



**Universidad
Nacional
Villa María**

Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo A. Podestá"
Repositorio Institucional

El discurso de la denuncia en la literatura neopolicial argentina contemporánea

estrategias pasionales en la construcción de la denuncia
en novelas neopoliciales argentinas sobre trata de
personas

Año
2017

Autor
Mossello, Fabián Gabriel

Directora de tesis
Santiago, Olga

Este documento está disponible para su consulta y descarga en el portal on line de la Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo Alberto Podestá", en el Repositorio Institucional de la **Universidad Nacional de Villa María**.

CITA SUGERIDA

Mossello, F. G. (2017). *El discurso de la denuncia en la literatura neopolicial argentina contemporánea: estrategias pasionales en la construcción de la denuncia en novelas neopoliciales argentinas sobre trata de personas*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

**UNIVERSIDAD NACIONAL
DE CÓRDOBA**

**CENTRO DE ESTUDIOS
AVANZADOS**

TESIS

**DOCTORADO EN
SEMIÓTICA**

*El discurso de la denuncia en la literatura
neopolicial argentina contemporánea*

DOCTORANDO

FABIÁN GABRIEL MOSSELLO

**Universidad Nacional de
Córdoba**

**Centro de Estudios Avanzados
Doctorado en Semiótica**

Tesis de Doctorado

*El discurso de la denuncia en la literatura
neopolicial argentina contemporánea*

*Estrategias pasionales en la construcción de la denuncia en
novelas neopoliciales argentinas sobre trata de personas*

Autor

Fabián Gabriel Mossello

Directora

Dra. Olga Santiago

Año 2017

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no podría ser posible sin la ayuda de muchas personas que, de una manera u otra, brindaron su apoyo y experiencia en los distintos momentos de su escritura.

En primer lugar, quiero agradecer a mi directora, la Dra. Olga Santiago, por sus detalladas instrucciones y correcciones pertinentes a lo largo de todo mi trabajo.

Un reconocimiento especial a mi esposa Marcela, por su acompañamiento en este trabajo de investigación, y por las lecturas compartidas de la literatura contemporánea, una pasión que tenemos desde siempre.

A mis hijos, Sofía, Joaquín, Juan Manuel y mi nieto Santiago, siempre presentes con su juventud y sus afectos.

Por último, a muchos escritores y críticos que fui frecuentando a lo largo de estos años, y que fueron entregando los hilos necesarios para tejer la trama de saberes que conforman este escrito.

Índice

Introducción

- I. Consideraciones generales-----9
- II. Corpus literario----- 12
- III. El problema a investigar-----13
- IV. Marco teórico
 - IV.I. Teorías y metodologías para la investigación-----15
 - IV.II. Discurso social y lugar del enunciador
 - IV.II.I. Nociones teóricas de discurso social-----16
 - IV.II. II. La construcción del sujeto de la enunciación-----20

Primera parte: El género policial

- Capítulo I. El género policial. Arquitectura de la literatura policial: detective, crimen y verdad-----25
- Capítulo II. La historia del género policial. El género policial: a propósito de las series de enigma y *hard-boiled* en la historia literaria-----37
- Capítulo III. Neopolicial latinoamericano. Condiciones de producción y matrices estéticas en la nueva novelística policial latinoamericana-----50
- Capítulo IV. El discurso del neopolicial. Especificidades y características-----84
 - IV.I. Problemáticas en relación al personaje detective en las nuevas narrativas del crimen-----85
 - IV.I.I. Detectives clásicos en las nuevas escrituras del crimen-----88
 - IV.I.II. Detectives en el neopolicial: cruces y divergencias con la tradición *noir* y *hard boiled*
 - IV.I.II.I. El detective privado. El detective policía-----89
 - IV.I.II.II. El detective amateur en la nueva novela del crimen-----93
 - IV.I.II.III. Detectives periodistas: un actor infaltable-----98
 - IV.I.III. Detectives ausentes: la novela de la víctima o el victimario-----102
 - IV.II. El enunciador, el saber y la verdad en las narrativas neopoliciales-----111
 - IV.III. El espacio en las nuevas narrativas policiales. El espacio: lugar de inscripción de los sujetos sociales
 - IV.III.I. El espacio urbano en el neopolicial-----119
 - IV.III.II. Espacio urbano, neopolicial y nuevas subjetividades-----122
 - IV.IV. Parodia, intertextualidad y metaficción-----130
 - IV.V. Crítica social, política e ideología-----135

Segunda parte: El discurso de la denuncia en la literatura neopolicial argentina contemporánea

- Capítulo V. El discurso de la denuncia en tres novelas neopoliciales argentinas sobre trata de personas. Algunas notas sobre la trata de personas en Argentina-----144
 - Capítulo VI. La trata de personas en clave de neopolicial. Estrategias pasionales en la construcción de la denuncia en novelas neopoliciales argentinas con temática de trata de personas----- 154
 - Sangre Kosher* de María Inés Krimer
 - VI.I. *Sangre Kosher*. La Zwi Migdal y un caso de trata de personas con detective mujer-----157
 - VI.I.I. La construcción de la detective amateur. Actores, espacios y transformaciones de la denuncia-----159
 - VI.I.II. El proceso investigativo: Débora en una red de trata de personas. Actores, espacios y transformaciones de la denuncia-----170
 - VI.I.III. David contra Goliat: Rut Epelbaum contra la trata. Actores, espacios y transformaciones de la denuncia-----173
 - VI.I.IV. Denuncia y estrategias pasionales-----181
 - Los hombres te han hecho mal* de Ernesto Mallo
 - VI.II. *Los hombres te han hecho mal*. Un caso de trata de personas con sabor a Philip Marlowe----- 184
 - VI.II.I. La construcción del detective justiciero. Actores, espacios y transformaciones de la denuncia-----188
 - VI.II.II. Las tramas de la trata de personas. Actores, espacios y transformaciones de la denuncia-----202
 - VI.II.III. Venganza y sutura del cuerpo social frente al delito de trata-----219
 - VI.II.IV. Denuncia y estrategias pasionales-----230
 - Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara
 - VI.III. *Le viste la cara a Dios*. Novela de la víctima en el caso de trata de personas-----236
 - VI.III.I. Degradación corporal y ascesis espiritual de Beya. Actores, espacios y transformaciones de la denuncia-----238
 - VI.III.II. De San Juan de la Cruz a San Jorge: la construcción de la venganza. Actores, espacios y transformaciones de la denuncia-----244
 - VI.III.III. La sutura social del delito: Beya personifica a San Jorge. Actores, espacios y transformaciones de la denuncia-----251
 - VI.III.IV. Denuncia y estrategias pasionales-----257
- Conclusión**-----259
- Bibliografía**-----267

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo consiste en una investigación que tiene como objeto la literatura neopolicial argentina contemporánea en su carácter de denuncia social sobre la base de estrategias pasionales. Al aludir a este corpus nos referimos a un espacio emergente de escrituras de ficción, dentro de un campo literario mayor que viene cobrando visibilidad en nuestro continente desde hace unas décadas denominado, genéricamente, neopolicial latinoamericano.

Estas escrituras han sido estudiadas en parte por críticos como Ricardo Piglia (1979), Paco Ignacio ‘Taibo II’ (1987) y Mempo Giardinelli (1990) quienes señalan, en la descripción de las nuevas formas que estas prácticas adquieren, la reformulación de aspectos clave del género policial - tanto en su vertiente de enigma, como negro o *hard-boiled*-. Entre ellos se destacan la figura del detective, el rol del victimario, la posición de la víctima, la actuación de las instituciones del Estado, los vínculos con la realidad y los juegos intertextuales e intergenéricos. Además, estos críticos plantean el carácter delativo que muchas de estas novelas neopoliciales ponen de manifiesto al ‘desnudar’ las tramas de corrupción que atraviesan a distintas instituciones estatales en Latinoamérica (Policía, Justicia, Poder Ejecutivo, entre otras) y así visibilizar situaciones de connivencia entre Estado y crimen organizado. La denuncia es configurada, en la mayoría de los casos, como un discurso de mostración de hechos que el destinatario textual deberá incorporar en el orden de lo cognitivo (en tanto saber) y pragmático (en tanto asunción de acciones a futuro en el espacio extratextual). Sin embargo, poco se sabe de la dimensión pasional que estos textos ponen en juego, sobre las estrategias orientadas a sensibilizar y conmover al lector que operan a nivel del enunciado.

Así, en relación a este espacio discursivo, nuestro trabajo investigativo se propone un acercamiento a las más recientes novelas neopoliciales escritas en Argentina. En particular, nos abocaremos al análisis de un grupo de textos que prácticamente carecen de crítica académica especializada y que ficcionalizan un tema de alto impacto en la agenda de noticias delictivas de estos últimos años: *la trata de personas*. En este

sentido, nuestra investigación busca su originalidad en el aporte crítico al estudio de los modos en que se *construye la denuncia a través del discurso pasional* en un corpus de novelas neopoliciales argentinas contemporáneas que narran casos posibles de secuestro de mujeres para la prostitución.

I. Consideraciones generales

El género policial ha estado vinculado, desde sus orígenes, con la vida en las sociedades modernas gestadas al amparo de la Revolución Industrial y el crecimiento de los grandes conglomerados urbanos. En este sentido, el policial es literatura citadina por excelencia.

Desde la serie clásica y los interrogantes sobre la primera ciudad moderna, a la serie dura norteamericana y los intrincados laberintos de un mundo que se ha vuelto sórdido y violento, el género policial tiene por escenario las zonas oscuras de una sociedad que padece los avatares del crimen. El acto delictivo, entendido como transgresión a las leyes que cada comunidad tiene por válidas, es explicado tradicionalmente, tanto en el policial de enigma¹ como en el conocido como serie negra, por la figura del detective que colabora con la policía para develar las tramas de un crimen, robo, estafa, entre otros casos posibles. En los últimos años, un nuevo tipo de escritura, que subvierte algunos de estos aspectos constitutivos del policial tradicional, ha irrumpido en el campo de estas literaturas: el neopolicial latinoamericano.

Las novelas neopoliciales están modificando las formas de narrar sobre el crimen. Si bien utilizan aspectos que hacen a la tradición del relato policial, éstos no están presentes de una manera canónica. El detective es rara vez un actor profesional; más bien dominan la escena aficionados o sujetos

¹Las dos grandes tradiciones de la literatura policial se conocen como de enigma y negra o *hard-boiled*. La novela de enigma, inaugurada E.A. Poe, se caracteriza por ser un relato en el que un detective profesional investiga, usando métodos científicos y racionales, un cierto delito, en especial un crimen. La otra, la negra, también tiene un detective, muchas veces un policía o ex-policía, aunque se diferencia de la primera novelística por la inclusión de la violencia, las mafias, el suspenso.

que realizan la actividad de investigar en el marco de otras tareas, ama de casa, periodista, comerciante, entre varias posibles. Esta nueva configuración del sujeto que investiga modifica, también, el proceso de búsqueda de la verdad, la resolución del enigma y las formas en que son mostrados los actores. Así, el caso a dilucidar muchas veces no se asocia directamente con la retribución simbólica² o material del detective, sino que aparecen aspectos poco desarrollados en las tradiciones de enigma y *hard-boiled*, como las dimensiones ética y social que humanizan la lectura del delito para denunciar, muchas veces, un estado del hombre en sociedad.

En este sentido, el neopolicial intensifica ciertas funcionalidades que poseía la novelística negra tradicional, por ejemplo su capacidad para delatar los cambios de conductas sociales en los ciudadanos en relación con el dinero, la violencia, la corrupción y las mafias; además, en clave de estas nuevas escrituras, refuerza la mirada social, tal como lo refiere el escritor Henning Mankell cuando dice que el "crimen (...) [sirve] para ver lo que está pasando en la sociedad" (Diario, La Nación, 2007). Capacidad reafirmada por Leonardo Padura y Petros Márkaris, cuando comentan en diferentes entrevistas la eficacia del género negro a la hora de tratar lo real y plantearlo como "un bisturí de la realidad" (Web Oficial, Semana Negra de Gijón, 2013). Relación entre crimen y realidad que también atiende el escritor argentino Ernesto Mallo:

La [nueva] novela policial habla de nosotros (...) Una de las razones de este auge es la necesidad de la gente de informarse sobre qué está sucediendo con el delito, cuáles son las nuevas formas que adquiere el crimen y la violencia (...) porque, desde Poe a esta parte, la buena ficción criminal viene mostrándonos quiénes somos (Mallo, Ernesto, 2013, Ñ Revista).

Es cierto que las escrituras policiales pocas veces estuvieron alejadas de lo que ocurría en el espacio histórico, social, cultural e ideológico que las contenía, y mantuvieron su capacidad para ver o saber lo que estaba

² En la serie clásica el detective, más que una retribución monetaria por sus servicios prestados, lo que busca obtener es prestigio en tanto sujeto útil a la sociedad. En la serie negra la paga por medio de dinero al que investiga es mucho más frecuente y constituye un elemento diferenciador respecto a la tradición inaugurada por Edgar A. Poe.

sucedido en relación al delito. Pero ¿cómo se han readaptado estas prácticas al nuevo contexto de las sociedades post-industriales y la realidad de las megalópolis latinoamericanas? ¿Se puede narrar del mismo modo, como lo hicieron Poe o Chandler? ¿Qué papel están asumiendo algunas narrativas neopoliciales ante la presencia de unos hechos que desbordan la simple relación entre delito y control del Estado? ¿A qué recursos acude la nueva narrativa para operar la denuncia? ¿Qué rol juega lo pasional entre las estrategias tendientes a movilizar al enunciatario y propender al cambio en la dimensión social?

Este proyecto intenta dar respuesta, al menos parcialmente, a estos y otros interrogantes a través del análisis de algunas obras policiales de reciente aparición en Argentina; prácticas literarias novedosas, tanto por su escritura y los recursos enunciativos, temáticos y retóricos puestos en juego para contar sobre el crimen, como por la capacidad que demuestran para *leer* y *denunciar* conflictos sociales desde la perspectiva de la ficción literaria. Estas prácticas discursivas, como dijimos, las hemos referenciado como parte de un espacio denominado neopolicial latinoamericano que en nuestro corpus actualizan escenarios del crimen en el contexto de Argentina, a través de un tema de alto impacto en la agenda delictiva contemporánea. Así estudiaremos el suceso de la trata de personas, asunto ampliamente tematizado, también, en distintos campos de las escrituras no- ficcionales, investigaciones diversas y noticias de la actualidad periodística de nuestro país, sobre todo después del caso emblemático de Marita Verón³, verdadero punto de inflexión para visibilizar las redes de prostitución en el país y su *modus operandi* que supone connivencias entre Estado (bajo la forma de actores políticos), instituciones del control social (bajo la forma de actores policías) y crimen organizado (bajo la forma de actores delincuentes a sueldo y bandas).

³ El Caso Marita Verón es una investigación y proceso judicial iniciado el 8 de febrero de 2012, a raíz de la desaparición de María de los Ángeles Verón (conocida como Marita), una joven argentina de 23 años, captura en 3 de abril de 2002 en la provincia de Tucumán por una red relacionada con la trata de personas y la prostitución forzada. Marita Verón nunca fue encontrada.

II. Corpus literario

Las novelas neopoliciales latinoamericanas, como se señaló, abordan un sinnúmero de problemáticas y figuras delictivas contemporáneas- narcotráfico, secuestros, corrupción, torturas, crímenes políticos, entre otros- para dar cuenta, al menos parcialmente, de situaciones de connivencia entre Estado, fuerzas de seguridad y crimen organizado. En este sentido, el neopolicial está planteando, de alguna manera, denuncias sobre un desorden social provocado por el delito. Esta funcionalidad del género se presenta de forma mucho más explícita en un grupo de novelas escritas en los últimos años en Argentina y que toman la problemática del secuestro de personas con finalidades sexuales para construir una trama policial. Esto se debe al hecho de que el delito de trata⁴ es complejo e involucra, no sólo a raptos o secuestradores, sino a un sinnúmero de personajes del poder - jueces, fiscales, policías, políticos, entre otros- que conforman verdaderas organizaciones o redes con características mafiosas. En este sentido, para este proyecto es significativa la elección de novelas neopoliciales que tematizan el delito de la trata de personas, en tanto narrativas con alta capacidad para leer el mapa del delito y denunciar un estado de nuestra sociedad contemporánea.

A tal fin proponemos el análisis de un corpus de novelas que comparten los siguientes rasgos:

- Haber sido escritas en Argentina en los últimos años.
- Adoptar el género policial, en particular, dentro de la estética del neopolicial.
- Estructurar sus historias en torno a casos de trata de personas.

⁴ “La trata de personas se define como la captación, el traslado, el transporte, la acogida o la recepción de una persona utilizando la violencia, amenazas, engaño, rapto, el abuso de poder o abuso de la situación de vulnerabilidad u otros elementos de coacción con el fin de someterla a explotación y lucrarse con su actividad”. *Proyecto Esperanza. ONG* Consulta 18 de marzo de 2017. <<http://www.proyectoesperanza.org/home/definicion-de-trata/>>.

- Haber tenido un cierto grado de visibilidad en el espacio de los lectores del género. En este sentido, hablamos de novelas con cierta popularidad e importante circulación en el campo literario actual.

Así, hemos escogido las novelas: *Sangre Kosher* (2010), colección Negro Absoluto, de María Inés Krimer; la *nouvelle* de Gabriela Cabezón Cámara, *Le viste la cara a Dios* (2011) y, de Ernesto Mallo, *Los hombres te han hecho mal* (2012) de la serie del comisario ‘El perro’ Lascano, del mismo autor.

III. El problema a investigar

El presente trabajo se propone, entonces, un acercamiento a la literatura neopolicial argentina que focaliza en el tema de trata de personas. Este espacio de escrituras ha tenido, en los últimos años, un protagonismo destacado, no sólo en lo estrictamente literario, sino, además, en lo político, histórico, cultural e ideológico al visibilizar delitos muchas veces mantenidos ocultos o secretos. Por lo tanto, de alguna manera, esos delitos resultan indecibles por sus implicancias en relación con las esferas del poder. Como dice María Victoria Albornoz (2011) este tipo de novelística

construye (...) [tramas convincentes] a partir de hechos reconocibles en el espacio social, cultural e histórico de Argentina actual, pero yendo más allá al hacer un intento realmente admirable de hilar los cabos sueltos de la investigación y aventurar unas hipótesis ficticias (Albornoz, 2011, 164).

El planteo de estas hipótesis ficcionales supone, además, la configuración de distintas formas de *denuncia*, dirigidas en principio al enunciatario para, al menos, hacerlo tomar conciencia de sucesos que afectan a diferentes niveles de la estructura social a través del despliegue, no sólo de información y datos, sino también de *recursos patémicos* con fuerte impacto en la recepción. Estos aspectos fueron destacados por el crítico Carlos Monsiváis (1973) cuando afirma que la narrativa neopolicial se “desentiende

de un proceso detectivesco que, rechazado por inconfiable, abandona su carácter de misterio develado para convertirse en *delación*” (Monsiváis, 1973, 2) [La cursiva es nuestra]

En este sentido, en Latinoamérica el discurso delativo ha sido tratado por un sinnúmero de disciplinas y áreas del saber -periodísticas, políticas y literarias, entre otras-, para decir sobre ciertos sucesos que involucran al Estado y a la sociedad a través de las múltiples formas que toman la corrupción y la ilegalidad. La literatura y la nueva novelística policial, en particular, han sido receptivas de esta funcionalidad para decir sobre el delito y las variadas formas que este asume, en un contexto donde la connivencia entre Estado y crimen organizado adquieren distintas formas de realización. La trata de personas, como se dijo, es uno de esos hechos incómodos que estas narrativas neopoliciales incorporan para construir sus mundos ficcionales.

Así, el desarrollo de este proyecto se sustenta sobre la *hipótesis* de que las novelas neopoliciales -*Sangre Kosher* (2010), *Le viste la cara a Dios* (2011), y *Los hombres te han hecho mal* (2012) presentan un conjunto de efectos de sentido recurrentemente textualizados, entre los que se destaca la referencia a un enunciador ético y humanitario que elabora una versión posible del delito de la trata de personas en nuestro país, a través de la *construcción de modelos explicativos ficcionales* sobre distintas historias de raptos de mujeres. Estas hipótesis ficcionales, a su vez, pueden ser leídas como formas de *denuncia* con respecto a un momento de la sociedad argentina atravesada, sobre todo en el suceso de trata, por situaciones de connivencia entre ciertas estructuras del Estado (lo político), las fuerzas del orden (la Policía, el Ejército) y el crimen organizado. El recurso destacado, al menos en nuestro corpus literario, para construir este dispositivo delativo es el *pasional*, en tanto discurso que busca manipular al enunciatario para que tome conciencia de sucesos que impactan en las dimensiones humanas de la delictividad.

IV. Marco teórico

IV.I. Teorías y metodologías para la investigación

El trabajo investigativo que presentamos comprende tres momentos metodológicos. Por tratarse de una investigación sobre textos literarios, el primer encuadre tiene que ver con las teorías de la literatura, que permitirán organizar y describir el espacio de las prácticas de ficción y, en particular, el policial. De esta manera, nos detendremos en un recorrido histórico del género a través de la crítica más reconocida con nombres como Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera (eds.) (1977), Elvio Gandolfo (2007), entre otros. Como resultado de este primer abordaje metodológico se destaca el estudio de las principales especificidades del género siguiendo una orientación, dentro del marco general de aquellas teorías de la literatura. En este sentido, se busca describir las particularidades del policial en general y, más específicamente, las del neopolicial a través de indicadores canónicos del género como son los modos de acercarse a la verdad, las maneras de configurar al detective, la policía y al que delinque, entre otros. Así se adoptará una perspectiva histórica, descriptiva y comparativa en la que se pondrán en relación los aspectos señalados, tanto en las series tradicionales de enigma y *hard-boiled*, como en las nuevas narrativas del crimen. Respecto a este último espacio de escrituras, nos respaldaremos en las observaciones de críticos y escritores tales como Ignacio, Paco Taibo II (1987), Amelia Simpson (1990) y Daniel Link (1992), entre otros.

Un segundo encuadre teórico tiene que ver con algunas aproximaciones al estudio de los discursos sociales. Partiendo de la idea de discurso social desarrollada por Marc Angenot (1998) y de algunas recepciones de la crítica argentina, en particular las traducciones y reescrituras que desarrolla Nicolás Rosa (1998 y 2006), delimitamos algunos puntos teóricos básicos en torno a las definiciones de discurso, sus formas de circulación social y la construcción de doxas sobre ciertos procesos socio-

histórico-culturales. De este modo, nuestra perspectiva de base es el trabajo con algunos principios provenientes de la sociocrítica, que involucran a los autores antes citados y la teoría de la enunciación, para luego desplegar el análisis de los enunciados del corpus propuesto.

El tercer encuadre se desprende del segundo y tiene que ver con la metodología de trabajo que permite el estudio de la enunciación. Por lo tanto, nos acercaremos a las propuestas de la semiótica aplicada a la ficción literaria para construir el enunciador, pieza central de nuestra perspectiva de trabajo desde donde se edifica el dispositivo delativo-pasional al delito de trata. El enunciador se construirá siguiendo un punto de vista que considera distintos aspectos y relaciones: las que mantiene este sujeto con el enunciado; las que tiene con otros enunciadores; las que construye con el enunciatario y las que lo referencian en relación con las normas genéricas (Costa, Mozejko, 2002)⁵.

Tres perspectivas teóricas interconectadas -desde la historia y la crítica literarias; desde el análisis del discurso y la semiótica, entre las principales opciones- para desplegar nuestro estudio y así poder dar respuesta, al menos parcialmente, a las preguntas incluidas en la hipótesis de trabajo.

IV.II. Discurso social y lugar del enunciador

IV.II.I. Nociones teóricas de discurso social

Entendemos que los textos de las novelas policiales integran la red de discursos que circulan en la sociedad contemporánea, el conjunto de voces que Marc Angenot (1998) llama discurso social:

El discurso social. Todo lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad, todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o se representa hoy en los medios electrónicos. Todo lo que se narra o argumenta, si entendemos que narrar y argumentar son los dos grandes modos de la puesta en discurso (Angenot, Marc, 1998, 13).

⁵ Nos referiremos más adelante a este modo de construir el enunciador.

Todos estos discursos que circulan en la sociedad y bajo ciertas condiciones de producción, están “provistos en un momento dado de aceptabilidad y seducción. Gozan de una eficacia social y de públicos cautivos cuyos hábitos dóxicos⁶ comportan una permeabilidad particular (...) para gustarlos y para renovar su necesidad” (Angenot, Marc, 1998, 14).

A partir de estos presupuestos es posible desplegar una serie de problemáticas e interrogantes que nos ayuden a ligar con mayor precisión los principios de la sociocrítica (Angenot) y nuestro particular objeto de análisis: la novelística neopolicial. Pues, ¿de qué discurso estamos hablando?, ¿todos estos discursos circulan en los mismos niveles del tejido social? Esto que planteamos es particularmente importante para reubicar nuestro objeto de análisis en el campo discursivo. Tanto Marc Angenot (1998) como el crítico argentino Nicolás Rosa (1998 y 2006) refieren a la enorme cantidad de posibilidades en la que este discurso social puede manifestarse. Una compleja urdiembre de prácticas y tipologías circulantes que Rosa ancla en nuestra cultura latinoamericana:

Desde la oralidad en todas sus formas -las artes de hablar en oposición a las artes de escribir de Walter Ong, a lo que yo agregaría, el arte de leer (...)- la conversación y lo convencional (en Puig), el *rumor*, la charla (en Fray Mocho), el chiste y su circulación (en Laferrère o David Viñas)” (Rosa, Nic., 1998, 3).

Dentro del discurso social existe un concepto operativo para el análisis del corpus propuesto que permite poner de manifiesto ciertos ‘decires’ que se despliegan en lugares distintos al de la doxa dominante. En el caso de las novelas policiales escogidas, el hecho de que hablen de la trata de personas y de connivencias entre Estado y delito organizado, implica la existencia de discursos que incomodan a ese mismo Estado, por lo que son muchas veces callados, censurados, omitidos, negados. Este concepto, dentro de la teoría sociocrítica, se denomina *rumor* al que Angenot (1998)

⁶Entendemos por hábitos dóxicos o doxa el conocimiento referido al saber fenoménico y que homologa a opinión, sentido común o conocimiento ordinario que, por su carácter acrítico, asistemático y contradictorio, se opone al conocimiento científico: explicativo, sistemático, metódico y crítico.

define como:

Los discursos sociales (...) que hacen hablar el socius, y viven al oído del hombre en sociedad (...) [conforman] todo ese vasto *rumor* de lugares comunes de la conversación y de las charlas de café y del comercio, los espacios triviales de la prensa, del periodismo, de los doxógrafos de la ‘opinión pública’, como también las formas etéreas de la investigación estética, de la especulación filosófica, de la formalización científica, donde hay tanto slogan y doctrinas políticas que se enfrentan (...) como *murmillos*” (Angenot, Marc, 1998,13).

