienzo del film, en la lucha por conquistar el desierto e imponer la civilización, había otro adversario, además del indio, un "enemigo que se infiltraba en las almas bravías" de los gauchos: el amor.

Así, la mujer que es objeto de ese amor queda presa de la lógica de la división taxativa entre traidores y patriotas planteada por el film. Se aleja, de esta forma, del modelo ideal femenino de virtud y pureza que es parte de la forma fundamental del *western* clásico en Estados Unidos. Esta representación de la mujer se debe, según Bazin, a las condiciones del Oeste en Estados Unidos:

Es evidente que esta hipótesis procede de las condiciones mismas de la sociología primitiva del Oeste, donde la escasez de mujeres y los peligros de una vida demasiado ruda crearon en esta sociedad naciente la obligación de proteger a sus mujeres y a sus caballos. Contra el robo de un caballo puede bastar la horca. Para respetar a las mujeres hace falta algo más que el miedo a un riesgo tan insignificante como perder la vida: la fuerza positiva de un mito (Bazin 2004: 249).

gauchos anónimos, el militar que deserta de las tropas españolas para unirse a los criollos, o el cura gaucho, fabulan una síntesis de pueblo, ejército y religión que estará presente en la revolución de 1943, punto final de la *década infame*" (Romano 1991: 110).

⁹ Véase Aguilar (2009: 159).

¹⁰ Véase Aguilar (2009: 160).

¹¹ Rinesi sostiene que *Pampa bárbara* no es un *western*, pues falta la ambigüedad necesaria al género y en la película no existen "las dobles legalidades, los conflictos entre sistemas éticos en pugna y los destinos de la rebeldía" (Rinesi 1993: 65). Y también: "La alianza Iglesia / Pueblo / FFAA que propone *Pampa bárbara* no deja lugar a ningún relativismo cultural ni, por cierto, a ninguna apología del desertor" (Rinesi 1993: 65).

¹² Véase Warshow: "El cowboy, en cambio, no está compelido a buscar amor; está preparado para aceptarlo, quizá, pero él nunca reclama más amor del que puede dar, y lo vemos constantemente en situaciones en las que el amor es, en el mejor de los casos, algo irrelevante" (Warshow 2002: 107; traducción R. S.).

Esto llevó a que el *western* cinematográfico invirtiera el mito bíblico del pecado original y la caída. En el *western* estadounidense, todas las mujeres son virtuosas o al menos dignas de estima y piedad, y la "caída de la mujer resulta siempre motivada por la concupiscencia de los hombres" (Bazin 2004: 249). El hombre, en cambio, es tan "malvado que el mejor de entre ellos debe redimir de alguna manera con sus proezas la falta original de su sexo" (Bazin 2004: 249). En *Pampa bárbara*, por el contrario, las mujeres, indias y cautivas, están "en las toderías", como afirma Juan Padrón (Domingo Sapelli) al comienzo del film. Pues la rígida ley del comandante Castro impide que las mujeres acompañen a los soldados en la lucha por conquistar el *desierto*. Así, a todo aquel que pretenda algún tipo de vínculo (amoroso) con una mujer, no le queda más alternativa que *desertar*, abandonar la lucha y *ganar el desierto* –poblado por diversos pueblos indígenas: pampas, tanqueles, tehuelches–. Sucumbir al amor es, entonces, irse a vivir con los indios, pasarse al bando enemigo. Tal como lo ha expresado Rinesi, la perspectiva del film destaca así "el rol corruptor de la mujer" (Rinesi 1993: 59), que contrasta con el papel clásico de la mujer en el *western*.

Al comienzo del film, en la lucha que se plantea contra el indio desde el fortín llamado Guardia del Toro, no hay mujeres del lado de los patriotas; recién una vez que el héroe, el comandante Hilario Castro, es relevado temporalmente por Chávez (Juan Bono), el nuevo jefe de la Guardia del Toro manda a buscar mujeres a Buenos Aires. Toma esa decisión en contra de las convicciones del héroe, debido a las deserciones masivas de los soldados, por las que, como él mismo afirma, cada vez son "menos los valientes que defienden la Guardia del Toro". Por eso, Chávez manda a buscar 50 mujeres para traer al fortín y detener las deserciones, incluso al precio de sacrificar la vida de las mujeres. A partir de aquí, al igual que los hombres, las mujeres se dividen con nitidez en patriotas y traidoras. Micaela (Aurelia Ferrer), que seduce a Artemio (Luis Otero) para escaparse (aunque de este modo lo conduce a la muerte), es una traidora. Esta división sin grises entre patriotas y traidores, tanto de hombres como de mujeres, se vincula con un modelo de Estado que recusa cualquier posibilidad de felicidad individual, por principio incompatible con la lucha por la fundación de la patria. De allí que las patriotas insistan en no ser comparadas con las traidoras. La mulata Dominga (María Esther Gamas), único personaje no blanco entre quienes participan de la lucha por la formación de la nación futura, aparece, en cambio, como el ejemplo más visible de las patriotas. Incluso le dispara a Demetrio Yáñez (Froilán Varela), su compañero, para impedir que él y los desertores escapen. De este modo, el sujeto colectivo que se conforma incluye a los mulatos; y excluye con idéntica nitidez al indio, que debe ser aniquilado.¹³

¹³ Al respecto, Aguilar ha señalado la importancia de la traición como la figura desde la que se conforma la patria que debe ser fundada: "De allí que la figura básica para juzgar a los personajes sea la de la

Siguiendo la tradición de la segunda parte del *Martín Fierro*, los indígenas son condenados, entonces, como la barbarie que la civilización debe eliminar, pues con ellos no hay comportamiento alguno posible diferente del exterminio. En contraste con lo que sucede con muchos *westerns* estadounidenses, en los que la negociación con los indios es parte importante de la trama —e incluso en algunos casos el héroe habla la lengua indígena, por ejemplo *Fort Apache* (1948), de John Ford—, aquí no hay diálogo posible. Juan Padrón, que cree lo contrario e intenta buscar un acuerdo con el indio, debe pagar con su vida la traición de Huincul. Como indica Aguilar, en *Pampa bárbara*, con un "fondo de concepción histórica en el que las milicias de Roca son *heroicas*", los indios aparecen caracterizados como taimados, al modo de los "*gangsters* norteamericanos" (Aguilar 2009: 167).¹⁴ En la pantalla, los indígenas solo aparecen como una turba anónima, sin semblante; su rostro solo se muestra en el cierre del film y de manera parcial (no se llega a ver la totalidad), cuando vemos la cabeza del cacique Huincul en la mano de Castro, tomada por los cabellos, una vez que ha sido desprendida del cuerpo. Mientras está vivo, el indio es amenaza y signo de aniquilación de lo más puro ypreciado de nuestros héroes patrios (madres y hermanas);¹⁵ una vez muerto, su cabeza cercenada es presentada como la solución definitiva de todos los problemas, augurio de un futuro armónico y próspero, y motivo de la unión final de los soldados en una única voz de reconocimiento al líder verdadero y héroe, que ha logrado matarlo sacrificando su propia vida. De ese modo, la eliminación del indio funda la civilización y la identidad nacional. Como afirma Castro, "sólo una espada sin piedad puede contener a los indios y a los traidores".

traición, como si los personajes no pudieran optar por un tercer espacio. Este tercer espacio solo es posible en la ciudad, donde la amenaza del indio no existe: en un rancherío, el personaje de la mulata Dominga (María Esther Gamas) interpreta el candombe *Calún gangué* (Negrada), con letra de Manzi, e inspirado en el libro *Cosa de negros* de Vicente Rossi. Solo la lejanía con la frontera permite esta inclusión de una lengua otra y el espacio de la convivencia racial y la mezcla" (Aguilar 2009: 161). Más allá de la agudeza y profundidad del análisis de Aguilar, cabe indicar que la mezcla y la convivencia raciales sí son posibles también en la frontera. De allí la construcción de Dominga como una patriota que lucha por la causa e incluso realiza actos heroicos como es dispararle a Demetrio Yáñez y detenerlo es su desertión. De allí también la colaboración entre ella y Castro en su lucha por la causa patria. En este punto, coincidimos con la lectura de Eduardo Rinesi: "el negro, que por el contrario —en el personaje de la negra candombera [...]— es incorporada en la lucha patriótica y de unidad nacional" (Rinesi 1993: 61).

¹⁴ Así, la película toma el punto de vista histórico propio de las campañas de Julio Argentino Roca. Cabe señalar que, antes de la así denominada 'Conquista del Desierto', tuvo lugar un conjunto de expediciones militares, negociaciones y acuerdos de paz realizados —por una parte— por las autoridades surgidas luego de la Revolución de Mayo en las Provincias Unidas del Río de la Plata, la Confederación Argentina, la República Argentina, el Estado de Buenos Aires y otras provincias de la región pampeana y de Cuyo, y —por la otra parte— los diversos pueblos originarios: pampas, ranqueles, tehuelches, mapuches, araucanos.

¹⁵ "Este tipo de representación, a partir de la omisión, tiene un antecedente cercano en *Viento Norte* (1937), dirigida por Mario Soffici, que representa al indio como amenaza a 'las gentes de paz y de trabajo', y es su proximidad la que da sentido a la llegada de militares al pueblo donde transcurre la historia" (Rodríguez 2015: 63).

De esta lucha y estas traiciones, también participan las mujeres y son un componente fundamental. Así, no hay una conformación mítica de la mujer; esta no representa las "virtudes sociales de las que este mundo todavía caótico tiene una gran necesidad" (Bazin 2004: 249).

Por el contrario, una vez que se produce efectivamente la lucha contra el indio en el cierre de la película, una vez que se actualiza de manera corporal y letal el enfrentamiento contra el enemigo común, largamente anunciado, las mujeres, antes enfrentadas unas con otras, también constituyen su propio sujeto colectivo y toman la decisión de volver con los hombres a formar parte de la patriada, en lugar de cumplir con la orden del comandante y regresar a la seguridad de la ciudad.

Tordilla: Si fuéramos más mujeres, no es a Buenos Aires donde iríamos.

Camila Montes: Tiene razón. No iríamos.

Tordilla: Esos hombres van a morir por nosotras.

Otra mujer: No debemos dejarlos.

Y todas las mujeres unidas se pronuncian con diversas formulaciones para ir hacia la Guardia del Toro a pelear junto a los hombres. Así, el indio como enemigo logra la conformación de la identidad nacional y la unificación del sujeto colectivo gracias a la identificación con la patria y la lucha común, siguiendo en gran medida el modelo hollywoodense. Pero la adaptación se aparta en la representación de las mujeres en varios puntos. Al quedar integradas en la lucha se alejan del modelo clásico estadounidense. A su vez, la mujer ocupa ese lugar de ambigüedad que en el *western* estadounidense desempeña el *cowboy*. Esto se puede ver con claridad en los extremos de la escala social femenina que presenta la película. En Dominga y en Camila Montes (Luisa Vehil). Dominga y Camila siguen, cada una, su propia ley. Allí aparecen las ambigüedades y "las dobles legalidades, los conflictos entre sistemas éticos en pugna y los destinos de la rebeldía" (Rinesi 1993: 65) que han sido tan negados al film. Camila, guiada por la lealtad familiar, encubre a su hermano, quien cometió un delito. Por ello es enviada a la frontera. Dominga, en cambio, desobedece a Castro cuando le ordena dejar escapar a Camila y, en su lugar, planea y ejecuta la fuga de Milagro González, que estaba embarazada y quería matarse. En ambas encontramos una ley individual que choca con la ley del Estado, pero es válida a los ojos del espectador.

En lugar de la oposición entre las mujeres virtuosas y los hombres pecaminosos, aquí encontramos la oposición entre el bien común y futuro, que implica el propio sacrificio, y la persecución de la satisfacción individual presente. Pues la fundación del orden familiar del porvenir necesita aún de todos los sacrificios individuales presentes. Así, en el modelo militarista de Estado del film, el "vértigo del amor", anunciado al comienzo, es, en el presente, el enemigo que se infiltra en las almas y solo puede servir como el

paraíso prometido en cuyo altar debe sacrificarse toda pretensión individual actual. Como sostiene Chávez, "adelante el fusil, un paso atrás el arado, la mujer, la familia". En la celebración militarista de la guerra contra el indio, el cuerpo del gaucho solo admite los usos de la explotación militar del ejército o la explotación laboral en la estancia.¹⁶

Este distanciamiento del *western* en las representaciones de la mujer, el indio y el héroe se encuentra también, con diferentes modulaciones, en otros *westerns* de la épica nacional. También en *El último perro* y en *Vidalita*, la lucha contra el indio estructura la conformación de la identidad nacional y la sociedad futura.¹⁷ En ambas películas, además, los personajes femeninos desdican el ideal del *western* de Hollywood. Por otra parte, en *Vidalita*, combinación de *western* con comedia de rematrimonio¹⁸, la ambigüedad se reproduce y potencia hasta abarcar a todos los personajes. Por su perspectiva sarcástica de la épica nacional, *Vidalita*, a pesar de estas coincidencias, bien puede ser considerada la cara opuesta del nacionalismo belicista de *Pampa bárbara*: todo el arco de la representación de la épica nacional en el cine clásico argentino puede ser comprendido entre estas dos películas.

Soldaderas

En la historia del cine mexicano de la revolución, el personaje de la soldadera no ha prescindido de estereotipos. Para exaltar el valor de las mujeres que participaron de la lucha armada, los cineastas terminaron, muchas veces, por acercar los personajes a caricaturas. En *La cucaracha*, por ejemplo, María Félix caracterizó a la soldadera como una mujer capaz de dirigir ejércitos con solo un gesto de su rostro. En *Juana Gallo* (1961), la protagonista, también representada por María Félix, consigue únicamente con su valentía y acción individual derrotar a un grupo grande de hombres del ejército federal e incluso sumarlos, con un discurso de medio minuto, a la causa revolucionaria. Ella se levanta en armas porque han asesinado a su padre y su novio. Luego de vencer al ejército federal en un ataque solitario, domina de inmediato a los rebeldes revolucionarios que se resisten a obedecerle. Todo con perfecta eficiencia y rapidez. En su época industrial, el cine mexicano ofreció una imagen de la mujer de la revolución "deformada, idealizada o exagerada, con papeles que suelen caer en [...] dos extremos" (López Silva 2017: 31). Estos son "la tradicional mujer ingenua, pasiva y débil; y la revolucionaria activa, agresiva y valentona" (Guerrero 2005: 173). Estos modelos de mujeres pueden encontrarse en las películas de la revolución en que predominan los elementos del *western* y del melodrama; previsiblemente, las protagonistas pasivas y débiles suelen proliferar

¹⁶ Véase Rinesi (1993: 64).

¹⁷ Por una cuestión de espacio, no nos detenemos en estos films.

¹⁸ Véase Cavell (1999).

en los melodramas, por ejemplo en *Flor Silvestre* (1943) y *Las abandonadas* (1944), del Indio Fernández, mientras que las mujeres agresivas e irrefrenables son más frecuentes en las que cuentan con mayor cantidad de elementos estructurales del *western*, como *La cucaracha* y *Juana Gallo*. Además, "en la mayoría de las películas sobre la Revolución Mexicana, las mujeres son un botín de guerra que es ofrecido y tomado con gran facilidad. Esto fue también cierto en el transcurso de la lucha armada" (Bartra 1999). Este rasgo, así como la omisión de los indígenas en el *western* revolucionario, ya alejan al género mexicano del modelo de Hollywood. Lo mismo sucede con la perspectiva subjetiva, moral que tuvo el *western* en el cine industrial de México:

Hay en el cine mexicano un pensamiento político del *western*, que en la industria nacional había tomado la forma de la ranchera y que ya había concebido la revolución mexicana como un problema (burgués) de la conciencia [...] El *western*, como género, permitía estructuralmente plantear la oposición dilemática entre la moral individual (la conciencia) y la ley (revolucionaria) (Bernini 2011: 88).

Matilde Landeta ofrece en *La negra Angustias* (1949) una visión más compleja de los personajes femeninos, alejada de la variante caricaturesca de la mujer viril e igualmente distante de la mujer abnegada, siempre detrás de su hombre y dispuesta al sacrificio. Como afirma Bartra, la Coronela Angustias (interpretada por María Elena Marqués), "hubiera podido acabar igual de sumisa que *Flor Silvestre* o *Beatriz*, si la película hubiera sido realizada por un hombre" (Bartra 1999). En *Angustias*, en cambio, encontramos un personaje renovado de la soldadera, con una firme conciencia sobre los acontecimientos y una responsabilidad plena sobre sus decisiones. Pero quizá la película que lleva al extremo el distanciamiento en la representación de la mujer dentro del relato épico fundacional sea *La soldadera*.

Después de su experiencia como argumentista y productor ejecutivo de *La Cucaracha* (1958) de Ismael Rodríguez –película en la que la soldadera era la figura protagónica–, José Bolaños retomó a este personaje en su debut como director. Aunque Bolaños negó que su película estuviese basada en el episodio no filmado por Eisenstein,¹⁹ las conexiones entre *La soldadera* y el proyecto del director soviético son evidentes.

La soldadera representa la revolución casi por completo desde la perspectiva de las mujeres, que son víctimas de las luchas y a la vez participan de ellas. Comienza con la historia de Juan (Jaime Fernández) y Lázara (Silvia Pinal). Están recién casados y esperan el tren que los llevará a su casa. En contra de la metáfora marxiana de la revolución como locomotora de la historia, el tren trae al ejército federal, contrarrevolucionario, y Juan es

¹⁹ Cuando Eisenstein fue a México en 1930 para filmar una película, quedó impresionado por la historia y la cultura mexicanas, en particular por los eventos de la revolución. En el episodio 'Soldadera', pretendía plasmar al México revolucionario desde la óptica de las mujeres que participaron en la lucha, pero nunca llegó a filmarlo.

reclutado a la fuerza para combatir. Lázara decide seguir a Juan y aquí comienza su deambular infinito junto a las tropas (ya sean federales o revolucionarias). Más temprano que tarde, Juan muere en combate contra los villistas y el destino de Lázara pasa a estar en manos de quien resulta vencedor en la contienda, un destino incierto para quien, como Lázara, solo desea una casa. Ya el cine temprano –las películas de Fernando de Fuentes– había abordado la revolución desde la perspectiva íntima de los campesinos, mujeres y soldados, destacando el drama personal que entrañaba la revolución. En consonancia con esta mirada, el propio Bolaños resaltó el carácter intimista, anti-épico que pretendió otorgar al film, y el énfasis del film en la destrucción de la familia y el hogar: "La guerra desintegra todas las relaciones, los lazos familiares, la casa [...] todo. En el último de los casos quien representa la unidad familiar, es la mujer. A ellas no les importan las guerras, para ellas eso es simplemente el caos" (Bolaños en García Riera 1994: 19). Si bien la identificación de la mujer con lo familiar y hogareño coincide con las reflexiones de Bazin, la escasez de la mujer como determinante de la saga del Oeste y su representación cinematográfica se opone por completo a la "libre disponibilidad" de las mujeres en la revolución mexicana y su representación en el cine.²⁰ Como ya señalamos, fueron (representadas como) botín de guerra que se tomaba con gran facilidad. Cuando una mujer no se deja tomar por un hombre cualquiera, como sucede con Milagros en *La cucaracha* o *Angustias*, la mujer es calificada como marimacho o lesbiana.²¹ Así, en la lucha en el territorio en que la ley todavía no se ha logrado instaurar, el *western* revolucionario presenta a la mujer con tres aspectos diferentes, en parte complementarios, en parte contradictorios: como botín, como militar y como vestal. De este modo, *La soldadera* lleva al paroxismo rasgos que se encuentran en películas precedentes. A su vez, en este film se puede percibir una animalización de las mujeres, por las condiciones en que tienen que vivir y luchar por la supervivencia diaria. La mujer es brutal y destructora, lucha como un animal por su comida y casi no conoce la palabra (casi no hay diálogo). Se contraponen así de manera radical a la mitificación y santificación que encontramos en el *western* de Hollywood.

Por otra parte, el *western* de la revolución es, por un lado, la narración de la lucha contra el Estado; por otro, la narración de una guerra civil. Es a un tiempo la lucha por la liberación de los oprimidos y también la lucha entre las facciones revolucionarias. Estos

²⁰ En esto se asemejan a las prostitutas representadas en las películas de *gangsters*, pero no a las del *western*: "Aquellas mujeres que en los *westerns* comparten esa visión del mundo de los hombres son las prostitutas (o, tal como se las presenta usualmente, artistas de taberna): es decir, mujeres que han comprendido de la manera más práctica posible de qué modo el amor puede ser irrelevante, y por lo tanto son mujeres 'caídas'. También el gangster se asocia con prostitutas, pero para él lo importante de estas relaciones con prostitutas es su disponibilidad pasiva y su carácter suntuoso: ellas son parte de sus ganancias" (Warshow 2002: 108; traducción R. S.).

²¹ A *Angustias* la llaman "marimacho", mientras que de Milagros dicen que "no le gustan los Juanes".

dos componentes, la lucha de clases y la guerra civil, son por completo ajenos al *western* estadounidense. En este sentido, está muy presente la pregunta de quién dirige la revolución o con quién hay que irse (Villa, Zapata, Carranza). En *La soldadera*, por ejemplo, de esto depende la mayor o menor suerte de los seguidores y la mujer no es ajena a esta trama de beneficios personales que puede traer la revolución: "quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija", dice una soldadera; y en otro momento en que los villistas temen la llegada de los carrancistas, una soldadera afirma que ella es "buena para las mezclas".

Conclusión

La rápida difusión mundial del *western* —y sus múltiples adaptaciones y apropiaciones— fueron interpretadas a la luz de la pertenencia del héroe y su mundo a "un universo de arquetipos y de símbolos comunes, desde Jung [...] hasta toda la psicología contemporánea" (Astre / Hoarau 1997: 95). Sin embargo, como hemos intentado mostrar aquí, muchas son las diferencias que pueden encontrarse en el desarrollo del género dentro de diferentes cinematografías nacionales, vinculadas a diversas tradiciones locales, como pueden ser la gauchesca, en Argentina, o las figuras de la Adelita y la Malinche en México. Las películas abordadas aquí toman del género algunos elementos semánticos (los paisajes abiertos y desérticos, los caballos y jinetes, las armas, las batallas, etcétera) y los articulan en la sintaxis de una historia fundacional de la nación, a partir de la lucha contra el indio o los federales; también incorporan otros elementos sintácticos a nivel del plano o de la escena, como el montaje de las batallas, los *travellings* o paneos o barridos de cámara en las cabalgatas o los tamaños de planos y angulaciones de cámara para encuadrar el paisaje y las diferentes situaciones de los personajes. Estos aspectos son fusionados con los propios imaginarios y discursos locales, produciendo así variaciones de enorme significación.

Como ya hemos mostrado, en su representación de la violencia estatal constituyente las películas analizadas ofrecen una imagen diversa de la mujer y del indio, así como también del héroe, ya no el *cowboy*, sino el revolucionario (México) o el militar (Argentina). En ninguna de las tradiciones, el sujeto colectivo que se conforma es de naturaleza civil, una representación de la ciudad futura, como sucede en el ejemplo que hemos mencionado de *La diligencia*. Por el contrario, hay una identidad plena con el ejército revolucionario (México) o estatal (Argentina). Al pertenecer el héroe a la revolución o al ejército, pierde la ambigüedad que lo caracteriza en el *western* de Hollywood. También pierde el dominio de sí, que es su marca inconfundible como un fuera de la ley y, a la vez, alguien que es su propia ley. Tanto en México como en Argentina, los héroes se parecen más al *gangster* que al *cowboy*, no son figuras plenas,

de reposo y siempre deben lograr algo. No hay tiempo alguno para el descanso.²² Además, en ambos países el género carece de la visión alegre que caracteriza al cine norteamericano;²³ encontramos, en cambio, una visión de sacrificio en aras de un futuro (más o menos incierto) de la nación, en que la felicidad individual es, en el mejor de los casos, una incógnita. Así, el nacimiento de un orden y una civilización que encontramos en el *western* estadounidense es reemplazado por una mirada pesimista o, en el mejor de los casos, un signo de interrogación hacia el futuro. Las películas mexicanas le quitan tanto al *western* como a la revolución toda heroicidad, mientras que, en Argentina, la oposición entre las fuerzas del mal y los caballeros de la causa justa termina identificando la causa con el Estado a cualquier precio y negando todo derecho al individuo.