El discurso de la denuncia de casos de trata de personas, las hipótesis sobre el delito y quienes participan en él circulan por diversos espacios de nuestra sociedad actual. Desde las voces y los escritos judiciales, pasando por la prensa y lo que hemos remarcado como esa ‘opinión pública’, lo delativo se resignifica y ‘metamorfosea’ según los distintos contextos de producción y recepción. Esto viene justificado por la dinamicidad que tienen los discursos sociales para permearse por soportes y lenguajes y así permitir “la modificación constante de la fluencia discursiva y sobre todo la disolución de un referente absoluto” (Rosa, N., 1998, 3).

Destacamos en la cita anterior dos palabras *murmullo* y *rumor* porque creemos que allí se aloja una de las claves de nuestra hipótesis de trabajo. En el espacio de la discursividad sobre el delito de trata de personas se enfatizan dos sub-espacios bien definidos:

- Un discurso oficial, mayormente que emana de la justicia y que remite a lo comprobable y que dice lo que se puede justificar con datos constatables, según el ajuste a pruebas, leyes y códigos. Un discurso que domina las escenas de los casos que discurren en los espacios donde se hace visible el Estado a través de jueces y fiscales, bajo la lógica de la verdad jurídica y las pruebas concluyentes.

- El otro, el que nos interesa, el de la lectura del mismo síntoma delictivo, pero en clave “de bables fronterizos” (Rosa, Nicolás, 1998, 2) que se comentan, que se charlan, que se dispersan y se aglutinan a manera de *rumores* y *murmillos* de lo que se sabe pero no se puede comprobar, para *denunciar* ese otro costado del delito de la trata, el de las connivencias entre Estado y crimen organizado, en el límite entre “lo dicho y lo no-dicho, lo textualizable y lo no textualizable [que] marcan los límites de los enunciados” (Rosa, Nicolás, 1998, 4).

En este campo alternativo de discursos fronterizos que se asocian a las formas dóxicas del chisme, la charla y el rumor, lo literario opera como práctica que, sobre el común telón de fondo de lo decible y de lo legible en un momento de la sociedad, permite la circulación de estos ‘murmillos’ sociales. Circulación que se da a través de “una extensión discursiva e imaginativa polifónica que encubre fenómenos de clausura, silencios, reticencia, mudez y ostracismo de otros discursos” (Rosa, Nicolás, 1998, 4).

Para dar cuenta de estos discursos-otros de versiones que intentan desmontar, desde la literatura, el discurso oficial de la trata, seguimos un enfoque metodológico que necesitamos especificar. En nuestro análisis entendemos que el enunciador, estrategia textual del agente social productor del texto, es el encargado de decir, contar la historia y, con ella, hacer circular los valores para dar cuenta de los repertorios dóxicos-delativos.

En lo que sigue delimitaremos y ponderaremos los instrumentos que nos permitirán definir el lugar desde el cual habla el enunciador en las novelas escogidas y desde el cual se elaboran los dispositivos delativos-patémicos de casos de trata de personas.

IV.II.II. La construcción del sujeto de la enunciación

El enunciador es definido, en una primera y general aproximación, como la instancia lógica presupuesta por la existencia misma del enunciado. Así, “como todo producto implica una producción, todo enunciado, ya sea lingüístico, visual o gestual implica una enunciación, una instancia lógica de producción de sentido” (Floch, Jean Marie, 1985, 1). De este modo “la enunciación consiste en tomar a cargo, por parte del sujeto que habla, se mueve o dibuja, las virtualidades que le ofrece el sistema de significación que utiliza” (Floch, J.M, 1985, 2).

Pero para definir qué es la actividad de enunciación y de qué modo esta involucra a los actantes -enunciador y enunciatario- constituyentes fúntivos del simulacro de comunicación que todo texto plantea, no podemos obviar las formulaciones, ya clásicas, de Emile Benveniste (1971). El lingüista francés, al plantear el problema de la capacidad comunicativa del lenguaje, introduce una observación medular, pues dice “es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*; porque el solo lenguaje funda en realidad, en *su* realidad, que es la del ser, el concepto de ‘ego’ [yo=sujeto en el texto]” (Benveniste, Emile, 1971, 180).

Así, para Benveniste el lugar de inscripción del sujeto en el discurso no está lleno de antemano, pues “el lenguaje propone, en cierto modo, formas ‘vacías’ que cada locutor en ejercicio de discurso se apropia y que refiere a su ‘persona’, definiendo al mismo tiempo él mismo como *yo* y una pareja como *tú*. La instancia del discurso es, así, constitutiva de todas las coordenadas que definen al sujeto” (Benveniste, Emile, 1971, 184). Como se observa, en este artículo fundacional de los estudios sobre la enunciación, ya se están definiendo los conceptos claves de actantes participantes en ella -*Yo* y *Tú*-, su intercomunicación dentro del discurso -su simulacro de comunicación-, y la naturaleza de su existencia, esto es, como sujetos verbales construidos en el discurso y por el discurso (Barthes, Roland, 1977, 34).

El enunciador es una construcción textual que resulta de las múltiples opciones que realiza el autor cuando compone un texto conforme a las condiciones en que actúa, en palabras de los profesores Costa y Mozejko “es (...) uno más de los efectos de opciones realizadas por el agente social dentro del marco de posibles y mediante el cual elabora su propio simulacro” (Costa y Mozejko, 2002, 17). El modo en que abordaremos el análisis de las tres novelas sigue privilegiadamente el marco teórico-metodológico propuesto por estos autores y requiere algunas especificaciones.

En primer lugar, se puede decir que todos los niveles del enunciado son pertinentes para construir el sujeto textual. De este modo, son significativas las relaciones del enunciador con las instituciones, tales como las formaciones discursivas y los géneros en los que se inscribe el discurso. La opción de los autores por la novela policial, en particular la vertiente neopolicial, dentro de la tradición *hard-boiled* o negra, involucra la articulación de distintas estrategias que posibilitan la construcción de ciertos tipos de enunciadores que en el análisis describiremos.

En segundo término, las opciones de género reenvían a las relaciones posibles entre el enunciador y su enunciatario. La existencia del enunciatario textual está en la misma constitución del *yo* en el lenguaje, ya que “no explico *yo* sin dirigirme a alguien, que será en mi alocución un *tú* (...) La polaridad de las personas, tal cual es en el lenguaje la condición fundamental” (Benveniste, Emile, 1971, 181). El rastreo de las huellas en el enunciado de quién o quiénes son los destinatarios del discurso referido es también parte de nuestro análisis y constituye una instancia significativa para construir el enunciador. En particular, nuestra hipótesis de trabajo se orienta a demarcar distintas estrategias de manipulación del enunciatario, sobre todo a nivel de las pasiones (lo *patémico*), para construir la denuncia del delito de trata.

En tercer lugar, resulta significativo analizar el conjunto de relaciones que el enunciador establece con otros enunciadores, con quienes intenta diferenciarse, aliarse, polemizar o convencer, entre otras posibilidades. Las referencias a otros textos y a otros discursos sociales (dichos por distintos

enunciadores) en el enunciado a analizar, ya sea por medio de la cita directa, la paráfrasis, la estilización o la parodia son huellas de “operaciones de selección [que] resultan siempre significativas por cuanto permiten reconocer opciones que refuerzan la posición de quien asume el discurso” (Costa-Mozejko, 2002, 33). En nuestro análisis, tanto de *Sangre Kosher* (2010), como de *Los hombres te han hecho mal* (2011) y *Le viste la cara a Dios* (2012), pondremos especial énfasis en los vínculos que el enunciador establece con las tradiciones del género del crimen -ya sea en su vertiente de enigma o dentro de la serie negra-, como también a las remisiones a otros espacios discursivos, como el forense, judicial, político e histórico. Así, las relaciones y referencias del enunciador, en cada una de las novelas del corpus, a distintos discursos y textos⁷ resultan ser un recurso “que respalda la competencia y la legitimidad del yo” (Costa- Mozejko. 2002, 33).

Otros aspectos a tener en cuenta para la construcción del sujeto de la enunciación tienen que ver con los procesos de “espacialización (...) operación, [que] junto con la temporalización y la actorialización [constituyen lo necesario] para la discursivización de las estructuras semióticas profundas”⁸ (Greimas, Courtés, 1982, 152). Este nivel del análisis se sustenta en el hecho de que el agente social productor del texto (Krimmer, Mallo, Cámara) ha dejado huellas de sus opciones en estos tres niveles de la discursividad (espacio, tiempo y actores); por lo tanto, allí, se pueden “inferir características del lugar relacional en el que se posiciona como enunciador”

⁷La diferencia entre texto y discurso tiene muchas opciones bibliográficas. En nuestro trabajo tomaremos las consideraciones de Eliseo Verón cuando comenta que texto son esos objetos empíricos que circulan en una sociedad, mientras que discurso son esas voces que designan un modo de acercamiento al texto (Verón Eliseo, 1995, 70).

⁸ Bajo la superficie textual existe un nivel más profundo denominado de las estructuras semionarrativas, “recorrido generativo de la significación, anterior a las estructuras discursivas” (Floch, J.M. 1985, 2). En este nivel se pueden distinguir dos subniveles: el primero en el que se disponen las unidades mínimas de significación o semas constituyendo isotopías o “conjuntos redundantes de categorías semánticas” (Sánchez Corral, 1997, 350) y la representación de la circulación de la significación a través de un esquema lógico como es el cuadrado semiótico, “representación, visual, de las relaciones que mantienen los rasgos distintivos que constituyen una misma categoría semántica, una estructura” (Floch, J.M., 1985, 4); el segundo, el nivel de la narratividad, formado por las relaciones y las transformaciones convertidas en enunciados, respectivamente de ‘estado’ y de ‘hacer’.

(Costa-Mozejko, 2002, 31).

Finalmente estudiaremos la transformación de los actores en el enunciado, sus cruces y desplazamientos en las tramas del relato. En estos procesos de transformación aparece como “especialmente significativa la utilización de los esquemas narrativos en relación con los procesos de actorialización” (Costa, Mozejko, 2002, 37). La organización de los programas narrativos -PN-⁹ según tipos de acciones a realizar y tipos de actores que las ejecutan, aparece como asunto clave para construir el sujeto de la enunciación. Así, los programas narrativos de investigación en dos de las novelas del corpus -*Sangre Kosher* y *Los hombres te han hecho mal*- y el de resistencia-venganza que se actualiza en *Le viste la cara a Dios*, son aspectos del ‘mapa sintáctico’ en los textos que resultan centrales para dar cuenta del lugar del enunciador.

Siguiendo lo expuesto y con la finalidad de contrastar nuestra hipótesis, hemos organizado los contenidos del trabajo en dos partes: a) Primera parte y b) Segunda parte. En la Primera parte de esta investigación desplegamos un trabajo histórico-crítico desde las primeras referencias al género policial, en sus vertientes de enigma y *hard-boiled*, para arribar al nuevo policial latinoamericano. En este sentido se articulan perspectivas de trabajo, no sólo desde la mirada de la historia, sino también desde la teoría y la crítica literarias. En la Segunda parte, nos centraremos en el análisis de las novelas, a través del cual daremos cuenta de la construcción del discurso de la denuncia y de los recursos patémicos puestos en juego en el corpus de prácticas neopoliciales delimitadas dentro del espacio mayor de la nueva literatura policial latinoamericana.

⁹ Definimos Programas Narrativos según lo entiende Sánchez Corral: “Es el recorrido o itinerario narrativo por el que transitan los *actantes* del relato para que se produzca un cambio de estado (de la carencia a la satisfacción) mediante una serie de *transformaciones*” (Sánchez Corral, 1997, 352).

PRIMERA PARTE

EL GÉNERO POLICIAL

CAPÍTULO I

EL GÉNERO POLICIAL

Arquitectura de la literatura policial: detective, crimen y verdad

La literatura, como firma Daniel Link, “es una poderosa máquina para procesar o fabricar percepciones” (Link, Daniel, 2003, 22). En este sentido, la literatura permite analizar el modo en que una sociedad se imagina a sí misma, es decir, lo que ella percibe de sí a partir de un estado de la imaginación y por esto es posible entender el discurso literario formando parte del discurso social. Como dice Fernanda Cano (2010):

La literatura pone en juego una serie de ‘saberes’ y conocimientos propios y particulares de cada época. Expone, con ese particular modo de entramar las palabras, una serie de temas y los hace trabajar. El amor, la muerte, la soledad, la envidia, el narcisismo, el holocausto, la hermandad (...) La literatura tiene esa virtud de hablar de todos esos temas; incluso cuando no existe otro modo de referirse a esos temas, la literatura siempre puede hacerlo. Cuando la censura se aplica, sólo el discurso literario es capaz de continuar hablando de lo que está prohibido (Cano, Fernanda, 2010).

De algún modo en la literatura buscamos, además de la experiencia lúdica, el acceso a cierto orden del saber, en tanto: saber de los procesos de imaginar el mundo, saber sobre las pasiones que causalizan las acciones, saber sobre los proyectos y las esperanzas de los seres humanos. Además, y a partir de este mecanismo gnoseológico, la literatura construye matrices perceptivas caracterizadas por temas, retóricas, puntos de vista enunciativos y otros principios formales. De este modo, lo que se perciba será diferente según el juego que se establezca entre cada uno de los factores que forman parte de la práctica literaria. El policial, naturalmente, es una de esas

matrices perceptivas. Como dice, también, Daniel Link:

El policial constituye una mitología que, *mutatis mutandis*, oprime como una pesadilla, el cerebro de los vivos. Poe percibió algo y generó un modelo formal para contarlos: el individuo y la masa, la cuestión de la propiedad y el espacio, la justicia y la verdad, lo público y lo privado, en fin: una topología, determinados personajes, una lógica de la verdad y una lógica de las acciones (...) Si por algo interesa el policial es porque concentra bien un conjunto de determinaciones que afecta a toda cultura (Link, Daniel, 2003, 5).

En el prólogo a *La piedra lunar* de Wilkie Collins (1946), Borges se refiere a este comienzo de la serie policial. Oscilando entre lo literario y lo sociológico, el escritor argentino ensaya los perfiles de una figura emblemática de cualquier estudio sobre el género:

En 1841, un hombre de genio, cuya obra escrita es tal vez inferior a la vasta influencia ejercida por ella en las diversas literaturas del mundo; Edgar Allan Poe publicó en Philadelphia ‘Los crímenes de la calle Morgue’, el primer cuento policial que registra la historia. Este relato fija las leyes esenciales del género: el crimen enigmático y, a primera vista, insoluble, un investigador sedentario que lo descifra por medio de la imaginación y de la lógica, el caso referido por un amigo impersonal y un tanto borroso del investigador. El investigador se llamaba Auguste Dupin; con el tiempo se llamaría Sherlock Holmes (Borges, Jorge Luis, 1998, 6).

En este sentido, el policial, género de la modernidad por antonomasia, aparece especialmente interesante para mostrar estas nuevas configuraciones de la ciudad moderna en las que se registran las luchas entre el delito profesional y organizado -por lo general un asesino o ladrón solitario- y las fuerzas del orden del Estado a través de detectives privados o policías de los servicios públicos. Literatura periférica y “asociada a la producción cultural de masas, el relato policial se instaló fácilmente en los márgenes de la cultura letrada, con circuitos específicos de difusión y ha utilizado las estrategias de impacto de los nuevos modos de comunicación” (Mattalia, Sonia, 2008, 25), como la radio y luego la televisión, que empezaron a tener preponderancia desde los finales del siglo XIX.

Como refiere Michael Foucault (1980), el género policial es un lugar en el que literatura, criminalidad y poder confluyen para dar cuenta de los nuevos mecanismos que gobiernan la sociedad industrial. En una cita extensa dice:

A partir del momento en que la capitalización puso entre manos de la clase popular una riqueza investida, bajo la forma de materias primas, maquinarias, instrumentos, fue absolutamente necesario proteger esta riqueza. ¿Cómo proteger esta riqueza? Mediante una moral rigurosa: de ahí proviene esta formidable capa de moralización que ha caído desde arriba sobre las clases populares del siglo XIX. Ha sido sumamente necesario constituir al pueblo en sujeto moral, separarlo pues de la delincuencia, separar claramente el grupo de delincuentes, mostrarlos como peligrosos, no sólo para los ricos, sino también para los pobres, mostrarlos cargados de todos los vicios y origen de los más grandes peligros. De aquí el nacimiento de la literatura policíaca y la importancia de periódicos de sucesos, de los relatos horribles de crímenes (...) En este nuevo género no hay ya héroes populares ni grandes ejecuciones; se es perverso, pero inteligente, y de ser castigado no hay que sufrir. La literatura policíaca traspone a otra clase social ese brillo que rodeaba al criminal. En cuanto a los periódicos, reproducirán en sus gacetillas cotidianas la opaca monotonía sin epopeya de los delitos y de sus castigos. A cada cual lo que le corresponde; que el pueblo se despoje del viejo orgullo de sus crímenes; los grandes asesinatos se han convertido en el juego silencioso de los cautos (Foucault, Michael. En: Link, Daniel, 2003, 42).

En este sentido, una multiplicidad de factores históricos confluyó para que se produjeran los primeros relatos policiales, “como el desarrollo de las grandes concentraciones urbanas (y el consiguiente auge de la criminalidad), la aparición de las primeras ‘policías secretas’ y el nacimiento de la prensa sensacionalista, llamada luego ‘prensa amarilla’ en los Estados Unidos -*Sun*, 1883; y el *New York Time*, 1869- (...) Elementos decisivos en la aparición del género que nace oficialmente con *Los crímenes de la calle morgue* en el *Graham’s Magazine*” (Gubernern. R. 1979. En: Mattalía, Sonia. 2008, 8).

En su evolución histórica, el género policial irá generalizando y abstrayendo progresivamente sus características¹⁰, independizándose del espacio periodístico que le dio nacimiento, para convertirse en la práctica

¹⁰ Las características propias de policial en sus distintas tradiciones serán desarrolladas en extenso en el capítulo siguiente.

transgénica¹¹ que conocemos en la actualidad. De todos modos, los discursos a partir de los cuales el género es posible, es decir, las crónicas periodísticas y todo otro texto que el narrador utiliza para construir la trama del delito están, en muchos casos, detrás de las escrituras para favorecer el verosímil¹² que el policial debe propiciar de unos hechos que *puede que no hayan ocurrido tal cual se describen, pero son posibles* en el complejo mundo del crimen.

Además de los aspectos sociales e históricos referidos, fueron parte del desarrollo del género policial, cuestiones en el orden de las nuevas *episteme*¹³ que organizan disciplinas como:

Los estudios fisonómicos, la psicología del carácter, los métodos de identificación y archivos de la criminalidad (...). [y] la expansión en la prensa periodística del suceso criminal ‘misterioso’ [que] sirve a menudo de material para el relato policial, pero sin un objetivo diverso: la voluntad de la inteligencia conjugada con el ejercicio científico de la deducción (Matalía, Sonia, 2008, 21).

¹¹ El concepto de transgénero, tomado de las observaciones teóricas de Oscar Steimberg (1992), implica una matriz modélica que puede fluir por lenguajes, medios, culturas e historias. Si el género como tal indica un horizonte productivo histórico, acotado a condiciones específicas de producción, el transgénero se desliga en parte de esos marcos para sostener la pervivencia de temas, retóricas y enunciados entre distintos contextos e historias. Pensemos en la adivinanza, como señala Steimberg, que circula desde la Edad Media hasta los programas de preguntas y respuestas de la actualidad televisiva. El policial puede tener la misma presencia en la cultura contemporánea al conservar una matriz de referencia que circula entre lenguajes, soportes y medios.

¹² En términos generales, el pacto de lectura que todo policial propone está sustentado en una lógica racional y positiva. Lejos de las escrituras de la literatura fantástica y de la ciencia ficción, sólo para dar dos ejemplos, el policial propone un universo de referencia en el que todo es explicable siguiendo un detallado algoritmo cartesiano.

¹³ Episteme es un saber que se forma a partir de una serie de relaciones que pueden unir una época determinada. La episteme no constituye un conocimiento ni una forma de racionalidad, ni se orienta a construir un sistema de postulados y axiomas, sino se propone recorrer un campo ilimitado de relaciones, recurrencias, continuidades y discontinuidades. La episteme no es una creación humana, es más bien el “lugar” en el cual el hombre queda instalado en un punto desde el cual conoce y actúa de acuerdo con las reglas estructurales de la episteme (inconsciente). Las ciencias humanas forman parte de la episteme moderna que marca el umbral de nuestra modernidad. La episteme moderna ha dibujado el perfil del hombre que “hace su propia historia” porque es la episteme que hace a tal hombre (Foucault, 1980, 84).

El policial es un relato que busca poner en juego “una verdad”. Práctica de escritura en la que los razonamientos deductivo, inductivo y abductivo (Peirce, 1987, 56) -operaciones cognitivas que cumple mayormente el detective o quien asuma su función- se ponen al servicio del develamiento del crimen. En este sentido revela el modo de funcionamiento de todo relato, al articular de manera espectacular las categorías de enigma y conflicto, sin las cuales la narración no es posible. Por lo tanto:

Hablar [del género policial] es (...) hablar de bastante más que de literatura: por lo pronto de películas, de series de televisión, de crónicas (...), de noticieros y de historietas. Lo policial es una categoría que atraviesa todos los géneros (Link, Daniel, 2003).

Así, el género del crimen cruza una constelación de otros géneros y discursos, relaciona lo periodístico con lo político, lo moral, lo religioso y lo social, resignificando con su lógica -la de la verdad frente al crimen- otras formas expresivas.

En el policial, la relación entre crimen y verdad se da de una manera particular y distinta a la que presenta, por ejemplo, la novela realista, más sujeta al verosímil de la referencialidad extratextual. Es decir, en las series policíacas, la verdad se ajusta a un doble juego discursivo/referencial, en el que el dato del mundo del delito, constatable o creíble, se adecua al régimen del relato. En concreto, la resolución del enigma y la proximidad a la verdad son del orden del discurso y no existen más que dentro de él. Este doble juego parece acercar el género del crimen a las lógicas de la *nonfiction*, así lo entiende Ricardo Piglia (1988) en sus tesis sobre el cuento:

Entre la novela de enigma y la novela dura está el relato periodístico, la página de crímenes reales. Aunque, decía, que el género policial había venido a compensar las deficiencias del género narrativo no-ficcional (...) que fundaba el conocimiento de la realidad en la pura narración de los hechos (...) Poe está en los dos lados: se separa de los hechos reales con el álgebra pura de la forma analítica y abre paso a la narración como reconstrucción y deducción que construye la trama sobre las huellas vacías de lo real. La pura ficción, digamos, que trabaja la realidad como huella, como rastro, como sinécdoque criminal. Pero también abre paso a la línea de la no-ficción, a la novela del estilo *A sangre fría* de Capote. En ‘El caso de Marie Rogêt’ que es casi simultáneo a ‘Los crímenes de la calle morgue’, el uso y

la lectura de las noticias periodísticas está en la base de la trama, los diarios son un mapa de la realidad que es preciso descifrar. Poe está en el medio, entre la pura deducción y el reino de los *facts*, de la *nonfiction* (Piglia, Ricardo, 1988, 115. En: Mattalía, Sonia, 2008, 29).

Así se erige la verdad como un efecto del trabajo de la enunciación, pero sobre el contrafondo ineluctable de la realidad de las escenas del crimen realmente acaecido y narrado por los aportes del discurso informativo medial. Se trata de una ideología del discurso combinada y, en cierto modo, casi un oxímoron que pretende, por un lado, una cierta inocencia y busca que el lector no someta a prueba de verdad sino aquello que el discurso quiere; pero, por otro, no deja de plantear un pacto de lectura realista, referencial y contrastiva de las ficciones respecto de los escenarios del crimen.

Tanto en la tradición policial clásica, iniciada por Poe y caracterizada por la presencia de un detective pulcro e inteligente que resuelve los casos delictivos apelando a métodos científicos y razonamientos racionales (Sherlock Holmes es el paradigma de detective de esta serie), como en la que aparece después de la crisis de los años '20¹⁴ en Estados Unidos, llamada negra, o *hard-boiled*¹⁵, el encargado de comprender y revelar la verdad al lector es el detective. Actante estructurante fundamental en la constitución del género policial que inviste de sentido la realidad brutal de los hechos, transformando las cosas en indicios, correlacionando información que aislada carece de valor. Los signos inviolables y oscuros, pueden mostrar su verdad

¹⁴ “El 24 de octubre de 1929 (jueves negro) se produjo una quiebra del mercado de valores de Nueva York, que provocó un prolongado período de deflación. La crisis se trasladó rápidamente al conjunto de la economía estadounidense, europea y de otras áreas del mundo. Una de sus consecuencias más inmediatas fue el colapso del sistema de pagos internacionales. La debacle económica de 1929 ha concitado la atención de historiadores y economistas como no lo ha hecho ningún otro momento de la historia económica del capitalismo. El debate en torno a los orígenes de la crisis se prolonga, de hecho, hasta los años ochenta, reactivado por la necesidad de dar una explicación fundada a la crisis de las últimas décadas. Marxistas, monetaristas y keynesianos han intentado dar una explicación de este episodio que, en realidad, se correspondió con un largo período, que va desde 1929 hasta 1939. *Zona Económica. Febrero de 2016*”. <<http://www.zonaeconomica.com/crisis-1929>>.

¹⁵ “Novela negra, ficción detectivesca, literatura policíaca (...) No está clara la delimitación del género, pero vamos a centrarnos en un término referido a un subgénero de estas novelas. “Hard-boiled” es un anglicismo que define un tipo de historias de la novela negra en las que el protagonista no sólo depende de su capacidad de observación y deducción, de sus dotes naturales para la investigación, sino que desempeña su trabajo buscando pistas y recurriendo a múltiples métodos, incluso algunos violentos o ilegales”. *Papeles en Blanco*. 13 de junio de 2016. <<http://www.papelenblanco.com/novela/diccionario-literario-hard-boiled>>.

a través de una mente lúcida que hilvana lo inconexo y aleatorio que esconde la realidad. Para Žižek (2000) existe una diferencia entre las dos tradiciones justamente por el modo de tratar al actante- detective:

La figura del detective clásico [se diferencia] del detective duro de la novela negra de acuerdo con la posición de exterioridad (...) El detective clásico no se compromete con la historia que investiga, está excluido de los intercambios que se producen en el grupo de sospechosos; por el contrario, el detective duro, del que Marlowe sería el principal exponente, se encuentra atrapado en el circuito libidinal de los investigados: es ese compromiso el que define su posición subjetiva (Žižek, 2000, 88. En Mattalia, Sonia, 2008, 54).