Estas diferencias pueden explicarse, al menos parcialmente, por los vínculos en los diferentes países entre el Estado y la industria cinematográfica. Más allá de la incidencia del gobierno federal de Estados Unidos en la expansión de la industria hollywoodense,²⁴

²² Véase Warshow: "El héroe del *western*, por el contrario, es una figura de reposo. [...] El cowboy es, *par excellence*, un hombre de ocio. Incluso cuando lleva la placa del marshal o, más raramente, cuando es dueño de una chacra, pareciera estar desempleado. Lo vemos parado en un bar, o jugando al póquer, un juego que expresa perfectamente su talento para permanecer relajado en medio de la tensión; o quizá acampando fuera del poblado, en las llanuras, realizando un recado extraordinario. Si posee una chacra, ésta se encuentra en segundo plano; no somos realmente conscientes de que posea algo más que su caballo y sus armas, y la única muda de ropa es la que lleva puesta y muy probablemente permanezca inalterada a lo largo de todo el film; resulta sorprendente verlo sacar dinero de sus bolsillos, o una camisa de recambio de sus alforjas. [...] El trabajo de todo tipo –usualmente improductivo– está siempre disponible para el cowboy, pero cuando él acepta, no es porque necesite dinero para vivir, mucho menos por alguna idea de 'progreso'. ¿Hacia dónde podría querer 'progresar'? Cuando lo vemos, él ya está 'allí': puede montar a caballo de manera impecable, mantiene la compostura de cara a la muerte, y puede sacar su arma un poco más rápido y dispararla un poco más certeramente que cualquiera que pueda cruzarse por azar en su camino. [...] El mundo de los gangsters es menos abierto, y sus artes no son tan sencillamente identificables como las del cowboy. Puede que el gangster también sea capaz de mantener la compostura, pero la máscara que lleva en realidad no es una máscara: su intención es precisamente hacer evidente el hecho de que él quiere desesperadamente 'progresar' y no se detendrá ante nada. Mientras que el cowboy se impone por la apariencia de un control imperturbable, la preeminencia del gangster radica en la insinuación de que él puede perder el control en cualquier momento; su fortaleza no radica en ser hábil para disparar más rápido o con mayor precisión que otros, sino en que se halla más dispuesto a disparar. 'Hazlo primero', dice Scarface al exponer su modo de actuar, 'y continúa haciéndolo'. En el cowboy, es una cuestión de honor fundamental *no* 'hacerlo primero'; su arma permanece enfundada hasta el momento del combate" (Warshow 2002: 107-110; traducción R. S.).

²³ "Estados Unidos, como organización política y social, está comprometido con una visión alegre de la vida. [...] Las sociedades modernas igualitarias, ya sean democráticas o autoritarias en sus formas de organización política, siempre se fundan en la pretensión de que ellas contribuyen a hacer la vida más feliz; la función declarada del estado moderno, al menos en sus términos extremos, no es solamente regular las relaciones sociales, sino también determinar la calidad y las posibilidades de la vida humana en general. La felicidad, por lo tanto, se convierte así en el asunto político principal –en cierto sentido, el único asunto político– [...] Si un estadounidense o un ruso es infeliz, esto implica una cierta reprobación de su sociedad, y, por lo tanto, por una lógica de la que todos podemos reconocer su necesidad, se vuelve una obligación de ciudadanía ser alegre; si las autoridades lo consideran necesario, el ciudadano puede ser compelido a hacer una demostración pública de su alegría en ocasiones de suma importancia, del mismo modo en que puede ser enrolado como conscripto en el ejército en tiempos de guerra. (Warshow 2002: 97; traducción R. S.).

²⁴ Véase De la Maya Retamar (2013).

el desarrollo de la producción cinematográfica en Estados Unidos tuvo lugar, fundamentalmente, a partir de las inversiones privadas de las grandes compañías productoras (MGM, Paramount, Universal, 20th Century Fox, United Artists, Warner, Columbia, RKO, Disney), en contraste con lo que sucedió en Argentina y en México a partir de la década de 1940, en que el Estado pasó a ser una determinación fundamental de las producciones audiovisuales.²⁵ Este vínculo más estrecho entre Estado y cine fue una variable primordial en los condicionamientos de las representaciones cinematográficas de las relaciones entre el individuo y el Estado. Hollywood afirmó la independencia del individuo y los emprendimientos privados en sus películas, sin por ello menoscabar la legitimidad del Estado. Esto derivó en una doble legitimidad, estatal e individual, que exaltó los valores y obligaciones de la nación a la vez que celebraba los derechos y valores individuales, entre ellos el ocio, pero también la ética individual en contraste con la ley del Estado –esto sucede no solamente con el *cowboy*, sino también con la figura del detective del *film noir*–. En México y Argentina, en cambio, las representaciones cinematográficas de los vínculos del Estado con el individuo terminaron por afirmar el carácter absoluto de las necesidades del Estado, que participaban intensamente de la producción y distribución. La consecuencia inmediata de esto fue la postergación o negación de los derechos y necesidades individuales cada vez que entraban en conflicto con el Estado. Esto permite explicar la diferencia entre la ambigüedad del *western* estadounidense en relación con la ley del Estado y la falta de esa ambigüedad en México y Argentina. Se trata de las condiciones materiales de producción.

Bibliografía

AGUILAR, Gonzalo (2009): *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

ALTMAN, Rick (1999): *Los géneros cinematográficos*. Traducido por Carles Roche Suárez. Barcelona / Buenos Aires / México: Paidós.

²⁵ En Argentina en 1942 se redujo de manera notable la importación de película virgen: "Argentina debió soportar un boicot económico a partir de 1942. En el ámbito específico de la cinematografía, la industria local fue cercada por una maniobra en pinzas: si por un lado se restringió el celuloide virgen, por el otro –y aquí con complicidad de los distribuidores y exhibidores locales–, se redujo "a la mitad el número de títulos en la programación ofrecida en cines de barrio" (Campodónico 2005: 173s.), hecho que redujo de manera notable la presencia de films argentinos en pantalla. Así, la producción cinematográfica pasó a depender cada vez más del Estado, a partir de las resoluciones del Ministerio de Hacienda y Agricultura sobre la distribución del escaso celuloide (véase Campodónico 2005: 188). En México, en cambio, después de la guerra comenzó un período de crisis de la industria, por causa de la expansión del cine norteamericano y la incapacidad de la industria cinematográfica mexicana para desarrollar estrategias competitivas. Ante esta situación, intervino el Estado. En 1947 el Banco Cinematográfico se transformó en Banco Nacional Cinematográfico y se fundó la empresa distribuidora Películas Nacionales S.A. En 1949 se decretó la Ley de la Industria Cinematográfica, tendiente a regular las actividades del sector.

ASTRE, Georges-Albert / Albert-Patrick Hoarau (⁴1997): *El universo del western*. Traducido por Marta Fernández Muro. Madrid: Editorial Fundamentos.

AYALA BLANCO, Jorge (1979): *La aventura del cine mexicano*. México: Ediciones ERA.

BARTRA, Eli (1999): 'Faldas y pantalones: El género en el cine de la revolución mexicana'. En: *Filmhistoria online*, 2, 169-180.

<https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/issue/view/1140>.

BAZIN, André (2004): *¿Qué es el cine?* Traducido por José Luis López Muñoz. Madrid: Rialp.

BERNINI, Emilio (2011): 'Un cine latinoamericano'. En: *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* 9, 69-98.

CAMPODÓNICO, Raúl Horacio (2005): *Trincheras de celuloide. Bases para una Historia Político-Económica del Cine Argentino*. Madrid: Universidad de Alcalá.

CAVELL, Stanley (1999): *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Traducido por Eduardo Iriarte. Barcelona / Buenos Aires / México: Paidós.

CONSTANT, Benjamin (1997): *Écrits politiques*. Editado por Marcel Gauchet. Paris: Gallimard.

DE LA MAYA RETAMAR, Rocío (2013): 'Hollywood y el Estado. El apoyo del gobierno americano a su industria cinematográfica durante la dictadura de Primo de Rivera'. En: *Historia y Comunicación Social* 18, 327-339.

http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44246.

GARCÍA RIERA, Emilio (1994): *Historia documental del cine mexicano: 1966-1967*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

GUERRERO, María Consuelo (2005): *La imagen de la revolución y de la mujer en la novela y el cine de la Revolución mexicana* [Tesis de doctorado]. Universidad de Texas. <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/1559>.

HOBBS, Thomas (2010): *Elementos filosóficos. Del ciudadano*. Traducción y prólogo de Andrés Rosler. Buenos Aires: Hydra.

KANT, Immanuel (2005): *La metafísica de las costumbres*. Traducido por Adela Cortina Orts / Jesús Conill Sancho. Tecnos: Madrid.

LÓPEZ SILVA, Paola Cecilia (2017): 'La representación de las mujeres en el cine de la Revolución mexicana'. En: *Pirocromo* 13, 30-41.

<https://revistas.uaa.mx/index.php/pirocromo/article/view/1309>.

ORTIZ, Renato (1997): *Mundialización y cultura*. Madrid: Alianza.

RINESI, Eduardo (1993): 'Imágenes del desierto, ideología de la Nación'. En: Horacio González / Eduardo Rinesi (eds.): *Decorados: Apuntes para una historia social del cine argentino*. Buenos Aires: M. Suárez, 49-72.

RODRÍGUEZ, Alejandra F. (2015): *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

ROMANO, Eduardo (1991): *Literatura / Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Buenos Aires: Catálogos Editora.

TACITUS, Cornelius (1906): *Annales*. Editado por Charles Dennis Fisher. Oxford: Clarendon Press. <http://www.thelatinlibrary.com/tacitus/tac.ann1.shtml>.

VIDAL, Georges (²1901): *Cours de droit criminel et de science pénitentiaire*. Paris: Arthur Rousseau. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58055503>.

WARSHOW, Robert (2002): *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*. Cambridge / London: Harvard University Press.

El miedo a los estereotipos en *Qué solos se quedan los muertos*, de Mempo Giardinelli

Kristine Vanden Berghe
(Université de Liège)

En 1985 Mempo Giardinelli (*Resistencia*, 1947) publicó *Qué solos se quedan los muertos* en la editorial Sudamericana de Buenos Aires. Después del gran éxito de *Luna caliente* (1983) fue su segunda novela escrita en México. La terminó, sin embargo, en Argentina, por lo cual se ha dicho que es la novela del reencuentro con su país –Isabelle Bleton la llama "le roman du retour envisagé" (Bleton 2015: 125)–. Efectivamente, poco después de que terminara la última dictadura, el escritor volvió a su país natal y al Chaco, su región de origen. En realidad, también se podría calificar la novela como su despedida de México porque está llena de referencias a este país y la historia contada ocurre allí.¹ Según Jorge Ruffinelli es "un libro notablemente 'mexicano', sin duda hasta ahora el mejor ejemplo de la transculturación producida por la vida de miles de argentinos en México entre 1973 y 1985" (Ruffinelli 1990: 97).

Su protagonista y narrador es un periodista argentino exiliado que reside en la capital de México y cuyo pasado está marcado por el activismo político. Aparte de estos datos, también el hecho de que se apellide Giustozzi sugiere que se parece a su autor: ambos apellidos apuntan a un origen italiano y comienzan y terminan de la misma manera. Por lo tanto, es lógico que se haya considerado como *alter egos*.² Pero la historia es esencialmente ficticia: a José Giustozzi lo llaman desde la ciudad de Zacatecas para comunicarle que acaban de matar al marido de Carmen Rubiolo, una expareja argentina suya. En apuros, Carmen le pide que acuda en su ayuda y, una vez llegado a Zacatecas, el periodista se convierte en detective para asistir, impotente, al asesinato de Carmen y de algunos mexicanos del lugar. Resulta que todos estaban relacionados de una u otra forma con un negocio de narcotráfico y soborno. Al final, cuando a Giustozzi le quedan claros los hilos de la historia y el porqué de los hechos, y cuando, simultáneamente, el responsable principal de los crímenes se entera de esto, el periodista/detective se refugia

¹ Al contrario, *Luna caliente* no incluía ninguna mención abierta al país que lo había acogido en el exilio. Aunque Kenton V. Stone (1994) ha demostrado que el final de la novela alude a *Ensayo de un crimen* (1944), del escritor mexicano Rodolfo Usigli, se trata de una coincidencia implícita, que solo una lectura muy atenta permite descubrir.

² Véanse Pellicer (2010: 6) y Stone (1994: 89). A Karl Kohut, el autor le dijo: "Mientras escribía la novela en un momento dado, cuando Giustozzi habla de su pasado, me di cuenta de que inconscientemente estaba poniéndole parte de mi propio pasado. Entonces tuve dos opciones: o lo eliminaba, o lo hacía más claro. Opté por la segunda opción" (en Kohut 1990b: 38).

en su hotel, donde termina el manuscrito sobre sus aventuras, es decir, el libro que estamos leyendo. Tanto él como nosotros, lectores, damos por sentado que es probable que vengan a matarlo antes de que logre concretar sus planes: desea refugiarse en Argentina, donde acaba de instalarse un régimen democrático.³

La relación amorosa que Pepe Giustozzi tuvo con Carmen Rubiolo en el pasado es funcional porque lo trae a Zacatecas y al lugar de los crímenes, pero también porque suscita en él numerosos recuerdos de su país natal, a cuyo pasado reciente la novela alude constantemente y sobre el cual el periodista reflexiona de forma obsesiva.⁴ Por lo tanto, no sorprende que los críticos se hayan interesado por estos recuerdos, obsesiones y reflexiones. En cambio, sí llama la atención el relativo desinterés por parte de esos mismos críticos hacia la representación que la novela construye de México. Así, según Rosa Pellicer (2010), el texto se puede dividir en dos partes: una que se centra en el desarrollo de la investigación en México y otra que corresponde al enjuiciamiento de la Argentina de los setenta. De las dos, se limita prácticamente a estudiar la que se centra en Argentina. El análisis de Isabelle Bleton (2015), a pesar de ser profundo y sutil, casi no habla de México.⁵ Al parecer de Kenton V. Stone, el tema de la novela es incluso el rechazo a Juan Domingo Perón, y considera que estamos ante un proyecto revisionista antiperonista.⁶

Por lo tanto, para llenar esta laguna, en el presente ensayo empezaré centrándome en cómo el texto representa al país de adopción del autor y a la literatura mexicana. Veremos que invoca ciertas imágenes estereotipadas y que, al mismo tiempo, procura alejarse de ellas. En segundo lugar, nos interesaremos por la relación entre la novela y el género negro en el que se inscribe, pero del que, sin embargo, parece querer distanciarse. También en este terreno constatamos una laguna remarcable: muy pocos lectores han atendido el nexo de la novela con un corpus mexicano que contribuye a fundar, el de la narconovela. Después de analizar la imagen de México y la relación que establece la novela con los géneros negros, terminaré por sugerir una posible conexión entre ambos aspectos y formularé una hipótesis sobre por qué la crítica ha desatendido la *mexican connection* del texto.

³ Como ha señalado Rosa Pellicer (2010: 18), el final de la novela hace pensar en el final de 'El Sur', de Borges.

⁴ En este sentido la novela integra el corpus de obras escritas por exiliados del Cono Sur que, según Rhonda Dahl Buchanan, convierten su literatura en "armas ideológicas para cuestionar el autoritarismo y reflexionar sobre el problema de la violencia institucionalizada en sus países" (Dahl Buchanan 1996: 157). *Qué solos se quedan los muertos* también reflexiona sobre la responsabilidad de la izquierda.

⁵ De hecho, comenta las referencias literarias haciendo abstracción de las mexicanas que, sin embargo y como veremos, son numerosas.

⁶ Véase Stone (1994: 89).

Referencias a México

De distintas maneras *Qué solos se quedan los muertos* refleja el espacio ocupado por el autor entre Argentina y México, que él mismo ha calificado en términos de "argenmex" (Bernetti / Giardinelli 2014). A la manera de los primeros conquistadores que llegaron desde la península ibérica y que compararon en sus crónicas el desconocido lugar de llegada con su lugar de proveniencia, Giustozzi compara la ciudad de Zacatecas con Buenos Aires: por los libros, los árboles y los sentimientos que despierta en él.⁷ De estas comparaciones se deduce que sigue mental y emocionalmente muy atado a Argentina, pero también que tiene un buen conocimiento de su país de residencia. Este conocimiento se desprende aun de una larga serie de referencias a distintas facetas de la realidad mexicana. Aparte de describir muchos lugares de Zacatecas, el texto incluye alusiones a tiendas y marcas nacionales (la Gandhi, 26; el anís Las Cadenas, 38) y a personajes históricos como Victoriano Huerta, Emiliano Zapata, Pancho Villa, los hermanos Flores Magón, Pánfilo Náteras y Porfirio Díaz (23, 73, 82, 117, 200, 206).⁸ En cuanto a las menciones de objetos de arte popular mexicano, contribuyen a demostrar que la familiaridad del autor/narrador con México abarca distintas zonas del país que están geográficamente alejadas unas de otras: las alusiones al suéter de Chiconcuac (16), la artesanía michoacana (24), una cerámica guerrerense (163) y una estatua olmeca (198) lo ilustran.

La condición "argenmex" de Giardinelli y Giustozzi también deja su huella en el nivel del lenguaje, tanto del narrador como, sobre todo, de los personajes con los que dialoga. Mientras que los argentinos usan el voseo y palabras de origen argentino, en el habla de los personajes mexicanos abundan los mexicanismos, especialmente aquellos que pertenecen a un registro popular y, a veces, vulgar: "güerita" (38), "buena onda" (38), "hija de la tiznada" (42), "la neta" (44), "ponte pedo" (47), "Híjole" (54) y "no mames" (189) son tan solo algunas expresiones entre otras que dan un sabor mexicano a los diálogos, sabor que el texto subraya, como cuando el narrador dice sobre un personaje: "él dice, mexicanísimamente" (44) o cuando afirma respecto a sí mismo: "lamenté mexicanísimamente" (54).

⁷ Véase Giardinelli (1986: 46, 50, 105). En lo siguiente se utilizará un estilo de citación abreviado en el texto continuo, utilizando únicamente el número de página para la referencia a Giardinelli (1986).

⁸ La mayoría de los personajes históricos mexicanos a los que la novela alude se relacionan con la Revolución mexicana, cuya complejidad y trascendencia Giardinelli reconoce en el ensayo que escribió con Jorge Luis Bernetti sobre el exilio argentino en México (Bernetti / Giardinelli 2014: 42). En él, ambos autores aún dicen que los argentinos exiliados no solían saber nada respecto a este acontecimiento histórico importante. Está claro que, mediante estas referencias, Giardinelli se diferenciar de la mayoría de sus paisanos residentes en México.

En estas referencias a México afloran la simpatía y el cariño, a veces teñidos de cierta ironía benevolente hacia lo(s) mexicano(s), como ilustra, por ejemplo, el comentario siguiente:

Luego entré a una farmacia a comprar cigarrillos, porque así son las cosas en México: el día que usted necesite una aspirina vaya a la caja de un restaurante, y cuando quiera comprar libros diríjase a un supermercado y cuando quiera insultar a alguien dígame que es un pinche argentino del mismo modo, eso sí, que cuando necesite un amigo desinteresado que pueda perder su tiempo por usted, búsquese a un mexicano (Giardinelli 1986: 109).

En un momento anterior, cuando Giustozzi debe identificarse ante la policía, acumula irónicamente una serie de estereotipos para demostrar lo bien que está integrado en la sociedad mexicana:

Afirmé que pagaba mis impuestos con toda puntualidad, y que se me podía considerar guadalupano, ya que nunca le falté a la virgencita desde que llegué a este bendito país. Dije ser porrista de los Pumas de la UNAM, priista si hubiera nacido en México y que este país era maravilloso porque –recité– 'el Niño Dios le escribió un establo y los veneros de petróleo el Diablo' (Giardinelli 1986: 34).⁹

A estas alusiones a los estereotipos de México corresponden otras a los lugares comunes a partir de los cuales se representa a los argentinos en México. Así, la mexicana Hilda considera que Carmen es "coqueta como toda argentina" (42) o aun, que es "como todas las argentinas, un poco convenenciera, a veces distante" (118).¹⁰

Al mismo tiempo, en varios momentos el narrador da a entender que quiere evitar dar la impresión de mirar esta realidad a la manera de un turista, en busca de lo típico. Al respecto es significativo que diga que Zacatecas no es un destino turístico ("esa ciudad inesperada que ni figura en las rutas turísticas mexicanas", 22); también llama la atención que Giustozzi se moleste cuando el comandante de la policía lo considera como un turista (67), o que en otro momento *simule* ser uno para despistar a sus perseguidores (115). Al revés, se siente ya bastante mexicano:

me fui silbando bajito. No tardé en darme cuenta de que mi propio silbido decía, al son de imaginarios mariachis: 'Si me han de matar mañana/ que me maten de una vez'. Eso me impactó porque quería decir que yo era ya, en cierto modo, capaz de sentirme trágicamente mexicano. Algo que les pasó a muy pocos de los exiliados; acaso sólo a los que entendieron el apasionado ensimismamiento, el ardoroso sentimentalismo del nuevo país de residencia (Giardinelli 1986: 84s.).

⁹ Encontramos otros comentarios que oscilan entre la benevolencia y la crítica en el retrato del intelectual mexicano, exquisitamente irónico, en los comentarios sobre el rito de la amistad, la raza india, etc. (48, 50, 51, 118, 198, 219). Al contrario, en los estereotipos que la novela incluye sobre Europa hay menos simpatía y poco juego con ellos (140s.).

¹⁰ En su ensayo sobre el exilio en México, Bernetti y Giardinelli reflexionan sobre la mala fama que tienen los argentinos en México (véase Bernetti / Giardinelli 2014: 45). Sobre el particular también se puede consultar a Giardinelli (1990).

Ahora bien, las referencias a la realidad mexicana son tan numerosas y explícitas, resaltan tanto el 'carácter mexicano' de las cosas y las personas, que sugieren que el autor y el narrador no son nacionales y que los guían la curiosidad y el interés que comparten muchos extranjeros por lo típico de otra cultura. Como dijo Borges en 'El escritor argentino y la tradición' (1955), un hablante árabe no necesita aludir a los camellos en su discurso. De la misma manera, un mexicano tampoco necesita *subrayar* las costumbres de su país ni las peculiaridades de su habla. Asimismo, es interesante ver que, en ocasiones, este narrador argentino parece dirigirse a un lector modelo que también es argentino y que, en esos momentos, funciona como un puente entre la realidad mexicana y el lector. Así es cuando explica el nombre de una flor: "Una Santa Rita –que en México designan con el bello nombre de bugambilia– tapizaba los costados de la puerta" (55) o cuando explica la palabra "chamarra", que corresponde a la campera en el léxico argentino (211).

A través de su narrador, Mempo Giardinelli desea demostrar que conoce bien su país de acogida, que lo respeta y le tiene cariño.¹¹ Al mismo tiempo deja claro que no quiere que se lo vea como un turista cualquiera interesado en conocer solo lo típico. A través de su *alter ego* Giustozzi, se construye el *ethos* de un "argenmex" excepcional que se ha acercado más de lo común a México y el de un autor que no quiere caer en los estereotipos nacionales fáciles.¹²

La tribu literaria

La realidad mexicana aun está presente de otra manera en la novela, bajo la forma de alusiones a la tradición literaria del país. En medio de las referencias a otras literaturas y escritores, latinoamericanos (Carpentier, el *Martín Fierro*, etc.) y europeos (Dante, Virgilio, Cervantes, Rabelais, Brecht, Bécquer, etc.), sobresalen por su cantidad las alusiones a la literatura mexicana. Hacen palpable que el autor procede como cualquier escritor literario: se inscribe en una "tribu de su elección" (Maingueneau 2004: 75; traducción V. B.) y esta tribu, en el caso de *Qué solos se quedan los muertos*, está integrada en buena parte por escritores de su país de acogida.

Los contornos de dicha tribu comienzan a delinearse desde el umbral de la dedicatoria. Giardinelli dedica su novela a cinco mexicanos: Juan Rulfo, Edmundo Valadés, Rafael Ramírez Heredia, Roberto Bravo y Claudia Bodek. Bodek era colega del autor en la UNAM y su compañera sentimental, mientras que los cuatro hombres son colegas escritores. Juan Rulfo fue amigo íntimo suyo; fue Edmundo Valadés –autor

¹¹ De este respeto y este cariño el autor a menudo deja constancia en sus entrevistas. Véase, por ejemplo, la que concedió a Karl Kohut en 1986 (Giardinelli en Kohut 1990b).

¹² Para una introducción teórica acerca de los estereotipos en la literatura, se recomienda consultar Lie / Mandolessi / Vandebosch (2012).

de un libro de cuentos titulado *La muerte tiene permiso* (1955)– quien invitó en 1980 a Giardinelli a colaborar en la sección cultural del periódico *Excelsior* con una columna dedicada a la novela policial.¹³ A ambos, Giardinelli confiesa su deuda. A Rafael Ramírez Heredia y Roberto Bravo, por otra parte, les manifiesta su amistad. El primero, galardonado con el premio Juan Rulfo en 1984, se conoce como escritor de novelas negras (*Muerte en la carretera*, 1985; *La mara*, 2004; *La esquina de los ojos rojos*, 2006) y Roberto Bravo es un cuentista veracruzano que acompañó a Giardinelli en Zacatecas.¹⁴ La dedicatoria da una visibilidad especial a la filiación mexicana y al tema de la muerte. Asimismo contribuye a inscribir la novela en el género negro.

En el cuerpo del texto hay referencias a Julio Torri (un epígrafe, por lo tanto en realidad otro umbral, 93), López Velarde y su *Suave Patria* (29, 63),¹⁵ unos versos de José Emilio Pacheco (69, 70), *Piedra de sol*, de Octavio Paz (97) y sobre todo *Pedro Páramo* (193s.), con alusiones a Comala (28, 84) y a Susana San Juan (49). La literatura femenina está presente mediante una referencia a Rosario Castellanos, cuya obra se encuentra en la biblioteca de Carmen (132). Constituye una excepción a la regla porque de manera usual las referencias literarias surgen cuando a Giustozzi alguna situación le hace pensar en un verso, un personaje o una circunstancia de la literatura mexicana. Observemos que estas referencias –al menos las explícitas– a la literatura mexicana son sumamente diversas, pero que todas aluden al canon de las letras nacionales.

Ahora bien, la novela, por ser una novela de crimen, por su lengua coloquial, sus referencias a la cultura popular, las situaciones que relata, su ironía y su tono a menudo irreverente, evoca fuertemente las novelas de Paco Ignacio Taibo II. Representante principal de la novela negra mexicana o del neopolicial en la segunda mitad del siglo XX, ha contribuido a teorizar el género y ya había publicado tres novelas sobre el detective Héctor Belascoarán Shayne cuando salió *Qué solos se quedan los muertos*. Sin embargo, Taibo II no es mencionado en la novela. Hay otra filiación con la literatura mexicana que no es menos importante: *Qué solos se quedan los muertos* es una de las primeras novelas que trata el narcotráfico en México y, por consiguiente, es un antecedente importante de lo que en la década de los noventa comenzará a conocerse bajo el membrete de narconovela.¹⁶

Aunque esta etiqueta cubre una diversidad de manifestaciones, la narconovela se caracteriza por varios rasgos recurrentes. Algunos de ellos los comparte con el género

¹³ Véase Dahl Buchanan (1996: 158) y Kohut (1990b: 21). Esta columna dio origen a su ensayo en dos tomos *La novela negra*, publicado en 1984 y reeditado y actualizado en 2013, véase Giardinelli (2013).

¹⁴ Véase Kohut (1990b: 23) y Ponce (1994).

¹⁵ La presencia del poeta se explica posiblemente porque nació en Zacatecas.

¹⁶ Es precedida por *Diario de un narcotraficante* (1982) y *El tráfico de la marihuana* (1984), ambas de a. Nacaveva [sic].

negro latinoamericano tal y como ha sido descrito por el mismo Giardinelli. Al respecto, este siempre ha subrayado la absoluta desconfianza, igualmente presente en la narconovela y en *Qué solos se quedan los muertos*, donde el policía encargado del caso sabe muy bien quién es responsable de los crímenes, pero su interés personal le hace encubrirlos. Característico de la narconovela es que los crímenes se relacionan con el tráfico de drogas y, tal y como muchos narconovelistas posteriores, Giardinelli apunta a la connivencia de las autoridades con los capos y los cárteles, a la disyuntiva entre la justicia y la ley: "En este país nunca nadie puede distinguir a un policía de un canalla" (83). Otro rasgo común en el corpus narconovelístico es que los letrados también son culpables, ya que se sugiere una implicación de lo que Ángel Rama llamara la "ciudad letrada" en la violencia (Vanden Berghe 2019). La novela de Giardinelli reflexiona ampliamente al respecto mediante el periodista Giustozzi, que reconoce su propia responsabilidad e inclinación hacia el mal: "Yo era bestial y violento como jamás había pensado" (201). Asimismo, la narconovela mexicana alude a menudo a la distancia entre la capital y la provincia: es en esta donde ocurren los mayores crímenes y es el sentimiento de honor de los provincianos lo que les impulsa a rechazar a los fisgones extranjeros o capitalinos, como ocurre igualmente en *Qué solos se quedan los muertos* (66, 199). Por último, el género suele apuntar a la organización transnacional del negocio. Mientras que en las novelas mexicanas sobre narcotráfico los personajes extranjeros implicados suelen ser colombianos,¹⁷ aquí los cómplices son argentinos, lo cual se entiende por la identidad de su autor. Pero es menos evidente que sea un argentino uno de los primeros en novelizar en la primera mitad de los años ochenta el tema del narcotráfico en el norte de México.

En la medida en la que es un precursor del género narconovelístico, es lógico que Giardinelli no aluda a este corpus en su propia novela. En cambio, sí llama la atención que el texto evoque principalmente nombres de la literatura mexicana canonizada y que convoque muy poco ni mucho menos de forma abierta a los grandes autores del género negro, entre los cuales Taibo II sería un nombre evidente.

Distanciamiento del policial

Las únicas alusiones abiertas al género policial son algunos comentarios hechos por José Giustozzi, en los que expresa su incomodidad ante el género en cuestión. Hacia el final de la segunda parte de la novela (que tiene tres), el narrador ya comunica el nombre del sospechoso porque no quiere entrar en la lógica del género policial: "Y lo menciono ahora porque este texto, contra lo que pudiera parecer, no es ni pretende ser una novela policial" (158). Poco después dice: "preferí aparecerme de súbito, no diré

¹⁷ Véase Vanden Berghe (2019).

por una corazonada –término bastardeado por los mismos escritores que han bastardeado la novela policial" (159). Existen dos maneras de interpretar aquí la expresión "novela policial", de una forma más o menos lata: como una etiqueta que engloba la novela de enigma, la negra y la de suspense o, en su acepción más estrecha, como un sinónimo de la novela de enigma.¹⁸ Por una parte, sería lógico interpretarla según la última acepción porque es en esta variante del género donde la clave de la investigación se revela al final. En su ensayo titulado 'Typologie du roman policier' (1978: 17), Tzvetan Todorov consideraba esta revelación final como uno de los rasgos que permitía distinguir la novela de enigma de la novela negra, 'especie' en la que no tenía tanta importancia. Por otra parte, la expresión también puede interpretarse como una referencia a la categoría más amplia que abarca los tres tipos de novelas de crímenes en su globalidad. Esta lectura se justifica a la luz de otros textos de Giardinelli donde se expresaba sobre la novela negra (y donde a menudo usa el término como sinónimo de policial).¹⁹ Aún en 2010 dijo lo siguiente a su entrevistador William John Nichols: "[H]oy en día me parece que hay un enorme riesgo de repetición y vaciamiento. Así como la novela policial acabó repitiéndose hasta el hartazgo, el nuevo relato negro puede estar cayendo en similar agotamiento. En mi opinión, el riesgo está a la vista" (Giardinelli en Nichols 2010: 498). Aquí habla de agotamiento; en la novela el narrador lamenta el bastardeo: está claro que Giardinelli se queja de lo repetitivo que ha llegado a ser el género.²⁰

De otros comentarios del autor deducimos que este lamento se explica por su temor de que el género sobre el que ha reflexionado tanto, que le atrae y que practica en varias novelas y cuentos, sea considerado como menor. Así, en la misma entrevista deploraba: "a pesar de tan masiva aceptación, esta literatura todavía es considerada 'menor'. Como si lo policíaco estuviese condenado, más allá de la masividad de sus cultores, a seguir siendo un 'subgénero', una especie de hijo ilegítimo de la literatura 'seria'" (Nichols 2010: 501).²¹ Giardinelli se preocupa porque la repetición y las fórmulas fijas, los personajes tipos y las circunstancias previsibles de las historias acechan en el género negro y amenazan con acercarlo a la literatura comercial y fácil. Al poner en boca de su narrador una crítica del policial, está diciendo que quiere mantener su novela alejada de las reglas y los estereotipos que fijan el género y lo hacen menor.

¹⁸ El volumen editado por Adriaensen y Grinberg Pla (2012) demuestra la dificultad de separar entre estas variantes en la literatura hispanoamericana contemporánea.

¹⁹ Véase Giardinelli (1990: 170).

²⁰ A Néstor Ponce el autor le dijo que le importaba defender la idea de Chandler de que el género policial es tan complicado como cualquier otro género (véase Giardinelli en Ponce 1994: 184).

²¹ Véase también Giardinelli (1990: 173). Todavía en 1996, Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera expresaron un diagnóstico parecido respecto a la crítica sobre el género policial que, según ellos, es "un proceso cultural sospechosa y significativamente relegado por el trabajo crítico" (Lafforgue / Rivera 1996: 13).

Precisamente, el mismo diálogo polémico con el género policial acerca el texto a la literatura alta, una de cuyas características consiste en que cuestiona las reglas de juego genéricas. Ha sido otra vez Todorov (1978) quien ha subrayado la coexistencia de dos lógicas incompatibles en el ámbito literario: una lógica de género, que es la de la literatura más comercial, y otra lógica propia de la literatura culta que quiere romper con las exigencias que imponen los géneros. Al inscribir en su interior sus diferencias con la literatura policial, la novela aspira a ascender al campo de la literatura destinada a un público exigente y leído.

Otros tres rasgos que se manifiestan en ella funcionan de manera semejante. El primero consiste en la inclusión de largos pasajes reflexivos sobre la historia y la política argentinas. Engendran un discurso híbrido, a medio camino entre la novela y el ensayo, contribuyendo a lo que Bleton en su análisis de la novela ha llamado un "proceso de heterogeneización discursiva" (Bleton 2015: 124), lo cual la aleja de los géneros fijos. El segundo rasgo es el de la metaficción: en dos momentos el lector puede deducir que la novela que está leyendo es el testimonio cuya redacción Giustozzi acaba de terminar. Su índole metaficticia hace que el texto se repliegue sobre sí mismo, apuntando así a la autonomía de la literatura y al campo de la producción literaria restringida. Por último, las alusiones al canon literario mexicano y a otros cánones que hemos listado antes ilustran que Giardinelli se dirige a un público culto. La "tribu" en la que el autor se quiere inscribir es encabezada por escritores que forman parte del canon, como Rulfo y Paz, Cervantes y Homero, Brecht y Bécquer. Juntos, pueden interpretarse como cuatro ingredientes que alejan el texto de la novela policial, porque manifiestan una originalidad de la que el género suele carecer.²² Es la opinión, por ejemplo, de Juan Manuel Marcos, quien dijo que en la novela "apenas encontramos algunos elementos típicos del género" (Marcos 1987: 272).

Pero la manera de clasificar la novela es distinta cuando la contemplamos desde el enfoque teórico que, sobre el policial, desarrolló Jacques Dubois en su estudio titulado *Le roman policier ou la modernité* (1992). Según Dubois, el policial se caracteriza por ser un género en principio menor que se distingue sin embargo de los otros géneros menores porque procura forzarse una entrada en el campo restringido de la literatura, porque aspira a ascender a un lugar entre las obras más prestigiosas. Esta aspiración lo lleva a reinventarse incesantemente, a romper con las reglas que impone el género y a incluir transferencias simbólicas:

²² Es, por ejemplo, la visión que tiene Genaro J. Pérez sobre el género policial cuando cita a Carlos Reis, con quien comparte la idea de que "se caracteriza exactamente por reclamar un tipo particular de lector muy extendido en términos cuantitativos, el público que se adhiere a los mensajes llamados subliterarios busca en fin de cuentas un discurso que, por ser altamente estereotipado, presenta pocas dificultades de recepción" (Pérez 2002: 11s.).

le genre policier s'est instauré en avant-garde de l'ensemble des littératures triviales ou non légitimes, s'il n'y a pas contradiction dans les termes. C'est à la fois son modernisme –son lien à la modernité–, sa dynamique de renouvellement et, encore une fois, ses échanges avec la littérature de pointe [...] qui lui valent, à nos yeux, ce titre (Dubois 2006: 83).

Entre las transferencias simbólicas que encontramos en *Qué solos se quedan los muertos*, hemos señalado el diálogo polémico con el género, la hibridez, la metafictionalidad y las alusiones a las grandes obras de la literatura mundial y a los autores más canonizados de la literatura mexicana. Leída desde la teoría de Dubois, la novela de Mempo Giardinelli es un policial ejemplar.

Lo que precede nos permite descubrir una homología entre el discurso sobre lo mexicano y aquel sobre el género policial. En la novela de Giardinelli México está presente de numerosas maneras, pero resulta obvio que el autor quiere mantenerse alejado de los estereotipos y que su protagonista aborrece ser considerado como turista. Algo parecido pasa en el nivel del género policial: la novela claramente se inscribe en él, pero al mismo tiempo inscribe en sí misma el rechazo ante los estereotipos genéricos que lo caracterizan. La voluntad de tomar distancia de los estereotipos de nación y de género manifiesta la aspiración del autor de alejarse de la literatura fácil y de ascender al registro más culto. Sin embargo, por una parte, la omnipresencia de lo 'típico' sugiere que ni el autor ni su narrador/personaje son mexicanos. Por otra parte, el mismo polemizar con el género negro lo sitúa en el centro del mismo.

Conclusión

Volvamos a nuestra pregunta inicial e intentemos entender por qué existe relativamente poco interés por la presencia de lo mexicano en la novela de este escritor argentino, desinterés que es tanto más llamativo por cuanto la empieza a escribir en México y porque la historia contada ocurre allí. A esto se añaden las numerosas referencias a la historia, la cultura y la literatura del país que acogió al autor, así como la inserción del texto en el corpus de la narconovela. Para explicarlo pueden alegarse varios motivos.

En primera instancia no debe excluirse la hipótesis basada en la nacionalidad del autor cuya vida ha transcurrido mayormente en Argentina. Los críticos de su obra, que son principalmente argentinos ellos mismos o estudiosos argentinistas, atienden de forma casi automática, pues a menudo ni siquiera tematizan esta elección, aquellos aspectos de la novela que se relacionan con ese país. Demuestra cuán ardua sigue siendo la opción por abandonar el marco de las literaturas nacionales, incluso en esta época marcada por un gran interés hacia lo transnacional, como lo ilustra el presente número de *iMex*, sobre el policial entre Argentina y México. Con todo, es el modelo nacional el que parece seguir dominando.

A esto se añade que los pasajes ensayísticos, históricos y políticos más largos y más explícitos en la novela tratan de Argentina. Se centran además en momentos de la historia nacional que son intensamente discutidos en la sociedad y que apelan a la imaginación de numerosos escritores: el peronismo, la confrontación entre Perón y los montoneros, y la última dictadura militar. En comparación, cuando la novela se publicó, en 1986, el tema del narcotráfico en México aún no era tan candente ni existía la categoría hoy muy debatida de la narconovela, circunstancias que pueden haber contribuido a que la crítica no centrara su atención en la representación de la coyuntura mexicana en la novela.

En las últimas décadas esta coyuntura ha cambiado y los temas de la corrupción de las autoridades por el dinero del narco y la violencia relacionada con el tráfico de drogas han llegado a ser muy actuales. Además, han despertado el interés de los escritores. Visto desde una perspectiva contemporánea, *Qué solos se quedan los muertos* surge como un antecedente del corpus narconovelístico. Esta perspectiva le da al texto *a posteriori* un estatuto precursor, y se podría pensar que esta posición de vanguardia hubiera estimulado nuevas perspectivas críticas acerca de él. Sin embargo, hasta ahora tal expectativa queda defraudada: es verdad que la novela es mencionada en algunos estudios sobre la narconovela, pero quienes se interesan por ese corpus no le han dedicado mucha atención. Para entender esto puede alegarse su posición doblemente excéntrica, desde el punto de vista cronológico y geográfico: no solo su publicación temprana la aparta del foco de interés, sino también el origen argentino de su autor. Esto último volvería a confirmar el peso que tiene el criterio de la nacionalidad en la crítica de esta novela.

Por último, es probable que en todo ello también intervengan los prejuicios y las tensiones que marcan el campo literario latinoamericano en el que muchos críticos trazan una división abismal entre literatura culta y popular. Especialmente relevante al respecto es la posición ocupada por la narconovela. Desde las instancias de canonización que dictan los valores y decretan las jerarquías en la literatura mexicana, este corpus es denostado tanto por razones éticas como por motivos estéticos. Se lo tilda de comercial y descuidado y, a veces, connivente con el *statu quo*.²³ Al contrario, la literatura argentina que versa sobre la dictadura y la transición democrática no sufre de este tipo de prejuicios. Incluso al revés, suele beneficiarse de un sentimiento benevolente entre los críticos y en la academia, donde no pocas veces se toman por sentado la calidad literaria y la actitud moral correcta entre los escritores que abordan

²³ Pero también, desde otra posición, se ha dicho que molesta precisamente por criticar el *statu quo* (véase Martínez Yépez 2015).

dichos temas.²⁴ Por lo tanto, si nos centramos en la imagen de México y especialmente en el tema de la violencia y del narcotráfico en *Qué solos se quedan los muertos*, la novela corre el riesgo de verse deslegitimada y perder su posición en el campo de la literatura culta que tan cuidadosamente intenta ganarse mediante los recursos que hemos comentado antes. Este cambio de posición no solo afectaría al estatus de la novela y de su escritor, sino también el de los mismos críticos. Al enfocar demasiado lo mexicano/narco en detrimento de lo argentino/político, nos veríamos degradados a comentaristas de una novela policial "bastardeada" y comercial que trata de un tema manido hasta la saciedad.

Bibliografía

- ADRIAENSEN, Brigitte / Valeria Grinberg Pla (2012): *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*. Berlin: LIT Verlag.
- BERNETTI, Jorge Luis / Mempo Giardinelli (2014 [1998]): *México: el exilio que hemos vivido. Memoria del exilio argentino en México durante la dictadura 1976-1983*. Buenos Aires: Editorial Octubre.
- BLETON, Isabelle (2015): 'Pratiques de l'hétérogénéité dans l'œuvre policière de Mempo Giardinelli. *Luna caliente* et *Qué solos se quedan los muertos*'. En: *Cahiers d'études romanes* 31, 123-142.
- BORGES, Jorge Luis (1955): 'El escritor argentino y la tradición'. En: *Sur* 232, enero-febrero.
- DAHL BUCHANAN, Rhonda (1996): 'El género negro como radiografía de una sociedad en *Luna caliente* de Mempo Giardinelli'. En: Hernández de López / Ana María (eds.): *Narrativa hispanoamericana contemporánea. Entre la vanguardia y el posboom*. Madrid: Pliegos, 155-166.
- DUBOIS, Jacques (2006 [1992]): *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Armand Colin.
- GIARDINELLI, Mempo (2013 [1984]): *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- GIARDINELLI, Mempo (1990): 'Reflexión. Algunos ensayos de Mempo Giardinelli'. En: Karl Kohut (ed.): *Un universo cargado de violencia. Presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 127-213.

²⁴ Sin embargo, la novela sugiere que la dictadura argentina tiene su continuación en la guerra del/contra el narcotráfico mexicano. Es también así como lo ha entendido Kohut: "el mundo criminal del narcotráfico que puede comprenderse como la última degradación de lo que una vez había sido un afán generoso de cambiar el mundo" (Kohut 1990a: 77). Por su parte, Ricardo Gutiérrez Mouat ha señalado que la cantidad de los dólares del narcotráfico que encuentra Giustozzi en la novela es la misma que la cantidad de desaparecidos en Argentina avanzada en la misma (véase Gutiérrez Mouat en Kohut 1990a: 108). Una continuidad entre ambas circunstancias la sugiere también la novela del escritor mexicano Juan Pablo Villalobos, titulada *No voy a pedir a nadie que me crea* (2006). Consúltese Vanden Berghe (2020) para un análisis al respecto.

GIARDINELLI, Mempo (1986 [1985]): *Qué solos se quedan los muertos*. Buenos Aires: Plaza y Janés.

KOHUT, Karl (ed.) (1990a): *Un universo cargado de violencia. Presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli*. Frankfurt a. M.: Vervuert.

KOHUT, Karl (1990b): 'La palabra, la imaginación, la vida. Entrevista (Eichstätt, noviembre de 1986)'. En: Karl Kohut (ed.): *Un universo cargado de violencia. Presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli*. Frankfurt a. M.: Vervuert Verlag, 13-58.

LAFFORGUE, Jorge / Jorge B. Rivera (1996): *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.

LIE, Nadia / Silvana Mandolessi / Dagmar Vandebosch (2012): *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine posnacionales*. Bruxelles: Peter Lang.

MAINGUENEAU, Dominique (2004): *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.

MARCOS, Juan Manuel (1987): 'El género popular como meta-estructura textual del post-boom latinoamericano'. En: *Monographic Review* 3.1-2, 268-278.

MARTÍNEZ YÉPEZ, Heriberto (2015): 'Dictadura de la forma perfecta: crítica canónica, narrativa contemporánea y desautorización de lo narcoliterario en México'. En: *Hispanic Journal* 36.2, 103-120.

NICHOLS, William John (2010): 'Siguiendo las pistas de la novela negra con Mempo Giardinelli'. En: *Revista Iberoamericana*, 76, 231, 495-503.

PELLICER, Rosa (2010): 'Memoria y reconstrucción en dos novelas policiales argentinas: *Qué solos se quedan los muertos*, de Mempo Giardinelli, y *La memoria en donde ardía*, de Miguel Bonasso'. En: *Amerika* 2. <https://doi.org/10.4000/amerika.1045>.

PÉREZ, Genaro J. (2002): *Ortodoxia y heterodoxia de la novela policiaca hispana. Variaciones sobre el género negro*. Newark: University of Delaware / Juan de la Cuesta.

PONCE, Néstor (1994): 'Giardinelli à la croisée des genres'. En: Mempo Giardinelli: *Lune chaude*. Paris: Alfil, 183-190.

RUFFINELLI, Jorge (1990): 'Mempo Giardinelli al encuentro de territorios posibles'. En: Karl Kohut (ed.): *Un universo cargado de violencia. Presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 93-99.

STONE, Kenton V. (1994): 'Mempo Giardinelli and the Anxiety of Borges's Influence'. En: *Chasqui* 23.1, 83-90.

TODOROV, Tzvetan (1978): 'Typologie du roman policier'. En: Tzvetan Todorov: *Poétique de la prose. Choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*. Paris: Points, 9-19.

VANDEN BERGHE, Kristine (2020): 'Auto, meta, narco, post, trans. El recetario (¿de los abuelos, para los nietos?) de Juan Pablo Villalobos en "No voy a pedirle a nadie que me crea". En: Robin Lefere / Fernando Díaz Ruiz / Lidia Morales Benítez (eds.): *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica*. Alicante: Universidad de Alicante, 223-238.

VANDEN BERGHE, Kristine (2019): *Narcos y sicarios en la ciudad letrada*. Valencia: Albatros.

El décimo infierno de Mempo Giardinelli:
sujetos de rendimiento, topología de la violencia y topografía infernal
en una novela posdetective

Beatrice Schuchardt
(Westfälische Wilhelms-Universität Münster)

Mempo Giardinelli, profesional y teórico del género negro

Mempo Giardinelli (*1947), destacado escritor argentino de novelas negras, se conoce por obras como *La revolución en bicicleta* (1980), *Santo oficio de la memoria* (1991), *Cuestiones interiores* (2003) y, más recientemente, *La última felicidad de Bruno Fólner* (2015), por mencionar únicamente algunas de ellas. En su obra temprana (1980-2003), por ejemplo en *Luna caliente* (1983), *Qué solos se quedan los muertos* (1985) o el mismo *Décimo infierno* (1999), suenan ecos de una violencia dictatorial que queda oculta mediante una memoria colectiva y nacional 'blanqueada'¹ por el deseo de olvidar los traumas del pasado. Esas novelas se centran en protagonistas masculinos de la alta burguesía argentina –abogados, periodistas, agentes inmobiliarios– que, por impulsos en cierto momento incontrolables, como por ejemplo el instinto sexual, la codicia o la ira, se convierten en asesinos por casualidad. Empiezan a aficionarse a la violencia y a los actos transgresivos de las reglas morales y éticas que conlleva.² Esa misma trama se encuentra en la novela *Cuestiones interiores* (2003)³, que trata de un asesinato repentino e inexplicable cometido por el protagonista, crimen cuyas causas yacen en el pasado. En la novela reciente *La última felicidad de Bruno Fólner* (2015), al contrario, Giardinelli retoma temas éticos y ontológicos más generales como la vida frente a la muerte y el morir con dignidad.