En este proceso gnoseológico dentro del género policial, el detective “instaura una paranoia de [los] sentidos” (Link, Daniel, 2003, 23) de momento que, al hacer referencia a los comportamientos, los gestos y las posturas del cuerpo, las palabras pronunciadas y las que se callan, multiplica *ad infinitum* el espacio sígnico -una de las tantas maneras de semiosis infinita como la postulada por Peirce (1987)-, sobresaturando el referente a través de una operación semiótica no exenta de hipérboles.

Lacan, a propósito del sujeto que investiga y en relación a uno de los tres relatos fundacionales¹⁶ del género escrito por Edgar A. Poe, *La carta robada* (1993), centra su atención en la mirada; el actor de las búsquedas, el detective será en definitiva el que sabe mirar:

El pensamiento de Lacan [supone] tres tiempos, que ordenan tres miradas, soportadas por tres sujetos, encarnadas cada vez por personas diferentes. El primero es de una mirada que no ve nada; el segundo, de una mirada que ve que la primera no ve nada y cree ver. Finalmente, el tercero es quién ve realmente [el detective]. Se trata de una simple broma que nos hace notar una verosimilitud casi perfecta en el relato. La verdad revelada en el ordenamiento de la ficción (Lacan, J. 1975. En: Link, 2003, 32).

Walter Benjamín también se refiere a este actor privilegiado en las series del crimen. Sus apreciaciones sociológicas contextualizan la presencia

¹⁶ Como especificaremos más adelante, Poe escribe tres cuentos que la crítica sobre la literatura policial considera los tres relatos fundacionales del género del crimen. Estos son: *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), considerado el primer relato policial. Luego *El misterio de Marie Rogêt* (1842) y más tarde *La carta robada* (1844).

del detective como un sujeto configurado en la compleja red de relaciones entre ciudad (en tanto espacio del control del Estado), ciencia (marco epistemológico positivista esencial a toda investigación) y delito (transgresión del orden de ese Estado):

Desde la Revolución francesa una red (...) extensa de controles había coartado cada vez con más fuerzas a la vida burguesa con el fin de lograr un proceso de normalización; rápidamente la burguesía impuso resistencia. Estas resistencias no fueron capaces de nada (...). ‘Al comienzo del procedimiento de identificación, cuyo estándar de entonces está dado por el método de Bertillon, está la determinación personal de la firma. Y el invento de la fotografía representa un paso en la historia de este procedimiento. Para la criminalística no significa menos que para la escritura significó la invención de la imprenta. La fotografía hace por primera vez posible retener claramente y a la larga las huellas de un hombre. Las historias detectivescas surgen en el instante en el que se asegura esta conquista, la más incisiva de todas, sobre el incógnito del hombre’ (Benjamín, Walter, 1980. En: Link, 2003, 24).

El policial también se define por la presencia de la Ley, es decir, la garantía de la existencia de un Estado. Ley que se relaciona con dos actores bien definidos desde los primeros relatos: la policía (actor institucional y generalmente colectivo) y el detective (actor individual). Estos actores ofician como marco de referencia para organizar los juegos lógicos de la investigación. En algunos momentos están cerca y colaboran mutuamente; en otros, se alejan, en tanto el Estado y sus instituciones de seguridad aparecen ineptas para resolver el caso. Ante esto, el detective opone la legalidad sustancial de su práctica, sólo sujeta a valores de su propia conciencia, por lo general más legitimada que la de los aparatos del control estatal. Así, el relato policial “estabiliza una serie de funciones -el criminal, el enigma, la investigación, la revelación del enigma- promovidas por dos figuras centrales: el criminal y el investigador, sea cualquiera figura que asuma (detective policial, médico, periodista)” (Mattalia, Sonia, 2008, 26).

Pero quizás el aspecto decisivo en la caracterización del género sea la existencia de una muerte. Muerte no natural, sino producto de un crimen, es decir, anomalía social; algo que perturba el orden de una cierta comunidad (cultural, histórica, geográfica) y necesita ser explicada para ser entendida.

Así se articula una red discursiva que liga ese crimen con la búsqueda de la verdad; verdad a la que muchas veces no pueden llegar las estructuras del control y vigilancia del Estado y justifica la presencia de un agente particular del que ya hemos hablado: el detective.

En este sentido, crimen y verdad están íntimamente relacionados a través del trabajo enunciativo que supone el despliegue de la trama policial. Una historia que se cuenta y que sigue los rituales de un género con alto nivel de estandarización formal -por lo menos en las dos grandes tradiciones de enigma y *hard-boiled*. Pero, ¿de qué historia estamos hablando? ¿Hay más de una historia referida en toda trama policial?

La crítica especializada ha reflexionado in-extenso sobre la existencia de, por lo menos, dos historias interrelacionadas dentro de la matriz preceptiva común a casi todas las prácticas de escritura policial. En términos generales podemos afirmar que la novela policial articula dos narraciones:

1. La de una muerte¹⁷ ya acaecida y que el enunciadore cuenta en las primeras páginas del relato; muerte de la cual sólo queda un cuerpo como signo a ser interpretado.
2. La de la investigación, que se despliega a lo largo de todo texto e implica el trabajo lógico de aquel enunciadore, es decir, el momento de semiotizar el enunciado, de poner en signos una explicación dirigida al lector (enunciatario), con el objeto de entender la presencia de aquel crimen.

Tzvetan Todorov (1974) es quien ha sistematizado esta reflexión sobre las dos historias¹⁸, asunto por demás significativo a la hora de referirnos

¹⁷ En algunos textos policiales no hay una muerte en el sentido concreto, sino otro hecho delictivo que necesita, de igual modo, ser explicado como un secuestro, una desaparición, un robo, entre otros. Este es el caso destacado de algunas novelas paradigmáticas de la serie negra como *El secuestro de Miss Blandish* (2005) de Chase, novela *hard-boiled* centrada en un secuestro y no en una muerte.

¹⁸ Todorov, especifica en relación a estas dos historias: “La primera comporta tantas convenciones y procedimientos literarios, a los cuales el autor no puede dejar sin explicación. Esos procedimientos son de dos tipos, inversiones temporales y visiones particulares; el tenor de cada información está determinado por la persona que la transmite; no existe observación sin observador: por definición el autor no puede ser omnisciente, como en la novela clásica. La segunda historia aparece, entonces, como el lugar en el cual todos estos procedimientos son justificados y naturalizados: para conferirles

a nuestro corpus de neopoliciales. Todorov sostiene que:

En la base de la novela del enigma encontramos una dualidad que va a guiarnos en su descripción. Esta novela contiene dos historias: la del crimen y la historia de la investigación. En su forma más pura estas dos historias no tienen un punto en común. La historia del crimen ha concluido antes de que comience la segunda. Y con ésta, es decir, la historia de la investigación, ocurre poca cosa, los personajes no actúan, aprenden. Nada puede ocurrirles; una regla del género postula la inmunidad del detective. Esta segunda historia goza de un *status* particular. La historia consiste, en realidad, en explicar cómo puede cumplirse el relato mismo. La primera historia ignora enteramente el libro, es decir, no se reconoce nunca libresca. La segunda historia, está obligada no sólo a tener en cuenta la realidad del libro, sino que ella es precisamente la historia de ese mismo libro. Podemos caracterizar esas dos historias, además, diciendo que la primera, la del crimen, cuenta “lo que efectivamente ocurrió”, en tanto que la segunda, la de la investigación, explica “cómo el lector (o el narrador) toma conocimiento de los hechos”. Se trata de dos historias, la primera de las cuales está ausente, pero es real (historia del crimen), la otra se halla presente, pero resulta insignificante (historia de la investigación). Esta presencia y aquella ausencia explican la existencia de las dos en la continuidad del relato (Todorov, 1974, 63. En: Link, Daniel, 2003).

Desde este punto de vista, el *hard-boiled* se distingue de la novela de enigma por su manera de relacionar estas dos historias. Si en la serie clásica, la historia del crimen acaecido y la de la investigación, como ya dijimos, se conectan sólo porque la segunda es el despliegue explicativo-lógico de la primera, en la novelística negra el crimen puede suceder mientras se está investigando. El lector y el detective asisten al mismo escenario y son espectadores y partícipes del develamiento del delito. Como refiere María Stegmayer (2010):

Todorov plantea que ‘si en el modelo clásico la segunda historia es simplemente una mediación necesaria, pero en sí misma insignificante al lado de la primera, que se supone debería concentrar nuestra atención, el policial negro, por el contrario, suprime la primera y da existencia a la segunda. Ya no se nos narra un crimen anterior al momento del relato: el relato coincide con la acción. Ninguna novela negra ha sido presentada en forma de memoria. No hay punto de llegada a partir del cual el narrador

un aire natural ¡el autor debe explicar que escribe un libro! Y es por temor de que esta segunda historia no se vuelva opaca por sí misma o proyecte una sombra inútil sobre la primera que se ha insistido tanto en la recomendación de mantener el estilo neutro y simple, de hacerlo imperceptible” (Todorov, 1974, 63. En: Link, Daniel, 2003).

abarcará los acontecimientos pasados, ni sabemos si llegará vivo al final de la historia' (Todorov 1974. En Stegmayer, María. 2010).

Para dar un ejemplo de esto nos basta con pensar en algunas novelas latinoamericanas como *Manual de perdedores I y II* (Sasturain, 2003) o *La ciudad está triste* (Eterovic, 2010), novelas en las que los hechos suceden simultáneamente a la investigación, como en un continuo de acción-espacio-tiempo.

En resumen, el género policial se constituye en un tipo de literatura en la que los hechos, en su pura factualidad, se resignifican bajo razones imaginarias sujetas a la lógica del crimen que el género semiotiza para mostrar al lector otros registros de lo real. Julia Kristevas (1998) ha indicado esta tensión entre historia, relato y lector; una tensión que se despliega en lo gnoseológico para que, a ese enunciatario, tal vez poco avezado en los tecnicismos forenses, se le pueda decir:

'Tú puedes saber' es el mensaje que la novela policial, un género popular que mantiene viva la posibilidad del cuestionamiento, envía al lector, ¿acaso no es ésta la causa de que, en una época en que no se lee, se siga leyendo novelas policiales? La interrogación, el grado cero de esta aptitud para el juicio, sería así nuestra protección contra la 'banalidad del mal' (Kristevas, Julia, 1998, 26).

Estos aspectos del género del crimen no aparecen de un modo homogéneo en todas las series que organizan las distintas tradiciones -de enigma, negra o *hard-boiled*, y sus sub-especies de suspenso, de la víctima, de espionaje, entre otras- en la extensa historia del policial, desde las primeras producciones fundacionales -Edgar A. Poe, o Arturo C. Doyle- hasta nuestros días. Un complejo campo de escrituras en el que las matrices genéricas se reproducen, hibridizan o reescriben para innovar en distintos niveles de la discursividad, tanto en lo enunciativo, como en lo temático y retórico (Bajtín, 1982; Steimberg, 1992). Este es el caso del neopolicial, novísimo campo literario y objeto privilegiado de nuestro trabajo investigativo.

En este sentido, en los capítulos que siguen desplegaremos otros aspectos de la historia del género, para entender mejor su génesis y los distintos procesos de readaptación de sus escritos al contexto de producción de Latinoamérica.

CAPÍTULO II

LA HISTORIA DEL GÉNERO POLICIAL

El género policial: a propósito de las series de enigma y *hard-boiled* en la historia literaria

El policial, en tanto género que atraviesa una multiplicidad de formatos, es una de las prácticas discursivas más difundidas en nuestros días. Con origen posible en las crónicas del delincuente, luego devenido policía-detective, el francés Eugène François Vidocq (1778)¹⁹ y bajo la influencia del floreciente folletín decimonónico, el policial es uno de los géneros más representativos de la ciudad moderna.

Como práctica urbana, rápidamente adquirirá las especificidades y el espesor literario que lo definirá como el formato más consumido por las capas sociales media y media baja de la modernidad. Rompiendo la estructura narrativa lineal de la novela realista del XIX, la primera narrativa policial presenta una trama al revés²⁰, es decir, en su vertiente inicial, el policial plantea una muerte lógica, no trágica como acontecía, por ejemplo, en el

¹⁹ Eugène François Vidocq (24 de julio de 1775- 11 de mayo de 1857) fue un criminal francés, que luego de ser apresado por la policía de París, pasó a ser parte de ella como investigador. Por su saber experto que le había dado 'la calle' del delito, se convirtió en el modelo del detective moderno; aquel lector de los índices dejados por el crimen, el robo o la estafa, y que sólo una mente especial como la de él podían hilvanar como parte de una investigación policial. Vidocq escribió sus distintas 'hazañas' detectivescas en relatos a manera de memorias; textos que constituyen las primeras formas de relato policial moderno. Víctor Hugo y Balzac retomaron a Vidocq en sus historias.

²⁰ Con trama al revés nos referimos al problema de la relación entre la historia del crimen, es decir, la historia acaecida y que ha culminado con la presencia de una muerte y la historia de la investigación que empieza justamente a partir de esa muestra. Este asunto ya fue referido en el apartado anterior cuando se habló sobre las dos historias que todo policial articula. (Todorov, Tzvestan, 1974).

drama romántico. Marshall McLuhan (1985) se refiere a los métodos y técnicas narrativas de Poe, el iniciador indiscutido de la tradición de enigma:

[Poe es quien] puso en función su método en muchos de sus poemas e historias. Pero donde resulta más evidente es en la historia policíaca en que Dupín, su detective, es un artista esteta que aclara los crímenes con un método de perfección artística. No es sólo la novela policíaca el mejor ejemplo de *operar hacia atrás, de efecto a causa*, sino que es también la forma literaria en que el lector se ve profundamente implicado como co-autor. Fue Edgar Allan Poe quien primero elaboró lo racional de la conciencia última del proceso poético y quien vio que, en lugar de dirigir la obra al lector, era necesario incorporar el lector a la obra. Poe vio claramente que la anticipación del efecto era la única forma de lograr el control orgánico del proceso creador (Marshall McLuhan, 1985, 32. En: Link, Daniel, 2003, 49) (La cursiva es nuestra).

Precursor indiscutido de esta tradición, Edgar Allan Poe y su texto fundacional *Los crímenes de la calle Morgue (1841)* será sucedido por Sir Arthur Conan Doyle y su célebre detective privado Sherlock Holmes, quien desarrolló y perfeccionó la matriz de las narrativas de enigma, cuyas obras se caracterizan por:

1. Un caso "indescifrable" que será resuelto mediante un complicado procedimiento intelectual, similar en muchos aspectos a un juego de ajedrez.
2. Un detective o investigador; persona sumamente inteligente y culta, en ocasiones, incluso, un hombre de ciencia.
3. Una investigación que sigue el método científico: observación, análisis, deducción y que debe conducir a una doble respuesta: a) quién cometió el crimen, b) cómo se llevó a cabo; muchas veces esto último resulta más importante para el interés de la trama que la historia acaecida.

4. Una resolución del problema proporcionada por el detective en las páginas finales del relato. En todos los casos, la serie de enigmas suministra escenas de violencia en dosis muy reducidas, limitadas casi siempre al crimen que origina la investigación.

En este sentido, María Victoria Albornoz (2011) sintetiza la matriz del género en su vertiente de enigma cuando dice:

Una novela clásica tendría más o menos estos mismos ingredientes (...) Habría sin lugar a dudas un crimen, una víctima, un criminal y un detective encargado de esclarecer los hechos (...) Además, el protagonista, es decir, el detective, alguien que probablemente no sería un policía, estaría en capacidad de resolver el enigma sin necesidad de fatigarse demasiado (...) Emplearía con fe casi religiosa un método racional (...) Una vez resuelto el misterio, tendríamos la certeza, como lectores, de que la sociedad, esa sociedad de ficción que pretende ser un reflejo de la nuestra, ha vuelto a encauzarse por el buen camino o, lo que es lo mismo, ha vuelto a ser un lugar seguro en el cual vivir (Albornoz, María Laura, 2011, 160).

Los principales representantes de la *escuela inglesa o novela-problema*, como también se la llama, son los ya mencionados Edgar Allan Poe, Conan Doyle y otros como Chesterton, Agatha Christie, Simenon, Lee y Danay; creadores de los detectives Auguste Dupin, Sherlock Holmes, el padre Brown, Hércules Poirot, el inspector Maigret y Ellery Queen, respectivamente. Este nacimiento también es registrado tempranamente por Antonio Gramsci, quien realiza una sutil subclasificación en el seno del relato policiaco de enigma:

La novela policíaca ha nacido al borde de la literatura sobre los 'procesos célebres' (...) Existe en aquella una lucha entre la delincuencia profesional y especializada contra las fuerzas del orden legal, privadas o públicas, con arreglo a la ley escrita. La actividad judicial ha interesado siempre y continúa interesando. La actitud del pueblo ante el aparato de la justicia y ante el delincuente ha cambiado a menudo o, al menos, se ha coloreado de diferentes formas. En este tipo de literatura policíaca se han distinguido siempre dos corrientes: una mecánica, de intriga, y

artística la otra. Chesterton es hoy el máximo representante del aspecto artístico; en otra época lo fue Poe (Gramsci, Antonio, 1961. En: Link, Daniel, 2003, 33).

La segunda gran vertiente del género policial se conoce con el nombre de *escuela americana o serie negra*, con origen en los Estados Unidos durante los finales de los años '20 y principios de los '30, cuando entró en vigor la célebre Ley Seca que, con la prohibición de la venta de licores, alentó la proliferación de gánsteres, mafias y sus lucrativos negocios. El padre de la *serie negra* es Dashiell Hammett con sus novelas emblemáticas *Cosecha roja* (1929) y *El Halcón Maltes* (1930)-. Detective a sueldo antes de dedicarse profesionalmente a la literatura, Hammett impuso una nueva modalidad narrativa, más acorde con la realidad de su época y la idiosincrasia del pueblo estadounidense:

Los personajes de Dashiell Hammett o Raymond Chandler, considerados unánimemente como grandes representantes del nuevo género, no eran ya superhombres con inmensas capacidades corporales deductivas capaces de resolver los casos con sólo echar un vistazo al lugar del crimen. El desmoronamiento de los presupuestos racionalistas y positivistas que trajeron consigo las nefastas consecuencias de la Revolución Industrial, los resultados de la Primera Guerra Mundial (...) y los efectos del derrumbe de los sistemas financieros con el crack de 1929, hacían imposible seguir cultivando un tipo de literatura que privilegiara la razón sobre otro tipo de formas de ordenar y dar sentido al mundo (Albornoz, M. Laura, 2011, 163).

Hammett desechó la figura del investigador cerebral -a la manera de Sherlock Holmes-, para remplazarla por la del detective rudo y práctico que golpea, usa su revólver y se sumerge, mimetizándose, en el mundo del hampa. Los héroes hammettianos están muy lejos de poseer un intelecto superior; por el contrario, se trata de sujetos inmersos en una sociedad corrupta y brutal que se guían más por el instinto que por la razón. El agente de la Continental y Sam Spade, los dos personajes mejor logrados de Hammett, constituyen la contracara exacta de los investigadores de la escuela inglesa. Ricardo Piglia (1988) relata la emergencia de la tradición *hard-boiled* en el contexto de las nuevas lógicas económicas del mundo a principios del siglo pasado:

En la serie negra se despliega un modo de narrar que está ligado a un manejo de la realidad que yo llamaría materialista (...) que explica 'la compleja relación que establecen entre el dinero y la ley. En primer lugar, el que representa la Ley sólo está motivado por el interés; el detective es un profesional, alguien que hace su trabajo y recibe un sueldo (mientras que en la novela de intrigas el detective es generalmente un aficionado que se ofrece desinteresadamente a descifrar el enigma). En segundo lugar, el crimen, el delito, está siempre sostenido por el dinero (...) En este sentido, yo diría son novelas capitalistas en el sentido más literal de la palabra (Piglia, 1988, 111. En: Mattalia, Sonia, 2008, 46).

Crímenes, robos, estafas, secuestros, la lógica de la serie *hard-boiled* es casi siempre económica, en contraste con la novela de enigma, donde en general las relaciones materiales aparecen soslayadas. En este sentido, el único enigma que se propone y que nunca resuelven las novelas de la serie negra es el de las relaciones del mundo capitalistas: el dinero que legitima la ética y sostiene la ley es la única 'razón' de estos relatos donde todo se paga.

Los primeros difusores de la serie negra fueron, entre 1920 a 1940, los conocidos *Pulps*, revistas baratas con contenido sensacionalista, hechas con los restos de la pulpa de papel. Su muy bajo costo permitía tiradas enormes que llegaban a todo el país. Un competidor importante de los *Pulps* fue *Black Mask*, publicación dirigida por Henry L. Menken y George Jean Nathan. Especialmente entre 1926 y 1936, con la coordinación de Joseph Thompson Shaw, *Black Mask* fue la revista que impulsó el género *duro* o *negro* en los EEUU con un notable acercamiento crítico a distintas problemáticas sociales. Ernst Mandel (1986) reflexiona sobre los vínculos entre las narrativas *hard-boiled* y las nuevas condiciones de producción en Norteamérica de principio del siglo XX. La génesis de la literatura policial muestra la historia misma del delito. Extorciones, secuestros y asesinatos en el contexto de la llamada Ley Seca, que en Estados Unidos prohibía las bebidas alcohólicas, dejaron de ser temas exclusivos de la literatura policíaca, para convertirse en asuntos que vivían a diario muchos ciudadanos. Esto significó que el 'crimen de salón', que mostraba la tradición de enigma, se volviera poco representativo de la realidad. El mundo revisteril norteamericano fue uno de los primeros en aceptar estos cambios:

La conciencia masiva del crimen salió a la luz con famosas revistas sensacionalistas como “Black Mask” fundada en 1920 por H. L. Mencken y George Jean Nathan para financiar una revista “más refinada”, Smart Set. Cabe destacar que fueron colaboradores de la primera varios personajes que luego se volvieron famosos como: Erle Stanley Gardner y Dashiell Hammett. La expresión *roman noir* con frecuencia se ha aplicado a la literatura de posguerra de los años cuarenta y cincuenta y se dice que comenzó con la *série noire* de thrillers criminales de Marcel Duhamel. Pero esto es falso. *El roman noir* en realidad nació en los años treinta y emergió de la tradición de *Black Mask* (Ernst Mandel, 1986. En: Link: 2003, 72).

Este proceso de redefinición de un género, que ya tenía un espacio de referencia -la novela de enigma-, a las nuevas realidades del mundo industrializado de los países del norte de América, se da en el marco de los flagelos económicos, la emergencia de nuevos grupos societarios con sus lógicas traídas de la Europa mediterránea -las mafias napolitanas y sicilianas- y la enorme presión de la cultura de masas con sus prácticas desacralizadoras de la llamada ‘Alta Cultura’. Todos esos asuntos aparecen recorriendo las tramas de un género que debía hablar más directamente sobre lo que estaba sucediendo en la realidad. Como afirma Jaime Rest:

Conviene tomar en cuenta la carga de crítica social que suelen trasuntar estos relatos, encaminados a denunciar los conflictos que desencadena un sistema competitivo e individualista en el que se identifican dinero, poder y prestigio, sin que resulte posible deslindar claramente los sectores que se consideran respetables de los profesionales del crimen, sumergidos todos por igual en una desesperada lucha por el codiciado predominio (Rest, Jaime, 1974, 35).

El detective en Hammett es falible, le ocurren cosas y es afectado por el enemigo. El héroe hammettiano siempre está bajo presiones sociales y encuentra el momento de develar la verdad que incluye, no sólo la resolución del caso, sino la revelación de las lógicas que explican la existencia del crimen. De algún modo:

La buena novela negra es, al mismo tiempo, el espejo de parte de la sociedad actual. Entraña, por tanto, un elemento de testimonio e incluso de psicología humana extraordinariamente poderoso.

Pero entonces la evasión desaparece y el lector vuelve a encontrarse en el corazón de algunos de los problemas contemporáneos (Hoveyda, Fereydoun, 1998, 169).

Raymond Chandler, creador del célebre Philip Marlowe, surgirá también de Black Mask. Chandler (1888-1959) llega a esa revista con *Los chantajistas no perdonan* (1933). Luego de ser despedido de una empresa petrolera, cuando contaba con más de cuarenta años y una esposa, Cissy, que se aproximaba a los sesenta, Chandler se dedicó de lleno a la escritura. Su buena formación intelectual y lo variado de sus lecturas, le permitieron asimilar rápidamente las técnicas narrativas contemporáneas y los mecanismos de la *novela dura*. Su importancia en relación al género estriba en la elaboración de toda una estética de la novela y un decálogo del cuento policial que demarca los límites entre las nuevas formas del género duro y un verosímil en constitución. En términos generales y demarcando lo sustancial de ese decálogo, Chandler sostenía que:

1. La novela policíaca debe poseer (alcanzar) verosimilitud, ya sea en la situación inicial como en el desenlace. Los finales tramposos no tienen cabida. La verosimilitud es cuestión de eficacia.
2. Lo que respecta al asesinato y a la detección del mismo debe formar parte de una historia sólida. Nada de venenos fantásticos o de efectos indebidos, nada de “silenciadores en los revólveres”, etc. Ni el policía, ni el detective deben de pasar por estúpidos, deben tener los conocimientos necesarios; también se debe tener en cuenta el nivel cultural de los lectores.
3. Tanto los personajes como la ambientación y la atmósfera deben ser realistas: “debe basarse en gente real en un número real” (Link, 2003, 57). Más allá que puede presentarse un elemento de fantasía en la historia policial, no mal ocurre la

condensación del espacio- tiempo, debe ser compensado, luego, con el realismo más puro.