Aparte de ser un escritor de novelas negras, Giardinelli también es un teórico del género negro hispanoamericano, lo que tiene en común con otros profesionales del género, como Paco Ignacio Taibo II (México), autor de la serie *Belascoarán Shayne*, y Leonardo Padura Fuentes (Cuba), inventor de la serie *Mario Conde*. Según la definición de la novela negra elaborada por Giardinelli, a diferencia del *hard boiled* estadounidense que le sirvió de inspiración, la violencia expuesta en la variante hispanoamericana no

¹ La expresión de un "blanqueamiento de la historia" aparece, entre otras, en las entrevistas con las víctimas de la dictadura militar en Chile realizadas por Patricio Guzmán en su documental *El caso Pinochet* (2001). Reaparece en un artículo de *BBC Mundo* de 2012 en el que se habla de un intento de "blanquear lo que fue la dictadura" (Urresti en Redacción BBC Mundo 2012).

² Véase también el artículo de Reverón Peña (2009: 130s.).

³ A propósito de esa novela, véase Gaultier (2015: 163s.).

radica en la agresión del individuo, sino que se trata de una forma de violencia sistemática, política y estatal ejercida por las dictaduras militares del pasado, o por un sistema político falsamente democrático. En ello, las antiguas estructuras del poder siguen persistiendo, sean caudillistas o militares,⁴ y han llevado a una desigualdad social, herencia de la época colonial, que se percibe todavía en lo cotidiano. El ímpetu de crítica social y política ya resulta reconocible en el género negro desde los años cincuenta, por ejemplo en novelas del crimen escritas por Rodolfo Walsh y Osvaldo Soriano (Argentina), tendencia que continúa en la obra del ya mencionado autor mexicano Taibo II, de Fernando Ampuero (Perú) y Santiago Gamboa (Colombia). Tal como señala Gardinelli, por el interés del género negro "en la indagación sobre nuestra identidad" (Gardinelli 2013: 231), el mestizaje también es un tema presente en la narrativa del crimen.⁵

Mientras que en el *hard boiled* en la línea de Dashiell Hammett (1894-1961) o de Raymond Chandler (1888-1959) prevalece cierta confianza en el Estado como garante del orden, y si se puede notar en ello cierto grado de patriotismo, en la novela negra hispanoamericana domina la desconfianza en cualquier autoridad estatal. Reina la corrupción no solo de la policía⁶, sino "el orden injusto [...] de las oligarquías, del poder político y económico" (Gardinelli 2013: 236). Por eso, la debilidad de la ley ante la dureza del dinero y de las relaciones sociales es tanta que los asesinos, si son miembros de las altas capas de la sociedad, siguen impunes, elemento narrativo que se debe al hecho histórico de la impunidad de muchos verdugos de las dictaduras gracias a las leyes de amnistía promulgadas entre 1983 y 1990.⁷

El décimo infierno, novela posdetective

La novela *El décimo infierno* combina una historia de *amour fou* con el *topos* de *Bonnie & Clyde*, con el matiz de que, en vez de una pareja de dos bandidos-asesinos de la clase baja estadounidense, la pareja imaginada por Gardinelli pertenece a la alta burguesía de Resistencia, ciudad chaqueña de la que proviene el mismo Gardinelli. Los protagonistas son Alfredo Romero, propietario de una agencia inmobiliaria, y Griselda ('Gris') Antonutti, ama de casa y esposa de Antonio, el socio y mejor amigo de Alfredo. Después

⁴ Véase Gardinelli (2013: 231).

⁵ Véase Gardinelli (2013: 231).

⁶ Gardinelli llega a aseverar: "La inmensa mayoría de las instituciones policíacas de Latinoamérica no solo no son confiables para la literatura policiaca, sino que son cuestionadas desde lo más profundo del corpus social de cada nación" (Gardinelli 2013: 236).

⁷ Entre ellas figuran la "Ley de Pacificación Nacional" del 22 septiembre de 1983, hoy en día conocida como "Ley de Autoamnistía", "La Ley de Punto Final" del 24 de diciembre de 1986 bajo la presidencia de Raúl Alfonsín (1983-1989), declarada nula en 2003, y las muchas leyes de amnistía promulgadas bajo la presidencia de Carlos Menem (1989-1999), que, según explica Viseneber con referencia a Radseck (2002: 85), equivalen a una "amnistía general" (Viseneber 2014: 28; traducción B. S.). Para las leyes de amnistía que hubo en Argentina, véase López Alfonsín (2011: 71s.).

de haber mantenido una relación amorosa secreta durante cuatro años, Alfredo y Gris toman la decisión espontánea de asesinar a Antonio. El asesinato, que es el primero de toda una serie de homicidios cometidos por la pareja, destaca tanto por su arcaica brutalidad como por su ejecución chapucera, en cuyo trascurso Alfredo intenta primero romper el cráneo de Antonio con una pala y luego, cuando eso lo lleva a la muerte inmediata, de cortarle el cuello con "una enorme faca brasileña" (Giardinelli 2010: 23). Con ese primer acto sangriento, los protagonistas se ven arrastrados a una espiral de violencia. Durante su precipitada huida en coche, atraviesan paisajes que parecen una externalización del estado psíquico interior, es decir, paisajes del alma, cuya topografía sigue el modelo del infierno dantesco, según se aclarará a continuación.⁸

Rosana Díaz Zambrana ha caracterizado la dinámica del relato como "un movimiento centrífugo y en espiral que oficializa la huida de la 'civilización' y del confinamiento de la moral burguesa" (Díaz Zambrana 2010: 124), identificando el paseo desde el infierno de la pareja a un trascurso nómada y posmoderno.⁹ En el presente artículo se propone examinar tanto el *topos* del infierno como el intertexto de *La divina comedia* de Dante desde un ángulo nuevo y en base a la *Topología de la violencia* (2018) elaborada por el filósofo surcoreano-alemán Byung-Chul Han. En el centro de esa topología, Han localiza el 'sujeto de rendimiento',¹⁰ víctima y agente a la vez de una nueva forma de violencia que destaca por el hecho de que es menos visible y espectacular que la violencia premoderna. Sosteniendo que Alfredo y Griselda representan dos tipos distintos del sujeto de rendimiento diferenciables por su sexo, y relacionando que lo son con la sociedad menemista,¹¹ el presente estudio investiga la 'dialéctica de la violencia' escenificada por Giardinelli: una dinámica de la violencia que oscila entre lo centrípeto, es decir, una violencia autodestructiva, y lo centrífugo, o sea, una violencia explosiva.

Con su enfoque en la caída de dos burgueses que desarrollan su gusto por una forma de asesinato sangriento propio del cine *splatter*, *El décimo infierno* ejemplifica una nueva tendencia de la novela negra a fines del siglo XX que anuncia "la era posdetective" (Close 2006: 154s.; traducción B. S.).¹² En esta, se olvida al investigador privado, antihéroe y

⁸ Véase Dante Alighieri: *La Divina Commedia* (1472), Cantos I-XXXIV. En el presente artículo se citará la traducción española de Bartolomé Mitre, primer presidente de la República Argentina (1862-1868); véase Alighieri (1922).

⁹ Véase Díaz Zambrana con referencia a Bégout (2008: 95): "[...] al viajero posmoderno, [...] no anhela nada ni nadie; no se siente investido de ningún mensaje, de ninguna misión [...]. Romero y Griselda reproducen ese perfil del nómada en precario estado" (Díaz Zambrana 2010: 125).

¹⁰ Véase Han (2018: 21).

¹¹ Según el *Diccionario Latinoamericano de la Lengua española*, la expresión 'menemista' se refiere a "a una persona que disfruta de los excesos materiales y los muestra como índice de prestigio, para darse a notar con soberbia" (UNTREF s.f.: s.v. *menemista*).

¹² Close habla de "The Post-Detective Era" (2006: 154), a la que atribuye también novelas del sicariato como *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco

marginal que siente su impotencia frente a los crímenes que los poderosos han cometido en contra de la humanidad, para centrarse en la figura del delincuente. Otros ejemplos de novelas 'posdetectives' argentinas son *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia, relato que cuenta los incidentes auténticos de un robo en 1965, y *Penúltimo nombre de guerra* (2008) de Raúl Argemí, obra que indaga en la (doble) personalidad de un criminal.¹³ Tanto en esas novelas como en *El décimo infierno* solamente se dan mínimas alusiones a que los protagonistas sufrieron traumas en el pasado que se hacen 'latentes'¹⁴ en el presente. Son esas mismas cicatrices psíquicas las que parecen llevar a una violencia que es provocada por un suceso que evoca el momento traumatizante.

En cuanto a Alfredo, protagonista y narrador autodiegético de *El décimo infierno*, el recuerdo de su trauma se despierta por la ignorancia ostensible que muestra su socio Antonio, porque, según presume Alfredo, Antonio sí conoce sus relaciones. No obstante, él prefiere hacerse el loco, lo que a Alfredo le recuerda el comportamiento de su madre ante la violencia sufrida por su esposo (y padre de Alfredo), recuerdo que hace que ese decida matar a Antonio:

Antonio [...] jamás reaccionaba, jamás hacía nada. Era mi amigo y yo bien sé que no era ningún boludo; era astuto, inteligente, brillante para los negocios. ¿Por qué carajo callaba, entonces? No lo sé ni lo sabré jamás, pero ya dije que eso me volvía loco porque me recordaba a mi madre, tan pelotuda siempre que se bancó toda la vida que mi viejo la engañara y encima la fajara. De niño, con mis hermanas, nos criamos escuchando aquellas palizas y viendo a mamá amoratada, herida, pero sobre todo en silencio. Me volvía loco, el silencio. Ese no decir nada, esa aceptación mansa. [...] A mí me mataba la impotencia de mamá, pero también, con el tiempo, me desesperó la mía propia, porque yo pensé muchas veces matar a mi viejo. Y creo que no lo hice porque se murió antes. Paradójicamente, lo salvó aquel infarto masivo. Si no era su propio corazón de mierda lo hubiese matado yo (Gardinelli 2010: 20s.).

Lo interesante es que al darse cuenta de que el momento traumatizante no consistía para él en los golpes sufridos por su madre, sino en su padecerlos y callarse, Alfredo se hace consciente de su propia capacidad de matar. Por un lado, Antonio no representa al agresor que era el padre, sino a la víctima que se resigna. Por otro lado, a causa del odio que Alfredo siente por su progenitor, se puede suponer que la violencia del padre se extendía

Ramos, *Sangre ajena* (2000) de Arturo Alape y dos novelas de Mario Mendoza, *Relato de un asesino* (2001) y *Satanás* (2002). En cuanto al género sicario, véase también Temelli (2017: 245s.).

¹³ Más ejemplos se citan en Schuchardt (2020: 315), donde se analiza la relación del posdetective con el trauma.

¹⁴ En cuanto a la latencia del trauma, véase Kühner (2008: 43s.). La socióloga explica que, durante el acto violento que provoca el trauma, la víctima, para no tener que darse cuenta del tamaño de la violencia sufrida, se disocia de sí misma, lo que lleva al hecho de que el sujeto solo se da cuenta de que estuvo entre la vida y la muerte años después. En ese momento de activación, el sujeto se acuerda de los sucesos en su totalidad, lo que puede llevar a una reescenificación de lo vivido hasta abarcar un cambio de papeles: la antigua víctima se convierte en verdugo. Véase Kühner (2008: 48s.).

hacia su hijo, pero en consonancia a la latencia del trauma, este no parece darse cuenta del abuso sufrido.

Si Giardinelli parece así aludir a la traumatización infantil de Alfredo como una posible explicación del hecho de que el protagonista vaya enloqueciendo, en una entrevista con Óscar Enrique Ornelas de 1999, había situado su novela en un marco más colectivo, relacionándola con la presidencia de Carlos Menem (1989-1999), que destacaba por la ostentación de signos materiales de poder y de riqueza. En ese contexto, Giardinelli da una propia definición del llamado 'menemismo'¹⁵: "Expresa lo que ha sido este gobierno: una forma de violencia irracional, corrupción absoluta de valores, una forma de desesperanza y un vértigo en la acción irreflexiva" (Giardinelli en Ornelas 1999).¹⁶ Según lo explica Urban, fueron la "liberalización de la economía y la desregulación de los mercados que habían regido las políticas económicas de los gobernantes militares y que Menem había perseguido vigorosamente en la década de 1990" (Urban 2018: 176; traducción B. S.), las que habían contribuido a desencadenar la crisis económica de 2001. Tal desregulación de los mercados ha sido identificada con el 'neoliberalismo'¹⁷ atribuido a Milton Friedman y la Escuela de Chicago, que tiene una connotación peyorativa en el contexto hispanoamericano, no solo por ser asociada con la política derechista de las dictaduras militares, sino también por la desigualdad social y el racismo que, según sus críticos, había profundizado.¹⁸

Si situamos la novela en el contexto histórico de la sociedad neoliberal del 'postproceso'¹⁹, tanto la pasividad de Antonio que impulsa a Alfredo a matarle como la resignación de la madre pueden ser léidas como metonimias de la pasividad (y/o la ignorancia) de la mayoría de los argentinos ante la tortura y la desaparición practicadas por los agentes de la dictadura militar. El protagonista no menciona la dictadura militar más que una sola vez, hablando de esa época en un tono irónico, usando el diminutivo y

¹⁵ Giardinelli describe su obra como menemista: "*El décimo infierno* es una novela menemista o, si se quiere, del menemismo" (Giardinelli en Ornelas 1999). Véase también Díaz Zambrana (2010: 120s.) y Close (2008: 129).

¹⁶ En la monografía de Close (2008: 129) se encuentra una traducción inglesa de esa cita.

¹⁷ "[El] Neoliberalismo surgió como una solución a la crisis económica mundial en la década de 1970, a través de la escuela monetaria de Milton Friedman. Esta crisis fue causada por el excesivo aumento de los precios del petróleo" (Rautio 2017). En América Latina, el neoliberalismo "[se] impuso liberaciones de financia y comercio, privatizaciones de empresas estatales y reformas de mercado laboral. Dos ejemplos más concretos de facilitaciones de este cambio al neoliberalismo son la *Ley de Convertibilidad* en Argentina (1991) y *El Plan Real* en Brasil (1994)" (Rautio 2017). Reynares define el neoliberalismo argentino "como un conjunto de macropolíticas económicas estructurales" y "como una tecnología de gobierno que pretende volver hegemónica una lógica empresarial, entendiéndolo como un horizonte de sentido, conflictivo y contingentemente articulado" (Reynares 2017: 279).

¹⁸ Véase Avelar (1999: 33).

¹⁹ El 'Proceso de Reorganización Nacional' es la denominación con que la última dictadura militar en Argentina se dio a conocer a sí misma. La era del 'postproceso' se refiere a la fase democrática que sigue a ella. El hecho de dividir la historia argentina del siglo XX en un 'pre' y un 'post-' de la dictadura enmarca la grieta que ha dejado en la memoria y en la consciencia colectiva.

tomando así distancia ante los sucesos: "Ya habían pasado los años duros, cuando esto estaba infestado de milicos y guerrilleros jugando a la guerra, en fin, todos sabemos lo que pasó aunque ahora hay muchos que pretenden inventar otra historia" (Gardinelli 2010: 33). Como parte de una sociedad con ganas de olvidar, Alfredo demuestra la misma ignorancia que antes le había vuelto loco con su socio: al mencionar que "a mí no me fue tan mal" (Gardinelli 2010: 33), Alfredo Romero desvela ser un beneficiado de la dictadura. Por lo tanto, resulta ser tanto la víctima de una historia familiar marcada por la violencia como el beneficiario de un sistema político violento –además de un asesino despiadado–. Con esa concepción del personaje central, Gardinelli aclara la omnipresencia de una violencia que enmarca la sociedad argentina del macrocosmos del ámbito colectivo hasta el microcosmos del núcleo familiar, violencia que reside en la historia dictatorial, pero que se prolonga hasta el presente, como lo muestra la serie de homicidios cometida por Alfredo y Gris. En cuanto al doble estatus de victimario y víctima de Alfredo, ese papel se ve finalmente confirmado, cuando en la última escena de la novela su amante Gris, un rato después de haber atropellado a Alfredo, lo mata con un último disparo.

El sujeto de rendimiento y la *Topología de la violencia* según Byung-Chul Han

Es precisamente en el ámbito de un sistema económico sumamente competitivo e impulsado por la libertad del mercado donde se sitúa el sujeto de rendimiento descrito por Han. Mientras que Díaz Zambrana asocia la violencia ejercida por Alfredo y Griselda a una forma de "neonarcisismo posmoderno" y "maligno" en el que "el individuo trata de explotar, destruir y deshumanizar al objeto que se necesita y que se desea" (Díaz Zambrana 2010: 123), ese estudio, situándola en un nivel más colectivo, la remonta a una "economización de la sociedad" que resulta de la política menemista y que Urban caracteriza como la "continuación de la guerra²⁰ por otros medios" (Urban 2018: 177; traducción B. S.). Urban se refiere aquí a un periodo posterior, es decir, a la crisis económica que sacudió a Argentina en 2001. Con ella, Urban observa la "instalación de un régimen biopolítico" (Urban 2018: 177; traducción B. S.) que diezmó la población a causa de una grave escasez de alimentos. Una economización equiparable se puede notar en el ámbito social de la alta burguesía chaqueña a fines de los años noventa del siglo XX, tal como la describe Gardinelli en *El décimo infierno*. En ese contexto es llamativo que antes de que Alfredo mate a su socio, menciona una conversación que ambos habían tenido sobre un proyecto inmobiliario suyo:

²⁰ Concretamente, Urban se refiere a la guerra del régimen militar en contra de los que se oponían a la dictadura.

[...] nos quedamos charlando del próximo remate de unos lotes en Villa Paranacito. Era un nuevo emprendimiento, que por supuesto no iba a tener todo lo que nosotros íbamos a ofrecer: las obras de extensión de la luz eléctrica y el agua potable no estaban ni siquiera licitadas, el pavimento tampoco, había problemas todavía con la sucesión de una familia numerosísima, y en fin, lo único bueno era para nosotros: quinientos lotes alrededor de un afluente del Paraná que realmente era precioso un par de meses al año, en primavera, pero el resto del año era un pantano infecto. Nosotros, planeaba Antonio, que para vender era un mago, lo ofreceremos como un futuro paraíso regional, un barrio parque con agua, sol y naturaleza impoluta, la mejor inversión del Mercosur, y se reía, el muy canalla, porque se sabía capaz de venderle el obelisco a un porteño (Giardinelli 2010: 20).

La desconsideración y la habilidad comercial de Antonio, en tanto que vendedor preocupado por su propio beneficio en conjunto con la admiración manifiesta en las palabras de Alfredo, caracterizan a ambos como tipos de índole 'tiburón inmobiliario'. Esta impresión se intensifica cuando Alfredo cuenta cómo había logrado su propia casa, "la vieja Mansión Lundgren" (Giardinelli 2010: 34), que había comprado de la hija de unos burgueses suecos supuestamente víctimas del régimen militar²¹:

El precio que le aconsejé pedir fue el de plaza, pero le dije que el mercado se estaba deprimiendo justo en ese momento y el futuro inmobiliario era sombrío; en todo caso, si quería, yo podía pagarle en efectivo y en el acto el setenta por ciento, con lo cual ella podía mudarse tranquila y luego yo vería qué hacer asumiendo los riesgos. A ella le pareció muy bien [...]. Manejé la escritura como me convenía, como siempre es posible hacerlo con el Sordo Reimúndez, el viejo escribano dueño de medio Resistencia (Giardinelli 2010: 34).

Al igual que su socio, Alfredo no duda en buscar su propio beneficio, aprovechándose de otra persona y burlándose del derecho contractual aplicable.

Al mismo tiempo, Alfredo presenta claros síntomas de estrés, como la "hipertensión" arterial, que le hace sentir tanto un "vértigo mortal" como un "priapismo" (Giardinelli 2010: 20), efectos que no solo pueden atribuirse al estado de emergencia en el que se encuentra Alfredo por los asesinatos cometidos. Ya al principio de su relato, el protagonista menciona la "represión social" que llevó al hecho de que él y Gris, "durante una década" fueron "casi asexuados el uno para el otro" (Giardinelli 2010: 13). Por la presión de prestigio social, de éxito comercial y de beneficio monetario que vive Alfredo, él puede ser identificado con lo que el filósofo Byung-Chul Han llama el "sujeto de rendimiento", que "se explota hasta quedar abrasado (*burnout*)" (Han 2018: 21), haciéndose su propio proyecto, empresa que "se revela un proyectil, que [...] dirige contra sí mismo" (Han 2018: 21). Ese tipo de individuo crónicamente agotado nace de una forma

²¹ "La compré hace unos años a precio de bicoca después que los suecos Lundgren y todos sus hijos se fueron muriendo y la última que quedó, María Luisita la solterona, decidió irse a vivir a Córdoba. Ya habían pasado los años duros, cuando esto estaba infestado de milicos y guerrilleros jugando a la guerra [...]" (Giardinelli 2010: 33).

de violencia que Han clasifica de 'moderna': a diferencia de la violencia "inmunológica" premoderna, que era visible, venía de afuera y de la que el sujeto podía defenderse, la variante moderna es "posimunológica" (Han 2018: 96), por lo cual resulta imposible de combatir, ya que el campo de batalla se desplaza hacia el interior del individuo. La violencia a la que está sujeta lleva a la "autoagresividad que no en pocas ocasiones se agudiza" (Han 2018: 21) y acaba en el suicidio.

Aunque en *El décimo infierno* no hay ningún suicidio, sí domina una agresión autodestructiva que, después de haberse dirigido hacia los otros –aparte de Antonio, mueren una vecina de Griselda, un repartidor de pizzas, un joven conductor de un coche deportivo, dos policías, un barquero indígena y un paraguayo con el nombre de Ponce–, empieza a destruir primeramente la relación de pareja, y luego a los protagonistas mismos, abarcando el asesinato de Alfredo por Gris. Como ya lo resaltaron otros estudios, la violencia escenificada en *El décimo infierno*, sea centrífuga y dirigida hacia el exterior, sea centrípeta y autodestructiva, es asociada al calor²² cuyo grado se intensifica en el transcurso de la narración.²³

Cuando en la investigación romanista reciente se ha referido a una dinámica entre lo centrípeta y lo centrífugo, se solía relacionarla con el fenómeno de la 'glocalización', es decir, el hecho de que artefactos culturales como el arte, la arquitectura, la música o la literatura, se ven simultáneamente influidos por la dinámica centrífuga de la globalización, y por la centrípeta de tradiciones e influencias locales.²⁴ El presente estudio, al contrario, sitúa esa dinámica en el contexto de la teoría de Han, que identifica una "macrológica de la violencia" que se refiere a "una relación de tensión entre el ego y el otro, entre el amigo y el enemigo, entre el interior y el exterior" (Han 2018: 101). Es infecciosa por lo que ataca al sujeto desde afuera y centrífuga en el sentido de que "se manifiesta de modo expresivo, explosivo" (Han 2018: 111). En cambio, la violencia microfísica es centrípeta de manera que "se expresa de modo implícito e implosivo" (Han 2018: 111). En vez de la infección provoca el infarto. En ese contexto es llamativo que el

²² Véase Díaz Zambrana (2010: 122). Reverón Peña observa el mismo calor en *Luna caliente*, donde su importancia ya se insinúa por el título. En ese contexto ella habla del protagonista: "'El Ramiro' involuntariamente asesino, cuyo crimen se justifica por el calor del Chaco [...]" (Reverón Peña 2009: 133).

²³ En *El décimo infierno*, la primera declaración de Alfredo sobre el calor es que "[...] nos vuelve locos, y ésta es la única explicación a las cosas que pasan, cuando pasan. Yo no sé lo que provoca, pero una noche –porque generalmente todo sucede de noche– enloquecemos" (Gardinelli 2010: 12). Después de haber cometido su tercer asesinato en una misma noche, el del repartidor de pizzas, constata que hacía "un calor asqueroso" (33). Al haber pasado una "noche incendiaria" con Gris, dice que "el calor seguía siendo intenso y pegajoso" (45). Poco antes había tirado al conductor de un Mazda. También en el pueblo de Corrientes y antes de pasar el río Paraná, reina "un calor de todos los demonios" (76). En un momento particularmente tenso entre Gris y Alfredo, él menciona que "[h]acía muchísimo calor" (92). En Paraguay, "el calor de la siesta" parece haber "evaporado" a un grupo de jóvenes criminales (97).

²⁴ Véanse Pöppel (2010) y Lüsebrink / Mbondobari (2015). Díaz Zambrana (2010: 124) es la primera en relacionar el concepto de centrífugo con *El décimo infierno*, pero ni lo asocia a la violencia ni a lo centrípeta, sino al movimiento del viaje realizado por los protagonistas.

padre de Alfredo muriera de un infarto cardíaco, lo que indica que la presión vivida por Alfredo es una disposición que se transmite de generación en generación.

A diferencia de Han, que concibe al sujeto de rendimiento como una entidad ontológica, no como un sujeto definido por su sexo, *El décimo infierno* escenifica dos tipos del sujeto de rendimiento codificados por el género y basados en ideas estereotipadas sobre lo masculino y lo femenino. Si Alfredo, el gerente temerario de una agencia inmobiliaria, representa al estereotipo del hombre egoísta y ambicioso, Griselda, antes de que se convierta en cómplice de Alfredo, había vivido la vida ejemplar de una esposa y madre dedicada:

Integré comisiones, fui a misa, atendí cooperadoras, soy miembro del Consejo del Colegio de la Santísima Trinidad, ayudo con bonos a la Descalcez Carmelitana. Siempre fui la esposa modelo de mi marido, la madre ejemplar de mis hijas, la hija irreprochable de mis padres, la intachable señora de la pequeña sociedad provinciana en que vivo, la que no se permitió jamás transgresiones salvo una que otra tontería como llegar media hora tarde a casa y pidiendo disculpas... Y cuyo único pecado secreto empezó cuando apareciste vos (Giardinelli 2010: 48).

A diferencia de la presión del éxito comercial y monetario al que Alfredo como variante masculina del sujeto de rendimiento se exponía, Grisela se veía confrontada con lo que Han llama "la violencia del consenso" (Han 2018: 97). Han constata que la "violencia de hoy en día más bien remite al conformismo del consenso que al antagonismo del disenso" (Han 2018: 97). Habiendo interpretado durante años el papel de una esposa socialmente comprometida y habiéndose dedicado sacrificadamente a sus hijas, Griselda había sufrido –y cedido a– la violencia del consenso. También en Alfredo, que por su disposición para la hipertensión sigue el ejemplo del padre fallecido por un infarto²⁵, se nota esa presión del consenso.

En el nivel de papeles genéricos estereotipados, si, por un lado, el hecho de que, en la batalla que acaban librando Grisela y Alfredo, es ella la que triunfa sobre el agresor masculino, se podría interpretar como un acto de liberación feminista, por otro lado, el hecho de que su atractivo sexual femenino lleva a la caída (o sea: la muerte) del hombre, es una recreación del *topos* de la *femme fatale* que reproduce el estereotipo de la mujer sexualmente activa como ente diabólico. Según la definición de Romero López, la *femme fatale* es una

²⁵ La hipertensión es una de las causas principales del infarto cardíaco.

mujer de fuerte personalidad, indomable, incluso que llega a atentar contra el orden establecido, ya sea divino o humano; que tiene relación con entes demoníacos, bien considerándola como parte de esa estirpe, bien atendiendo al mito en el que la mujer tiene relaciones carnales con dichos seres, por lo que la lujuria, entendida como deseo sexual no mesurado, también será una de sus características; mujer que atenta contra el orden natural, pues no adopta el rol de madre-esposa, sino que se rebela contra ello y por último la belleza extrema [...] (Romero López 2016: 1011).

La rebeldía de Gris empieza en cuanto sale de su rutina de madre y esposa modelo, cuando empieza una relación extramatrimonial con Alfredo, y continúa cuando no solo toma el papel de cómplice, sino que ella misma se convierte en asesina. Cuando en repetidas ocasiones, Alfredo realza el atractivo físico y la insaciabilidad sexual de Gris,²⁶ cuando él la llama "una bruja" mientras que ella se autodescribe como "pitonisa" (Giardinelli 2010: 45). La novela subraya una y otra vez su cualidad de *femme fatale*, atribuyéndole capacidades sobrenaturales que desde luego se extienden al ámbito erótico. Aunque la sangre fría con la que Griselda actúa como asesina aumenta a medida que avanza la novela, lo que se ve en la espontaneidad con la que tira a dos hombres seguidos, el barquero y el presumido padrino mafioso Ponce, Giardinelli no desvela su calidad de demonio hasta la última escena, en la que Alfredo atribuye a los "ojos grises de Griselda" una "frialdad de mármol, de iceberg" (Giardinelli 2010: 109). Esa última escena resalta la semejanza entre Griselda y Medusa²⁷, que, con su mirada capaz de petrificar, representa un ser mitológico que Giardinelli combina con un escenario infernal y dantesco en el que el siguiente párrafo indagará.

La topografía dantesca como externalización del infierno interior

Conformemente al título de la novela *El décimo infierno*, que alude a los nueve círculos del infierno esbozados por la *Divina comedia* de Dante y que Giardinelli amplía a un décimo²⁸, la topografía infernal que el novelista argentino describe en el último tercio de

²⁶ "Sí, créanme que fue sensacional, excitante y que en toda mi vida no había conocido una mujer así, tan fogosa, [...] capaz de tanta entrega [...]" (Giardinelli 2010: 13). "Griselda tenía – tiene – uno de los culos más hermosos que hay en el mundo. [...] terminamos cogiendo como nunca lo habíamos hecho: con una suavidad inédita, a un ritmo exasperadamente lento y dejando aflorar los sonidos interiores [...]" (Giardinelli 2010: 43).

²⁷ El esbozo de Griselda en tanto Medusa corresponde a su caracterización de *femme fatale*. Si el cabello de Medusa consiste de serpientes, por lo que su mera visión petrifica (véase la "mirada de mármol" de Gris), Lilith, el arquetipo de la mujer fatal, tiene la cola de una serpiente. En cuanto a Lilith, véase Romero López (2016: 1010).

²⁸ Según Alfredo, "[...] habría que inventar un Décimo Infierno [para todos ellos, para esos tipos que pontifican y mienten, para los hipócritas y los cínicos de que ya está rebasando este país, para los violentos que predicán la paz, para los que bendicen a cualquiera que les paga y para los que son bendecidos por cualquier charlatán. Un Décimo Infierno también para los cobardes, los que academizan, los que escriben a sueldo, los que clausuran polémicas y pensamiento, los sinceros de opereta, los transgresores de televisión, los televidentes adictos, los correctos de cartón, los que aplauden sobre la mesa y después se tocan los huevos por debajo, los que sonrían ante los poderosos, los genuflexos profesionales, los que siempre son funcionarios porque saben caer parados, los que siempre quedan bien

la novela resucita un lugar mítico poblado de entes fantásticos. En vez de servir de antítesis de la sociedad competitiva del postproceso que el autor había esbozado anteriormente, esa topografía dantesca del infierno no representa su contrapunto imaginario, sino la exteriorización del infierno interior vivido por el sujeto de rendimiento. En ese contexto, el río Paraná, que constituye la frontera natural entre Argentina y Paraguay, sirve en la novela de umbral entre este mundo y el más allá infernal. En consecuencia, el Paraná, según lo concibe Giardinelli, equivale a los ríos liminales míticos que separan el mundo de los vivos del de los muertos, como el Estigio en el mito de Orfeo y Eurídice. También en cuanto a la relación de pareja de Alfredo y Griselda, el río marca un punto de inflexión. Mientras que, todavía en el lado argentino, los dos parecen haberse perdonado las discordias y las peleas físicas, por lo que Alfredo siente la "pasión compartida" y el "amor" (Giardinelli 2010: 68), tras haber alcanzado la orilla paraguaya, la ya tensa situación se vuelve insoportable a medida que Alfredo va quedando "aterrorizado" (Giardinelli 2010: 89) por Gris. Después de haber entrado en el mundo salvaje y mitológico lejos de toda civilización que representa la otra orilla con su selva,²⁹ Griselda empieza a perder toda cualidad humana hasta parecer un *cyborg* desatado,³⁰ llevándole a Alfredo a preguntarse si no sería mejor matarla.³¹ Ese es el momento en el que el infierno interior del sujeto de rendimiento se exterioriza, provocando que la máquina perfecta en la que la presión de consenso había convertido a Griselda, vuelva su fea cara al revés.

En consonancia con la posición clave que el río como alegoría liminal ocupa no solo en esta novela, sino en la producción literaria desde la Antigüedad hasta hoy, la referencia más evidente que *El décimo infierno* establece con el famoso intertexto de la *Divina comedia* es el episodio del cruce del Paraná. Coincidiendo con el umbral que representa, Alfredo lo caracteriza como "un río que está vivo, [...] tiene corrientes interiores, furias, mitologías" (Giardinelli 2010: 82). El viejo barquero Don Santos, al que la pareja contrata para que los lleve al otro lado, con su "edad indefinida", su aspecto "flaco y anguloso, arrugado como una tortuga" (Giardinelli 2010: 77), y que según Alfredo podría ser su padre, invoca la imagen del barquero Caronte que en el infierno dantesco conduce a las almas condenadas a través del río infernal Aqueronte. En el texto dantesco se le describe como sigue: "Y en una barca, vimos de repente, / un viejo, blanco con un antiguo pelo,

y se las ingenian para tener un lugarcito donde calienta el sol, los que murmuran por lo bajo y los bien educaditos" (Giardinelli 2010: 57). Lo que Alfredo describe aquí es el "país de borregos y desesperados" que, en su opinión, es la Argentina.

²⁹ La calidad del río como puerta a un mundo salvaje también se percibe cuando, al haber pasado el río, Alfredo y Gris duermen "a lo indio, recostados contra un árbol" (Giardinelli 2010: 89).

³⁰ "[...] estaba alterada como una máquina con todos los controles girando al revés" (Giardinelli 2010: 92).

³¹ Véase Giardinelli (2010: 94).

que así gritaba: '¡Guay! ¡maldita gente! / ¡No esperéis más volver a ver el cielo: / vengo a llevaros a la opuesta riba, / a la eterna tiniebla, al fuego, al hielo! / [...]' (Alighieri 1922: 17).³² No hace falta señalar que, en la otra orilla, a la pareja le esperan exactamente los tres elementos mencionados por Dante: primero la oscuridad que domina el momento del cruce³³ y que a Alfredo le parece casi interminable, segundo el fuego destructor que es el amor de la pareja³⁴ y que arde dentro de Griselda,³⁵ tercero el hielo representado por la mirada de Medusa de Griselda que cruza la de Alfredo antes de que ella finalmente lo mate.

Al igual que Paraguay como un espacio imaginario fuera del orden donde "es posible zafar de cualquier cosa" (Giardinelli 2010: 89) –y que, en ese sentido, es comparable al rol que México toma en los *roadmovies* estadounidenses³⁶–, la caracterización de la otra orilla como un lugar mitológico se mantiene a continuación. Cuando Alfredo y Gris llegan a un pueblo para encontrar al señor Ponce, del que se supone que les ayudará a llegar a la frontera de Uruguay, esa persona resulta ser "un enano horroroso" (Giardinelli 2010: 95) que parece provenir de un mundo medieval de pesadilla.³⁷ Cuando Alfredo constata que "todo enano es un resentimiento vivo hecho persona" (Giardinelli 2010: 95), se revela el papel de Ponce como personaje alegórico al modelo del teatro barroco, es decir, como la personificación del odio autodestructivo de los sujetos de rendimiento que Alfredo y Griselda representan. De los dos, solo Gris, la versión femenina de índole *femme fatale*, sobrevive, pero bajo la condición de haberse convertido ella misma en un demonio infernal y en una personificación de su infierno interior.

³² Véase Canto III, vv. 70-95.

³³ "[...] íbamos casi a ciegas y no llevábamos luz, apenas una linternita en laproa, que Don Santos había apagado cuando desamarró la canoa. Más que al río, yo lo miraba a él y estaba atento, a pesar de la oscuridad, a sus movimientos" (Giardinelli 2010: 83).

³⁴ "Hay de esos amores, por si no lo saben: así como están los amores fríos y contemplativos, están los amores de fuego. Solo son eso: flama, llamarada, brasa, tizón. Quemar como un demonio y te volvés loco a un punto tal que solo querés apagarlo" (Giardinelli 2010: 104).

³⁵ Alfredo describe a Griselda "como una luz que jamás se consumía. Un fuego eterno" (Giardinelli 2010: 102) antes de que la llama del amor se convierta en algo insoportable. A propósito de la última cita, véase también Díaz Zambrana (2010: 128).

³⁶ Véase, por ejemplo, la película *Thelma & Louise* (1991). En el género del *roadmovie*, siempre se trata de lograr la frontera mexicana, línea de demarcación entre lo real (la huida) y lo irreal (la vida en libertad). En la mayoría de los casos, los protagonistas mueren poco antes de alcanzar la frontera.

³⁷ "[...] medía menos de un metro de altura y era muy musculoso, con sus bracitos abiertos pero sólidos, manitos de muñeco, dedos cortitos. Estaba completamente rapado y su rostro era anguloso, con ojos saltones y las orejas un poco abiertas y los labios gruesos. [...] Es una desdicha, una putada de Dios haber nacido enano. [...] Nos miró sonriente, como un gnomo medieval [...]. –Me dice Don Eleuterio que los ayude– empezó, con una voz chillona que tenía algo de metálico" (Giardinelli 2010: 95).

Conclusión

Las dos versiones del sujeto de rendimiento –una masculina y una femenina– que nos presenta la novela posdetective de Giardinelli dan testimonio de la presión por el éxito a la que son sometidos los hombres, y la presión del consenso que viven las mujeres en la sociedad menemista y neoliberal de fines de los años noventa en Argentina. Por la subjetivación figural y sexuada del sujeto de rendimiento que ofrece, la novela *El décimo infierno* demuestra que la pulsión del éxito dominante en la línea patriarcal de la clase media y media alta argentina ha llevado a una violencia omnipresente y transgeneracional que afecta a hombres y mujeres que se convierten tanto en víctimas como en victimarios. El mecanismo no solo de una violencia, sino también de una ignorancia heredada –metáfora del blanqueamiento del pasado dictatorial y de la pulsión al olvido– es metonimizado por el trauma infantil de Alfredo y su reactivación por la conducta indiferente de Antonio, aspectos que llevan a Alfredo y su amante Gris por esa 'carretera al infierno' que abarca en que la relación de pareja no solo se convierte en enemistad, sino también en la muerte final del protagonista-narrador.

Si la novela muestra su profundo anclaje en la época de fines de los años noventa del siglo veinte, no es solo por sus referencias al menemismo y por su afirmación del orden patriarcal predominante: por ejemplo en cuanto al personaje de Gris, que había cedido a la presión del consenso convirtiéndose en una esposa y madre perfecta, la sola forma de poder que puede ejercer pasa por el erotismo. El precio de su empoderamiento y de su triunfo sobre el hombre (representado por su esposo Antonio y su amante Alfredo) es su total deshumanización, o sea, su conversión en una máquina (hecho que remite a la función de 'máquina de placer' que antes había ejercido para Alfredo) y, por fin, en un demonio infernal cuyo modelo es la Medusa mitológica. Otro aspecto de ese anclaje histórico de la novela de Giardinelli es su 'posdetectivismo', es decir, la escenificación de la caída de unos protagonistas delincuentes burgueses en vez de la narración de la pesquisa detectivesca, lo que remite a la ubicuidad de una corrupción moral y social que radica menos en las capas bajas que en las capas superiores de la sociedad, en un aspecto que tiende un puente al caudillismo hispanoamericano del siglo XIX.

Como resultado de las crisis financieras mundiales de la primera década del milenio y de la inestabilidad económica en tiempos de la pandemia de 2020 y 2021, los sujetos al borde del *burnout* hoy en día ni son agentes inmobiliarios ni amas de casa perfectas. Los sujetos de rendimiento de nuestros tiempos actuales son los representantes de una nueva forma de 'economía sumergida', son padres, y mayoritariamente madres que intentan superar los retos de la carga doble del teletrabajo y de la educación en el hogar; son gente para la que un solo empleo ya no es suficiente para permitirse la costosa vida en el centro de las ciudades, donde la tan mencionada 'gentrificación' hace tiempo que se ha impuesto

y ha comenzado el desplazamiento de la clase media en favor de las personas con altos ingresos. Por lo tanto, desde una perspectiva actual, es cuestionable que el concepto del 'sujeto de rendimiento ontológico' y sin sexo descrito por Han siga siendo adecuado para describir los desafíos socioeconómicos de la sociedad de hoy. Al fin y al cabo, ese concepto sí ha demostrado ser apto para analizar la escenificación del infierno interior del sujeto de rendimiento por una novela posdetective ambientada en la época del menemismo.

Bibliografía

ALIGHIERI, Dante (1922): *La divina comedia*. Traducido por Bartolomé Mitre. Editado por Nicolás Besjo Moreno. Buenos Aires: Centro Cultural Latium.

ARGEMÍ, Raúl (2008 [2004]): *Penúltimo nombre de guerra*. Sevilla: Algaida.

AVELAR, Idelber (1999): *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham / London: Duke University Press.

BÉGOUT, Bruce (2008): *Lugar común: el motel americano*. Traducido por Albert Galvany. Barcelona: Anagrama.

CLOSE, Glen S. (2008): *Contemporary Hispanic Crime Fiction. A Transatlantic Discourse on Urban Violence*. New York: Palgrave Macmillan.

CLOSE, Glen S. (2006): 'The Detective is Dead. Long Live the Novela Negra'. En: Renée W. Craig-Odders / Jacky Collins / Glen S. Close (eds.): *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction: Essays on the género negro Tradition*. Jefferson / London: McFarland & Company, 143-161.

DÍAZ ZAMBRANA, Rosana (2010): 'Violencia sobre ruedas: el género negro y el motivo del viaje en *El décimo infierno* de Mempo Gardinelli'. En: *Hispanic Research Journal* 11.2, 118-130.

GAULTIER, Maud (2015): 'De Luna caliente a Cuestiones interiores. Origen, sentido y sinsentido de la violencia en los relatos policiales de Mempo Gardinelli'. En: *Cahiers d'Études Romanes* 31, 163-175.

GIARDINELLI, Mempo (2013 [1984]): *El género negro. Orígenes y evolución de literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Barcelona: Capital Intelectual.

GIARDINELLI, Mempo (2010): *El décimo infierno*. Buenos Aires: Ediciones B.

GUZMÁN, Patricio (dir.) (2001): *El caso Pinochet*. Francia: Canal + et al. 110 min.

HAN, Byung-Chul (2018): *Topología de la violencia*. Traducido por Paula Kuffer. Barcelona: Herder.

LÓPEZ ALFONSÍN, Marcelo Alberto (2011): 'Una valoración personal acerca de la impunidad y la declaración de inconstitucionalidad de las llamadas Leyes del Perdón, Punto Final y Obediencia Debida en la Argentina'. En: *Lex: Revista de la Facultad de Derecho y Ciencia Política de la Universidad Alas Peruanas* 9.8, 71-82.

- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen / Sylvère Mbondobari (2015): 'Introduction générale'. En: Hans-Jürgen Lüsebrink / Sylvère Mbondobari (eds.): *Villes coloniales / Métropoles postcoloniales. Représentations littéraires, images médiatiques et regards croisés*. Tübingen: Narr, 7-22.
- ORNELAS, Óscar Enrique (1999): "'Mi libro refleja la corrupción absoluta del menenismo". Entrevista a Mempo Giardinelli'. En: *El financiero*, 27 de abril. <http://elbrolí.free.fr/escritores/giardinelli/infierno.html>.
- PIGLIA, Ricardo (1997): *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta.
- PÖPPEL, Hubert (2010): 'Fuerzas centrífugas y centrípetas en Santiago Gamboa y Gonzalo España: la novela policíaca colombiana en el contexto con la glocalización'. En: *Revista Iberoamericana* 76, 231, 359-376.
- RADSECK, Michael (2002): 'Das argentinische Militär'. En: Peter Birle / Klaus Bodemer / Andrea Pagni (eds.): *Argentinien heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 83-103.
- RAUTIO, Sanni J. V. (2017): 'El neoliberalismo en América Latina'. En: *En los dos lados del Atlántico. Temas de lengua, cultura e historia de los países hispanohablantes*, 7 de diciembre. <https://blogs.helsinki.fi/temashispanicos/?p=185>.
- REDACCIÓN BBC MUNDO (2012): 'Chile: cambian textos escolares para que no hablen de "dictadura" sino de "régimen"'. En: *BBC News Mundo*, 5 de enero. https://www.bbc.com/mundo/ultimas_noticias/2012/01/120104_ultnot_chile_textos_escolares_tsb.
- REVERÓN PEÑA, María Isabel (2009): 'Variaciones en torno a tres novelas de Mempo Giardinelli'. En: *Lingüística y Literatura* 55, 125-137.
- REYNARES, Juan Manuel (2017): 'Neoliberalismo y actores políticos en la Argentina contemporánea'. En: *Perfiles latinoamericanos: revista de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede México* 25, 50, 279-299.
- ROMERO López, Alicia (2016): 'Herodías. La olvidada "femme fatale"'. En: *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 25, 1007-1027.
- SCHUCHARDT, Beatrice (2020): 'El género policial y narrativas del crimen'. En: Kirsten Mahlke / Janett Reinstädler / Roland Spiller (eds.): *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*. Berlin / Boston: de Gruyter, 309-319.
- SCOTT, Ridley (dir.) (1991): *Thelma & Louise*. USA / UK / France: Pathé et al. 130 min.
- TEPELLI, Yasmin (2017): 'Vivir el momento y morir al instante: el sicario como figura efímera en la narrativa colombiana'. En: *Romance Notes* 57.2, 245-254.
- UNTREF = UNIVERSIDAD NACIONAL DE TRES DE FEBRERO (s.f.): 'Menemista'. En: *Diccionario Latinoamericano de la Lengua Española*. <http://untref.edu.ar/diccionario/buscar.php?q=1243&p=menemista>.
- VISENEBER, Karolin (2014): *Poetiken des Verschwindens. Zeitgenössische argentinische Romane über die Militärdiktatur 1976-1983*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Lo policial en la no-ficción de Rodolfo Walsh y periodistas del México actual

Roberta Bassi

(Universität zu Köln)

En la literatura de no-ficción con fines de denuncia, impulsada por Rodolfo Walsh (Choele Choel, Argentina, 1927, *desaparecido* en Buenos Aires el 25 de marzo de 1977) con *Operación masacre* en 1957, la figura del periodista-detective tiene un papel fundamental para el éxito de los libros y por ende de la denuncia transmitida por las y los autores, que son al mismo tiempo periodistas denunciadores y detectives protagonistas. Este artículo propone una lectura de la literatura de testimonio de Walsh enfocada en los aspectos detectivescos y, a partir del ejemplo del precursor argentino, se centra en las mismas dinámicas reconocibles en el panorama del periodismo de investigación mexicano actual, a través del análisis de los casos de la periodista Lydia Cacho y de los colegas Sergio González Rodríguez y Diego Enrique Osorno.

Sin olvidar que en el periodismo narrativo con fines de denuncia el aspecto decisivo que refleja "el lugar desde donde los escritores escriben y por ende desde donde quieren ser leídos" (Piglia 2016: 23) es su intención ética –que va mucho más allá del resultado estético–, nos parece de todos modos interesante proponer una lectura que tenga como eje el aspecto relativo a la ficción policial que subyace a la escritura de tales libros y sirve a su éxito bajo diferentes puntos de vista. Antes que nada, la necesidad de un lector activo, que sepa captar el desafío del autor; luego, la presencia del periodista en primera persona, que se vuelve detective y acompaña al lector a través de sus descubrimientos, evidencias de la denuncia, del que se hará cómplice al final. Presentar las informaciones ciertas de las que dispone el periodista de investigación, dándole estructura de relato policial, permite, por un lado, motivar la lectura de algo que correría el riesgo de ser demasiado difícil de asimilar, por su complejidad y la cantidad de información detallada y, por el otro, anclar esta serie de datos a personajes hábilmente contruidos con los que el lector desarrolla empatía, siguiendo con ansiedad sus (des)aventuras.¹

¹ El juego de palabras, surgido al pensar la cuestión en italiano, conlleva el doble sentido que está en el centro del presente artículo: por un lado, la idea de las 'aventuras' del detective remite a la novela policial, por el otro, al negativizar la palabra con el prefijo, se retoma el aspecto particular de la no-ficción: las aventuras del detective suelen acabar mal para el protagonista/autor.