4. Además del misterio y del enigma, la novela policial debe originarse en una historia consistente que contenga todos los aspectos de un relato²⁰: “esta idea resulta revolucionaria para la mayoría de los clasicistas y de lo más odiosa para todos los creadores de segunda categoría. Es acertada, sin embargo” (Link, 2003, 58).
5. La explicación que resuelve el enigma debe ser interesante en sí misma, uno debe involucrar a una serie de nuevos personajes, no es necesario que sea breve. Pero “la novela policial debe tener una estructura lo esencialmente simple como para que ésta pueda explicarse con facilidad, si es que llega el caso” (Link, 2003, 58).
6. La novela policial no tiene la obligación de engañar al devoto verdadero de la ficción, es bueno que se le escape al lector razonablemente inteligente. Pero es muy importante que el lector pueda despejar cierta niebla: una cosa es adivinar al asesino y otra muy diferente es justificar la suposición por medio del razonamiento: “lo esencial es que quede un poco de niebla al final para que la disperse el autor” (Link, 2003, 59).
7. La solución debe aparecer como inevitable una vez que ya es develada.
8. Los roles temáticos y actanciales de los personajes deben ser estables y definidos de una sola vez: “el detective no puede ser héroe y amenaza al mismo tiempo; el asesino no puede ser una atormentada víctima de las circunstancias y también un

²⁰ Entendemos una historia con temporalidad lineal, con una delimitación de roles de personajes estables y los tres niveles básicos de todo relato: introducción, nudo y desenlace.

villano sin remisión” (Link, 2003, 59).

9. De alguna forma, la novela policial debe castigar al criminal. Esto no es por la “moral” o el “didactismo”, sino porque de lo contrario nos deja un mal sabor, una irritación.
10. La novela policial debe ser honesta al lector. Los hechos deben ser expuestos con imparcialidad, deben permitir la deducción. No se deben distorsionar los elementos que se ofrecen.

En otro lugar de su teoría del género, Raymond Chandler se proyecta sobre las estrategias para que el lector quede atrapado en las tramas del *hard-boiled*. Una verdadera metateoría escrituraria de los efectos que produce tal o cual recurso; en este sentido, como lo había hecho Poe en *Los crímenes de la calle Morgue* y luego Borges en *La muerte y la brújula*, Chandler, co-fundador de una de las estéticas dentro de las literaturas del crimen, va a ser, también, uno de los primeros en teorizar sobre el valor de las emociones y las descripciones en los relatos policiales como recurso para interesar al lector:

Mi teoría era que los lectores sólo se imaginaban que les interesaba únicamente la acción, que, en realidad, aunque no lo sabían, la acción les preocupaba muy poco. Lo que les gustaba, igual que a mí, era la creación de emociones a través de la descripción y el diálogo. Las cosas que recordaban, lo que les obsesionaban, no era, por ejemplo, que un hombre fuera asesinado, sino que en el momento de su muerte estuviera tratando de alcanzar un clip de la reluciente superficie de una mesa, y el clip se alejaba de él cada vez más, de modo que en su rostro había una expresión tensa y sus labios se abrían en una especie de mueca atormentada, y lo último en que se le ocurriría pensar era en la muerte. Ni siquiera oír a la muerte llamar a la puerta. Aquel maldito clip seguirá escapándosele de los dedos (Chandler, Raymond, 1976. En: Link. D., 2003, 89).

La primera novela de Chandler *El sueño eterno* (1939) prefiguró lo que serían sus mejores obras, *La dama del lago* (1943), *El largo adiós* (1953) en las cuales el detective Philip Marlowe juega definitivamente ese doble rol de sujeto duro y, al mismo tiempo, ético y austero. De algún modo, este nuevo detective no sólo trata de atrapar al ladrón, al asesino, al criminal o de resolver

el crimen de la ‘heredera millonaria en su casa de campo’, sino de hacer comprensible cierto estado de la sociedad y entender ese crimen como constitutivo de una red de otros mayores con culpables que tal vez nunca sean descubiertos:

En la novela negra hay, tal vez, un crimen, una víctima, un criminal y un detective, pero ninguna de estas figuras es ya lo que era en el mundo ordenado de Sherlock Holmes. El interés principal de la trama no suele girar en torno a la solución de un crimen, sino en desentrañar y exponer la compleja maquinaria de la que hace parte; el criminal es una figura poliédrica, yo diría incluso colectiva -a veces puede haber un culpable que remite a otro culpable que remite a otro culpable- mientras el detective puede ser -o puede no serlo también- una figura honesta con ribetes incluso heroicos como ocurre (...) con Philip Marlowe (...) pero definitivamente no es un personaje intelectual (Albornoz, María Laura, 2011, 162).

Las formas del policial duro o negro perviven en la sociedad contemporánea, no sólo en las prácticas de escritura literaria, sino también a través de procesos transpositivos de distinto grado y forma, como ocurre con el cine y la televisión; los dos grandes espacios de la cultura de masas. Con mayores adhesiones del lector que la novela problema, la serie negra sigue atrapando con sus hechos violentos, el crimen organizado y las peripecias urbanas de detectives rudos que usan un lenguaje cotidiano y por momentos soez. Esto lo comenta Battista (2012) cuando dice:

Se arriesga y afirma que el policial negro salvó del olvido al policial clásico: ‘El policial, esto nadie lo discute, nace como género con Edgar Allan Poe. A cincuenta años de la muerte de Poe nace Hammett. Muere el fundador del policial de enigma y nace el del policial negro. Si no hubiera existido el policial negro, hoy no estaríamos hablando del policial, hubiera muerto por sí solo (Battista, en: Picabela, M. Lujan, 2012, Revista Ñ).

Otra variante de la novela policial, aunque menos importante que las anteriores (de enigma propiamente dicha y *hard-boiled*), es aquella que sustituye, como protagonista de la obra al detective por el delincuente. En efecto, no son pocos los escritores que han preferido otorgar al criminal el papel protagónico de sus narraciones; esta otra faceta del género fue iniciada en Francia por Maurice Leblanc, con *El arresto de Arsenio Lupín* (1903) o

El triángulo de oro (1936), quien inventó al máximo rival de Sherlock Holmes: Arsenio Lupin, el "genio del disfraz"; unas veces, tenor; otras, chofer; otras, viajante de comercio marsellés. Una especie de Robin Hood trasplantado al siglo XX. La principal característica de este singular personaje es su elegancia: Arsenio Lupin es un dandy, ladrón de guante blanco y sombrero de copa, que sólo opera en los castillos y los salones aristocráticos y que una noche dejó en la mansión del barón Schorman su tarjeta de visita con esta anotación: "Volveré cuando los muebles sean auténticos".

Una versión posterior del protagonista-delincuente, que también se dedica a hacer justicia por mano propia, es la del famoso Raffles creado por Ernest William Hornung, cuñado de Arthur Conan Doyle, quien retoma la fórmula de la pareja al modo de Holmes y Watson²¹, haciendo acompañar a Raffles en sus fechorías por un leal e ingenuo ayudante, como el doctor Watson lo hacía con Sherlock Holmes. Otro ejemplo de novelas en esta línea son las del inglés Leslie Charteris, quien dio vida al sofisticado personaje de Simón Templar, alias "El Santo", caracterizado en la televisión por el actor Roger Moore que asume roles más cercanos al seductor Don Juan folletinesco, que al violento de la serie *hard-boiled* literaria.

En series más actuales, la posición enunciativa desde lo delictivo se concreta en muchas novelas como las del escritor sueco Henning Mankell. Este es caso de *El retorno del profesor de baile* (2005), en la que un descolorido Aron Silberstein venga las historias de crímenes impunes desde la Segunda Guerra Mundial. En el contexto de novelistas argentinos actuales, más cercanos a las series del nuevo policial latinoamericano²², nos encontramos con novelas como *Lejos de Berlín* (Terranova, Juan, 2009) que recrea la vida de un oficial nazi en Buenos Aires o la premiada de Horacio

²¹ La más famosa de las duplas investigativas, una especie de Quijote/Sancho, pero contemporánea y dedicada a la investigación, Holmes/Watson representan el juego, la complementariedad entre la racionalidad cartesiana y abductiva del primero y la proactividad pragmática del segundo. El resultado, dos personajes que pueden resolver el enigma justamente por esa suma de competencias.

²² Las aproximaciones al nuevo policial latinoamericano y, en particular, en Argentina, serán desarrolladas en el próximo capítulo.

Convertini, *La soledad del mal* (2012), en la que el enigmático Báez Ayala mata en forma serial y, paradójicamente, expía su existencia con un final cuasi borgeano que recuerda *La casa de Asterión* (1935) o *El fin* (1949).

Finalmente, podemos hablar de una tendencia del género policíaco en la que se combina el racionalismo de la escuela inglesa con la violencia de la serie negra, más elementos de la ciencia ficción, el espionaje y el erotismo. Como ya hemos señalado, de la que es principal representante el británico Ian Fleming, creador de James Bond, corriente a la que se suman cientos de héroes y superhombres que la historieta y los dibujos animados han sabido recrear con éxito.

Como se observa, no sólo la literatura -en su forma narrativa tradicional de cuento o novela-, sino también la historieta, el cine y la televisión, entre otros soportes, han receptado, de alguna manera, el policial, confirmando la vigencia del género como espacio sensible y dinámico de prácticas discursivas sujetas, no sólo a las estéticas que organizan el campo artístico, sino también, a las nuevas conflictividades sociales de cada momento de producción.

En lo que sigue, desarrollaremos uno de los capítulos más importantes del trabajo investigativo que llevamos a cabo. Se trata de la delimitación histórica y formal del objeto de análisis que desplegaremos en la segunda parte: el *nuevo policial* o *neopolicial*; variante, si se quiere, de la tradición *hard-boiled*, pero que en nuestro continente latinoamericano, y Argentina en particular, adquiere configuraciones específicas para ‘poder decir’ sobre la realidad de delitos que sobrepasan el mero hecho de matar, para involucrar otras temáticas como la corrupción, el tráfico de influencias, en un marco general de situaciones de connivencia entre distintas estructuras del Estado y el llamado crimen organizado.

Como dice Paco Ignacio Taibo II:

(El neopolicial) es la gran novela social del fin del milenio. Este formidable vehículo narrativo nos ha permitido poner en crisis las apariencias de las sociedades en que vivimos. Es ameno, tiene gancho y, por su intermedio entramos de lleno en la violencia interna de un Estado promotor de la

ilegalidad y del crimen (Paco Ignacio Taibo II, 2000, 64).

Proponemos, entonces, una lectura del neopolicial en clave de novela social, como indica Taibó II y, con esta perspectiva, atender a los distintos recursos y estrategias discursivas orientadas a lograr los efectos de sentido.

CAPÍTULO III

EL NEOPOLICIAL LATINOAMERICANO

Condiciones de producción y matrices estéticas en la nueva novelística policial latinoamericana

La literatura policial, cuyos modelos y autores provenían mayoritariamente del mundo literario anglosajón y francés, arribó recién a Latinoamérica y Argentina en particular, en el último cuarto del siglo diecinueve, a través de la difusión de los relatos policiales modélicos de Edgar Allan Poe (1809-1849) y de los folletines policiales de autores como Emile Gaboriau (1832-1873), Arthur Conan Doyle (1859-1930) y Gastón Leroux (1868-1927). Si bien los lectores acogieron con entusiasmo estos primeros textos que reproducían el mundo y las lógicas del crimen de países como Inglaterra, Francia, Estados Unidos, entre otros, nunca dejaron de percibir que se trataba de un género importado, cuyas historias discurrían en las calles de metrópolis frías y humeantes y de la mano de detectives estoicos e inexpugnables; es decir, muy lejos de las realidades de los países latinoamericanos: “El latino, el hispanoamericano (...) se distingue (...) por un escepticismo sin recato hacia el poder de la justicia abstracta y por un desdén amargo hacia la actuación de los depositarios de la justicia” (Bermúdez, M. E., 2011, 188).

Así, las fechas de publicación de las primeras traducciones de la literatura policial anglosajona y francesa realizadas en Latinoamérica, según críticos como Bajarlía (1964), Yates (1964, 1972); Fevre (1974); Lafforgue y Rivera (1977, 1981), se habría concretado aproximadamente a finales del siglo diecinueve o a inicios del veinte. En el prólogo a *Cuentos policiales*

argentinos (1997), Lafforgue y Rivera refieren a las primeras traducciones de Poe hechas por el argentino Carlos Olivera hacia 1880, que incluían los tres cuentos policiales fundacionales del género clásico, *The Murders in the Rue Morgue* (1841), *The Mystery of Marie Roget* (1842) y *The Purloined Letter* (1844). Como refiere Oscar Blanco (2009):

En Argentina, desde la temprana traducción en nuestro medio, década del 70' del siglo XIX, de los relatos de Poe por parte de Carlos Olivera, el relato policial comienza a hacer su aparición en la literatura local. Cuando digo género policial, y vale aclararlo nuevamente, obviamente me estoy refiriendo al relato policial clásico, el policial como problema, al decir de Boileau-Narcejac, el género que se funda en Los crímenes de la calle Morgue, de Edgar Allan Poe, como texto que inicia la serie (Blanco, O. 2009, 2).

En este mismo sentido en otro texto clásico de la crítica policial, *Asesinos de papel* (1977), los dos autores antes citados -Lafforgue y Rivera- mencionan esta recepción de los cuentos de Poe, junto a los de Gaboriau, Conan Doyle y Leroux, “hacia fines del siglo pasado [XIX] en distintas revistas juveniles del tipo *Nick Carter*, *Tit-Bits*, *Buffalo Bill Magazine*” (Lafforgue y Rivera, 1977, 18), mientras que indican la posterior fecha de 1915 para las colecciones argentinas masivas y de kiosco como *La Novela Semanal*, *El Cuento Ilustrado* o *La Novela Universitaria*.

Así, el discurso del crimen y su íntima relación con las orografías ciudadanas, las fuerzas de seguridad y la presencia de esos personajes de película que son los investigadores, tuvo (y tiene) un gran desarrollo en Argentina; hasta el punto que nuestras narrativas policíacas funcionaron, fronteras afuera, en algún sentido, como modelos para el resto de los escritores latinoamericanos.

De este modo, en la protohistoria del género, que coincidió en nuestro país con la consolidación de la Nación y los planteos estéticos del Romanticismo y el Positivismo, no todo fue traducción de escritores franceses, ingleses y norteamericanos. Hubo un primer policial, si bien influido por aquellos modelos exógenos, con escritores que fueron conscientes de que se trataba de un nuevo tipo de práctica escrituraria

atravesada por las lógicas de la incipiente literatura para el gran público, sobre todo de diarios y revistas y que su cultivo tenía impacto en el espacio de lectores de manera mucho más fluida (y redituable) que otras prácticas literarias. Esto llevó a muchos de estos escritores a ocultarse bajo seudónimos en inglés o francés, las dos lenguas de referencia para el naciente campo literario del crimen. Entre ellos se destacan Raúl Waleis -seudónimo de Luis Vicente Varela-, autor de *La Huella del Crimen* (1877), primera novela policial en lengua española, Paul Groussac, *La pesquisa* (1884) y Eduardo L. Holmberg, *La bolsa de huesos* (1896). En relación a esto, mientras un sector de la crítica literaria ha considerado a dos textos de Eduardo Ladislao Holmberg (1896), como la fecha de surgimiento del relato policial en Argentina, en concreto *La casa endiablada* y *La bolsa de huesos*; otra parte de la crítica indica como relato fundador del policial *La pesquisa* de Paul Groussac; si bien este texto presenta el problema de sus dos momentos distintos de publicación: un primer momento en 1884, anterior a los textos de Holmberg, con la firma de Groussac y un segundo momento de publicación en 1897, posterior a dichos textos.

Oscar Blanco se refiere a estos dos autores como los que en realidad inauguran una literatura policial argentina:

Considero más productivo e interesante proponer un doble inicio del policial en la literatura argentina, el texto de Groussac, por un lado y los textos de Holmberg mencionados, por el otro. Lo que posibilitaría dos instancias confrontativas de la emergencia del género en nuestro medio y a partir de ello focalizar qué se cuenta, qué se relata en cada una de esas instancias del acontecimiento del policial en la literatura argentina” (Blanco, O., 2009, 3).

También en Argentina publicarán autores uruguayos como Horacio Quiroga -*El crimen del otro* (1904)- y Vicente Rossi, que compila sus cuentos bajo el título de *Casos policiales* (1912). En el mismo año, el chileno Alberto Edwards comienza a publicar un folletín seriado que tiene como actor principal a Román Calvo, un detective que aparecerá en las publicaciones como El Sherlock Holmes chileno, en clara intertextualidad con el personaje de Conan Doyle.

Durante las décadas siguientes, la de los años ‘20 y ‘30, el devenir del

género se va consolidando a través del mundo revisteril, lo que implica el predominio de la traducción y las escrituras imitativas por parte de autores locales. Remedando las producciones de los países anglosajones, como el *pulp* Black Mask, que lideran la producción del policial por la época, en nuestro país se comienzan a publicar, con muy pocos años de diferencia con sus originales en inglés, algunas traducciones de los principales autores ingleses y norteamericanos -Poe, Doyle- y del emergente género *hard-boiled* a través de los primeros relatos de Dashiell Hammett. Así, entrada la década que va de 1930 a 1940, la Editorial *Tor* pone al alcance de todos, títulos en los cuales se mezcla la novela de aventuras con la intriga policial. La *Colección Misterio* y la *Serie Wallace*²³ con títulos como *Los Cuatro hombres justos*, *El misterio de la vela doblada* o *La pista del alfiler*; relatos que combinaban la tradición de la novela problema y el naciente *thriller* a través de la atrayente fórmula de delito, sangre y varios asesinatos por entrega, asegurando la captación del público, sobre todo en los grandes conglomerados urbanos del país.

Sin embargo, las producciones policiales originales, con condimentos idiosincrásicos argentinos, no vendrán de la mano del mundo de las revistas y diarios, sino del emergente campo de narradores de vanguardia de los años '40. En este sentido, casi todos los estudios críticos ubican en esta década a Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, como los escritores que durante esta primera mitad del siglo XX se convierten en los

²³ Richard Horatio Edgar Wallace fue un periodista británico padre del estilo (dentro de la tradición negra) *thriller* con su novela *Los Cuatro Hombres Justos* (1905) y consolidó este género narrativo con su obra posterior. Las investigaciones detectivescas realizadas en sus novelas requieren siempre un profesionalismo, y suelen desplegarse con el concurso de la maquinaria policial, lo que la diferencia de la corriente de la novela problema o novela enigma, donde se supone que el lector dispone de todos los indicios necesarios para resolver por sí mismo el misterio, rivalizando así con el protagonista de la narración, generalmente un detective aficionado. No obstante, Wallace sí brinda frecuentemente al lector la posibilidad de ejercer sus propias dotes de detección. Recordemos como ejemplo los problemas de habitación cerrada planteados en *The Four Just Men* (1905), *Los Cuatro Hombres Justos*, *The Clue of the Twisted Candle* (1917) (traducida como *El misterio de la vela doblada*) o *The Clue of The New Pin* (1923) (*La pista del alfiler*). No obstante, incluso en estas novelas prepondera la acción sobre el análisis. Esto se debe a que, como cultivador del *thriller* (narración inquietante), Wallace da preferencia a la tensión dramática y a la unidad narrativa sobre la lenta exposición de indicios característica de la novela enigma. Muchas de sus novelas han sido llevadas al cine, y se han hecho series de televisión. Al final de su vida, escribió el guión de la película *King Kong*.

principales promotores y referentes del género. Borges y Casares ampliaron las posibilidades de la novela de enigma para reescribirla desde una perspectiva paródica y, en muchos casos, con alusiones metafísicas. Basta recordar relatos como *La muerte y la brújula* y *El jardín de los senderos que se bifurcan*, incluidos en *Ficciones* (1944), con un Borges que conjuga el algoritmo racional de la serie de enigma con intrincadas alusiones al discurso filosófico. Con estos cuentos se da inicio a la corriente metafísica en la narración detectivesca, con la inclusión, a la manera de cómo lo hará Ernesto Sábato en *El Túnel* (1948-2010), de elucubraciones sobre el hombre, los límites gnoseológicos y las fronteras entre el mundo de la ficción y lo real. Esto mismo lo indicó Ernesto Sábato en su ensayo *Uno y el universo* (1945) al decir que a “Borges le gusta confundir al lector: uno cree estar leyendo un relato policial y de pronto se encuentra con Dios o con el falso Basílides” (Sábato, 1996, 34).

Junto a estos textos, que van consolidando un campo de escrituras policiales en Argentina, se destaca *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942)²⁴, escrito a ‘dos manos’ por Bioy Casares y Jorge Luis Borges que, con el seudónimo de Bustos Domecq, narra las peripecias de un presidiario que resuelve los casos criminales desde su celda; un verdadero Holmes argentino. Como dice Francisca Noguero Jiméñez (2010):

[Borges], junto con Bioy Casares y bajo el seudónimo de Honorio Bustos Domecq publicó *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), relatos en los que un barbero injustamente encarcelado se entretiene resolviendo casos de los que tiene noticia a través de los diarios vespertinos. Como descubre el apellido del inusual detective, los problemas suponen una revisión paródica del modelo en todos sus componentes: frente a los infalibles sabuesos anglosajones, Parodi es claramente argentino -bebe mate, juega baraja- y se muestra limitado en sus capacidades, pues no puede descubrir por qué fue encerrado en prisión (Jiméñez, N. Francisca, 2010, 2).

Seis problemas para don Isidro Parodi, como refiere Mempo Giardinelli, no fue importante por su acercamiento a las realidades latinoamericanas a través de la crítica social ya que: “Borges y Bioy Casares

²⁴ Según Walsh el primer libro policial en castellano (en *Diez cuentos policiales*, 1953).

hicieron a su Isidro Parodi, (...) en cierto modo [inhibido] de todo cuestionamiento a la realidad” (Giardinelli, M., 1991, 592). Sin embargo, se destaca por ser un texto en el que se realizan interesantes operaciones de reescritura de la matriz policíaca tradicional, sobre todo de la figura del detective clásico al modo de Dupin²⁵; aspecto que influirá decididamente en muchos escritores del nuevo policial.

Así, las décadas de los años ‘40 y ‘50 significan, para el género, su consolidación con una producción policial vernácula canalizada por colecciones que combinan textos de autores locales con traducciones de consagrados extranjeros. Borges y Bioy Casares, también promovieron estas antologías pioneras de relatos policiales, como la del *Séptimo Círculo* (1945)²⁶. Ricardo Piglia recuerda este comienzo al decir que fue Borges quien crea un espacio para la lectura de sus propios textos, los que debatían con la tradición de la literatura psicológica realista y proponían la centralidad de la

²⁵ El hecho de que el que investiga esté privado de su libertad, que no sea un detective profesional, y que su modelo investigativo sea sólo a través de procesos inductivos y deductivos, pero sin acceso directo a la materialidad de las cosas, significan un desplazamiento importante respecto de la figura del detective clásico.

²⁶“En febrero de 1945 nació El Séptimo Círculo, la colección dirigida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. El primer título fue *La bestia debe morir*, de Nicholas Blake, en traducción de Juan Rodolfo Wilcock. Desde sus primeros volúmenes El Séptimo Círculo fue un éxito con tiradas que oscilaban los 14.000 ejemplares. El Séptimo Círculo -que evoca el anillo del infierno que Dante reservó a los violentos- estuvo destinada, en un principio, al policial clásico inglés. Sin embargo, “a lo largo de sus 366 volúmenes (publicados entre 1945 y 1983; el último fue *Los intimidadores*, de Donald Hamilton) hay curiosas intromisiones. No sólo aparecen algunos títulos del policial negro -James Cain, Ross Macdonald, John D. Macdonald y James Hadley Chase, algunos publicados aun en los primeros años de la colección- sino también ciertos libros que trabajan en los bordes de la literatura fantástica. Entre estos están *El caso de las trompetas celestiales*, de Michael Burt y la magistral *El maestro del juicio final*, de Leo Perutz, cuyas soluciones violan las normas que Borges le exigía al género. Entre los pocos libros de autores nacionales hay dos clásicos: *Los que aman, odian* (n° 31) de Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, y *El estruendo de las rosas* (n° 48), de Manuel Peyrou. Los otros autores cercanos son Enrique Amorim (uruguayo radicado en Buenos Aires), María Angélica Bosco (que desarrolló casi toda su literatura dentro del género policial), Eduardo Morera, Alejandro Ruiz Guiñazú y Roger Pla. Estos tres últimos firmaron con seudónimo (Max Duplan, Alexander Rice Guinness y Roger Ivness, respectivamente), lo que revela la desconfianza que todavía provocaba el policial. El verdadero enemigo conceptual para Borges y Bioy no era el policial norteamericano, sino el francés. Por ese entonces la editorial Tor publicaba en ediciones económicas de portadas y páginas amarillas títulos de los autores de habla francesa como Gastón Leroux, Maurice Leblanc y Georges Simenon (al que Borges tampoco valoraba), junto con otros autores como Edgar Wallace y S. S. Van Dine (a quien Borges detestaba especialmente)” (Fuente: De Santis Pablo, *Los mejores asesinatos de la literatura*, <www.lanacion.com.ar/487962-los-mejores-asesinatos-de-la-literatura>.)

trama de intriga y la construcción del relato en torno a un nudo problemático que definía el enigma. Este camino es seguido durante esos años por autores diversos, entre los que sobresale, como ya se señaló por su sentido precursor, la primera antología del género policial en Argentina: *Diez cuentos policiales argentinos* (1953), de Rodolfo Walsh. Este texto publicado por la Editorial Hachette en 1953 significa la visibilidad de autores que definirían, en muchos casos, parte del campo de escrituras del género en las décadas siguientes. El libro de Walsh incluye relatos de Jorge Luis Borges (*El jardín de los senderos que se bifurcan*), como de Hurtado, Marull, Pérez Zelaschi, Peyrou, Eisen, Mayfer, Del Rey, Bioy, y el mismo Walsh. Impulso que será continuado con la aparición de la *Serie Naranja* (Hachette, 1945-1955)²⁷ que retoma la tradición de la novela problema y de suspenso, con condimentos de la vertiente dura a través de autores como Ellery Queen, Raymond Chandler, James Hadley Chase, entre otros. En este espacio productivo otras colecciones como *Evasión* o *Rastros y Pistas* también retomarán lo esencial del género policíaco para el gran público de aquellos años, con detectives destacados por su saber científico-forense e historias atravesadas por el suspenso, el espionaje, el humor y la acción.

Las décadas siguientes en Argentina, sobre todo la de los años '70, significan la consolidación del género del crimen a través de importantísimos aportes, como lo es la colección *Serie Negra*, dirigida por Ricardo Piglia, quien, además, organiza concursos literarios de novelas policiales, tales como los propuestos por la revista *Vea y Lea*, en los cuales los escritores Pérez Zelaschi, Alfredo Grassi, Rodolfo Walsh, Horacio Martínez, entre otros, hicieron conocer, en muchos casos, sus primeras contribuciones al género.