I. Walsh detective

En la tentativa de reconstruir la figura de Rodolfo Walsh como detective y encajar su literatura de no-ficción en el universo de la literatura policial, hay que considerar diversos aspectos por separado.

La influencia en su formación del policial inglés, modelo inspirador de los escritores que se dedicaron al género en la Argentina, encabezados por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, marcará sus primeros cuentos con *Variaciones en rojo* (1953), del que más tarde llegó a (literalmente) abominar;² siguieron el cuento de enigma 'Esa mujer' en *Los oficios terrestres* (1965) y, publicados de manera póstuma, *Cuento para tahúres y otros relatos policiales* (1987). Como nota Wolfram Nitsch, ya dentro de la producción policial de Walsh se da un punto de inflexión, debido a las distintas influencias procedentes de la literatura estadounidense, conocida a fondo a través de su oficio como traductor del inglés: "Esta exposición del patrón que se aproxima a la autoparodia, marca un punto de inflexión en el acercamiento de Walsh a la novela policial" (Nitsch en Walsh 2010a: 160s.; traducción R. B.) y con el tiempo se acerca más al estilo norteamericano de Raymond Chandler, Dashiell Hammett y Cornell Woolrich, donde el contexto social del crimen pasa a ser decisivo para la investigación.

Operación masacre revolucionó su relación con la literatura, llevándolo a ser el primer escritor en practicar el género de la *non-fiction novel*, que combinaba la exactitud del periodismo con el empleo de recursos literarios que acercaran la materia al lector, como es el caso del relato policial. En el prólogo declara el abandono de la "literatura fantástica" y la necesidad de dar testimonio de una "historia increíble",³ pero crudamente verdadera, que lo llevará a emprender una investigación sobre sucesos del mundo real:

No sé por qué pido hablar con ese hombre, porque estoy hablando con Juan Carlos Livraga. Pero después sé. Miro esa cara [...] Me siento insultado, como me sentí sin saberlo cuando oí aquel grito desgarrador detrás de la persiana. *Livraga me cuenta su historia increíble; la creo en el acto. Así nace aquella investigación, este libro* (Walsh 2010b: 18s.; itálicas agregadas).

Salvador Ferla, historiador y escritor contemporáneo de Walsh, detecta en este primer intento de no-ficción con fines de denuncia un defecto, señalando claramente al mismo tiempo el aspecto policial del libro: "Walsh se negará a deducir conclusiones políticas, y al no conectarlo con los otros episodios de 9 de junio, lo priva de su sentido político y lo archiva en el anecdotario policial" (Ferla 2007: 164).⁴

² Véase Walsh (2007: 15).

³ Véase Walsh (2010b: 18-19).

⁴ Salvador Ferla fue autor de *Mártires y verdugos*, referido a los estallidos organizados por grupos filoperonistas el 9 de junio 1956, cuya inmediata represión por parte de la Revolución Libertadora llevó al fusilamiento ilegal de 27 personas, entre civiles y militares. Mientras Ferla se concentra en lo ocurrido

Entre la ficción y no-ficción del periodista-escritor hay dos puntos clave: un hilo rojo y un puente. El primero es la importancia en su obra del investigador, ya sea en su literatura policial a través del detective *amateur* Daniel Hernández o de él mismo, el periodista que investiga crímenes cuyas evidencias siempre lo llevarán a descubrir el Estado responsable en su trilogía de novelas testimoniales. Nota Ricardo Piglia:

Las dos poéticas de Walsh están unidas en un punto que sirve de eje a toda su obra. la investigación como uno de los modos básicos de darle forma al material narrativo. *El desciframiento, la búsqueda de la verdad, el trabajo con el secreto, el rigor de las reconstrucciones*: los textos se arman sobre un *enigma*, un elemento desconocido que es la clave de la historia que se narra. [...] Al mismo tiempo la marca de Walsh es la *politización de la investigación: el misterio está en la sociedad* y no es otra cosa que una mentira deliberada que es preciso *destruir con evidencias* (Piglia en Walsh 2013: 15; itálicas agregadas).

Daniel Hernández resultará ser claramente su *alter-ego* e incluso lo acompaña como seudónimo en varios artículos periodísticos, personificando su "pasión por la verdad", motor de su obra (García Lupo 1994: 23). Resuelve puntualmente los casos, mostrando así la ineptitud de la policía (en las figuras del comisario Jiménez y del excomisario Laurenzi); más adelante, en la realidad, los que Walsh resolverá como periodista de investigación mostrarán el aspecto criminal de la misma y a su vez la corrupción del sistema judicial que encubre el Estado.

El puente es el cuento 'Esa mujer', ficción que gira alrededor de un enigma, político y concreto: la desaparición del cadáver de Evita Perón. Gonzalo Aguilar lo define como un "ensamble" entre las distintas escrituras de Walsh: "El escritor se subordina porque no sabe la verdad (pacto testimonial), ni puede develar el enigma (pacto policial), ni posee la información (pacto periodístico)" (Aguilar 1994: 66). Piglia apunta que, en la construcción del relato, la técnica de lo "no dicho" construye el enigma; lo más importante, la clave del texto, es lo que no se nombra –probablemente debido a la vigente proscripción del peronismo–, por ende el cuento puede funcionar como un policial –es un gran ejemplo del desafío al lector, típica convención de este género⁵ o dar lugar a una lectura politizada, previo conocimiento del trasfondo histórico-político. También en su segunda novela de testimonio, *¿Quién mató a Rosendo?* (1969), Walsh plantea ya de entrada las dos posibles lecturas, apuntando a que el aspecto de denuncia en su intención es fundamental a la hora de minimizar el registro del género policial que le subyace: "Si alguien quiere leer este libro como *una simple novela policial* es cosa suya" (Walsh

a los militares sublevados, Walsh se ocupa en *Operación masacre* del fusilamiento de doce civiles inocentes en el basural de José León Suárez, construyendo su denuncia gracias al testimonio de los sobrevivientes. Ambos libros "actuaron políticamente" en las filas de la resistencia peronista, llegando a ser material de formación para Montoneros, cuya primera acción fue precisamente el fusilamiento del general Aramburu, responsable de las matanzas del 9 de junio.

⁵ Véase Walsh (2013: 22).

2010c: 25; itálicas agregadas). Aunque el recurso de estructurar el texto como si fuera una "simple novela policial" es lo que permite que el lector asimile la denuncia, en otras palabras, parte de su éxito. Salir del marco estricto y del mundo cerrado de la novela de enigma inglesa para dar espacio a la(s) barbarie(s) de la sociedad, llegar a usar el crimen para denunciar el contexto: con la literatura de testimonio Walsh llegó finalmente a la novela negra estadounidense a la que se había asomado en los últimos cuentos de ficción.

La figura del periodista-investigador-protagonista de los libros de denuncia es un conjunto de rasgos de diferentes detectives 'tipo' y conlleva la posibilidad de observar su personalidad y trabajo desde la literatura policial. Walsh refleja por una parte rasgos del detective 'todo *ratio*' de la novela de enigma inglesa, por su fina inteligencia y lógica de experto ajedrecista e inclusive en la característica de sus procesos de escritura, concisa y extremadamente planeada. Al igual que Sherlock Holmes, se vale de ayudantes en sus investigaciones: una mención especial merece la periodista española Enriqueta Muñiz que lo apoyará en el caso de la Operación Masacre; Walsh le dedica la novela, reconociendo su inteligencia y papel fundamental en la investigación, aspecto innovador en cuanto a que, en los policiales, las figuras femeninas solían estar presentes, aunque solo en roles secundarios, como amantes o secretarías.

Sin embargo, en Walsh, como en el comisario Jules Maigret de Simenon, el aspecto humano es preponderante, contrariamente a Sherlock Holmes, el esteta pura *ratio* sin amigos ni mujeres, cuya única compañía es Watson, que encuentra su razón de ser solo en la función aclaratoria que cumple en el relato, develando al lector los procesos deductivos del detective. Reflexiona Luc Boltanski, con respecto al comisario francés:

Es esa humanidad queda demostrada por los *numerosos y minúsculos detalles* que salpican las novelas, relativas a sus aptitudes, incluidas sobre todo *las más triviales*, sus flaquezas, sus dudas, sus inclinaciones irreflexivas, sus gustos (sobre todo alimentarios) y sus disgustos, etc. y porque el mismo es un ser profundamente humano, *un hombre como los demás*, ni mejor, ni peor, es por lo que puede comprender a quienes se encuentra en el curso de sus investigaciones. [...] [E]sta inclinación que consiste en *entender, como un ser humano común*, a los otros, a los que caza, interroga, aprehende [...] (Boltanski 2016: 139; itálicas agregadas).

Esos detalles, considerados de sobra en el policial inglés, resultan decisivos para construir al personaje del detective, otorgándole la humanidad necesaria para crear empatía en el lector y justificar cierta conducta en la resolución de los crímenes. El Walsh personaje-detective que coincide con el hombre-periodista muestra amabilidad, comprensión y voluntad de ayudar a las víctimas a obtener justicia; gracias a estos aspectos de su personalidad, logra que las personas se le abran y colaboren, disolviendo la desconfianza frente a un periodista que desconocen.

Una diferencia abismal con Maigret es que –aunque este tenga un sentido de la justicia que lo lleva a estar a menudo en desacuerdo con sus colegas– no deja de ser un policía y representar el Estado: en *Operación masacre* la policía es culpable y el Estado encubridor; en *Caso Satanowsky* (1973), el que ordena el homicidio es el jefe de los Servicios Secretos; y, en *¿Quién mató a Rosendo?* (2010c), el asesino es un sindicalista que llega al ápice de su carrera por pactar con las instituciones. Todos los casos terminan con la completa impunidad de los culpables y hasta con un ascenso en la carrera de los policías.

La culminación de la historia, en las novelas de testimonio, no se corresponde con el descubrimiento del culpable por parte del detective o del policía (en alusión a la inteligencia superior del detective y por ende del autor), sino con la prueba definitiva de la responsabilidad del Estado. Observa Aguilar con respecto a *¿Quién mató a Rosendo?*: "El título es un 'whodunit' (quién lo hizo), pero funciona como un elemento accesorio; lo central serán las relaciones a partir de ese 'whodunit'. No importa tanto responder a esta pregunta, como trazar las relaciones que se traban a partir del delito" (Aguilar 1994: 63).

Y finalmente, si consideramos el Walsh detective en carne y hueso, es preciso decir que la saga de esos tres policiales termina con la muerte del investigador y la inevitable y definitiva imposibilidad de tener una secuela de sus (des)aventuras. El periodista-escritor, que divulgaba los resultados de sus investigaciones para cambiar la sociedad, fue aniquilado por el autor de los crímenes. Rodolfo Walsh desapareció por mano del Estado el 25 de marzo de 1977 y, con él, Daniel Hernández. No obstante, los dos permanecen vivos en la literatura ficcional argentina de hoy en día, en las novelas de Elsa Drucaroff *El último caso de Rodolfo Walsh* (2010) y *El negro corazón del crimen* de Marcelo Figueras (2017). Drucaroff se imagina a un Walsh-padre que se pone en marcha como detective tras la noticia del asesinato de Vicky, su hija mayor y compañera de combate en Montoneros, determinado a descubrir a toda costa a los responsables. El libro de Figueras, por su parte, retoma el proceso de investigación que llevó a Walsh a reconstruir la Operación Masacre y publicar la primera novela de testimonio que denuncia al Estado.

II. Periodistas-detectives en el México actual

El periodismo de investigación "a la manera de Walsh"⁶ se ha vuelto en el México actual⁷ una de las formas más urgentes para difundir la información, narrativizando los acontecimientos sin nunca faltar a su veracidad.

⁶ Para una comparación del periodismo de investigación de Walsh con la mexicana Lydia Cacho, véase Bassi (2020).

⁷ México es uno de los países más peligrosos del mundo para ejercer el periodismo según Reporteros Sin Fronteras, que lo coloca en el puesto 143 (de 180 países considerados) en lo que va de 2021. Véase la clasificación anual de la organización con respecto a la libertad de prensa (Reporteros Sin Fronteras España 2021).

Lydia Cacho (México D.F., 1963), periodista-escritora y activista de Derechos Humanos, cofundadora de la Red de Periodistas de México, Centroamérica y el Caribe, y del Centro Integral de Atención a las Mujeres en Cancún, se cuenta entre las protagonistas de la lucha contra el crimen a través de la escritura en la escena internacional. En su investigación *Esclavas del poder* (2010), relativa a la trata de blancas a nivel mundial, recurrió al disfraz y a la asunción de identidades falsas –igual que Walsh (bajo el alias de Francisco Freyre) en la reconstrucción de la Operación Masacre– y consiguió informaciones imposibles de sonsacar si se hubiera mostrado abiertamente como periodista: cuenta haber tomado café con una tratante filipina en Camboya, haber bailado en un *night club* en México con chicas traídas ahí por engaño desde Cuba, Colombia y Brasil, haber tenido acceso a un prostíbulo en Tokio. Un ejemplo concreto de la eficacia de tal técnica investigativa, esta vez en Ciudad de México:

Recorrer los barrios disfrazada fue una experiencia tremenda: algunos proxenetas me saludaban inclinando levemente la cabeza; las prostitutas mayores me decían "Rece por mi madre"; incluso el dueño de un motel le dijo a una de mis acompañantes que acababa de hacer un gran donativo a la basílica de Guadalupe. En los ojos de la gente había una mezcla de miedo y respeto hacia las religiosas. En definitiva, solo había dos formas de que una mujer pudiera caminar en esos barrios controlados por la mafia sin despertar sospechas: vestida de novicia o de prostituta (Cacho 2015b: 161).

En sus libros, que tratan temas muy complejos como la pedofilia y pedopornografía (*Los demonios de Edén. El poder que protege a la pornografía infantil*, 2005) y la prostitución, Cacho consiguió logros que un detective-hombre no alcanzaría, dado que las niñas y jóvenes víctimas confiaban en ella con naturalidad, sin sentirse sometidas a un interrogatorio, lo cual marca decididamente un punto a favor para las detectives mujeres, tan poco comunes en la historia de la literatura policial y la mayoría de las veces presentes tan solo como balance del protagonista, el detective masculino.

Además, en *Los demonios del Edén*, las investigaciones de la periodista son decisivas para llegar a la efectiva condena del pederasta Jean Succar Kuri y a la huida al extranjero como admisión de culpa de algunos de los cómplices en la red del pedófilo, como el empresario Kamel Nacif Borge o el cómplice encubridor por la parte política, el gobernador del Estado de Puebla, Mario Marín.⁸ Como refiere detalladamente en *Memorias de una infamia* (2007), la periodista fue secuestrada y torturada a raíz de sus denuncias; recién en 2019 y por primera vez en México, el Estado ofreció a Lydia Cacho una disculpa pública por haber violado sus derechos humanos.⁹ La obra de la detective lleva a efectos tangibles en la realidad –como en Walsh, si no fuera que los castigos

⁸ Véase Cacho (2015a) e Indigo Staff (2020).

⁹ Véase Santamaría (2019).

correspondientes en sus casos no se cumplieron– y concreta la condena de los culpables, dejando al mismo tiempo transparentar la podredumbre del sistema.

Otro nexo investigativo con Walsh es el punto de cercanía y al mismo tiempo de distancia en cuanto figuras de detectives 'rastreadores', por el espacio en que se mueven: las investigaciones de Cacho, sobre todo en el caso de *Los demonios del Edén*, abarcan también el ciber-espacio, en especial la *Deep Web*, y llega hasta el mundo sumergido de las cuentas P2P (*peer-to-peer*) en la *Dark Web*. A principios de los 2000, la periodista se valió de la indispensable ayuda de *hackers* profesionales para rastrear en la red los caminos de videos y fotos de pornografía infantil. En conjunto con testimonios directos de víctimas, la grabación de una entrevista-trampa al pederasta y escuchas telefónicas, el rastreo de evidencias se completó y la investigadora pudo reconstruir el contexto que le urgía denunciar.

Otro aspecto en común en el quehacer de ambos periodistas es el debido cuidado con las fuentes, aunque se enfrente a ello con una táctica diametralmente opuesta: Cacho falsea los nombres de sus informantes, así como de las víctimas, como recurso para protegerles; con la misma intención Walsh nombra claramente a los sobrevivientes de la Operación Masacre, para protegerlos de eventuales represalias de sus carnífiles, y solo anonimiza el nombre de "el terrorista llamado Marcelo", informante activo en la resistencia y desde la clandestinidad.¹⁰ Surge en este aspecto un punto de posible crítica: cambiar los nombres es un recurso común para alcanzar la verosimilitud en las novelas de ficción basadas en lo real; en el caso de los policiales de testimonio con fines de denuncia, el recurso es aceptado y encuentra su balance de legitimación de la verdad en el material original, que se halla en manos de las y los periodistas denunciantes y que será probatorio a la hora de llegar a procesos judiciales.

Pasamos al ejemplo de un periodista masculino que condujo una investigación sobre feminicidios: en *Huesos en el desierto* (2002), Sergio Gonzales Rodríguez (México D.F., 1950–2017) se enfrenta con el enorme problema de los asesinatos de mujeres ocurridos en la ciudad fronteriza de Juárez desde 1993. En el proceso de trabajo fue contactado por Roberto Bolaño, que sobre aquellos acontecimientos plasmó "La parte de los crímenes" de su novela *2666*, incluyendo al propio Gonzáles Rodríguez como periodista activo en la ficticia Santa Teresa (Ciudad Juárez).

Por su parte, en la realidad, el investigador redactó un extenso reportaje, que abarca la reconstrucción cronológica de los feminicidios desde 1993 hasta 2002, las investigaciones policíacas, el estudio de trabajos de diversos expertos del tema, la profundización de las biografías de algunos personajes y, por supuesto, la exposición detallada de los casos y de todos los indicios a cargo de los que, uno tras otro, fueron

¹⁰ Véase Walsh (2010b: 25).

encarcelados como posibles culpables. No obstante, los feminicidios no paraban. Así que el periodista mismo propone, en el capítulo "Cuentos crueles", considerar dos pistas que según él fueron desestimadas por los investigadores. La primera hipótesis sería una vinculación de los feminicidios con el ambiente de los rituales satánicos, celebrados también por algunos narcos (los Narcosatánicos), subrayando la conjunción de elementos como la pertenencia a ese mundo de integrantes del Cartel de Juárez, de fechas "mágicas" en que ocurrieron algunos asesinatos de jóvenes mujeres y distintas simbologías encontradas cerca de algunos cadáveres (triángulos, escorpiones) e inclusive la adoración de la Santa Muerte por parte de grupos narcotraficantes. La segunda opción sería una red de producción de *snuff movies*, películas-performance de violencias sexuales con final fatal para la víctima, y la inexistencia de copias de las cintas, lo que supondría la 'necesidad' de generar nuevas víctimas para cada filme. Vemos así como Gonzales Rodríguez es también un ejemplo claro de la acción del periodista no solamente como detective rastreador, sino incluso deductivo, aportando su activa contribución en la tentativa de solucionar el gran crimen y dar una vuelta de tuerca a la realidad denunciada.

Más allá del desciframiento del enigma y del descubrimiento de los ejecutores materiales, el aporte de *Huesos en el desierto* es sin duda el análisis del trasfondo socioeconómico, de pobreza, marginación, corrupción y narcotráfico que denotan Ciudad Juárez, y la sensación transmitida al lector de poder tocar con la mano la realidad del lugar y entender en última instancia las razones por las cuales se llega a tales y tantos feminicidios, así como la persistencia de la impunidad. Considera el autor en el prólogo:

¿Cuál sería la verdadera causa de la ineptitud? Se sabe que detrás de tales crímenes hay gente poderosa. A lo largo de los años *el gobierno mexicano ha protegido a los asesinos y quienes los patrocinan* cuantas veces ha sido necesario. *Huesos en el desierto* lo demuestra. [...] Estas autoridades han hostigado también a grupos civiles que defienden a las víctimas de la violencia extrema en Ciudad Juárez. En especial, *se ha atacado al grupo Nuestras Hijas de Regreso a Casa* [...] El desgobierno y la paralegalidad lucen como emblemas de una falsa democracia, en la que *el narcotráfico implica un factor inherente al sistema político*, y de ninguna manera algo externo a este, como tiende a decirse, o a creerse (González Rodríguez 2002: II-III; *itálicas agregadas*).

La muerte del autor fue debida a causas naturales y, sin embargo, como es obvio en ese tipo de escritura –en la que el detective coincide con el autor–, marcó el fin de sus investigaciones.

El joven norteño Diego Enrique Osorno (Monterrey, 1980), reportero, escritor y cineasta, desde el año 2000 cubre de manera activa los conflictos de la frontera norte, en Nuevo León, Reynosa y Tamaulipas. Entre sus innumerables proyectos se encuentra *Detective*, plataforma de periodismo y cine, y está por obtener también una licencia como investigador privado. En *La guerra de los Zetas* (2012), al profundizar el problema de la

violencia desencadenada por el grupo criminal de los Zetas –brazo armado del cártel del Golfo, que se independizó tras una sangrienta guerra por el control del territorio–, construye el problema como un *collage* de diferentes anécdotas. Algunas se presentan como enigmas independientes –el homicidio de un alcalde, el secuestro de dos jóvenes buscados por el padre, la desaparición de un grupo de trabajadores de una empresa de la zona–, cuyos detectives son otros y de los cuales Osorno es la voz.

A la hora de reconstruir la historia del homicidio del alcalde de Santiago, al sur de Monterrey, Osorno muestra muy claramente la complicidad de la policía local en los actos criminales perpetrados por los Zetas, llegando a lo que ya vimos en las novelas de testimonio de Walsh, con respecto a los policías culpables, solo que en este caso al mando de la policía están los narcos. En concreto, el asesinato del alcalde está vinculado con las dinámicas previas en su ciudad: la matanza de una decena de soldados en 2008 es imputada al Ejército a los Zetas, "la banda más perseguida por las fuerzas armadas acaso porque su núcleo principal está formado por desertores de la institución castrense" (Osorno 2013: 101). Tal parecería ser la súbita resolución del enigma de la historia, pero más adelante apunta otra evidencia, dejándola sin embargo a discreción del lector: "ellos no estaban solos sino que habían sido ayudados por policías locales, algo de lo que en la Secretaría de Defensa Nacional también estaban seguros" (Osorno 2013: 101). El alcalde decide dejar la situación en manos del Ejército y se produce una matanza de policías, acto final que llevó al secuestro y homicidio de Edelmiro Cabazos Leal. En efecto, como él mismo sospechaba: "Los captores eran policías de Santiago que formaban parte de una célula de los Zetas" (Osorno 2013: 117).

Por otro lado, el autor refiere también situaciones en las que la policía es claramente impotente. En el capítulo "Generación zeta", dedicado a las pandillas de jóvenes de la colonia Independencia de Monterrey trabajando para los Zetas, la policía no se atreve a entrar siquiera: "la necesidad y las poderosas armas suministradas por el narco forman ejércitos casi invencibles por su temeridad y fuerza" (Osorno 2013: 48). Refiriendo la historia de un paramédico del D. F. que emprende por la Frontera Chica la búsqueda de sus dos hijos desaparecidos en San Fernando, Tamaulipas, deja directamente la palabra a los protagonistas:

[Padre] –Bueno, estoy hasta dispuesto a ponerme un chip y entrar a la zona de San Fernando a quedarme ahí hasta encontrar a mis hijos– le dijo el paramédico al funcionario de la policía federal.

[Policía] –¿Y luego? ¿Quién va a ir por usted? [...] Le voy a ser franco. Cuando yo sé que va a haber desmadre en San Fernando, hasta saco mis muchachos de ahí, porque si no, me los matan. Ahí no se puede hacer nada ahorita. Está demasiado caliente. No la rasque (Osorno 2013: 249).

Asimismo, más adelante y de forma inequívoca, denuncia la podredumbre del sistema, rasgo típico de la novela negra:

En los bajos mundos policiales que el paramédico conoció mientras buscaba a sus hijos se dice que para tratar de entender algo que en realidad está todavía más enredado, a los del Cártel de Sinaloa hay que llegarles a través del PAN y a los Zetas, a través de algunos pesos pesados del PRI (Osorno 2013: 255).

Nos encontramos en un aparente juego de cajas chinas del crimen, donde la pesquisa principal del periodista-detective se compone de acciones criminales puntuales, que demuestran la magnitud y complejidad del problema principal. Mientras rastrea las huellas del crimen buscando al culpable, el periodista se enfrenta con la responsabilidad directa de los narcos y la indirecta en el Estado.