De todos modos, esta recepción y circulación de literatura policial en

²⁷ La Colección Biblioteca de Bolsillo, Serie Naranja-Hachette, fue una colección policial editada en Argentina por editorial Hachette entre 1943 y 1955. Entre sus títulos se destacan clásicos de la serie de enigma y sobre todo de la tradición *hard-boiled*. Entre sus títulos encontramos a: Arthur Conan Doyle *El Sabueso de los Baskerville*; Ellery Queen *El Misterio de las Cerillas*; Agatha Christie *El Crimen del Golf*; Dashiell Hammett *Nick Charles, Detective*; Carter Dickson *Los Crímenes de la Viuda Roja*; William Irish. *La Mujer Fantasma*; Carter Dickson *Los Crímenes del Unicornio*; E.L. White *Con el Corazón en la Boca* y Ross MacDonald *Cita en la Morgue*, entre otros.

Latinoamérica y Argentina en particular, no significa que los autores regionales y locales hayan adoptado el género de manera inmediata. El crítico Fermín Fevre indica, en su *Estudio preliminar a Cuentos policiales argentinos (1974-1995)*, que la difusión del género policial se extendió a los países hispanoamericanos ganando lectores -sobre todo a través de traducciones de clásicos anglófonos y francófonos-, pero que no tuvo repercusión directa e inmediata en las prácticas de escritura. De algún modo en nuestro contexto hispanoamericano el esquema narrativo que presupone la primera novelística importada, tanto en la serie clásica como negra, de un criminal que sería castigado y el restablecimiento final del orden social, aparecían algo incongruente con las lógicas de nuestras sociedades más bien atravesadas por la corrupción y la connivencia entre policía, política y justicia. Como señala Leonardo Padura²⁸ al referirse a este nuevo policial:

El desencanto político es común en el género del detective hard-boiled de América Latina, que se asocia con la sociedad y la política (...) [Muchos casos reales] nos recuerdan al del detective privado chileno Heredia, de Ramón Díaz Eterovic²⁹, que también sufre el desencanto generacional. Sus esperanzas de cambio social de la época de Salvador Allende contrastan con la política económica del neoliberalismo de la democracia actual que fue obra del dictador Pinochet (Padura, L., 2009, 24. En: Gallagher, E., 2010, 202).

Una serie de factores deberán confluír para que esta nueva narrativa del crimen sea posible a través de relatos policiales más cercanos nuestras problemáticas latinoamericanas. Entre los hechos más destacados están la Revolución Cubana, la expansión de los principios del Socialismo, el Mayo

²⁸ En el artículo *Memoria y desencanto en las novelas policíacas de Leonardo Padura*, Eilis Gallagher aporta más datos sobre estas delimitaciones del autor cubano, al afirmar que “en la tetralogía de las cuatro estaciones de Leonardo Padura, *Pasado perfecto*, *Vientos de cuarentena*, *Máscaras*, y *Paisaje de otoño*, (...) escrita entre los años 1991 y 1998 (...) el protagonista y detective Mario Conde se considera a sí mismo un infeliz y desgraciado (...) Esta descripción del detective en principio no se diferencia en mucho del típico detective estilo hard-boiled o duro. Sin embargo, su desencanto personal adquiere una dimensión política cuando sufre de forma más directa alguna de las decisiones políticas tomadas [por los gobiernos de turno que favorecen actos de corrupción, persecuciones ideológicas, entre otros] (Gallagher, Eilis, 2010, 202).

²⁹ Más adelante referiremos algunos de los aportes desde la teoría que hace Díaz Eterovic para redefinir el neopolicial en el marco de las narrativas en Latinoamérica.

Francés (1968), el auge progresivo de otras formas de contar sobre lo real, que desde los Estados Unidos va a recibir el nombre de *non-fiction* y que en contextos de Latinoamérica se la conocerá como Nuevo Periodismo³⁰.

Como refiere Francisca Noguero Jimémez (2010) de la Universidad de Salamanca:

En América Latina, los años sesenta se vieron definidos por el triunfo de (...) unas ideas libertarias que alcanzarían su punto álgido en 1968. Sin embargo, el optimismo colectivo se vio truncado ese mismo año, que conoció la terrible matanza de estudiantes en Tlatelolco por parte de las fuerzas gubernamentales mexicanas. La represión se intensificó en los setenta y ochenta, lo que ocasionó la emergencia de sangrientas dictaduras, la sucesión de guerras civiles -francas o encubiertas- y la paralización generalizada de la vida intelectual en numerosos países, donde algunos intelectuales morían en la lucha armada mientras otros sufrían prisión, tortura o exilio. Se produjo así el derrumbe de los antiguos ideales y un proceso generalizado de desencanto ante la frustración de las antiguas expectativas, agravado tras la caída del muro de Berlín por el descubrimiento de las fisuras del castrismo y el triunfo global de las doctrinas neoliberales (Noguero Jimémez, 2010, 4).

En relación a este espacio social, cultural y político y a pesar de que el caudal de lectores del policial, sobre todo en Argentina, fue siempre considerable y, junto con propuestas revisteriles de ciencia ficción, fantásticas, melodramáticas y la historieta en general que acapararon un alto porcentaje de seguidores que esperaban las entregas y nuevos títulos con verdadero entusiasmo, para los escritores vernáculos no dejó de ser un formato con sabor a ‘producto importado’ y, de algún modo, tal como era presentado, ideológicamente incompatible con las realidades hispanoamericanas.

De este modo, los escritores tempranamente debieron buscar nuevas formas para ‘hacer’ y concretar sus escrituras dentro del género del crimen. Así lo comenta tempranamente Donald A. Yates, en la introducción a *El cuento policial latinoamericano* (1964) cuando refiere que:

Mientras la ficción detectivesca, en tanto un tipo de ‘literatura de evasión’ puede tener un encanto peculiar para el público

³⁰ Para más detalles consultar Tom Wolfe (1978)

hispanoamericano, sucede que la realidad cotidiana de una sociedad, en la cual la autoridad de la policía y el poder de la justicia se admiran menos que en los países anglosajones, tendió a desanimar a los escritores nativos” (Yates, 1964, 5-6).

En este mismo sentido y desde una coordenada crítica más cercana a nuestro espacio sociocultural, otros autores como Monsiváis (1973), Feinmann (1991) o Padura (2001) ratifican aquellas afirmaciones de Yates. Lejos de las figuras reparadoras del orden social, encarnadas en las series norteamericanas y europeas por detectives privados o policías, en el contexto de las sociedades latinoamericanas “no hay confianza (alguna) en la justicia” (Carlos Monsiváis (1973, 11), por lo que esos actores de la investigación, si los hay, inspiran muchas veces temor o rechazo. Carlos Gamerro (2005)³¹ comenta sobre esta fractura de la figura detectivesca y del:

Absurdo de una figura como Marlowe en la Argentina contemporánea, [pues], detectives privados hay (...). Lo que no hay son detectives privados íntegros y honestos (...) a la manera del Marlowe de Raymond Chandler. Un Marlowe, para nuestra realidad, es tan exótico o imposible como un Sherlock Holmes (...) y si fuera posible terminaría flotando boca abajo en el Riachuelo a la mitad del primer capítulo (Gamerro, Carlos. 2005, 165).

Esta necesidad de pensar en una nueva figura de detective lleva al autor de *Las islas* (2007) a producir un contra-decálogo policial, si lo pensamos en relación con el escrito por Raymond Chandler, en el que expresa las lógicas del crimen en Latinoamérica:

1) El crimen lo comete la policía.

³¹En *Las islas*, Carlos Gamerro, cuenta varias historias: la de Felipe, uno de los personajes centrales, hacker y también ex combatiente de Malvinas; atributos que lo convierten en la persona adecuada para una tarea en apariencia riesgosa, pues quien lo contrata es Fausto Tamerlán, hombre multimillonario, padre de un hijo que ha cometido un asesinato. La misión de Félix es ingresar en los archivos de la SIDE, dar con los nombres de los testigos de ese crimen y salvar al hijo. Pero se encuentra con algo peor: las pruebas de que la Guerra de Malvinas no ha terminado. Militares y ex combatientes conspiran para recuperarlas. Félix se ve inmerso en una aventura que se bifurca entre lo real y lo imaginado, en un retorno a su propia memoria, a sus tiempos de combatiente. *Las Islas* es un clásico de la literatura argentina contemporánea sobre los conflictos entre historia y política a través de una trama neobarroca, como la define el mismo Carlos Gamerro.

- 2) Si lo comete un agente de seguridad privada o – incluso– un delincuente común, es por orden o con permiso (connivencia) de la policía.
- 3) El propósito de la investigación policial es ocultar la verdad.
- 4) La misión de la justicia es encubrir a la policía.
- 5) Las pistas e indicios materiales nunca son confiables: la policía llegó primero. No hay, por lo tanto, base empírica para el ejercicio de la deducción.
- 6) Frecuentemente se sabe de entrada la identidad del asesino y hay que averiguar la de la víctima.
- 7) El principal sospechoso –para la policía– es la víctima.
- 8) Todo acusado por la policía es inocente.
- 9) Los detectives privados son, indefectiblemente, ex policías o ex servicios. La investigación, por lo tanto, sólo puede llevarla a cabo un periodista o un particular.
- 10) El propósito de esta investigación puede ser el de llegar a la verdad y, en el mejor de los casos, hacerla pública; nunca el de obtener justicia.

(Gamerro, Carlos, 2004, 64).

En este marco de reflexiones, la búsqueda de modelos vernáculos para narrativa detectivesca más verosímiles con la realidad compleja de nuestra cultura, llevó a muchos escritores latinoamericanos a desarrollar, sobre todo a partir de los años '70, unas escrituras ajustadas a nuestra manera de entender el delito, de buscar la verdad y de 'suturar', de algún modo, la brecha social

abierta por el crimen. Entre los precursores de estas escrituras podemos citar al escritor y periodista español Francisco Ignacio Taibo Mahojo, más conocido como Paco Ignacio Taibo II (1987)³², Feinmann (1991) y Padura (2001); autores que reflexionaron sobre estas nuevas narrativas que agruparemos bajo el título genérico de *neopolicial latinoamericano*.

El género neopolicial resulta un espacio heterogéneo, en el cual la crítica, a veces, ubica otros tipos de discursos vecinos como la novela paródica, la novela policíaca metafísica y la novela negra de denuncia, ésta última, espacio privilegiado de nuestro análisis y sobre la que dedicaremos una reflexión en particular en la segunda parte de este trabajo. Como refiere Francisca Noguero Jiméñez:

Habitualmente se considera 1976³³ como punto de partida del neopolicial, ya que en ese año se publicaron dos novelas mexicanas paradigmáticas del género: *Días de combate* (1976), de Taibo II, primer caso protagonizado por el detective Héctor Belascoarán Shayne, y *En el lugar de los hechos*, de Rafael Ramírez Heredia. En Argentina resulta fundacional *La loca y el relato del crimen*, relato de Ricardo Piglia incluido en *Nombre falso* (1975) en el que el autor -gran impulsor del género a través de sus críticas y de la reconocida colección Serie Negra- conjuga sus conocimientos lingüísticos con una trama de extrema complejidad (Noguero, Jiméñez, 2010, 6).

Neopolicial que el mismo ‘Taibo II’ ayudará a delimitar en aquellas tempranas épocas cuando todavía nadie hacía teoría sobre estas novedosas narrativas que enfatizan, desde sus orígenes, la *denuncia* a “la policía como una fuerza del caos del sistema bárbaro, dispuesta a ahogar a

³² Paco Ignacio Taibo II es escritor y periodista español, aunque su obra se desarrolla en México. Fundador de *Para Leer en Libertad* AC, proyecto cultural de fomento a la lectura y de divulgación de la historia de México, es uno de los autores más carismáticos de la nueva novela policial latinoamericana. Ganador en distintas oportunidades del Premio Dashiell Hammett y traducido a distintos idiomas, es definido por algunos críticos “como un escritor (...) carismático (...) un rebelde capaz de utilizar a Ernest Hemingway como personaje -en *Retornamos como sombras* (2001), curiosamente coetánea de la novela de Padura *Adiós, Hemingway* (2001)- o de escribir a cuatro manos junto al subcomandante Marcos *Muertos incómodos* (2005), publicada por primera vez siguiendo la mejor tradición del folletín en el periódico *La Jornada*” (Noguero, J. 2010, 6).

³³ Si bien nos parecen acertadas estas afirmaciones, en nuestro trabajo planteamos un comienzo del campo neopolicial unos años antes (1973) en Argentina con *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano.

los ciudadanos” (Taibo II, 1979, 40); dentro de un esquema de innovaciones a través de las cuales se presenta “un hecho criminal como un accidente social, envuelto en la cotidianidad de las grandes nuevas ciudades; [con] énfasis en el diálogo como conductor de la narración; gran calidad en el lenguaje, sobre todo en la construcción de ambientes; personajes centrales marginales por decisión” (Taibo II, 1979: 40). Aspectos que desplegaremos en detalle en otros capítulos.

Por otra parte, y en un texto temprano y anterior al de Taibo II y dentro de la crítica del género, Pérez Zelaschi (1960) afirma que “el público latinoamericano rechaza cualquier idealización precisamente porque tiene una íntima familiaridad con nuestra policía (...) El desacato generalizado hacia las leyes hace prácticamente imposible para nosotros crear una historia detectivesca pura [...] Estamos obligados a adoptar caminos alternativos” (Pérez Zelaschi, en: Simpson, 1990, 22). Si bien nuestro continente latinoamericano y, en particular Argentina, como hemos apuntado al comienzo de este capítulo, han dado ejemplos de narradores excepcionales que respetaron, a su manera, las convenciones básicas de las escrituras de enigma (Borges, Bioy Casares, el Padre Castellani, el primer Walsh)³⁴, el modo de estructurar el relato siguiendo a Poe, Doyle o Chesterton, resultaba artificial para nosotros, por lo que los escritores de la novela detectivesca latinoamericana necesitaban re-escribir la matriz genérica a nuestras lógicas del crimen. Como resultado de esta actitud ante el género, los autores del neopolicial rechazaron muchos de los fundamentos de la novela-problema clásica, para desplazarse (aunque con modificaciones importantes que apuntaremos) hacia el *hard-boiled* norteamericano, pues resultaba una matriz expresiva más ajustada para, como dice Mempo Giardinelli, enfocar “la temática del crimen de un modo realista y con marcados tintes sociopolíticos” (Giardinelli, Mempo en: Kohut, 1990, 171).

En este sentido, uno de los que mejor teoriza sobre estas necesarias readaptaciones del policial a nuestras latitudes es Carlos Monsiváis. Para este

³⁴ Rodolfo Walsh en sus primeras escrituras, *Diez cuentos policiales* (1953), *Variaciones en rojo* (1953), adscribe a la estética de enigma, a la manera de E. A. Poe. Recién con *Operación Masacre* (1958), se iniciaría la otra orientación de sus escritos, esta vez más cercana a la serie negra.

escritor y periodista mexicano, hay dos aspectos clave para definir la narrativa policial latinoamericana:

1. El primero tiene que ver con la transformación del lector tradicional de policiales que sólo busca una buena trama o, en su defecto, cuotas de golpes y fugas para mantenerlo atento, en un lector crítico de nuestra sociedad, historia y cultura. Monsiváis afirma que el lector del género del crimen en Latinoamérica tiende a desmitifica las formulaciones tradicionales de las series policiales anglófona y europea y hasta se “desentiende de un proceso detectivesco que, rechazado por inconfiable, abandona su carácter de misterio develado para *convertirse en delación*” (Monsiváis, 1973, 2) (El destacado es nuestro).

2. El segundo aspecto se relaciona con la posición de los actantes víctima/victimario. La narrativa neopolicial latinoamericana funcionan sobre un presupuesto esencial, según este autor “no hay confianza en la justicia (...) (y) El crimen (...) no posee una connotación expropiable: lo excepcional, lo desusado, no es que un latinoamericano resulte víctima, sino que pueda dejar de serlo (Monsiváis, 1973, 3).

Es claro que nuestro neopolicial presenta, salvo contadas excepciones, más afinidad con la serie dura o *hard-boiled* (Chandler, Chase)³⁵ que con la lógica del relato del puro enigma (Poe, Doyle). Ricardo Piglia, en la introducción a su consagrada antología a *Cuentos de la serie negra* (1979), afirma que el detective de esta serie no vacila en ser despiadado y brutal, pero su código moral es invariable en un solo punto: nadie podrá corromperlo. Así, en las virtudes del individuo que lucha solo y por dinero (una paga fija como la que recibe Marlowe por semana o día) contra el delito,

³⁵ Ejemplos paradigmáticos de novelas asociadas a esta estética y a los autores referidos son *La dama del lago* (1943-2003) de Raymond Chandler, o *El secuestro de Miss Blandich* (1939-2005) de James Hadley Chase.

el relato *hard* encuentra su utopía (Link, 1992: 57). Castigo del criminal y dinero; reparación del tejido social y pago por los servicios prestados, el detective de la serie negra está inmerso en las lógicas del capitalismo y desde ellas juega y juzga al mundo. Esto se condice con otras de las observaciones de Mempo Giardinelli (1990) cuando comenta el desplazamiento de los escritores del neopolicial hacia la estética negra, por ser un tipo de “narrativa de acción y de suspenso originada en los Estados Unidos durante los años ‘20 que enfoca la temática del crimen de un modo realista y con marcados tintes sociopolíticos” (Giardinelli en Kohut, 1990, 171).

Sin embargo, nuestros relatos neopoliciales no se amoldan completamente a esta matriz *hard-boiled* descrita por Piglia. Un detective solitario, rudo y ético que se ajusta a la Ley (en la que cree indefectiblemente), resultarían, al menos parcialmente, poco creíbles para el contexto latinoamericano en donde “una policía juzgada de corrupta de modo unánime no es susceptible de crédito alguno: si esta literatura aspirase al realismo, el personaje acusado, casi nunca sería el criminal verdadero y, a menos que fuese pobre, jamás recibiría castigo” (Monsivais, Carlos, 1973, 3). De algún modo, la resultante de la acumulación de las problemáticas del Estado y sus instituciones en América Latina, han favorecido que estas nuevas escrituras, ligadas en parte a la vertiente negra “haya llegado al punto en el que no precisa ya de quien fuera su personaje motor (el detective). En su lugar, los escritores de la región habrían adoptado un realismo sucio después de los años noventa” (Gómez Gutiérrez, Felipe, 2011, 146).

En Argentina, el escritor argentino Juan Pablo Feinmann, en sus clásicos artículos *Estado policial y novela negra argentina* (1991) y más tarde *Narrativa policial y realidad política* (1996), retoma los mismos argumentos al observar que la novela policial argentina (en especial la que copia o parodia a Raymond Chandler) constituiría una metáfora de la realidad política de nuestro país, atravesada, desde la última dictadura militar, por la corrupción del Estado en connivencia con las estructuras del delito y con una “policía, [que] lejos de representar la imagen de la justicia, representa la imagen del terror (Feinmann, 1991, 145), y especifica:

No hay detectives en nuestra narrativa policial. No hay policías porque un policía bueno es -narrativamente, aquí en Argentina- un imposible. La policía está vigorosamente unida a la idea de la represión, y por ahora, y aún más mientras continúen los crímenes como los de Cabezas, es irrescatable de esa zona oscura y violenta. En *Triste, Solitario y Final*, de Osvaldo Soriano, el detective es Philip Marlowe ayudado por el mismo Soriano (...) En *Manual de Perdedores* de Juan Sasturain, los detectives son el veterano Etchenaik y el gallego Tony García (...) En suma no hay detectives (...). (Y) hay que acudir como explicación insoslayable a la realidad social (Feinmann, J.P. 1996).

Nuevo policial que, según el narrador cubano Leonardo Padura (2001), tiene sus ‘padres fundadores’ en algunos autores anglófonos destacados durante la década de los años ‘70 y que siguen siendo leídos con asiduidad en la actualidad. Se trata de Chester Himes (1909-1984) o Donald Westlake (1933)³⁶ quienes elaboran una novela policial que:

Puede al fin olvidarse de la existencia o no de un enigma, y sólo entonces se cobra definitiva conciencia de que el elemento esencial que verdaderamente ha tipificado y sigue tipificando este modelo narrativo no es la presencia de un enigma sino la existencia de un crimen que [...] no tiene por qué ser misterioso para generar el propósito último de esta literatura: la sensación de incertidumbre, la evidencia de que vivimos en un mundo cada vez más violento, la convicción de que la justicia es un concepto moral y legal que no siempre está presente en la realidad (Padura, Leonardo, 2001. En: Trelles, Diego Paz, 2006, 8).

Esta propuesta de una estética policial novedosa, que reconfigura el personaje del detective “privado y oficial-, a favor de un predominio de las voces, actitudes y pensamientos marginales generados y agrupados por un caos que lo domina todo, o casi todo” (Padura, Leonardo, 2001, 10) son los aspectos que este escritor propone como característicos de unas escrituras diferenciales respecto de la novelística policial tradicional -de enigma o negra- en el ámbito de los países hispanohablantes como Chile, Argentina,

³⁶ Chester Himes -1909-1984- es un escritor de raza negra que en sus novelas muestra casi siempre la problemática de su entorno etno-cultural y un espacio, el Harlem de New York. *Un ciego con una pistola* (1969), *Por el amor de Imabelle* (1957) o *Por el pasado llorarás* (1988) son tres muestras destacadas de su obra. Donald Westlake (n. 1933) es otro de los iniciadores anglófonos de la serie neo y renovadora de la novela negra, a través de la inclusión del humor. Se destacan, entre sus novelas, *Un diamante al rojo vivo* o *¿Por qué yo?* y *El muerto sin descanso*.

Paraguay³⁷ y México, como también, incluyendo Brasil, si pensamos en Latinoamérica. El caso de Brasil es interesante. Si bien no cuenta con una extensa producción de literatura policial, algunos escritores han desarrollado ejercicios novelísticos notables dentro del género del crimen. Este es el caso de Rubem Fonseca y su novela *Agosto* (1990-2008); una novela que juega entre realidad y ficción, a partir del suicidio en el Palacio de Catete, del presidente de la nación brasilera Getúlio Vargas. También no debemos olvidar *As esganadas* de Jô Soares (2011), cuarta novela policial del autor, quien había escrito *Xango de Baker Street, El hombre que mató a Getúlio Vargas* y *Asesinatos en la Academia Brasileña de Letras*. *As esganadas*, se ambienta en Río de Janeiro en 1938 - el año de nacimiento de Jô Soares – durante el mandato de Vargas y retrata una serie de asesinatos perpetrados contra víctimas que tienen la particularidad de ser gordas-obesas. Subvirtiendo la narrativa común de los thrillers policiales que involucran detectives, el asesino serial se revela al principio del libro, así como sus motivaciones para perpetrar las muertes.

Las nuevas novelas policiales buscan reformular y hasta subvertir aspectos esenciales que definen al género del crimen, tales como: detective, policía, delincuente, delito, enigma y verdad, con el fin de readaptarlos al verosímil propuesto por el contexto de nuestros países. En ciertos casos, hasta adoptan las formas de un verdadero *antigénero*³⁸, en el sentido que lo define Oscar Steimberg (1993), en tanto incursionan en el humor, las retóricas del grotesco, el punto de vista intimista, los temas intrascendentes o fuera de los protocolos de los asuntos canónicos del policial tradicional³⁹. Además, como

³⁷ Se destaca, por ejemplo, en Paraguay la obra de Raquel Saguier y sus dos novelas con temática policial, *Esta zanja está ocupada* (1994) y *La posta del placer* (1999).

³⁸ Las obras antigéneros quiebran los paradigmas genéricos en alguna de las tres dimensiones: retórica, enunciativa y temática. La parodia policial, al modo de *Triste, solitario y final* (1973) de Osvaldo Soriano, por ejemplo, supone la constitución de un antigénero sobre la base de la serie negra, desdibujando, por un desplazamiento retórico y enunciativo, la presencia de inspectores duros, serios y violentos, para instalar una enunciación cuasi-humorística y el uso del lenguaje del cine de acción con sus típicos *gags*.

³⁹ Como la novela de Lucio Yudicello *Judas no siempre se ahorca* (2010) que ubica el crimen, en vez de los clásicos escenarios del *hard-boiled* de ciudades oscuras y húmedas calles que esconden los personajes del hampa, en un tranquilo poblado de Traslasierras, Córdoba, en medio de una procesión de Semana Santa.

ya hemos comentado en palabras de Monsivais, uno de los aspectos destacables de estas nuevas escrituras tiene que ver con la ausencia o desplazamiento del detective como actor protagónico. De hecho, a veces, simplemente no existe, o bien es un personaje apenas configurado o de poco impacto en el desarrollo general de la trama.

Como hemos adelantado, en la historia del neopolicial, estas y otras reformulaciones comienzan tempranamente en algunos autores argentinos a mediados de la década de los años '70 -incluso algunos años antes a la obra considerada fundacional de las series neopoliciales, *Días de combate* (1976)⁴¹, de Taibo II- a través de una apertura a otras variantes del policial, en las que se conjugan la estética del estilo duro o *hard-boiled*, con el trabajo sobre la psicología de los personajes y unas temáticas más próximas a los intereses vernáculos (Latinoamérica y Argentina en particular). Autores argentinos como Osvaldo Soriano, con *Triste, solitario y Final* (1973)⁴⁰, homenaje al *hard-boiled*; Juan Martini⁴¹, con *El agua en los pulmones* (1973) y *Los asesinos las prefieren rubias* (1974); Pablo Leonardo con *Mala Guita* (1976) o Juan Pablo Feinmann en *Los últimos días de la víctima* (1979-2015), plantean, tanto parodias del género (Soriano), como mostraciones de crímenes excesivos, hiperbólicos en lo patémico, producto de un contexto donde muchas veces el Estado convive con el crimen (Feinmann).

Triste, Solitario y Final (1973) de Osvaldo Soriano merece una reflexión particular, en tanto novela emblemática e iniciadora del campo de las nuevas narrativas del crimen en Argentina. En esta obra, la peripecia investigativa ya no es realizada por un detective privado, sino por la dupla

⁴⁰ Nuestro trabajo plantea, en coincidencia con lo expresado por Lafforgue y Rivera (1982), un comienzo del campo neopolicial unos años antes (1973) en Argentina con *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano. Osvaldo Soriano con esta novela, tal como lo desarrollaremos en el capítulo dedicado al neopolicial y sus especificidades, innova sobre la matriz genérica, sobre todo de la serie negra, para proponer unas especificidades que se adelantan en algunos años a las nuevas narrativas del crimen en Latinoamérica.