En Osorno encontramos también anécdotas referidas a sus 'experiencias de campo', como cuando iba de 'rastreador' y se incorporaba a la acción:

La inercia que había ese año en el país me llevó un día a montar un camión de asalto del Ejército, usando chaleco antibalas y casco militar, acompañando a los soldados a buscar zetas en Apatzingán, Michoacán, hasta donde se supone que haya llegado la plaga proveniente de mi tierra natal. La experiencia resultó algo así como ir con una caña de pescar a un acuario. No tardé mucho en darme cuenta de que detestaba ser un *rambo-periodista* que contaba muertes en lugar de intentar relatar las historia que había detrás de ellas (Osorno 2013: 32).

Para concluir el análisis de lo detectivesco en el periodismo de investigación actual en México, hay otros puntos que unen a la mayoría de las y los periodistas investigativos que llegan a ser considerados valiosos en su oficio, más allá de los tres aquí considerados en detalle.

Por un lado, el terrible destino de ser amenazados, obligados a exiliarse, o hasta ser desaparecidos o asesinados, los acerca evidentemente a las dinámicas de las que hablamos con respecto a Walsh, cuyas hazañas causadas por las investigaciones incómodas tenían efectos en su forma de trabajar en las siguientes y también concurrían a su popularidad como periodista comprometido. Entre los hodiernos detectives-periodistas mexicanos, muchos fueron contactados a raíz de sus primeros trabajos para dar voz a denuncias de otros crímenes. Y en el caso extremo de la desaparición o asesinato se da el fenómeno que más choca con una comparación con la literatura policial de ficción: la definitiva muerte del héroe de la historia, que es al mismo tiempo autor, lo que determina la imposibilidad de secuelas de sus (des)aventuras literarias y, en la vida real, la pérdida no

tan solo de un escritor, sino también de auténticos luchadores contra el crimen a través de sus denuncias.

Por otro lado, la relación con el (narco)Estado se basa en que, en la mayoría de los libros, la denuncia es al mismo Sistema-Estado –que permite o causa esos crímenes, no persigue a los culpables y encubre los casos, tergiversando o eludiendo la información al respecto–. Lo policial se encuentra pues en la composición de esas complejas investigaciones multifacéticas, donde el detective no persigue a un único criminal, intentando reconstruir el caso puntual y entregarlo a la justicia, sino que reconstruye unos fenómenos criminales que abarcan inmensas cantidades de delitos encadenados, y busca sacar a la luz a los culpables tanto concretos como a los mandatarios de las altas esferas de la política y la economía.

III. Conclusiones

En los libros de no-ficción con fines de denuncia y más allá del *modus operandi* de sus autores, que son periodistas y a la vez protagonistas-detectives en sus escritos, se encuentran varios aspectos que permiten considerar la cuestión a través de la lupa de la literatura policial. Como vimos, profundizando el trayecto del precursor argentino Rodolfo Walsh desde el policial de ficción a este resultado híbrido –que facilita a través de recursos literarios la asimilación de los datos precisos de las denuncias–, la herramienta del policial de ficción subyacente a los textos y la actitud del periodista como detective son decisivos en el éxito de los libros y, por ende, en la difusión de las denuncias en nombre de una búsqueda de justicia.

La comparación con periodistas –mujeres y hombres– de investigación del México actual saca a la luz unos cuantos aspectos comunes, a pesar de las distintas épocas y lugares. El punto crucial en ambos casos es la ineficiencia, corrupción y responsabilidad del Estado en los crímenes denunciados: la Argentina pos-peronista, caracterizada por gobiernos de facto y dictaduras hasta la vuelta de la democracia en 1983, y el México de las últimas décadas, Estado democrático caracterizado por un alto nivel de corrupción debido a las dinámicas que se dan a raíz del poder del narcotráfico y la violencia e impunidad consecuentes.

El trasfondo sociopolítico de los crímenes es en este género el punto central; por lo tanto, en el universo de la literatura policial de ficción se acerca sin duda a la novela negra. Los periodistas-detectives muestran rasgos de rastreadores que trabajan en estrecho contacto con la gente, buscando indicios y evidencias de crímenes que ya desde su firma tienen un claro culpable. Se muestran también deductivos, llegando a proponer una solución en los casos demasiado complejos. Juegan un papel decisivo en el desarrollo de los acontecimientos presentados y a raíz de ello son amenazados, desaparecidos o

asesinados. Es en este aspecto que este género más difiere del policial de ficción: la muerte del detective-héroe de la historia y la imposibilidad de tener secuelas. La policía y en general el Estado tienen un rol negativo, en cuanto culpables, responsables intelectuales, encubridores. Estos periodistas no tienen nada en común con los detectives que colaboran con la policía, como Sherlock Holmes, o que directamente lo son, como Maigret. Entran en acción en el campo, disfrazándose, adquiriendo identidades falsas; en la pesquisa son a menudo acompañados y, cuando no es el caso, no es por protagonismo egocéntrico, sino por evitar el peligro a eventuales colaboradores. Y, por último, lo más novedoso: desde Walsh, que tenía por ayudante a una periodista mujer decisiva en las investigaciones, llegamos al México presente con muchas valiosas periodistas mujeres-detectives que son rotundas protagonistas y que llegan a resultados jamás logrables por un colega hombre, llegando a poder investigar crímenes nunca cubiertos anteriormente, como la trata de blancas.

Bibliografía

AGUILAR, Gonzalo Moisés (1994): 'Rodolfo Walsh: escritura y Estado'. En: *Nuevo Texto Crítico* 12/13, 61-72.

BASSI, Roberta (2020): 'La denuncia de los poderosos y sus consecuencias. Tendiendo puentes entre Sur y Norte, pasado y presente: Rodolfo Walsh y Lydia Cacho'. En: *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades* 20, 46-57.

BOLTANSKI, Luc (2016): *Enigmas y complots*. México: Fondo de Cultura Económica.

CACHO, Lydia (2015a): *Los demonios del Edén. El poder que protege a la pornografía infantil*. México: Debolsillo.

CACHO, Lydia (2015b): *Esclavas del poder. Un viaje al corazón de la trata sexual de mujeres y niñas en el mundo*. México: Debolsillo.

CACHO, Lydia (2007): *Memorias de una infamia*. México: Grijalbo.

DRUCAROFF, Elsa (2010): *El último caso de Rodolfo Walsh: una novela*. Buenos Aires: Norma.

FERLA, Salvador (2007): *Mártires y verdugos. La insurrección de Valle y los 27 fusilamientos*. Buenos Aires: Continente.

FIGUERAS, Marcelo (2017): *El negro corazón del crimen*. Buenos Aires: Alfaguara.

GARCÍA LUPO, Rogelio (1994): 'El lugar de Walsh'. En: *Nuevo Texto Crítico* 12/13, 20-24.

GONZÁLES RODRÍGUEZ, Sergio (2002): *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama.

INDIGO STAFF (2020): 'Ubican a Kamel Nacif en Líbano; FGR tramita extradición por tortura de Lydia Cacho'. En: *Reporte Indigo*, 10 de julio. <https://www.reporteindigo.com/reportes/ubican-a-kamel-nacif-en-libano-fgr-tramita-extradicion-por-tortura-de-lydia-cacho/>.

OSORNO, Diego Enrique (2013): *La guerra de los Zetas. Viaje por la frontera de la*

necropolítica. Madrid: Vintage Español.

PIGLIA, Ricardo (2016): *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

REPORTEROS SIN FRONTERAS ESPAÑA (2021): 'Clasificación 2021 | Tabla de países'. En: *rsf-es.org*, 20 de abril. <https://www.rsf-es.org/clasificacion-mundial-2021-tabla-de-paises/>.

SANTAMARÍA, Verónica (2019): 'El Estado mexicano reconoce que falló y se disculpa con la periodista Lydia Cacho'. En: *Animal Político*, 10 de enero. <https://www.animalpolitico.com/2019/01/lydia-cacho-disculpa-publica/>.

WALSH Rodolfo (2013): *Cuentos completos*. Editado por Ricardo Piglia. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

WALSH, Rodolfo (2010a): *Die Augen des Verräters*. Traducido por Wolfram Nitsch. Zürich: Rotpunktverlag.

WALSH, Rodolfo (2010b): *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

WALSH, Rodolfo (2010c): *¿Quién mató a Rosendo?*. Madrid: 451 Editores.

WALSH, Rodolfo (1973): *Caso Satanowsky*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Releer las novelas de Myriam Laurini

Annegret Thiem

(Universität Paderborn)

Dónde está mi corazón
que se fue tras la esperanza.
Tengo miedo que la noche
me deje también sin alma.

I. Violencia (de género) y escritura

Volvemos en este artículo una vez más a la obra de Myriam Laurini,¹ porque estamos convencidos de que los textos merecen una mirada actual ante una situación de un creciente odio a las mujeres, la trata de menores y la violencia en las sociedades. Myriam Laurini, autora argentina que reside en México, ya desde los años setenta se ha preocupado por el impacto de la violencia en las sociedades y ha publicado varios textos relacionados a este tema. *La nota roja* entre los años 1970 y 1989, en coautoría con Rolo Díez, y las novelas *Qué raro que me llame Guadalupe*, *Morena en rojo* y *Subida al cielo* esbozan un escenario que no ha perdido nada de su importancia.

Los años 90 del siglo pasado, en los que se publicaron los textos de Myriam Laurini, destacan en general por un aumento de la representación de la violencia en la literatura, especialmente en el género negro. La literatura negra en esta década vive un cambio marcado por la aparición de más y más autoras que se dedican a este género supuestamente tan masculino. Las autoras intentan ganar terreno mediante una mirada crítica de las estrategias de exclusión y de la estigmatización de la mujer como autora, detective, víctima o agresora. Myriam Laurini, según nuestra opinión, no forma parte de las autoras que emprenden cierta reescritura del mundo negro exclusivamente masculino para oponer a este mundo "un análisis de la sociedad patriarcal como generadora de una violencia masculina generalizada desde una perspectiva de libertad, responsabilidad propia e independencia económica" (Godsland 2002: 11). En sus novelas, Myriam Laurini mete el dedo en las llagas más profundas. No nos explica la sociedad como generadora de la violencia o de los actos crueles, sino que nos presenta la violencia como elemento fundamental –por no decir fundacional– de la sociedad mexicana en su cruda, cruel e incomprensible realidad. Este mundo horrible de la violencia nos lo describe mediante un lenguaje igual de crudo. En el empeño de representar la violencia, dos

¹ Véase Thiem (2017).

aspectos, sin embargo, parecen cortapisas. Por un lado, es imposible expresar el dolor mediante el lenguaje y, con ello, la violencia se opone a una objetivación lingüística.² Es decir, ¿las palabras de la autora son capaces de expresar el sufrimiento para que lo sintamos l@s que leemos los textos? Por otro lado, "un acto de violencia es extraordinario; un escape del orden" (Makineci 2014; traducción A. T.). Según Walter Benjamin, hay que relacionar la violencia, además, con el derecho y la justicia: la violencia se convierte en tal siempre "cuando interfiere con relaciones éticas" (Benjamin 1999: 179; traducción A. T.). Ante esta premisa, una se cuestiona si la violencia supera el orden establecido o si es el orden mismo. Los textos y sobre todo el lenguaje que utiliza la autora ponen en tela de juicio este orden y la falta de relaciones éticas. En el momento en el que la violencia extraliteraria que se convierte en palabra, "dirige inevitablemente la atención hacia las legitimaciones de la violencia" (Bloch 2011: 14; traducción A. T.). Myriam Laurini consigue de forma muy especial representar "que no son los actos físicos de violencia los que están en primer plano, sino sus condiciones estructurales, discursivas y culturales" (Bloch 2011: 14). Y de estas condiciones dan testimonio las novelas. Tomamos como ejemplo el episodio de *Morena en rojo*, en el que de repente desaparece una niña y la Morena junto con unos amigos se va en busca de ella. Esta búsqueda nos demuestra cómo funciona lo que más tarde se revela como un secuestro dentro de un sistema de compraventa de mujeres y menores:

Empecé a investigar casos de violación de menores. Muerte violenta de menores. Fuga de menores. Rapto de menores. Pocas denuncias, muy pocas, demasiado pocas denuncias. Sin embargo la gente sabe, recuerda, cuenta. Hasta historias tremebundas y leyendas de principios del siglo XX me contaron. [...] La encontraron, está en Cancún. [...] Está en una casa de citas, de las disimuladas, de esas elegantes, para ricos. La dueña del burdel la adoptó legalmente, a ella y a dos niños más, y de seguro que hay otros que viven en la casa. La muy piruja, la vieja puta, se presenta como defensores de niños maltratados. En el expediente de adopción figura el maltrato de los padres y... el abuso sexual, la violación del padre (Laurini 2008: 154-156).

Si, según la teoría de Foucault, el discurso organiza las prácticas sociales³ que posibilitan esta violencia, es importante contradecir estos discursos. Pero, si no podemos 'decir' la violencia, ¿qué hacer, entonces, si queremos representarla en la literatura? ¿Recurrir a metáforas místicas de lo inefable? Esto convertiría la violencia en objeto de una adoración silenciosa, como lo explica Giorgio Agamben.⁴ Pero si 'decimos', ¿qué es lo que podríamos comprender al leer estas catástrofes humanas? Lo que leemos va mucho más allá de cualquier orden burgués, de cualquier imagen humana:

² Véase Scarry (1992: 23).

³ Véase Foucault (1996: 19s.).

⁴ Véase Agamben (2013: 28).

Ya te dije que hay peces gordos. Es posible que lo manejen los narcos, como una subsidiaria, pero ahora vender niñas y mujeres trae menos riesgos que la droga, [...] Cientos de niños se pierden y nadie sabe dónde van a parar (Laurini 2008: 158).

Estos ejemplos subrayan que en un mundo en el que destacan la violencia y la desigualdad, pero también la falta de solidaridad –desatadas además en estos tiempos pandémicos–, el individuo no tiene valor alguno por fuera de su productividad económica, y las diferencias genéricas restallan en su más honda desigualdad y violencia. Al hablar sobre la violencia de género, incluso, se habla de una nueva guerra:

Las nuevas formas de la guerra, caracterizadas por la informalidad, se despliegan hoy en un espacio intersticial que podemos caracterizar como para-estatal porque se encuentra controlado por corporaciones armadas con participación de efectivos estatales y para estatales. En esa esfera de para-estatalidad en franca expansión, la violencia contra las mujeres ha dejado de ser un efecto colateral de la guerra y se ha transformado en un objetivo estratégico de este nuevo escenario bélico (Segato 2014: 341).

Un escenario bélico tiene como consecuencia un discurso bélico. El lenguaje de Myriam Laurini es acusador, condena la violencia cometida mediante un lenguaje que nos obliga a escuchar. En una sociedad cuyos fundamentos se basaban también en el cristianismo, la obligación de escuchar recuerda las palabras bíblicas: "El que tiene oídos para oír, oiga" (Mateo 13:9), lema que podríamos aplicar a los textos de Myriam Laurini y entenderlo como una llamada a la acción. Reconocer que, parafraseando a Mateo (13:13), aunque miramos, no vemos; aunque oímos, no escuchamos ni entendemos, y comprender los textos como un llamamiento a tod@s nosotr@s para salir de la impasibilidad. Y en esto nos ayudan las novelas que se convierten mediante el lenguaje en la violencia misma y nos persiguen. Así, el que sepa leer, que empiece a moverse, a rebelarse. Movimientos de rebelión pudimos ver el pasado Día de la Mujer en México. La violencia de género y los feminicidios no han perdido nada de su actualidad y, peor aún, la situación en la era pandémica se ha agravado. La violencia ya no es fenómeno singular, supera las fronteras mexicanas y se expande con rapidez por todo el mundo. La violencia contra las mujeres, los feminicidios o el odio a las mujeres se han convertido en un verdadero campo de batalla, son una epidemia en progresión: "Un feminicidio no es un simple homicidio, sino el ataque deliberado por condición de género" (en Denis / Rodríguez 2017). Prescindimos en este lugar de la etimología de los términos femicidio y feminicidio, según Diana Russell y Marcela Lagarde, y nos quedamos con el término feminicidio porque denomina

[...] el conjunto de delitos de lesa humanidad que contienen los crímenes, los secuestros y las desapariciones de niñas y mujeres en un cuadro de colapso institucional. Se trata de una fractura del Estado de derecho que favorece la impunidad. El feminicidio es un crimen de Estado (Lagarde 2006: 20).

En México el odio tampoco para, pero aún menos se lo silencia, como fue bien visible el Día de la Mujer celebrado el 8 de marzo de 2021, un día que se ha convertido en acción política impresionante.⁵

Activistas feministas en plena pandemia habían pintado cientos de nombres de víctimas de feminicidios en la valla que el Gobierno mexicano "ordenó colocar en el perímetro del Palacio Nacional 'para proteger y evitar provocaciones' durante las marchas" (Redacción El País 2021). Estas actividades quieren dar voz a las mujeres silenciadas, según articula el proyecto en *El País*⁶ y presionar al Gobierno para que dé explicaciones de esta situación insostenible. Cualquier país del mundo se ve confrontado con un creciente odio a las mujeres, odio que supera el comportamiento hasta ahora conocido como 'machismo': "El odio a las mujeres no es una opinión que merezca ser protegida. Más bien, es una primera droga para entrar en contacto con el pensamiento radicalizado" (Steinl en Roth 2021; traducción A. T.) que ha aumentado en tiempos de pandemia: "Desde el estallido del COVID-19, la violencia contra las mujeres y las niñas se ha intensificado en países de todo el mundo" (ONU Mujeres s.f.). Ya no podemos hablar de un "capitalismo patriarcal que caracteriza la organización nacional" (Godsland 2002: 347) ante una tasa de feminicidios de "405 casos [...] entre el 16 de marzo y el 30 de abril de 2020", de los que el "63% de los homicidios de mujeres fueron cometidos por el crimen organizado" (Redacción Infobae 2020); hablamos de un campo de batalla apoyado en un sistema neoliberal mercantilista, en el que el cuerpo no es más que una mercancía y aun menos que eso. Los textos de Myriam Laurini nos hablan de ello y, por ende, no han perdido nada de su actualidad. Y quizá deberíamos releer los textos con estas gafas para bucear en este fondo secreto del que habla Segato:

[...] hay un fondo secreto, una estructura oculta por detrás de esos fenómenos de extraña violencia...[...] Apostamos a que ella tiene un cierto diseño que vincula figuras, personajes situados en la escena de los negocios, de los cargos de la política y de la administración pública, de la justicia, de la policía, etcétera..., pero no podemos, excepto en raras oportunidades, constatar los acuerdos que se sellan en esos circuitos, ni cómo se llega a los mismos (Segato 2014: 78).

La insensibilidad frente a la violencia de género tiene consecuencias diversas para la imagen de la mujer: es mera mercancía, objeto sexual, propiedad –lo que significa que la desobediencia merece castigo–, objeto de miedo, etc. A todas estas imágenes se les une la falta de personalidad, de individualidad, lo que facilita la violencia por ignorancia, por miedo, por el propio complejo de inferioridad. La violencia impide relaciones de igualdad entre los sexos.

⁵ Véase la galería de fotografías en [Redacción El País \(2021\)](#).

⁶ Véase Denis / Rodríguez (2017).

El resultado de tales mentalidades antifeministas o modos de pensar en desigualdades y falta de consciencia de injusticia o maltrato, ya nos lo habían dibujado las novelas de Myriam Laurini, autora prestigiosa, de una mirada despiadada y acusadora, que se sumerge en los abismos más hondos de la crueldad y de la violencia contra las mujeres, la trata de niñas, niños, mujeres y hombres, las desapariciones y el feminicidio. Su obra es una forma de dar testimonio sin ser 'literatura testimonial' que reconoce los límites de narrar las atrocidades, como afirma la Morena: "Tenía a mano miles de historias para escribir. [...] Sus cuentos tenían el mismo nudo, la misma atmósfera, todo giraba en torno a la tristeza, la estafa, el engaño. Me instalé en la inmovilidad. A lo mejor porque no tenía nada que decir, nada que contar" (Laurini 2008: 224) en un mundo en el que estas situaciones parecen normales. Aunque "[n]o se pretende alcanzar ninguna verdad histórica, sino reconstruir un relato que reivindique a las mujeres que han sido víctimas de la violencia de género y el feminicidio" (Tornero 2019: 54), nos esboza un mundo de violencia que no solo es un fenómeno mexicano, sino un asunto mundial y, además, crucial. Laurini no quiere que la literatura sea un grito que se pierda en el silencio, sino que tenga un efecto duradero, como demuestran las palabras que pone en boca de su protagonista la Morena: "...Quería conmover, sensibilizar sin hacer llorar, porque uno llora hoy, se desahogaba. Y mañana se olvida" (Laurini 2008: 327). Como ya dijimos en otro lugar,⁷ la autora utiliza diferentes perspectivas narrativas para convertirse en testigo de la violencia. Mediante una voz heterodiegética con una focalización externa, contribuye a una perspectiva distanciada y hasta insensible. La falta de valoración de lo ocurrido funciona como una forma de dibujo de la escena ante la que nosotros nos convertimos en espectador@s de estas imágenes horribles. Una mirada atónita que sigue los acontecimientos dentro de este espacio bélico. Y con esta mirada no solo nos conmueve, más aún, ya no podemos olvidar las imágenes. Se han grabado en la mente. Y ha conseguido que su literatura se convierta en arma: "Intento, como puedo, con las armas que tengo, en este caso la escritura, tratar de hacer algo para que la sociedad vea, para que se caigan los velos de 'a mí nunca me va a pasar', 'esto no ocurre'" (Torres Pastrana 2008). Y nos sumerge en un mundo desconocido para muchos. La novela *Qué raro que me llame Guadalupe* retoma el tema de la prostitución de mujeres y niñas, es decir, nos sumerge en un ámbito en el que la mujer es mera mercancía y donde los cuerpos de las mujeres son territorios de verdadera guerra. El espacio en el que se desarrolla la trama es un no-lugar, según Pierre Augé, un lugar heterotópico, según Michel Foucault, entonces un lugar aparte de la vida diaria. Es como cruzar una frontera entre dos espacios incompatibles: un lugar visible y otro invisible. La invisibilidad, por ende, un estigma femenino antes que nada, permite, además, una vida clandestina, fuera de cualquier

⁷ Véase Thiem (2017).

alcance o límite social, ético o humano. El desplazamiento a lugares 'oscuros', aún más, invisibles, en la que explotan las cifras de la pornografía infantil: "A escala mundial, varias decenas de miles de niños son víctimas de abusos de la prostitución infantil por *webcam*" (Terre des hommes 2014; traducción A. T.).

Qué raro que me llame Guadalupe hace visible este no-lugar, porque entramos en el interior de un hotel convertido en prostíbulo, donde participamos de la vida de las mujeres que habitan este lugar. El prostíbulo tiene como evento especial un así llamado 'kínder', un lugar donde viven niñas para satisfacer el gusto de unos hombres cuya falta de escrúpulos asfixia la perspectiva ética y moral tanto como el sentido común o la misma razón. La falta de empatía les reprime la conciencia, les impide reconocer que sus actos son algo amoral y pueden hacer un daño irreparable. Frente a un mercado digital de perversiones cada día más asombrosas, hay que cuestionarse si esta situación todavía es una 'situación límite para una sociedad civil', como dijimos antes, o si ya se ha convertido en discurso 'normal' del deseo carnal sin límites. Este deseo 'sin límites' causa en *Qué raro que me llame Guadalupe* la muerte violenta de Jacqueline, una niña de doce años, a manos de un cliente rico. No es feminicidio en el sentido literal de la palabra: "el ataque deliberado por condición de género" (Denis / Rodríguez 2017), ni violencia de género en su contexto familiar. Es una forma de violencia por la que las niñas encarceladas son privadas de su condición de ser humano, de persona, que las desujeta, les roba su alma y las reduce a un cuerpo frágil para ser destrozado. Como esta forma de violencia, en realidad, es ininteligible, la autora no se limita a describir a la niña muerta, sino que utiliza un lenguaje que nos obliga a abrir todos nuestros sentidos: no solo leemos la escena, la vemos, la sentimos, la olemos, incluso, oímos los gritos ya silenciados:

Jacqueline estaba tirada en un diván, los ojos abiertos y la mirada inmóvil, la boca cerrada con cinta adhesiva, la piel morena agrisada, los diminutos senos repletos de heridas delgadas y profundas, heridas de hoja de afeitar, el vientre, los brazos, las piernas con quemaduras de cigarro, y sangre, mucha sangre, demasiada sangre, toda la sangre que encerraba un cuerpo de doce años. [...] Olores nauseabundos flotaban en la habitación. El excremento, los orines, la sangre de la niña. El vómito del ayudante. Los meados del asesino sobre el rostro de la víctima, capricho final, rúbrica del crimen (Laurini 2008: 101).