⁴¹ Juan Martini (Rosario, 1944) se ha consolidado como uno de los escritores centrales en el campo literario argentino. Ha publicado, entre otras, las novelas *El cerco* (1977), *La vida entera* (1981), *Composición de lugar* (1984), *El fantasma imperfecto* (1986), *La máquina de escribir* (1996), *Puerto Apache* (2002), *Colonia* (2004), y los libros de relatos *Barrio Chino* (1999) y *Rosario Express* (2007), entre otras. Actualmente vive en Buenos Aires y dirige talleres de escritura narrativa.

esperpéntica de un periodista -autoficción del mismo Osvaldo Soriano- y el legendario Philip Marlowe, convertido en fantasma de aquel que construyó Raymond Chandler en *El largo adiós* (1943-2004). Este sentido renovador y creativo de la obra de Soriano ya había sido apuntado por Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera (1982), cuando comentan, en relación a la *Narrativa policial en la Argentina*:

En 1973, año de aparición *The Buenos Aires affair*, ‘novela policial’ de Manuel Puig (...) [también] se publican algunos títulos igualmente significativos, tanto para la historia del género como para la cronología general de la narrativa argentina. Nos referimos a [entre otros] a *Triste, Solitario y Final*, de Osvaldo Soriano, un ingenioso homenaje a la manera de hard-boiled y al detective Philip Marlowe, espejo de los grandes héroes ‘quemados’ y punto de referencia de toda una generación de lectores (Lafforgue y Rivera, 1982, 358).

Así, Soriano en su conocida novela ensaya unas escrituras que preludian la escena futura y dominante del neopolicial latinoamericano en las décadas siguientes, al proponer las peripecias de un escritor argentino ‘incrustado’ como personaje dentro de una trama policial. Como refiere uno de los escritores chilenos del género del crimen más leído en la actualidad, Díaz Eterovic (2004):

El relato neopolicial está en consonancia con la emergencia de dicho formato discursivo en el contexto de la literatura hispanoamericana a partir de las novelas de Osvaldo Soriano, ya que éste (...) le dio a la novela policial escrita en este continente la impronta latinoamericana; en otras palabras, la literatura neopolicial ha servido para revelar la realidad de nuestros países donde -dice Díaz Eterovic- ‘*crimen y política han sido una ecuación trágicamente perfecta*’ (Eterovic, Díaz. En: Eddie Morales Piña, 2003) (El resaltado es nuestro).

De este modo, *Triste, Solitario y Final*, retoma la estructura del policial negro, para reescribirlo y dejar sentadas algunas operaciones discursivas fecundas durante las décadas siguientes y que resumiremos en dos aspectos clave:

- En primer lugar, *la parodia del género del crimen* se produce al introducir un detective periodista, sin las competencias

que supone el rol investigativo en las series tradicionales, en tanto un saber-hacer desde la corporalidad, conocimientos policiaco-forense y cierto estado abductivo de buen ‘rastreador’ de los códigos del delito (tal vez la única competencia que subsistirá en las series más recientes). En este sentido, el personaje-autoficcional-Soriano- se encuentra con el paradigma del detective de la serie negra, Marlowe, con quién protagonizará, casi por azar, una historia plagada de peripecias tragicómicas, como se ve en esta escena:

Marlowe se acercó al hombre que dejó de apoyarse en la tumba vacía. No entendía bien esa sonrisa (...) en la cara redonda y mofletuda (...) -Sí. Soy periodista, pero no busco información. Estoy escribiendo una novela sobre Laurel y Hardy y pensé que usted podría ayudarme (...). ¿Cómo se llama? -Soriano. Osvaldo Soriano. -Soy Philip Marlowe. Con e al final (Soriano, Osvaldo, 1986).

- Un segundo aspecto clave se refiere a la *operación de muerte simbólica de la figura-emblema del detective de la serie hard-boiled* a través de la imagen crepuscular de un Philip Marlowe convertido en personaje de otro relato, un personaje triste, solitario que el enunciador retratará en un pasaje poético y central de la novela:

Soriano entró a la habitación y vio a su compañero que estaba sentado y tenía la cara entre las manos. La vela estaba en el suelo, como si alguien la hubiera abandonado. El argentino levantó su luz y sintió que el silencio de su amigo era una carga muy pesada para esa casa oscura, que la tragedia lo había abrazado por fin y para siempre desde ese cuerpo pequeño, suave, ahora rígido, que el detective había dejado caer sobre sus piernas. La cabeza del gato colgaba fuera de las rodillas de Marlowe y los ojos estaban abiertos, aunque no tenían color. La cola era como el contrapeso de un barrilete abandonado. Soriano miró a su compañero un largo rato y advirtió que se diluía en la penumbra. Estaba muy quieto. Nada se movía en ese lugar. Por fin, el argentino se acercó y tocó al animal con la punta de los dedos. Luego apretó un hombro de Marlowe y se retiró del dormitorio. En los dedos llevaba todavía una sensación de hielo (Soriano, Osvaldo, 1973, 73).

Una verdadera acumulación de semas de muerte, aunque Marlowe sólo está dormido. Esta puesta en discurso de la decadencia operará, a nuestro entender, como contrafondo de futuras estrategias ‘desacralizantes’ de los ídolos detectivescos clásicos, para reconfigurar la imagen del detective en las series del neopolicial latinoamericano y, sobre todo, en nuestro país después de los años ‘90. Soriano escribe dos novelas más, unos años después de *Triste, Solitario y Final* (1973). Se trata de *No habrá más pena ni olvido* (1978-2004) y *Cuarteles de invierno* (1980-2004), novelas que, en palabras también de Eterovic (2000), van a profundizar los rasgos de las nuevas narrativas del crimen, al completar aquello que se construyó desde la parodia, con la inserción de *la denuncia* a la política y a la corrupción de un Estado asociado a acciones criminales, persecutorias, entre otras. De alguna manera, Soriano define con estas novelas la forma que asumirá el neopolicial en Latinoamérica, en el que la combinación entre poder, corrupción y crimen, será ‘condimento’ esencial para conformar el dispositivo del delito.

De este modo, los escritores de nuestra región receptaron activamente la modalidad del *hard-boiled*, reproduciendo, innovando, hibridizando y parodiando muchos aspectos que hacen a su estética. Así se fue conformando un complejo y multifacético corpus novelístico, que de un modo u otro tienen a Soriano como precursor. En este sentido y ensayando un listado siempre incompleto, pero que pretende mostrar algunos ejemplos paradigmáticos de las distintas tendencias de este campo discursivo, podemos señalar, además de los relatos fundacionales de Soriano (1973), *Los albañiles* (1971) de Vicente Leñero, con el uso de un deslucido investigador sólo designado como el hombre de la corbata. O *Nombre falso: Homenaje a Roberto Arlt* (1975)⁴²

⁴² *Homenaje a Roberto Arlt* fue publicado en 1975 como el último relato del libro *Nombre falso*, una recopilación de seis cuentos de Piglia, pero desde el principio parece ser algo distinto de los demás en cuanto a su género. De hecho, el autor dice en las primeras líneas: “esto que escribo es un informe o mejor un resumen: está en juego la propiedad de un texto de Roberto Arlt, de modo que voy a tratar de ser ordenado y objetivo. Yo soy quien descubrió el único relato de Arlt que ha permanecido inédito después de su muerte. El texto se llama Luba” (Piglia. 1975, pág. 90). Aunque Piglia finge narrar esta historia de manera objetiva, describiendo cómo él obtuvo el ejemplar de Arlt e identificándose como un investigador responsable por la edición del cuento que vamos a leer, su “informe” es principalmente un homenaje a Arlt en el sentido de que es una provocación ficticia. La primera parte de la obra tiene que ver con la descripción de un cuaderno con supuestos apuntes del autor de *Los 7 locos* y *Los lanzallamas*. Un toque típico: al mencionar ideas para un proyecto futuro, Arlt habla de un personaje que va a escribir un ensayo que se llama “Elogio del arsénico” (Pág. 108).

de Ricardo Piglia, con el detective construido a través de la autoficción de un investigador académico llamado Ricardo Piglia que busca un relato inédito escrito por Roberto Arlt. Idéntica operación la encontraremos en el chileno-mexicano-español Roberto Bolaño y su destacado neopolicial *Los detectives salvajes* (1998), novela en la que el *alter ego* del autor, Arturo Belano, acompañado por un Watson vernáculo, Ulises Lima, buscan el origen de la poesía mexicana.

Como se destaca, en Latinoamérica y Argentina en particular, desde los años '70, se asiste a una verdadera expansión multi-estética de las narrativas del crimen que, retomando aquellos textos inaugurales de Soriano, realizan propuestas de escritura, preluando lo que serán los ejercicios literarios de las décadas siguientes. Un verdadero campo literario emergente⁴³ que continuará su desarrollo después del período de Dictadura. Entre los autores más destacados (además de los ya señalados) y sus obras representativas del período y el género que nos ocupa, podemos citar a: *The Buenos Aires affair* (1973-1977), de Manuel Puig; *Los tigres de la memoria* (1973), de Juan Carlos Martelli; *El jefe de seguridad* (1973), de Julio César Galtero; *Un revolver para Mack* (1974), de Pablo Urbany; *Ni un dólar partido por la mitad* (1975) y *Noches sin lunas ni soles* (1975), de Rubén Tizziani; *Su turno de morir* (1976), de Alberto Laiseca y *Las muertas* de Jorge Ibarguengoitia (1977). Obras y autores que constituyen precursores ejercicios de escritura de lo que comienza a ser el nuevo policial

Y otro: Arlt opina: “creo que jamás será superado el feroz servilismo y la inexorable crueldad de los hombres de este siglo. Creo que a nosotros nos ha tocado la misión de asistir al crepúsculo de la piedad y que no nos queda otro remedio que escribir deshechos de furia para no salir a la calle a tirar bombas o a instalar prostíbulos” Piglia (1975), en: *Caravana de recuerdos*. <[www.caravanaderecuerdos.blogspot.com.ar/2010/01/homenaje-roberto-arl](http://www.caravanaderecuerdos.blogspot.com.ar/2010/01/homenaje-roberto-arl.html)>.

⁴³ El concepto de emergente lo hemos tomado de los desarrollos teóricos de Raymond Williams en *Marxismo y Literatura* (1980). Toda cultura, dice Williams, considera sectores y elementos de su pasado para ser aprovechados, aunque este pasado no está presente de la misma manera. Llama *residual* a ese pasado que todavía se halla en actividad dentro de los procesos culturales presentes. Así ciertas prácticas que no pueden ser justificadas por la cultura dominante presente, si lo puede ser apelando a lo residual que sigue permeándose. En cambio, con el término *emergente* se quiere apelar a los nuevos significados y tipos de relaciones que se crean continuamente en la cultura. El proceso de emergencia es un movimiento repetido, renovable, dado que ninguna cultura dominante está exenta de estos puntos de fuga emergentes, que permiten a futuro los recambios paradigmáticos.

latinoamericano. Este campo continuará en el período posterior al Proceso Militar (1976-1983), con novelas de autores que en las décadas siguientes serán referentes paradigmáticos en distintos ámbitos de la cultura y no solamente respecto al policial. Entre ellos se destacan las novelas de Juan Sasturain, *Manual de perdedores I y II* (1984-1987). O *La lucha continúa* (2002), en la que recupera a su quijotesco detective, el veterano Julio Etchenique (protagonista de *Manual de perdedores I y II*), para una reconstrucción folletinesca en la que el arquero Pedro Pirovano, convertido en el superhéroe Catcher, desentraña la desaparición de un oscuro personaje de la época de Carlos Menem.

Como refiere la crítica Noguero, F. Jiménez (2010), los autores del nuevo policial:

Desde el punto de vista ideológico se definen como hijos del 68, militantes de izquierda durante su juventud, pero desencantados con la evolución de los tiempos. Giardinelli resume su espíritu cuando el protagonista de *Qué solos se quedan los muertos* (1985) se pregunta obsesivamente: ‘¿Qué nos había pasado a los argentinos de mi generación? ¿Cuál era nuestra culpa?’ (Giardinelli, 1986, 114-115). Esta conciencia de fracaso se aprecia en títulos como los de las novelas argentinas *Triste, solitario y final* (1973), de Osvaldo Soriano, tomado de *El largo adiós* chandleriano; *Últimos días de la víctima* (1979) y *Ni el tiro del final* (1981), de José Pablo Feinmann (donde se recupera el verso de tango ‘Ni el tiro del final te va a salir’; y *Manual de perdedores I y 2* (1984 y 1987), de Juan Sasturain. Así se explican también *No habrá final feliz* (1989), de Taibo II, y *Perder es cuestión de método* (1997), del colombiano Santiago Gamboa (Noguero, F. Jiménez, 2010, 6).

Como hemos referido en otro lugar, Mempo Giardinelli, es quizás el más prolífico escritor del período postdictadura. Empezando con *La revolución en bicicleta* (2012), se sucederán distintas novelas que, de un modo u otro, retoman el género policial a través de temáticas siempre ligadas al contexto sociopolítico que se estaba viviendo. Le siguen *El cielo con las manos* (2014), *Luna caliente* (1983), *Qué solos se quedan los muertos* (1985) y *Santo Oficio de la Memoria* (2009).

Qué solos se quedan los muertos merece un comentario más. Publicada en 1985, durante su período de exilio en México (1976-1984),

construye una mirada nostálgica y fuertemente crítica de la realidad argentina a través del personaje José “Pepe” Giustozzi, alter ego del autor. Pepe debió radicarse en México como consecuencia del último Golpe de Estado argentino. Allí se encuentra con Carmen, quien le despierta en su memoria los ideales políticos y revolucionarios de un tiempo perdido. Ella, no sólo como compañera militante, sino como ex- pareja, le pide ayuda, tras la muerte de su actual compañero sentimental Marcelo Farnizzi, quien fue asesinado a balazos en la entrada de su casa. José, como periodista desempleado, pero sobre todo como hombre pasional, se sumerge en un oscuro mundo donde la droga, el dinero y el poder constituyen los engranajes de una Zacatecas deshumanizada e insegura.

Por otro lado, es menester mencionar que el título de la novela de Mempo Giardinelli refiere a un verso de la rima 73 del poeta Gustavo Adolfo Bécquer. *Qué solos se quedan los muertos* (1985) reúne, así, dos términos con una carga semántica y psicológica importantes: soledad y muerte. El misterio de las muertes y la búsqueda del asesino, mantiene al lector en suspenso hasta las últimas páginas e inscriben la historia dentro del género policial. Sin embargo, Giardinelli apuesta a incluir la presencia de la soledad, no sólo de los muertos, sino también de los vivos, de los que quedan, de los que resisten y buscan salvarse. El sentirse solo en un mundo injusto, donde las culpas emergen fruto de la acción meditativa que provoca el dolor de las ausencias, despierta en José Giustozzi la necesidad imperiosa de emprender un viaje interior y exterior para recobrar una identidad perdida y encontrarle sentido a su existencia y a una generación olvidada de argentinos, al mismo tiempo, que busca la verdad de los hechos ocurridos con Carmen.

En el período que estamos leyendo no podemos olvidar, además, a Luisa Valenzuela, con *Novela negra con argentinos* (1991). O la más destacada novela de Ricardo Piglia, *Plata quemada* (2006), en la que volvemos a encontrar al periodista de *El Mundo*, Emilio Renzi, cubriendo un asunto criminal. A diferencia de las investigaciones anteriores, ahora Piglia despliega en la ficción un hecho real y el narrador, como explica en el epílogo, se convierte en detective. De algún modo, esta novela se relaciona

con el modo de escritura que Rodolfo Walsh inaugurara décadas atrás en *Operación Masacre* (1957): un historiador del presente que en nombre de la verdad denuncia los hechos pasados y que es capaz de unir ficción y realidad por medio de la investigación.

Algunos autores más cierran este recorrido por las nuevas narrativas policiales. Siguiendo con novelas basadas en hechos reales y que se inscriben en la línea más dura del género, para mostrar una notable influencia del cine negro, a la vez que, de poner el acento en las vinculaciones del crimen con la política y el poder, se destacan *Entre hombres* (2001) de Germán Maggiore, o *Un crimen argentino* (2002) de Reynaldo Sietecase, en la que se unen el *thriller* más violento, el terror y la política. Ambas novelas tienen como marco temporal y socio-político los años de la última dictadura argentina.

Por último, se destacan, en estas narrativas policíacas adaptadas a los cambios acaecidos en Argentina durante el período de post-dictadura, dos novelas de Raúl Argemí situadas en la Patagonia, *Los muertos siempre pierden los zapatos* (2002) y *Penúltimo nombre de guerra* (2004), en las que se muestra deudor de los clásicos *hard-boiled* y del cine negro, pero con los matices de unas narrativas que se acercan al lector a través de un lenguaje propiamente latinoamericano.

No podemos dejar de destacar, en este espacio de escrituras de reciente aparición, la influencia de otro de los fundadores del nuevo policial latinoamericano: Juan Martini, que sólo habíamos mencionado. Martini merece una referencia particular ya que sus novelas son paradigmáticas respecto a la caracterización del período que describimos. La trilogía *El agua en los pulmones* (1973), *Los asesinos las prefieren rubias* (1974) y *El cerco* (1977), constituye un ejemplo representativo de la literatura argentina de los años '70, en tanto articulan recursos de experimentación formal y conceptual del género, a través de la recepción creativa de la estética del *hard-boiled* y la inclusión de los usos paródicos del lenguaje, la satirización de la política y el desdibujamiento de las figuras fuertes del género negro, como ser el detective y la policía.

En este sentido, estas novelas, como la mayoría de la novelística del

período inicial de neopolicial, a partir de 1973, manifiestan la presencia de fuertes influencias de los fundadores del género negro a través de dos operadores discursivos dominantes: intertextualidad y homenaje⁴⁴. De todos modos y a diferencia de los textos ya referenciados como ser *Triste, Solitario y final* (1973), de Osvaldo Soriano, o *The Buenos Aires affair* (1973), de Manuel Puig, en los que la trama policial está subordinada a otros géneros - lo melodramático, la aventura, entre otros- en la trilogía de Martini, que mantiene el común fondo de la intriga policíaca, se observa un cambio en los modos narrativos con la aparición de juego con los tiempos y voces verbales, fragmentación del desarrollo lógico del enigma y cierta ambigüedad significativa.

Así, la novela policial argentina (y por extensión, la latinoamericana) presenta, desde los años setenta, la tensión entre la exaltación de la copia de los modelos canónicos -de enigma o negro- y cierta trasgresión de esos modelos, en una manifiesta decisión de los escritores por seguir o no las marcas del género policial de una matriz preceptiva fuertemente convencionalizada.

En primer lugar, como hemos apuntado, prácticamente ha desaparecido el investigador profesional. En las historias, rara vez es un experto el que lleva adelante el trabajo detectivesco, más bien aparecen personaje que por motivos personales se ven involucrados en la investigación. En este sentido, abundan las novelas metaficcionales en las que, muchas veces, los detectives y asesinos son escritores o críticos literarios. En segundo lugar, el desciframiento del misterio rara vez tiene que ver con la capacidad y los saberes del detective, puede deberse al azar, e incluso no existir, al presentar dos soluciones o su falta absoluta. En tercer lugar, hay que añadir que, en ningún caso, ya sea en los seguidores del modelo

⁴⁴ Dos operaciones discursivas que suponen la recepción de los clásicos de la literatura *hard-boiled* retomando temas, personajes, situaciones, tipos de conflictos y resoluciones. El más homenajeado es sin duda el detective de Raymond Chandler, Philippe Marlowe; personaje de extensos itinerarios por las narrativas de las décadas de los años '70, a través de sus 'homólogos' latinoamericanos que conservan la ética y la intuición de Marlowe, aunque situados en un contexto en el que el Estado está sospechado de connivencias con el delito.

clásico o del negro, se entrega el asesino a la justicia, ya que en el medio político y social en que se desarrollan las historias, aquella está desvirtuada o no cumple su rol. En cuarto lugar, se advierte la vuelta -aunque en muy pocos casos y con algunas transgresiones de sus reglas genéricas-, al modelo inglés, tanto en la elección del escenario del crimen, como en la tipología del criminal, que al igual que el detective es casi siempre un amateur. Finalmente, en cuanto a los enlaces intertextuales, en este período se van a perfilar una serie de operaciones discursivas que luego serán destacadas en las nuevas narrativas policiales posteriores al 2001. Nos estamos refiriendo a los cruces entre la ficción detectivesca, con procedimientos propios del cine, las series de televisión y, en menor grado, del cómic. Reescrituras y hasta violaciones del género que no hacen más que confirmar, ya sea a través de narrativas policiales de denuncia (con ‘tintes policíacos-metafísicos’ o en reformulaciones paródicas -sobre todo en los escritores más jóvenes-), aquello que Borges dijo en su momento: “El género policial, como todos los géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes” (Borges, J. Luis, 1986, 277). Especificidades que merecerán un despliegue mayor en un apartado que incluiremos en otro capítulo de nuestro trabajo.

Latinoamérica en su conjunto, víctima de cruentas dictaduras militares y crisis económicas, encuentra en el policial el instrumento propicio para decir, a partir de la escritura, sobre hechos que rebasan lo meramente literario para extenderse hacia lo social, político e histórico y así explicitar, en muchos casos, el rechazo a las formas totalitarias de gobierno. Como afirma Piglia: "Creo que en los setenta hubo una suerte de literatura policial (...) que fue una manera de elaborar la narración social de esos años. Ciertos elementos de la violencia política se narraban por medio del policial porque permitía presentar las relaciones duales del poder, como Estado- violencia o delito- ley" (Piglia, Ricardo. En: Elgue Martín, 1993, 42).

Como se puede visualizar, el período que va de la predictadura (1973) hasta los primeros años del nuevo milenio (2001), está marcado por el crecimiento del género policial en número de obras y escritores, cultivándose los más variados estilos, dentro de las tradiciones de enigma y negra, aunque

con énfasis en la tradición y la estética *hard-boiled*. Sin embargo, el fenómeno de la literatura policial se intensifica comenzado el nuevo siglo (XXI), tanto para Latinoamérica, como Argentina en particular, a través de prácticas que ficcionalizan historias de crímenes, en el cruce entre el poder político y policial (como afirma Díaz Eterovic) y en torno a temáticas que hasta ese momento no habían sido decididamente integradas a los temas dominantes de la agenda literaria del crimen, como ser el narcotráfico y la trata de personas⁴⁵. De un modo u otro, estas nuevas escrituras tienen como referencia aquellas obras precursoras de Antonio Di Benedetto, con *Reyunos* (1969), Osvaldo Soriano, con *Triste, solitario y final* (1973), Juan Sasturain, con *Manual de Perdedores I y II* (1984-1987) y Piglia, con *La loca y el relato crimen* (1970) y *Nombre falso* (1975), aunque intensificando las innovaciones temáticas, retóricas y enunciativas (Steimberg, Oscar, 1993, 102).

Muchas colecciones editoriales y escritores en Argentina han sido protagonistas de este aluvión de textos que hablan, de distintas maneras, de las nuevas configuraciones de la criminalidad en Latinoamérica.

Algunos autores, que ya venían escribiendo desde los años '80 y '90, como Mempo Giardinelli, Juan Sasturain, Ricardo Piglia o Elvio Gandolfo, entre otros, continuarán haciéndolo en este nuevo período (posterior al año 2000), desplegando sus estéticas al nuevo contexto; otros, pertenecientes en muchos casos a una generación de escritores más jóvenes, optarán por los homenajes, a la manera de Holmes o Marlowe, o por el camino de la parodia en sus más variadas vertientes.

Distintas editoriales, en este momento histórico, crearán colecciones dedicadas únicamente a visibilizar los nuevos autores del género del crimen. Sabemos que el policial ha sido un género estigmatizado por sus afinidades con la literatura de masas. Ciertas empresas editoriales 'serias' evitaron, en distintos momentos del siglo pasado (XX), publicar novelas policiales, por

⁴⁵ El caso de María de los Ángeles Verón (Marita) es emblemático y muestra la trama de silencios entre Estado protector y crimen organizado.

considerarlas asociadas a los mecanismos reproductivos e imitativos de la cultura para el gran público. Sin embargo, a partir de los años 2000 o 2001, como fechas referenciales, se advierte el crecimiento de distintos sellos editoriales dedicados, casi exclusivamente, al género. Tal como había ocurrido en los años '50 y '60, estas nuevas colecciones están dirigidas a un público amplio, amante de las lógicas del crimen, pero mucho más abierto a los cambios que se han producido en las estéticas literarias y en la lectura del crimen en la sociedad finisecular que les toca vivir.

Este es el caso de la editorial cordobesa *El Copista* (Córdoba, Argentina) que, a través de su colección *Serie policial*, publicó novelas de distintos autores, en su mayoría cordobeses, como es el caso de Fernando López con *Bilis Negra* (2005), Enrique Aurora con *Lectura perpetua* (2005), Dámaso Martínez con *Serial* (2006) o la del italiano nacionalizado en Argentina Maximiliano Mariotti con *El crimen de la doble ilusión* (2008). Todos escritores que, en su mayoría, escriben desde la capital cordobesa y recrean escenas del crimen y del delito con un 'dejo' a local o al interior del país.

También la editorial cordobesa capitalina, *Alción Editora*, en su colección *Narrativas* dará lugar a importantes ejemplos de policiales con temáticas actuales y estrategias fronterizas con otros géneros como la no-ficción o la crónica periodística. Este es el caso de la premiada escritora local María Teresa Andruetto con *La mujer en cuestión* (2003), novela de confesión y testimonio a la manera de Walsh en *Operación Masacre*, con un personaje, Eva Mondito y el contrafondo de los perseguidos políticos en la última dictadura en Argentina. Otra de las autoras publicadas por Alción es Estela Smania, también cordobesa, que en *La última puerta* (2004), ensaya una narrativa contada desde una mujer, al mismo tiempo víctima y victimaria, dentro de un geriátrico. Smania teje una novela con clima asfixiante, en la que el abandono, el aislamiento y la arbitrariedad desencadenan una serie de acciones reivindicatorias que terminan con la muerte de los culpables.

Desde las universidades que tiene la provincia de Córdoba, la *Editorial Eduvim*. (Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Villa María), y a través de su colección *Tinta Roja*, ha estado publicando en los últimos años distintas

novelas de autores, no sólo de Argentina, sino también de Chile, México, Uruguay, entre otros países. Es el caso del chileno Poli Délano, con *Muerte de una ninfómana* (2011) que cuenta las peripecias del detective privado Oscar Lambert en la ciudad de México, junto al inspector Becerra, quienes tendrán como objetivo desentrañar el misterio de un doble crimen. También en la colección aparece el ya mencionado y referente del neopolicial latinoamericano Ramón Díaz Eterovic, con *La ciudad está triste* (2010), novela protagonizada por el legendario detective Heredia; un personaje al estilo de Marlowe, pero marcado por los rituales del desamparo, el alcohol y la nocturnidad. En este marco, Heredia deberá encontrar a una joven raptada por los Servicios de Inteligencia del Estado (suponemos el Chile del post-Pinochet). La novela que escribe Eterovic es uno de los mejores ejemplos de cómo se han readaptado las estéticas en el neopolicial, para mostrar la conjunción entre crimen y corrupción del Estado (con la connivencia de los llamados Grupos de Tareas⁴⁶), resabios de la última dictadura trasandina. Desde Uruguay, *Tinta Roja* publicó la novela de Daniel Chavarría *Adiós muchachos* (2011), policial con cruces con la comedia musical, en la que una joven, Alicia, se prostituye mediante una serie de engaños.

Por otro lado, *Tinta Roja* ha tenido un desempeño importante en el proceso de visibilización de autores argentinos, los que en su mayoría adscriben a la estética de la novela negra. Este es el caso del cordobés ya mencionado, Lucio Yudicello con *Judas no siempre se ahorca* (2010) o en referencias más recientes la novela de Martín Doria con *Postales de río* (2012), una extraña novela que desnuda las intrigas en las madrugadas de las guardias hospitalarias, a través de la conjunción entre el amor, la muerte y la oscuridad de las pasiones humanas. Con la misma fecha de publicación se destacan la novela de Ariel Magnus *El doble crimen* (2010) y otra novela de Fernando López *Un corazón en la planta del pie* (2010). Esta última, un relato que cuenta, en una ligadura más que sugestiva entre literatura y ciencia, cómo una mujer policía, después de una noche de amor, descubre que su amante ocasional es el asesino que ella está buscando. La identidad de ese hombre, perseguido por

⁴⁶ Se conoce así a los grupos parapoliciales que actuaron en las Dictaduras en el secuestro y desaparición de personas.

destruir un banco de embriones y los alcances de su supuesta acción criminal, son algunos de los datos que la novela irá develando en la narración de los hechos.

En esta serie de producciones novelísticas de los últimos años, no podemos dejar de nombrar a uno de los más destacados autores editados por Eduvim. Se trata de Horacio Convertini, escritor multipremiado, tanto en el Festival Azabache, Mar del Plata (2012), como en ¡Ban!, Buenos Aires Negra (2013), además de en la Semana Negra de Girón en España. Convertini en su novela *La soledad del mal* (2012), para nombrar una de las más relevantes propuestas del autor, logra poner el foco narrativo en el victimario, que también, y antes de ser asesino serial, fue víctima, en un oscuro contexto de colegios con internado y curas pedófilos. Dialogando con el Borges de *La casa de Asterión* o *La muerte y la brújula*, Báez Ayala, el protagonista, es asesinado en manos de quien, al descubrirlo, le dará una muerte liberadora.

Una de las últimas novelas de la colección Tinta Roja es la premiada en el Festival Azabache (2013). Se trata de *No llores, hombre duro* (2013) de Mariano Quirós, una novela con tintes humorísticos, ambientada en la provincia del Chaco, en la que se investiga la desaparición de dos ambientalistas. Una novela telúrica, que conjuga personajes típicos como poetas, prostitutas, policías y un periodista devenido en detective, Reyna, que deberá debelar un caso por demás singular en el que actores de la política, la policía y sicarios se asocian para delinquir.

Esta relación dentro del campo literario, entre la tradición discursiva de una literatura con visibilidad en el imaginario de los lectores (el policial de enigma y el *hard-boiled*) y las nuevas condiciones de producción en Latinoamérica de fin de milenio, se refleja también en recientes colecciones radicadas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires; colecciones dedicadas, casi exclusivamente, a la escritura de policiales negros y, siendo más precisos, adscriptos, en la mayoría de los casos, al denominado neopolicial latinoamericano. Juan Sasturain dirige una de estas colecciones, *Negro Absoluto* y se refiere a estos ejercicios de escritura que implican importantes cambios:

En Negro Absoluto, el crimen no paga. Tampoco cobra. Ni siquiera viaja: Buenos Aires es el redundante domicilio de los cadáveres, el aire por el que vuelan los tiros es siempre húmedo y porteño, y el repetido escenario de la pesquisa tiene las veredas rotas. La sangre derramada suele ser negociada; pero no siempre. En Negro Absoluto vale la pena esperar hasta el final. No hay nada escrito y todo se está por escribir (Negro Absoluto. Web. 2010).

La colección *Negro Absoluto* es una de las más prolíficas del nuevo campo discursivo. A partir de una consigna de escritura que el propio Sasturain lanzó como parte de la convocatoria -todas las novelas debían tener un detective, un enigma a resolver, una estética más cercana a la tradición *hard-boiled* y estar localizada en la ciudad de Buenos Aires-, la colección publicó un variado conjunto de novelas de diferentes autores, tanto en edad, trayectoria, como en recursos estéticos puestos en juego. La aceptación de la colección fue inmediata, en parte por su proximidad con la estética neopolicial que enfatizaba la lectura de sucesos delictivos cercanos a la realidad argentina contemporánea.

Dentro de los variados temas y estilos desplegados por las novelas de *Negro Absoluto*, podemos referirnos a dos textos que construyen sus tramas en relación a las relaciones entre historia y política. Es el caso de *Lejos de Berlín*, de Juan Terranova (2009), en la que se recrea la escenografía del primer gobierno de Perón a través de un suceso acaecido en un departamento de la calle Córdoba, Buenos Aires, en el que aparece degollado el empresario teatral Fabio Fabián. En ese contexto, el nazi Bruno Ritter (pero que en la novela es sólo un fotógrafo suizo) recibe un encargo de la viuda de Fabián para que investigue la muerte de su marido. Así, Terranova recrea las ligaduras de ese momento del peronismo y la llegada de nazis escapando de Europa. La otra novela es también histórica- política, se trata de *Todos mientes* de Osvaldo Aguirre (2009); una obra extraña centrada en un contexto histórico en el que el anarquismo tiene visibilidad. En ese marco, el periodista Germán y su fotógrafo Aronson (Holmes y Watson vernáculos) se verán envueltos en un sinfín de peripecias, en intertexto con la historieta y la novela de aventuras⁴⁷.

⁴⁷ En el próximo capítulo nos referiremos a otras destacadas novelas publicadas por Negro

Por último, la novísima colección *Código Negro*, creada en diciembre de 2013, constituye una nueva propuesta de la editorial *Punto de Encuentro*, dedicada exclusivamente a publicar policiales. Dirigida por Rolo Diez desde México y Roberto Bardini desde Argentina, la colección publica novelas de escritores latinoamericanos y españoles, además de cuentos, ensayos, artículos y entrevistas vinculados con el género del crimen. Los cuatro primeros libros de *Código Negro* son *El Gordo, el Francés y el Ratón Pérez*, de Raúl Argemí (2013); *Que en vez de infierno encuentres gloria*, de Lorenzo Lunar (2014); *Noches sin lunas ni soles*, de Rubén Tizziani (2013) y *Chau, papá*, de Juan Damonte (2014).

Como hemos mostrado sólo con algunos ejemplos de policiales de reciente aparición y pertenecientes, en casi todos los casos, a colecciones especializadas en el género, la obra de Soriano y, en particular, su primera e inaugural novela paródico-policial, *Triste, solitario y final*, ha tenido continuadores. El resultado es un corrimiento de las imágenes clásicas de detectives, como Auguste Dupin, Sherlock Holmes, el padre Brown, Hércules Poirot, o el legendario Marlowe, hacia personajes que circunstancialmente han tenido que asumir el rol investigativo. Además, la literatura del crimen en las últimas décadas en Latinoamérica y con énfasis en Argentina, no sólo ha innovado sus formas escriturarias, sino que fue atravesada por hechos de la realidad nacional, en tanto muchos de los relatos y sus posteriores transposiciones a la televisión y el cine⁴⁸, estuvieron inspirados en la compleja realidad de las urbes de nuestro espacio geocultural. Se configura así, un lugar de prácticas literarias, como intentamos delinear, dominado, por un lado, por la parodia a la novelística tradicional de enigma y negra, las relaciones con el cine, las novelas de aventura y el melodrama; por otro, por la enunciación explícita de las problemáticas del poder, la corrupción del Estado y la ausencia de héroes

Absoluto, en las que se despliegan diversos recursos, además de la historia.

⁴⁸ Este es el caso de Marisa Grinstein (2008), la autora de los libros *Mujeres asesinas I* y *Mujeres asesinas 2: Los nuevos casos*; algunos de estos relatos policiales aparecieron transpuestos a la televisión durante el 2008 y el 2009.

salvadores. Así, estos nuevos policiales constituyen un campo discursivo emergente, caracterizado por innovaciones temáticas, retóricas y enunciativas (Steimberg, 1992) en el que se recupera, además, esa funcionalidad esencial que todo buen policial debe tener, como dice Henning Mankell, de servir “para ver lo que está pasando en la sociedad” (Mankell, web. La Nación. 2007).

La contrastación de nuestra hipótesis de trabajo requiere de un apartado más, antes de pasar a los análisis de corpus propiamente dicho. Hemos desplegado la historia, que va del policial clásico inglés y francés al *hard-boiled* norteamericano y de éste al neopolicial latinoamericano. En el capítulo que sigue desarrollaremos un estudio de las especificidades del discurso neopolicial, sus particulares maneras de construir las historias, las diferentes líneas estéticas y los variados recursos enunciativos para escribir sobre el delito, el crimen y las múltiples formas de connivencia entre Estado y crimen organizado que presentan muchos sucesos en Latinoamérica.

CAPÍTULO IV

EL DISCURSO DEL NEOPOLICIAL: ESPECIFICIDADES Y CARACTERÍSTICAS

Las narrativas neopoliciales constituyen uno de los espacios más dinámicos del actual campo de escrituras literarias en nuestro contexto latinoamericano y argentino en particular. Narrativas que apelan a un abanico de recursos expresivos, para decir sobre una realidad que muchas veces desborda los límites del verosímil delictivo y requiere la creatividad de los escritores.

En este capítulo desplegaremos las principales especificidades, a nuestro entender, de estas nuevas prácticas de escritura, a través de algunos indicadores que hemos sistematizado a partir de las múltiples lecturas de corpus de neopoliciales; especificidades que, además, actuarán como ordenadoras de los análisis del corpus específico. Estos aspectos se enuncian como:

1. Problemática en relación al personaje del detective.
2. Problemática en torno a la enunciación, el saber y la verdad en las narrativas neopoliciales.
3. Problemáticas en relación a la construcción del espacio novelesco.
4. Problemáticas en torno a las relaciones intertextuales e interdiscursivas.
5. Problemáticas en relación a la denuncia social, política e ideológica y el desplazamiento del enigma a un segundo plano.

La literatura neopolicial es uno de los espacios escriturarios más innovadores de la actualidad, no sólo por sus múltiples recursos textuales, sino también por ser obras en la que se inscriben las voces que hablan de lo que pasa en las calles, para ficcionalizar nuevos escenarios del crimen, en un despliegue de recursos que compiten, muchas veces, con la mejor literatura clásica latinoamericana⁴⁹. Sus especificidades pueden desplegarse según aquellos cinco indicadores textuales. Empezaremos por lo tanto con el primero de ellos, *el detective*.

IV.I. Problemáticas en relación al personaje *detective* en las nuevas narrativas del crimen

En el espacio de las narrativas policiales -clásicas y *hard-boiled*-, salvo excepciones, podemos afirmar, que sea cual fuere la opción estética seguida, la selección temática, el papel de las instituciones del Estado y el tipo de delito o crimen tomado como punto de partida de la trama, el actor-eje del género sigue siendo el *detective*. Y esto es también destacado e importante en los relatos neopoliciales. En este sentido, nos abocaremos a mostrar, en el contexto de la nueva novelística policial latinoamericana, cómo se construye el actor de la investigación.

Pieza clave en la arquitectura del género policial, el detective es en principio “quien devuelve la verdad y restablece el *statu quo*. Pero el detective es sobre todo el personaje mediante el cual [se] experimenta la catarsis, entendida en el sentido aristotélico; (...) [el detective es] el personaje que actúa a lo largo de un relato completo y expurga sus pasiones a través de la compasión y el terror” (Armenteros, Diana, 2011, 139).

Estas afirmaciones bien caben, en términos generales, a todas las

⁴⁹ Nos referimos a la literatura continental que cobró importancia de la mano de autores como García Márquez, Julio Cortázar o Alejo Carpentier, entre otros y se conoció como literatura del Boom Latinoamericano. En este sentido, el neopolicial es un espacio destacado dentro de las literaturas del postboom, herederas de aquél, pero con suficiente libertad para, también, reescribir muchas de sus propuestas de escritura.

obras del género, en el sentido de que el actor-detective opera como el lugar en el que el delito (criminal, robo, secuestro), como anomalía social, encuentra, al menos parcialmente, su *sutura*. Es decir, es a través de esa mente fuera de lo común que se liga lo inconexo, se hilvanan las piezas desmembradas de los hechos y se llega a resolver el caso, lo que puede significar la cárcel para los culpables, el descubrimiento de las tramas oscuras de la delictividad y, en muchos casos, la muerte de los responsables.

Pero, además, y como afirma Carlo Ginzburg (1999), el detective es como aquellos rastreadores, sujetos de oficios rurales que podían ligar los índices diversos e invisibles para el común de los observadores:

Sucesivamente generaciones de cazadores enriquecieron y transmitieron este patrimonio de saber. No tenemos pruebas verbales para juntar a sus pinturas rupestres y a sus utensilios, pero quizás podemos recurrir a los cuentos populares que a veces transportan un eco, débil y distorsionado, de lo que sabían estos cazadores remotos (...) Un saber del tipo venatorio, cuyo rasgo característico era la capacidad de pasar de hechos aparentemente insignificante, que podían observarse, a una realidad compleja no observable, por lo menos directamente. Y estos eran ordenados por el observador en una secuencia narrativa, cuya forma más simple podría ser: alguien ha pasado por aquí' (...) Descifrar, 'leer' las huellas de animales son metáforas (Ginzburg, Carlo, 1999, 125, 126).

Un sujeto perseguido o paranoico de los sentidos, como refiere Daniel Link (1992), para quien el mundo de los hechos es significativo, o tomando la idea del escritor mexicano José Emilio Pacheco, el detective es un observador omnividente⁵⁰ que convierte el mundo en lugar de los índices; signos de la sospecha y el significado, a punto de desecharse o ser prueba decisiva:

⁵⁰ El narrador omnividente es referido por Pacheco en su compleja novela *Morirás Lejos* (1967). En ella, el narrador se desplaza por diferentes espacios, tiempos, historias y circunstancias para referir las múltiples posibilidades de la dominación, la persecución, la violencia y el exterminio del otro. De algún modo, el narrador en Pacheco es una especie de detective cultural e histórico que liga momentos separados en el tiempo para darles una lógica de continuidad a través de la idea de la recursividad de la persecución y la muerte. El detective en los relatos policiales opera de un modo similar, ligando lo inconexo y distante para conectarlos en un único relato.

El encargado de comprender y revelar la verdad al lector, es el detective (dador), quien es un elemento estructural fundamental en la constitución del género, inviste de sentido la realidad brutal de los hechos, transformando en indicios las cosas, correlacionando información que aislada carece de valor, estableciendo series y órdenes de significados que organiza en campos; es porque los signos son inviolables y su significado, aunque oscuro, puede y debe ser revelado (Link, Daniel, 1992, 11).

Como hemos apuntado en el capítulo inicial, las narrativas del género policial se han ido diferenciando, en una dicotomía relativa, en clásicas de enigma y negras o *hard-boiled*; y es justamente el actor detective el que ha trazado los límites, unas veces claros, otros difusos, entre ambas tradiciones. Sin embargo, en las nuevas narrativas policiales latinoamericanas, las dos maneras paradigmáticas de construir el detective: 1. como un sujeto astuto, pulcro e inteligente que colabora desinteresadamente con la policía -Dupin, Holmes- (serie clásica); o 2. como un rudo detective privado -Rocco, Marlowe- (serie negra)- se ven convulsionadas por la irrupción de nuevas configuraciones.

Este descentramiento del actor detective en las nuevas narrativas del crimen estaría fundado en aquellos que comenta Gutiérrez F. Gómez (2011) cuando dice que en estas narrativas “*la denuncia social* del texto no reposa aquí en el contraste entre una sociedad sin valores y un hombre honrado, sino en el hecho de que este personaje [el detective] no es mejor que los demás” (Gutiérrez, Felipe, Gómez, 2011, 166) (El resaltado es propio). De algún modo, el detective, pieza central de la arquitectura de género, se resignifica en el neopolicial, asumiendo un calidoscopio de representaciones, más en sintonía con las variadas y complejas realidades de los países latinoamericanos.

En este apartado desarrollaremos un estudio y taxonomía posible de las formas que adquiere el actor detective en estas novísimas narrativas policiales.

IV.I.I. Detectives clásicos en las nuevas escrituras del crimen

La tradición inglesa tiene sus seguidores entre los escritores de las nuevas narrativas policiales latinoamericanas. Los modelos son variados, aunque preponderan las imitaciones o remisiones, más o menos fieles a detectives clásicos, al modo de Dupin o Holmes. Este es el caso de las novelas de Pablo de Santis, en particular *El enigma de París* (2007), una obra que cuenta el encuentro en París, alrededor de 1889, de los doce más famosos detectives del mundo en el marco de la gran Exposición Universal. En ese encuentro uno de los detectives muere, entonces los restantes se verán obligados a desarrollar sus métodos (todos clásicos) para descubrir el enigma. El mismo De Santis afirma “que desde su punto de vista en la novela policial de intriga está el atractivo de que a la verdad se llega por el indicio, y aunque sean relatos fantasiosos sirve ver a las personas reales para pensarse en la realidad y en la búsqueda de la verdad” (De Santis, 2012, en: María L. Picabea, eñe, 2012).

En otras narrativas, subsiste la trama clásica, sin que el detective sea un Auguste Dupin. Este es el caso de *Crímenes imperceptibles* de Guillermo Martínez (2003), un homenaje no declarado a Borges. Ambientada en Oxford, la novela reconstruye las peripecias investigativas de un joven estudiante argentino en aquella universidad inglesa al encontrar el cadáver de una anciana. El asesino juega con la lógica matemática, como en el otro texto borgeano *La muerte y la brújula* (Borges, 1942) conjugando, dentro de una trama claramente clásica, nociones de matemática, física, lógica y lo mejor de las series de enigma. Martínez explica sus adhesiones a esta corriente:

El que lee novelas policiales lo hace: por un lado, como un desafío intelectual, y por otro con la esperanza de ser maravillado, sorprendido y maravillado por la solución. Hay algo del orden del acto de ilusionismo en la novela policial y, para mí, ese es el mecanismo que todavía funciona cuando las ideas son lo suficientemente astutas (Martínez, Guillermo, 2012, en: María L. Picabea, revista eñe, 2012).

Esta orientación de las narrativas actuales se encuentra en tensión con

el otro gran espacio de las escrituras del crimen, destacado por el mismo Guillermo Martínez, cuando refiere que a “las novelas negras se las exalta, a menudo, por motivos equivocados: ‘Para mí son maravillosas, pero no porque reflejen la sociedad mejor que la novela enigma, sino porque han inventado otra mitología del detective, tan convencional como la anterior’” (Martínez, Guillermo, 2012, en: María L. Picabea, eñe, 2012). Lo cierto es que los escritores latinoamericanos se sintieron más seducidos por los detectives (o quien en su lugar conduzca la investigación) a la manera de como lo había resuelto la tradición “hard boiled, la plasticidad de sus escenas -canonizadas por el Hollywood expresionista de los años cuarenta- y su amenidad, conseguida a través de la acción continua, los agudos diálogos y el reflejo veraz de los diferentes estratos sociales” (Noguerol, F. Jiménez. 2010, 4). Describamos entonces a los actores de la investigación en el neopolicial y sus múltiples relaciones con la tradición *noir* francesa y *hard-boiled* norteamericana.

IV.I. II. Detectives en el neopolicial: cruces y divergencias con la tradición *noir* y *hard-boiled*

IV.I.II.I. El detective privado o el detective policía

Uno de los modelos más difundidos en nuestras nuevas narrativas policiales es el que propone la novela negra. En palabras del crítico Elvio Gandolfo, en Argentina y por extensión sin equívocos en Latinoamérica:

Han copiado o tendido a reproducir una parcela pequeñísima [de las series policiales negras y de enigma extranjeras] (...) Exagerando, podría decirse que no han elegido una corriente, ni un autor, ni una obra, sino un personaje: Philip Marlowe. Uno de los iniciadores fue quien mejor encaró el problema. Osvaldo Soriano incrustó a Marlowe con nombre y apellido en *Triste, solitario y final* y astutamente lo metió en un velocísimo film cómico-ético de la época muda, acompañándolo gordo y jadeante (Gandolfo, Elvio, 2007, 160).

La afirmación de Gandolfo se puede comprobar en nuestras recientes narrativas, al observar la presencia del detective chandleriano a través de estilizaciones o parodias a su famoso actor que asume, en las distintas historias, roles temáticos más cercanos a nuestra idiosincrasia latinoamericana. Así, en esta nueva novelística aparecen policías jubilados o detectives privados atravesados por la marginalidad, el abandono u otras formas del fracaso, aunque esto no les impide cumplir satisfactoriamente peripecias tan intrincadas y riesgosas como ocurre en los modelos del *hard-boiled*. Se trata de relatos que en nuestro país podríamos referenciar, además de las novelas de Soriano, con el ya célebre Etchenike de *Manual de perdedores I y II* (1985-1987) de Juan Sasturain; un Marlowe sudamericano, que resuelve asuntos del delito, entre golpes, caídas, desaciertos y problemas existenciales. Esta construcción de detectives rudos pero caídos se pone de manifiesto en el otro gran novelista de la serie neopolicial, el que construyó Díaz Eterovic y su detective Heredia, *alter ego* de un Marlowe atravesado por la soledad, la adicción al alcohol, y una sensibilidad especial para con los desesperados. Así, lo vemos en su novela, apuntada en otro apartado, *La ciudad está triste* (Eterovic, Díaz, 2010). En ella, el detective Heredia se presenta a la manera del personaje de *La dama del lago* (Chandler, P, 1943-2004). A través de una trama típicamente negra, Heredia resuelve el caso de la desaparición de una joven en una ciudad, que podría ser alguna de las tantas capitales de Latinoamérica, aunque el lector más avezado puede imaginar un Santiago de Chile brumoso y todavía cercado por los restos del pinochetismo. En esta construcción del suceso, se entrecruzan diversos elementos que hacen al policial *hard-boiled*, pero con el agregado de lo que el mismo Eterovic llama *neopolicial*, es decir, aquella narrativa que, en su vertiente más politizada, describe las connivencias entre Estado y distintas formas del delito organizado. Como dice el escritor chileno en algunas entrevistas, esta tensión se muestra con mayor énfasis en Latinoamérica a partir de autores que empezaron a escribir desde los años '80, aunque preludiados por aquellos que escribieron desde los '70. En la revista *Cormaran* (2000), Rodrigo Casanova retoma alguna de estas afirmaciones de Eterovic:

El modo privilegiado por esta generación para rescatar el pasado es el relato de la serie negra: un detective privado lleva una investigación en una sociedad en crisis. O como señala la profesora Magda Sepúlveda (...) ‘La novela policial surge como una nueva forma de representar la realidad nacional. Los delitos relatados en estas novelas escritas a partir de 1980 afectan a toda una comunidad y su reconstrucción está vinculada a los procesos de articulación de la memoria del país’ (Díaz Eterovic. En: Cormoran, N°2, año 2000).

De alguna manera, estas adscripciones a la estética dura en la nueva novelística policial parecen ser, y así lo muestra un abultado número de autores, la modalidad discursiva que mejor permite representar nuestra particular realidad geopolítica.

De los más recientes en Argentina y con un uso claro de los recursos y estrategias de la serie *hard-boiled*, encontramos al autor porteño Ernesto Mallo y sus novelas *Crimen en el Barrio del Once* (2011), *El Policía Descalzo de la Plaza San Martín*, (2011) y *Los Hombres te han hecho mal*, (2012). En ellas, el ‘Perro Lascano’, policía retirado y convertido en detective, pone todo su saber para resolver asuntos diversos y, de algún modo, ayudar a gente desazonada. Como refiere Felipe Gómez Gutiérrez (2011), “la década de los setenta ha sido denominada crucial para el surgimiento y proliferación de la vertiente *hard-boiled*, tanto en España como en América Latina” (Gutiérrez, G. Felipe, 2011, 147). De todos modos, continúa el autor, desde estos años, también se configuraron ciertas estructuras del delito, atravesadas por las lógicas del para-militarismo, en connivencia con las instituciones del Estado. Esto deriva en actos de corrupción, lavado de dinero y una moral lapsa a la hora de encontrar culpables. De alguna manera, estas nuevas condiciones de producción, han reconfigurando a nuestros detectives chandlerinos, que en el neopolicial “a pesar de sus esfuerzos, estos personajes se erigen como perdedores, incapaces de imponer sus valores morales por encima de un sistema en el que lo político y lo policial actúan en connivencia con el crimen organizado” (Gutiérrez, Felipe, 2011, 156).

Dentro de las narrativas locales-cordobesas (Argentina) se destacan algunos escritores que han adoptado la vertiente del policial negro, aunque

relacionada con otras estéticas. Este es el caso de la ya nombrada novela de Enrique Aurora, *Lectura perpetua* (2005) de Ediciones el Copista. Aurora plantea un detective que conjuga su oficio investigativo con el de novelista. Mientras escribe intenta descifrar un crimen antiguo, apelando a los artilugios del cazador de ficciones: engaños, perversidades, conspiraciones y testigos son recursos puestos en juego para conseguir escribir la versión más plausible de esa muerte acaecida cuarenta años antes. Lo trágico de muchas escenas se conjuga con pasajes de humor y parodia, lo que nos hace acordar a la otra vertiente del *hard-boiled*: la francesa⁵¹.