"La violencia no nos aterroraría tanto [...] si no fuésemos conscientes, al menos en la oscuridad, de que puede llevarnos a lo peor" (Bataille 1994: 19; traducción A. T.). La forma de describir a la niña muerta es como un "arte de shock", un golpe cuyo efecto es estupefacción, nos paraliza en un primer instante, es una escena que no llegamos a olvidar. ¿Qué hacer, entonces, con una descripción tan cruel y brutal? Dijo Paco Taibo II⁸ que la violencia no debe paralizar, sino obligarnos a gritar o, como lo propone la autora misma,

⁸ Véase Taibo II (1986: 87).

a golpear: "Golpear, golpear, golpear hasta acabar con los traficantes de niñas y niños" (Laurini 2008: 330). Y, con ello, la literatura nos persigue, se nos escribe en la piel y se convierte en el golpe más duro que puede darse.

II. Novela negra y violencia (de género)

La novela negra parece ser el género que más golpes sabe dar, puesto que la violencia es uno de sus elementos constitutivos, y se ha convertido en las últimas décadas en un fenómeno más y más intenso. Dentro de este escenario, la representación de la violencia de género en la literatura forma parte de la representación del poder masculino. La literatura ofrece más de una mirada de este poder masculino. La descripción de la violación de la protagonista Araceli de trece años en *Luna caliente*, de Mempo Giardinelli, por ejemplo, que se narra desde la perspectiva del agresor, se destaca por su descripción insólita, y no podemos dejar de preguntarnos, a pesar de saber que solo pretende ser una metáfora, por qué hay que describir la violación de una forma erótica. En las obras de las escritoras del género negro, la violencia muchas veces se convierte en el medio central de denuncia, como lo hacen la misma Myriam Laurini u otras autoras, como, por ejemplo, la argentina Gabriela Aguilera en su cuento 'Su sonrisa en el refrigerador', que nos habla de un coleccionista de labios femeninos. Asimismo, la autora chilena Sonia González Valdenegro en 'Esfuerzos colectivos' nos presenta un cuento en el que los vecinos de un edificio entero optan por tomarse la justicia por su propia mano después de la violación de la hija de una de las residentes. Como nadie cree en un sistema judicial en el que se considera la violación de una niña un delito menor, para la madre de la niña violada es la última posibilidad para que el violador no quede impune. *Chicas muertas* de la escritora argentina Selva Almada va aún un paso más allá del mundo ficcional. Es un libro que documenta, da testimonio y ficcionaliza el asesinato de tres mujeres ocurrido hace varias décadas en la Argentina y cuyos ejecutores siguen impunes. En general, las autoras tienden a una denuncia de la violencia contra las mujeres, que, en último término, socava los fundamentos de las sociedades. Las novelas incluso nos hacen dudar de estos fundamentos.

Ya es conocido que Myriam Laurini nació en la Argentina y que, después de muchas estancias en diferentes países, se exilió en México. El término *argenmex*, que describe esta relación entre ambos países, además de las implicaciones culturales, lingüísticas o incluso personales e identitarias, no es objeto de nuestro estudio aquí. Sin embargo, podemos entender esta perspectiva como una mirada transnacional que nos permite entender la violencia no solo como fenómeno mexicano, sino internacional, y las novelas de Myriam Laurini, por ende, como una metáfora de denuncia de diferentes actitudes gubernamentales y sus representantes, que prescinden de cualquier comportamiento ético.

La violencia sobrepasa límites y no conoce fronteras. Y no hay falta de personas que la ejecuten, sobre todo si se trata de un comercio que promete mucho dinero y que genera estructuras complejas de dependencias basadas en un sistema radicalmente violento, ya sea la compraventa de mujeres y niñas o niños, el abuso de refugiados, la violencia de género doméstica o los feminicidios:

En estos tiempos el mundo experimenta una explosión de las redes que roban, compran y esclavizan niñas y mujeres [...] Estamos presenciando el desarrollo de una cultura de normalización del robo, desaparición, compraventa y corrupción de niñas y adolescentes en todo el planeta [...] Cada año, 1.39 millones de personas en todo el mundo, en su gran mayoría mujeres y niñas, son sometidas a la esclavitud sexual. Son compradas, vendidas y revendidas como materia prima de una industria (Cacho 2020: 13ss.).

¿Cómo empezar? El primer mundo es un monstruo que se alimenta de nuestros niños. ¿Conocerán los padres el origen de los órganos que les transplantan a sus hijos? [...] Por qué la Iglesia Católica que arma tanto revuelo con lo del aborto y los condones no inicia campañas furiosas en contra de ese tráfico antinatural? Un niño pobre vale veinte mil dólares al inicio de la transacción. Si el comprador a su vez lo vende para que le saquen un órgano y el niño va a perder la vida, alcanzará el precio de setenta y cinco mil dólares (Laurini 2008: 307).

Ante esta 'normalización' hay que retomar la idea de que la literatura tiene que ser un golpe duro de denuncia que posibilite un proceso de concientización y que nos haga entender que la violencia no debe ser nada 'normal' y nos saque de este *continuum* de violencia:

[...] *continuum* de violencia [que] originalmente fue denominado por Liz Kelly en 1988 como 'un *continuum* de violencia sexual' o '*continuum* de violencia contra las mujeres' para indicar que, las diversas expresiones de violencia que experimentan niñas y mujeres jóvenes o adultas, no son expresiones inconexas (Flisfisch Fernández 2017: 29s.).

Este *continuum* lo saben expresar las novelas negras por "su peculiar mecanismo de intriga, así como por el realismo, un cierto determinismo social" (Giardinelli 2013 17). Las novelas negras recurren a un lenguaje para representar la sociedad en su peor faceta o, como lo expresa Mempo Giardinelli, "una literatura que se ocupa de la parte más sucia, generalmente la más sórdida, oculta y negada de toda sociedad" (Giardinelli 2013: 17).

La suciedad, la crueldad, la relación entre el silencio de la violencia misma en estos lugares oscuros, donde nadie oye nada y donde se pierden los gritos que pronuncia la escritura, nos acercan a *Morena en rojo*, en la que la periodista rellena el vacío en el que normalmente se ubica al detective convirtiéndose en "Súper agente 86" (Laurini 2008: 255) que se enfrenta con este campo de batalla sucio de los detectives, en el que no existe sistema cuyo orden pudiera restablecerse y que la Morena intenta denunciar mediante las notas rojas: "Lo que hay que hacer es denunciar, ¿entiendes?"

¡DENUNCIAR!" (Laurini 2008: 281). Sin embargo, en general las y los detectives chocan contra estos sistemas corruptos: "[e]n América Latina [...] es muy difícil encontrar un escritor que confíe en el sistema de su país" (Laurini 2008: 224). ¿Es por eso que los detectives casi no se distinguen, que tienen un carácter más bien unánime?:

[...] escépticos, solitarios, astutos, antiheroicos, porfiados, relativamente derrotados, solitarios que cargan en su pasado con infinidad de fantasmas, y que se mueven en la violencia oscura de las calles, en una atmósfera asfixiante en las que se juegan los negocios del hampa, y en los ambientes sórdidos en los que se despliegan las corrupciones políticas (Waldman 2012: 120).

Y, en general, hay que añadir que son blancos. Ante esta clasificación, la protagonista en *Morena en rojo* es una alternativa detectivesca bastante atrevida. Aunque "no era detective ni me gustaba serlo" (Laurini 2008: 278), lucha como tal en varios frentes al mismo tiempo: como periodista que se enfrenta a la corrupción del sistema gubernamental, como 'morena' en un país que oscila entre varias piezas del mosaico identitario que incluye "the disappearance of Mexican Africanness" (Ruiz 2014: 119) y como mujer en un mundo hostil para las mujeres en general. Un mundo en el que, además, hace falta adoptar algunos comportamientos más bien masculinos, como la violencia misma. La detective, además de ser mujer y de no caber en la norma del sistema policial simplemente por su género, amplía el panorama de exclusión por su mero aspecto físico de 'morena'. La Morena, que destaca por su heteronormatividad, es una periodista joven que al principio obedece las obligaciones de su profesión de reportera de nota roja, esas noticias que informan sobre crímenes: "todo empezó la noche en que me mandaron a cubrir el asesinato de un policía" (Laurini 2008: 129). La descripción detallada del comandante Videla muerto, que se relaciona con la imagen del comandante vivo: "Videla asesinado, o ¿ajusticiado? Treinta y cinco años, karate diario, comió sin sal para no engordar, fuera las grasas y el huevo, por lo del colesterol y porque con los suyos le sobraba, eso le gustaba repetir" (Laurini 2008: 130), adquiere otro sentido después de haber escuchado la historia en boca de la asesina María Crucita:

Llegué a la alameda y vi al comandante Videla. Estaba tendido boca arriba, lo habían apuñalado y la sangre manaba de las heridas. Sangre en la camisa, las manos, el pantalón. Sangre, mucha sangre. Alcancé a contar seis tajos, anchos, como hechos con un cuchillo de carnicero. Los ojos abiertos, ojos de vidrio oscuro, tratando de escaparse de las órbitas. Ojos de no entender por qué moría [...] Videla apestaba a sangre seca y mierda fresca. 'El miedo es un alacrán de cuidado' solía decir mi abuelo [...] (Laurini 2008: 129s.).

Al principio, la narración nos evoca la imagen de un muerto en su descarnada realidad de muerto, sin idealización ficticia ni alegórica. La autora esboza el acto, el acto de la muerte misma. Después de que la asesina le ha contado a la Morena las razones de este asesinato y le ha contado la historia de su vida, la imagen de Videla muerto adquiere otra dimensión.

María Crucita, la asesina, le muestra a la Morena las huellas de su vida como prostituta en su cuerpo y alma:

Si yo le contara de ese infierno, porque fue un infierno. Mire, nomás mire– se abrió la blusa y vi los dos pechos quemados; unas cicatrices profundas y negras los convertían en ciruelas pasas–. Un cabrón [...] me echó ácido. Y tantas cosas más, tantas. El joven me mintió, no había sueños hechos verdad. El joven me mintió. No había lugar ni para sueños de mentira. Me mintió y me partió el alma (Laurini 2008: 134).

A partir del momento en que la Morena empieza a comprender las causas del crimen, ayuda a María Crucita a huir. El cambio de opinión de la Morena, de no entregar a María Crucita a la policía, tiene que ver con la falta de confianza en un sistema que valora más a un comandante criminal que a una mujer prostituta. Su actitud le exige su propia huida y deja "una nota roja que por eso ya no existió". La Morena emprende una forma de *roadtrip* en el que la detective-reportera recorre el país e investiga periodísticamente la violencia que encuentra cada día, además de buscar un lugar donde ubicarse en esta "realidad que la ha tocado de vivir" (Laurini 2008). A partir del primer encuentro con el comandante Videla asesinado, la protagonista se ve envuelta en un mundo de prostitución infantil, trata de mujeres, niñas y niños, venta de órganos y desaparecidos, que no la deja reposar un segundo. El escenario horrible de este mundo cruel no para ante su propia vida íntima. Su amante Lázaro está involucrado en estos crímenes, forma parte de un círculo de trata de niñas y niños. La intromisión de estos horrores en la vida íntima significa un cruce de fronteras que ya no permite cerrar los ojos ante la realidad. Si ya no es posible confiar en nuestros seres queridos, si tenemos que poner en duda hasta los sentimientos íntimos, estamos viviendo la derrota, la segregación de la sociedad y todo lo que significa la vida. Con ello, la violencia se ha convertido en protagonista principal, en una dictadura en la que la desconfianza y el miedo son los medios apropiados para sojuzgar el pueblo, para ejercer el poder. Son medidas inquisitoriales de las que uno no se libra fácilmente. *Morena en rojo* da testimonio de este proceso de desconfianza, de las relaciones personales lastimadas, y demuestra hasta qué punto puede llegar la violencia y la corrupción de un sistema basado en la ocultación de crímenes, el menosprecio de la vida humana y las aspiraciones al poder sin límites. La enfermedad de la sociedad esbozada en las novelas de Myriam Laurini sobrepasa los límites ficcionales y recurre a la realidad extraliteraria, convirtiendo la escritura en una denuncia de la misma. Una vez más la literatura golpea. Laurini utiliza el género negro para destacar los entrelazamientos e interdependencias de estructuras sociales y políticas que favorecen la ocultación y la impunidad de los crímenes. Las dificultades para poder decir la verdad en la prensa y la peligrosidad para ejercer esta profesión recuerdan a la reportera Lydia Cacho, cuyo

empeño en documentar las redes de la pornografía infantil ya se ha convertido en punto de referencia para los autores de *La ira de México*, que se oponen a la impunidad:

Antes que nada debo decir que en diciembre de 2005 fui torturada durante veinte horas y luego encarcelada a causa de mis investigaciones periodísticas sobre la pornografía infantil y los vínculos de gobernadores, senadores, jefes policiales y empresarios en la trata de mujeres, niñas y niños del continente (Cacho 2006: 204).

Ante esta realidad, las novelas cuestionan también la labor periodística en su empeño de destapar condiciones sociales que no posibilitan una vida dentro de coordinadas ético-morales. De este modo, la protagonista no tiene otra opción que preguntarse por el (sin)sentido de sus esfuerzos:

Y yo, ¿qué hago aquí? [...] la desconocida que tiene en su archivero una colección de frustraciones, de notas inconclusas, de reportajes abortados, de crónicas durmiendo. La que espera el milagro. El milagro de que el escrito se lea, despierte conciencias, modifique conductas. Pobre pretenciosa. En esta ciudad, en este país, en este mundo, ¿le interesará a alguien [...]? [...] ¿Valdrá la pena denunciar el comercio de carne humana? Porque esas niñas, esos niños, esos adolescentes [...] no alcanzan la condición de ser. [...] Y las víctimas son incómodas, molestas, lacerantes. Joden. Irritan a todo el mundo. Obligan a considerar historias de las que la mayoría prefiere no enterarse (Laurini 2008: 330).

Laurini abre incluso una pregunta filosófica al poner en duda el 'ser'. ¿Qué va a ser de nosotr@s si nos quitan nuestro estado de ser? Si "la novela negra es reconstrucción de una realidad" (Pardo Fernández 2012: 15) que nos toca vivir en este momento, también reconstruye nuestra idea de lo que significa 'ser'. Y, según los textos, 'ser' parece ser el estado más grave. ¿Qué sentido tiene entonces 'hacer' si no es posible 'ser'? "Hacer o no hacer: la opción es hacer o cortarme las venas" (Laurini 2008: 330). En este juego de ser y hacer vemos invertido el lema hamletiano de una manera drástica: la obligación de meternos en la realidad. Sin embargo, cuando la Morena descubre que su amante participa en este círculo criminal, la decepción es tan grande que afecta a su 'ser'. Ya no es capaz de escribir la nota roja para la que había investigado tanto. Enferma, huye una vez más:

Estuve veinte días internada en el hospital del ISSSTE. Quería morir. Ramón vino todos los días a visitarme y me traía correos de apoyo. Los colegas escribieron la nota roja y me pusieron de protagonista: la víctima infeliz. Cuando me dieron de alta tenía la bolsa llena de pastas para dormir, para la ansiedad, para la depresión, para seguir viviendo. No tenía nada que hacer. No sentía. No pensaba (Laurini 2008: 340).

III. A modo de cierre

¿Qué podríamos decir para concluir estas reflexiones? Recuerdo una anécdota con mis estudiantes que me pidieron que nunca volviera a leer con ellos novelas como las de Myriam Laurini, porque no podían soportar lo que habían leído. Y, a decir la verdad, de cierta manera tenían razón. No se puede soportar. Entonces, ¿qué hacer? ¿Resignarse? En

vez de la resignación, sin embargo, deberíamos abrir el diálogo. Y las novelas son una buena base para abrir el diálogo sobre las violencias que vivimos en el mundo. Nos evocan la violencia sin explicación plausible, pero a base de un realismo brutal⁹ que hiela la sangre. El encadenamiento de las escenas crueles no solo es asfixiante, resalta un derrocamiento social y humano, además de poner de relieve nuestra impotencia. Femicidios, violencia de género, niñas y niños maltratados, no se trata de 'notas rojas', sino de escritos con tinta roja, como decía Sandra Ruiz (2014). La actualidad de las novelas supera el escenario dibujado, ya que contamos con el medio del internet, que nos permite aún más barbaridades.

Si hablamos del placer estético de la literatura, entendemos 'estético' en su sentido literal: percibir con nuestros sentidos. Podemos decir, entonces, que las novelas de Myriam Laurini nos abren la puerta hacia este mundo horrible, podemos entrar y experimentar este mundo que queda inscrito en la propia piel. Nos atrapa, nos enfurece.

Escribí con las vísceras. Hablé de la niña muerta. Llamé al pueblo para luchar y acabar con los secuestradores y violadores. Acusé del crimen a una banda de prostitución de menores. Dije que vendían a nuestros niños para satisfacción de gringos degenerados. Pedí, exigí que los combatiéramos (Laurini 2008: 283).

Las novelas no solo reivindican a las voces silenciadas, sino que son el grito mismo. Ante una situación tan dramática como la que vivimos en la época de la pandemia, corremos el riesgo de que se normalice la crueldad humana¹⁰ y la literatura puede ser el grito que nos despierta: ¡quien tenga oídos, que oiga!

Para que mejore el mundo, la frustración y la impasibilidad de los periodistas no puede ni debe ser la *ultima ratio*, como también lo expresó Myriam Laurini en *Para subir al cielo*: "¿Por qué estaba cansado, si era casi una máquina inservible, una computadora en desuso, impermeabilizada para que nada le afectara su interior?" (Laurini 1999: 197). Es necesario prestar atención a que la violencia no se normalice en ninguna parte del mundo. Ni contra mujeres, ni contra niñas o niños, ni contra hombres. Esto implica también que repensemos nuestros modelos genéricos, también el masculino.

Quiero concluir con una cita de Giorgio Agamben sobre la función del testimonio de la creación literaria para destacar la importancia de las novelas de Myriam Laurini y demostrar su intemporalidad:

⁹ Véase Alonso Alonso (2016).

¹⁰ Véase Cacho (2020: 15).

Si volvemos ahora al testimonio, podemos decir que testimoniar significa ponerse en relación con la propia lengua en la situación de los que la han perdido [...] No sorprende que este gesto testimonial sea también el del poeta, el del *auctor* por excelencia. La tesis de Hölderlin, según la cual 'lo que queda, lo fundan los poetas' [...] [s]ignifica [...] que la palabra poética es la que se sitúa siempre en posición de resto, y puede, de este modo, testimoniar (Agamben 2005: 169).

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio (2005): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos.

AGAMBEN, Giorgio (2013): *Was von Auschwitz übrig bleibt. Das Archiv und der Zeuge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

ALONSO ALONSO, María (2016): 'El realismo brutal de las narrativas contra el feminicidio: *Chicas muertas* como ejemplo paradigmático de novela de no-ficción'. En: R. Hernández Arias / G. Rivera Rodríguez / S. Cuba López / D. Pérez Álvarez (eds.): *Nuevas perspectivas literarias y culturales* (I CIJELC). Vigo: MACC-ELICIN.

BATAILLE, Georges (1994): *Die Erotik*. München: Matthes & Seitz.

BENJAMIN, Walter (1999): 'Zur Kritik der Gewalt'. En: Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser (eds.): *Walter Benjamin Gesammelte Schriften. Vol. II.1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 179-204.

BLOCH, Natalie (2011): *Legitimierte Gewalt. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute*. Bielefeld: transcript.

CACHO, Lydia (2020): *Esclavas del poder*. México: Debolsillo.

CACHO, Lydia (2006): 'Confesiones desde la selva mexicana'. En: Lydia Cacho et al.: *Laira de México: siete voces contra la impunidad*. México: Debate, 204-222.

DENIS, Daphnée / Alma Rodríguez (2017): 'Las voces de las silenciadas. Feminicidios en México: una lacra que pervive'. En: *El País*, 10 de marzo. <https://elpais.com/especiales/2017/feminicidios-en-mexico/>.

FLISFISCH FERNÁNDEZ, Ángel (2017): 'Presentación'. En: Gabriel Guajardo Soto / Verónica Cenitagoya Garín (eds.): *Femicidio y suicidio de mujeres por razones de género. Desafíos y aprendizajes en la Cooperación Sur-Sur en América Latina y el Caribe*. Santiago de Chile: FLACSO, 29-32.

FOUCAULT, Michel (1996): *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a. M.: Fischer.

GIARDINELLI, Mempo (2013): *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

GODSLAND, Shelley (2002): 'Maria-Antònia Oliver: la reescritura femenina/feminista de la novela negra'. En: *Bulletin of Hispanic Studies* 79.3, 345-360.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela (2006): 'Introducción'. En: Diana E. H. Russell / Roberta A. Harmes (eds.): *Feminicidio: una perspectiva global*. UNAM: México, 15-42.

LAURINI, Myriam (2008): *Qué raro que me llame Guadalupe. Morena en rojo*. México: Zeta.

LAURINI, Myriam (1999): *Para subir al cielo*. Barcelona: CIMS 97.

MAKINECI, Yasemin (2014): 'Die obszöne Lust an der Gewalt. Über Georges Batailles Gewaltsoziologie'. En: *Zeitgenossin*, julio. <https://oeh.univie.ac.at/zeitgenossin/die-obszone-lust-der-gewalt>.

ONU MUJERES (s.f.): 'La pandemia en la sombra: violencia contra las mujeres durante el confinamiento'. En: *unwomen.org*. <https://www.unwomen.org/es/news/in-focus/in-focus-gender-equality-in-covid-19-response/violence-against-women-during-covid-19>.

PARDO FERNÁNDEZ, Rodrigo (2012): 'La novela negra de la frontera: violencia y subversión'. En: *Mitologías hoy* 6, 9-17.

REDACCIÓN EL PAÍS (2021): 'Feministas crean memorial de víctimas en la valla del Palacio Nacional'. En: *El País*, 8 de marzo. https://elpais.com/elpais/2021/03/08/album/1615161781_186189.html.

REDACCIÓN INFOBAE (2020): 'Feminicidios en México: el 63% de los asesinatos de mujeres fueron cometidos por el crimen organizado'. En: *infobae*, 8 de julio. <https://www.infobae.com/america/mexico/2020/07/09/feminicidios-en-mexico-el-63-de-los-asesinatos-de-mujeres-fueron-cometidos-por-el-crimen-organizado>.

ROTH, Johanna (2021): 'Frauenhass als Einstiegsdroge'. En: *Die Zeit*, 16 de febrero. <https://www.zeit.de/politik/deutschland/2021-02/sexismus-kriminalitaet-dorothee-baer-frauenfeindlichkeit-hass>.

RUIZ, Sandra (2014): *Escrito con Tinta Roja: The Mexicana Feminist Detective in the Fiction of María Elvira Bermúdez, Myriam Laurini, and Patricia Valladares* [Tesis doctoral]. Los Angeles: University of California. <https://escholarship.org/uc/item/2xb535f1>.

SCARRY, Elaine (1992): *Der Körper im Schmerz*. Frankfurt a. M.: Fischer.

SEGATO, Rita (2014): 'Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres'. En: *Revista Sociedade e Estado* 29, 2, 341-371.

TAIBO II, Paco Ignacio (1986): *Algunas nubes*. México: Leega.

TERRE DES HOMMES (2014): 'Kampagne gegen Webcam-Kinderprostitution: Was wurde erreicht?'. En: *tdh.de*, 14 de abril. <https://www.tdh.de/was-wir-tun/arbeitsfelder/sexuelle-gewalt/meldungen/sweetie-was-wurde-erreicht/>.

THIEM, Annegret (2017): 'Cuerpos mutilados en la obra de Myriam Laurini'. En: Sabine Schmitz / Annegret Thiem / Daniel Verdú Schuman (eds.): *Descubrir el cuerpo. Ámbitos de lo corpóreo en la novela y el cine negros de Argentina, Chile y México*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 171-185.

TORNERO, Angélica (2019): 'Feminicidio, literatura testimonial y yo autoral en *Chicas muertas*'. En: *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina* 2, 39-57.

TORRES PASTRANA, Sandra (2008): 'Pocas escritoras de género negro porque nos enseñaron a "ser buenas"'. En: *Cimacnoticias*, 4 de septiembre. <https://archivo.cimacnoticias.com.mx/node/47005>.

WALDMAN, Gilda (2012): 'Violencia y política del tráfico de menores en México en clave de género negro. Una mirada desde una voz femenina'. En: *Taller de Letras* 50, 119-128.