En Córdoba también volvemos al escritor Fernando López autor de la saga protagonizada por *Philip Lecoq, detective*. Una serie que conjuga, dentro del marco de las narrativas negras, elementos grotescos, humorísticos y pintorescos del interior del país. El Episodio 1 *Falsa rubia con tacones* (2012) relata las peripecias de un joven que encuentra salir de la delincuencia haciéndose detective. A través del amor de una adolescente que ejerce la prostitución, el joven logra resolver un caso enigmático y no exento de humor. En el Episodio 2 *Animales de la noche* (2012), Philip Lecop se traslada a la ciudad de Puerto Madryn, donde será testigo y protagonista de otros misterios sucesos; en este caso la desaparición de dos personas.

La serie *Philip Lecoq, Detective* es un buen intento de escrituras desde el interior del país que propician modificar ciertos aspectos de las matrices

⁵¹Como hemos referido, uno de “los antecedentes del género policial es aquel pícaro, ladrón, artista de circo, vagabundo y posteriormente agente de la Sûreté francesa, François Eugène Vidocq (1775-1857). Este hombre estuvo inmerso en el mundo de la sociedad industrial con sus maquinarias, obreros, desempleados y ladrones. Era conocedor del espacio sociocultural de la delincuencia y participó con ellos en múltiples crímenes. En cierto momento fue capturado y puesto a disposición de la justicia francesa, pero esta se encargaría de aliarlo al departamento de policía. De delator se convirtió en cazador de malhechores franceses. Gracias a sus Memorias publicadas en volúmenes a partir de 1827, se sabe que atrapó a miles de ladrones con un método que le fue infalible: disfrazado de malhechor, no muy difícil en él, frecuentó los lugares donde estos se reunían y conseguía infiltrarse y enterarse de los crímenes por cometer. Vidocq se hizo prontamente conocido a través de sus Memorias, por sus fantásticas cacerías, a pesar de que muchas de ellas, se sospecha, fueron inventadas por él mismo. Noticias de Vidocq llegaron a muchos países y lectores; y entre ellos, Edgar Allan Poe, un asiduo lector de literatura francesa”. (Sumalavia, Ricardo, <www.jose.navarro.eresmas.net/NOVELAPOLILATINA.htm>. El método del disfraz será luego puesto en su máxima extensión estética con el famoso detective Arsenio Lupin, ladrón de guante blanco que aparece en las novelas del escritor francés Maurice Leblanc.

tradicionales del género -enigma o negra-, para situar unas historias en otros espacios y combinar las narrativas detectivescas con el humor y la parodia.

En este sentido ha sido difícil sostener un personaje como Marlowe en el espacio discursivo de las nuevas narrativas policiales latinoamericanas. Así, los narradores debieron buscar caminos alternativos. Aparece en escena el detective amateur.

IV.I. II. II. El detective amateur en la nueva novela del crimen

Un detective privado, austero y sagaz en nuestro particular contexto latinoamericano, por lo referido, es difícil de sostener. Así, con frecuencia, se ve desplazado el lugar ocupado por el detective profesional (sobre todo en las novelas del género duro) por un sujeto amateurs. Una de las figuras más difundidas en este nuevo campo discursivo es la de un personaje que, por error, casualidad, o porque nadie parece ponerse a investigar sobre un cierto hecho delictivo, asume el rol antes sólo ocupado por ‘*Dupines y Marlowes*’. Sin los saberes propios del actor que ha canonizado la historia del género, el amateur aparece frecuentemente como un sujeto modalizado sobre todo por el querer y el deber ayudar a resolver tal o cual delito. En este sentido, la presencia del amateurismo en la trama neopolicial incrementa la modalidad deóntica⁵² del relato, en tanto supone la construcción de un actor que investiga por razones que exceden el deleite intelectual de la serie de enigma o la retribución económica, como ocurre en la narrativa negra. En estos nuevos relatos, en los que el que investiga es ‘uno más entre nosotros’, el motor de la acción aparece, con mayor énfasis, ubicado en la interioridad del propio sujeto y asociado con ciertas búsquedas personales.

Este es el caso del escritor Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes* (1998), novela polifónica y desestructurante respecto de las convenciones generales del policial. En este texto, los personajes centrales, los poetas Lima

⁵² La modalidad deóntica “aparecen (...) cuando el predicado de deber rige y antecede al enunciado de hacer: deber hacer (prescripción), deber no hacer (prohibición), no deber no hacer (permisión) y no deber hacer (autorización)” (Corral, Sánchez, 1997, 347).

y Belano, serán los detectives salvajes (amateurs los dos) que saldrán a la búsqueda por el desierto de Sonora de su madre espiritual, la poeta y madre de la poesía mexicana, Cesárea Tinajero. Así se inicia la ‘cacería’ policial, donde paradójicamente, la ley persigue poetas y no verdaderos delincuentes. En el camino, el crimen se hará presente de la manera más absurda y los poetas se desenterrarán.

De las series más recientes, podemos referir nuevamente los excelentes ejemplos de la colección *Negro Absoluto*. En muchas de sus novelas aparecen detectives amateurs, a través de una investidura temática masculina, como ocurre en *El Doble Berni* (2008) de Gandolfo y Sosa o en *El síndrome de Rasputín* (2008) de Ricardo Romero; novelas que actualizan sujetos no profesionales que investigan -un amigo de la víctima o un trío delirante de sujetos de distinta procedencia, respectivamente- que hacen uso de variados recursos para ‘parecerse’ al actor destacado y sobremodalizado⁵³ por el género, es decir, el detective.

En otros textos, la que investiga es una mujer. Este es el caso de Ruth Epelbaum en *Sangre Kosher* (2010), novela de una doble trasgresión, al proponer, no sólo un detective amateur, sino que éste sea una mujer. Inés Krimer, la autora de *Sangre Kosher* (2010), retoma su personaje en una novela más reciente, *Siliconas Express* (2013), en la que la misma investigadora judía, Ruth, vive una historia de muertes y asesinatos en torno a los nuevos rituales del cuerpo, como son los postizos, tinturas, cortes y extensiones, quirófanos, clínicas, lipos, liftings, flotadores y operaciones estéticas. En las dos novelas, la concreción de unas narrativas del crimen a través de una mujer-detective-amateurs, permite plantear temas duros e incómodos como la trata de personas o las muertes en los nuevos escenarios de la cultura farmacopornográfica⁵⁴.

⁵³ No sólo por el saber y el poder hacer, mirar, ordenar, investigar y suturar el desorden ocasionado por el delito. Además, en muchos textos, como se dijo, aparece modalizado por el deber y el querer hacer, lo que ubica a este actor con la suma total de las atribuciones positivas.

⁵⁴ Es lo que apunta Beatriz Preciado (2008) al relacionar las manipulaciones estéticas del cuerpo con los mecanismos de las lógicas capitalistas del mercadeo de lo material. El cuerpo se manipula como mercancía y adquiere el valor de los intercambios-objeto en el mundo de la oferta y la demanda.

Entre los textos cordobeses no podemos dejar de volver a referir, ahora con más detalle, a la novela, a la vez excéntrica y costumbrista, que es *Judas no siempre se ahorca* (2010) de Lucio Yudicello, en la cual un juez y su ayudante, se convertirán en detectives por el tiempo que dura el relato. En la historia, un juez retirado, Belisario Guzmán, juega con el doctor Maresca una partida de ajedrez en un tranquilo bar de Traslasierras, Córdoba. Así, el bar El Tábano se irá convirtiendo en escenario de una revelación, en tanto el juez irá deshilvanando la historia criminal, condimentándola con peripecias, desvíos humorísticos y una resolución que nos hará recordar mucho a ese otro relato de Ricardo Piglia, *La loca y el relato del crimen* (1975). El hecho es muy simple y sirve para mostrar cómo estas nuevas narrativas despliegan sus tramas. En un pequeño pueblo de Traslasierra, Altos de Algarrobo, los vecinos organizan cada año, en Semana Santa, una representación teatral denominada “Postales Bíblicas”, escenario donde en la oportunidad que se cuenta, se produce el asesinato de Judas (el personaje) de una puñalada en el corazón. La resolución del asunto está en manos del juez que cuenta la historia y su secretario Cacho Funes (un personaje tragicómico marcado por los efectos del alcohol) y Lucas Milosz, un amigo que escribe historias policiales y que nunca antes había estado cerca de un verdadero homicidio. El asunto se complica con el número de testigos y sospechosos. De este modo, una primera aproximación a las operaciones de reescritura que presenta la historia tiene que ver con su construcción particular, en cuanto al crimen, los sospechosos, el espacio donde suceden los hechos, el o los sujetos que tienen la misión de investigar y, por último, la resolución del caso. En relación con la construcción del relato, éste se estructura de una manera particular, hay un relato dentro de otro relato: el de los hechos en ese bar, en un tiempo más reciente y el relato de la historia acaecida, en un tiempo pretérito en el marco de una procesión en aquella Semana Santa fatídica. En esa seriación del relato, el formato de ‘cajas chinas’, los personajes habitué del bar intervienen con similares reacciones que las que se busca en el lector, compartiendo, incluso por momentos, los mismos interrogantes e inquietudes

acerca del relato que Belisario va desmadejando. Se logra, de esta manera, una participación activa de los lectores con la construcción de saberes que propone el texto. Así, el planteamiento narrativo resulta original y sugestivo, proponiendo, a su vez, recursos literarios innovadores que renuevan los sistemas expresivos, con un fuerte corrimiento de las isotopías estilísticas⁵⁵, para presentar un lenguaje con características singulares, entre las cuales se destaca lo propio y autóctono de Córdoba, con sus expresiones típicas y el humor, que se acentúan en determinados personajes. Un ejemplo claro es Cacho Funes, secretario del investigador, cuyo accionar se ve influido por los efectos del alcohol y realiza comentarios al dirigirse al Cristo Viejo, uno de los testigos interrogados: “Dale, John Lennon, dejate de versear y batí la posta” (Yudicello, 2010, 27) o “-Contá pelado -invitó groseramente el doctor Cacho Funes, entre hipos y risotadas-, o callá para siempre” (Yudicello, 2010, 29), en dirección a Mengarello, testigo que actuaba de pastor hebreo. El suboficial Ramírez, por su parte, se expresa con el habla típica de los pueblos de traslasierra y como dice el Juez “no se le entendía ni jota” lo que intentaba expresar en la llamada telefónica: “trataba de explicarme lo que le había sucedido a un tal Osfaldo Machuca, al que algún *canducho* lo había perjudicado (...) cuando el *danificado* era Judas y en medio de la noche *aniblinosa*” (Yudicello, 2010, 17).

Además, la novela presenta una serie de trasgresiones formales en relación a la matriz canónica del género. El detective, concretamente, el ex Juez Belisario Guzmán, revela un primer desplazamiento, porque no se mueve dentro de una gran metrópoli, sino que, por el contrario, vive en un pequeño pueblo de Traslasierra, donde juega al ajedrez en un bar serrano, en

⁵⁵ La isotopía estilística, es decir, la pertenencia de un discurso a una determinada variedad de lengua, registro, estructura, es quebrada con frecuencia por medio de la irrupción de enunciados que remiten a variedades diferentes. “La presencia de un enunciado que rompe la isotopía estilística genera, por contraste, diversos efectos de sentido y pone en evidencia juicios de valor (...) La determinación de los efectos de sentido de estas rupturas, cuyas marcas pueden ser rasgos fónicos, prosódicos, gráficos, sintácticos, o léxicos, depende del funcionamiento global del texto y deben tener en cuenta el entorno contextual. Es importante señalar que la norma de la que se parte para determinar la ruptura de una isotópica estilística determinada es una norma textual” (Atorresi, Ana, 1996, 232).

compañía de asiduos clientes, que pronto se transforman en lectores-público de su experiencia policial. A su vez, este personaje no se exhibe como un sujeto modalizado por un saber y un poder hacer fuera de lo común -como en las formas tradicionales de la serie negra-, sino que debe descubrir las claves del misterio, sin dejar de lado la responsabilidad sobre otros crímenes sucedidos y, asimismo, mediante un trabajo comprometido, en el que su inteligencia, juicio crítico, perseverancia y sutileza juegan, en más de una ocasión, con las dudas y suposiciones de alguien que no puede explicar todo. Con respecto a esto, se puede decir que el detective del nuevo policial y, sobre todo, a través del rol temático del amateur, “no podrá separar sus rutinas ciudadanas de las nuevas que se originan como consecuencia del caso. De algún modo le será imposible a este actor separar lo público de lo privado; lo íntimo, de lo exterior y social; las pesquisas, de los quehaceres diarios.

En este caso, Belisario muestra que no sólo tiene que resolver ese crimen, sino otros; relatos mezclados con su vida cotidiana (cuenta que prepara una cazuela de mariscos, recibe la visita de un amigo que lo va a acompañar en la resolución del enigma). Más aún, resulta productiva la referencia a la contigüidad del lector con este personaje investigador, puesto que, a través de su narración, se presenta cercano, afable y auténtico ante su eventual ‘escuchador’. A su vez, deja entrever fuertes matices de crítica y, sobretodo, la ironía y el humor, presentes a lo largo de toda la obra.

Asimismo, el detective en esta novela muestra particularidades en cuanto a su personalidad, tal como sucede con Heredia, creado por Ramón Díaz Eterovic, con marcada inclinación al escepticismo y un tono que podríamos definir como melancólico: “La verdad -el Juez revoleó melancólicamente sus ojos celestes, mientras sorbía un traguito de coñac-, yo también estaba consternado: todo crimen lastima y ultraja la condición humana” (Yudicello, 2010, 19).

Hombre y mujeres; oficinistas, tenderos, y archivistas, pueden ser parte de la trama de una investigación en la nueva narrativa policial latinoamericana. Pero, tal vez, el actor más visitado, más recurrentemente usado, por sus conexiones con el llamado *Cuarto Poder*, sea el periodista

¿Cuántos periodistas ⁵⁶ en nuestras narrativas han asumido el rol que tenía el detective en los policiales tradicionales? Veremos algunos casos en el apartado que continua.

IV.I.II.III. Detectives periodistas: un actor infaltable

Uno de los personajes más popularizado por las nuevas narrativas del crimen es el del periodista investigador. Podríamos decir y a partir de lo referido en otros apartados a través de las voces de Gamarro (2005) o Feinmann (1991), que la ausencia de actores profesionales para llevar a cabo una investigación es suplida por periodistas, es decir, algunos de esos representantes del *Cuarto Poder*, que en Latinoamérica han cumplido un rol decisivo en distintos contextos de su historia sociopolítica. En nuestra historia reciente, la prensa ha estado en el centro de investigaciones densas que implicaban al Estado en connivencia con ciertas formas del delito y el crimen organizado. Este es el caso del periodista José Luis Cabezas y su asesinato en manos de una banda dedicada a delinquir; crimen que esconde las profundas ligaduras entre el poder político y el delito⁵⁷.

En el espacio de la literatura argentina, los antecedentes de personajes periodistas son claros y relevantes, hasta el punto de conformar modelos de narrativas que con el tiempo se constituyeron en nuevas formas de escritura. En este espacio discursivo no podemos olvidar al narrador construido por Rodolfo Walsh en su precursora obra no-ficcional *Operación masacre* (1957), en la que un enunciador-periodista parece ser el único que puede

⁵⁶ En este caso diferenciamos periodistas detectives del grupo anterior amateurs. Consideramos que la actividad periodística está muy cercana a las prácticas del investigador profesional; si bien no es un detective policial o profesional, el periodista está formado en las tareas de rastreo, recolección, procesamiento e interpretación de datos para entender un caso delictivo.

⁵⁷“El crimen de Cabezas” fue el asesinato de José Luis Cabezas el 27 de noviembre de 1997, reportero gráfico y fotógrafo de distintos medios argentinos. Su caso se convirtió en el mayor emblema de la lucha de la prensa argentina en pos de la libertad de expresión. Después de que tomara, para la revista Noticias, las primeras fotos públicas del empresario Alfredo Yabrán, objeto de una investigación periodística sobre presuntas implicaciones en casos de corrupción, en los que el empresario, que manejaba el transporte de cargas en la aduana argentina, entre otras, habría facilitado el ingreso de droga y armas con la complicidad del Ejecutivo Nacional (Menem).

reconstruir los acontecimientos que rodearon las muertes en la cava de León Suárez⁵⁸.

De todos modos, en el campo discursivo del nuevo policial argentino, dos autores, como se comentó, son los que inician la construcción de detectives periodistas propiamente dichos. El primero en clave paródica, es el presentado por Osvaldo Soriano, en su autoficción de *Triste, solitario y final* (1973); el segundo, quizás el más enigmático de la serie y poco tratado por la crítica es el actor de *Los suicidas* (1969), de Antonio Di Benedetto.

La distribución y configuración de los elementos formales (espacio, investigador y enigma) en *Los suicidas* está en estrecha relación con la serie negra. Si bien no se especifica la posición cartográfica de la historia, el lector supone una ciudad como Buenos Aires o alguna cercana a la cordillera, tal vez la capital cuyana, Mendoza. Como es común en la literatura de Antonio Di Benedetto no hay demasiadas determinaciones, pero se rescata el trabajo sobre el actor de la investigación, un periodista de mediana edad, algo marcado por las rutinas y ciertas formas del fracaso y que un día se siente atraído por la cara de un suicida en un hecho policial que debe reportar. A partir de ese suceso se abre una historia en la que el periodista irá reconvirtiendo su labor informativa por otra mucho más densa e inquietante: la de investigar el rostro de los suicidas, para bucear en el enigma de la muerte auto-provocada. En este sentido, *Los suicidas* (1969) se inscribe, dentro del espacio amplio y en el origen de las nuevas narrativas policiales, en el llamado policial metafísico, de algún modo, como se refirió, preludiado por Borges en *La muerte y la brújula* (1942-1944) y desarrollado en clave novelística por Sábato en *El túnel* (1948). El policial metafísico es un tipo de narrativas que asocia crimen, investigación y verdad con problemas que conducen a planteos existenciales como la muerte, la felicidad, el dolor, la

⁵⁸ En 1956, fracasa un contra-golpe militar de inspiración política de izquierda en oposición a la dictadura de extrema derecha de la llamada Revolución Libertadora. Así, en un terreno descampado de José León Suárez, Provincia de Buenos Aires, Argentina, son fusilados civiles sospechados de estar en el alzamiento. A casi seis meses del hecho, "alguien" le dice a Walsh que "un muerto vive". En el curso de los meses siguientes descubre que hay más de uno: hay siete sobrevivientes de ese fusilamiento. Y los contacta uno a uno, mientras reconstruye los hechos y acumula los apuntes que luego se convertirán en *Operación Masacre*.

razón de vivir, Dios, entre otros. Un cultor de este tipo de escrituras es Borges y continuadores de él, Sábato y Antonio Di Benedetto. En las narrativas actuales, la novela de Horacio Convertini *La soledad del mal* (2012) es un ejemplo indiscutible de relato policíaco metafísico.

En el contexto de escritura de Soriano y Di Benedetto no podemos dejar de nombrar al famoso detective pigliano. Se trata de Renzi, el periodista-investigador que Ricardo Piglia propuso en su cuento fundacional de la tradición negra en Argentina, *La loca y el relato del crimen* (1975); una especie de Holmes argentino, culto, sensible e interesado por la verdad, que volveremos a ver en la novela *Blanco Nocturno* (2010) del mismo autor⁵⁹. Texto, además, en el que Piglia teoriza sobre el género y la necesidad de plantear otro tipo de ficción policial, más cercana a las nuevas lógicas de la delictividad latinoamericana:

La historia sigue, puede seguir, hay varias conjeturas posibles, queda abierta, sólo se interrumpe. La investigación no tiene fin, no puede terminar. Habría que inventar un nuevo género policial, *la ficción paranoica*. Todos son sospechosos, todos se sienten perseguidos. El criminal ya no es un individuo aislado, sino una gavilla que tiene el poder absoluto. Nadie comprende lo que está pasando; las pistas y los testimonios son contradictorios y mantienen las sospechas en el aire, como si cambiaran con cada interpretación. La víctima es el protagonista y el centro de la intriga; no ya el detective a sueldo o el asesino por contrato (Piglia, Ricardo, 2010, 284).

El periodista-detective vuelve a aparecer en series más reciente y cercanas a nuestros objetos de estudio. Se trata de dos ejemplos interesantes. El primero es *Serial* (2006) de Carlos Dámaso Martínez, una novela en la que un periodista televisivo es el que tiene la misión de resolver y encontrar la

⁵⁹ “La novela de Piglia cuenta cómo Tony Durán, nacido en Puerto Rico, y educado como un norteamericano en Nueva Jersey, fue asesinado a comienzos de los años setenta en un pueblo de la provincia de Buenos Aires. Había llegado siguiendo a las bellas hermanas Belladonna, las gemelas Ada y Sofía. Las conoció en Atlantic City, y urdieron un feliz trío hasta que una de ellas, Sofía, desertó del juego. Y Tony Durán continuó con Ada, y la siguió a la Argentina, donde encontró su muerte. A partir del crimen, esta novela policíaca muta y se transforma en un relato que se anuda en arqueologías familiares, que combina la veloz novela de género y la espléndida construcción literaria. El centro luminoso del libro es Luca Belladonna, constructor de una fábrica fantasmal que persigue con obstinación un proyecto demencial. La aparición de Emilio Renzi, el tradicional personaje de Piglia, le da a la historia una conclusión irónica y conmovedora”. (*Blanco Nocturno*. Febrero de 2010. <[www.anagrama.com.ar/Piglia/ Blanco Nocturno](http://www.anagrama.com.ar/Piglia/Blanco%20Nocturno)>).

verdad sobre una serie de misteriosos suicidios que serán, luego, develados como asesinatos. *Serial* también desnuda las tramas de la corrupción del poder político y económico y sus connivencias con el mundo del delito organizado.

Para cerrar este apartado, no podemos dejar de volver a mencionar la novela de Federico Levín, *Ceviche* (2009), texto en el que el periodista gastronómico Héctor ‘El sapo Vizcarra’, asiste, casi por casualidad a la muerte del Rey, un cantante de la comunidad peruana en Buenos Aires. A partir de ahí se ve envuelto en una historia del cine negro, en la que se mezclan la comida étnica y la música peruana con una guerra de narcos del Perú en el barrio porteño de Abasto.

La figura del periodista aparece, en estas narrativas, como recurso garante de la verdad en un espacio histórico, social y cultural de Latinoamérica y Argentina en particular, atravesado por la corrupción del Estado y el delito organizado. En algún sentido, estas novelas se insertan dentro de la tradición de otros campos discursivos como son la no-ficción y el periodismo de investigación⁶⁰, que en Latinoamérica dieron muestras de una pro-actividad inusitada ante la ausencia de las voces de los actores del poder político, garantes responsables en la resolución de distintas problemáticas como el delito, la pobreza, la inseguridad, la salud, la violencia, entre otras. Como comenta extensamente Francisca Noguero Jiméñez (2010):

El interés por reflejar la realidad [en el neopolicial] explica la clara oralidad de unos textos que retratan a los personajes a través de sus idiolectos. Así se explica, por ejemplo, que la narrativa escrita por argentinos exiliados en México durante los años de la Guerra Sucia - Mempo Giardinelli, Rolo Díez, Miriam Laurini o Miguel Bonasso entre otros- fuera conocida como argenmex, ya que mezclaba en sus páginas giros idiomáticos de los dos países.

⁶⁰ La llamada no-ficción, de la cual *Operación Masacre* es un antecedente claro, escrita unos años antes que, *A sangre fría* de Capote, es un espacio discursivo amplio en el que se desarrolló una forma de escritura muy ligada al relato de la noticia y la investigación periodística. Se designa como Nuevo Periodismo, al espacio, dentro de la no-ficción, de producciones que emergieron, de la mano de periodistas y escritores, en los primeros años de la década de los sesenta, en EE.UU. Su permanencia dentro del campo escriturario se debió, por un lado, al agotamiento de las estéticas literarias preponderantes una década atrás -la novela realista anglófona- y, por otro, a la necesidad de enriquecer la escritura propiamente periodística. “A caballo” de la ficción y la actualidad, el Nuevo periodismo juega con lo literario, con la historia, con la crítica social y cultural (Wolfe, Tom, 1978).

Las huellas del new journalism se hacen igualmente patentes en estos autores, que combinan en muchos casos el trabajo periodístico con la literatura y que suscriben las ideas expresadas por un personaje de Taibo II en *Sintiendo que el campo de batalla* (1988) (...) Estos planteamientos redundan en la profusión de neopoliciales basados en crímenes reales, escritos a partir de documentos tan diversos como los testimonios grabados, las crónicas periodísticas o los noticieros televisivos. Así, a la manera del Capote de *A sangre fría* (1966), Rodolfo Walsh se permite radiografiar la sociedad que permitió los asesinatos recreados en *Operación masacre* (1957) y *¿Quién mató a Rosendo?* (1968), estela seguida con excelente humor negro por el mexicano Jorge Ibarguengoitia -*Las muertas* (1977), *Dos crímenes* (1979)-, con grandes dosis de cinefilia por el nicaragüense Sergio Ramírez -*Castigo divino* (1988)-, y recuperada por García Márquez en *Noticia de un secuestro* (1996), sorprendente crónica del reinado de Pablo Escobar en Colombia tramada a partir del secuestro de Maruja Panchón de Villamizar (Noguerol, Jiménez, 2010, 8).

Hay otros textos dentro del campo estudiado que se caracterizan por hacer descansar la investigación en diferentes actores. Estamos hablando de las novelas de la víctima o del victimario como una manera distinta de las narrativas policiales. No es que no haya búsqueda de la verdad, que no se quiera saber sobre las lógicas del delito y atrapar a los culpables. Pero no existe una figura fuerte como la del detective. Los efectos de sentido son interesantes. El enunciador se posiciona desde la perspectiva, a través de los ‘ojos’ de algunos de estos actores - la víctima o el victimario-, y se produce una fuerte subjetivación del lenguaje, de modo que aparecen rasgos idiosincrásicos explícitos en la mirada del asunto.

IV.I.III. Detectives ausentes: la novela de la víctima o del victimario

Una de las reformulaciones más destacadas del género neopolicial constituye la focalización entendida como el espacio a través del cual se introduce la mirada del narrador para relatar la historia. Hay textos que tienen “un solo foco (cuentan los hechos desde un determinado personaje), o no lo tienen, pues se colocan por encima de la historia, y otros que, como la narrativa prismática, utilizan una pluralidad de focos” (Montes de Faisal,

Alicia. 1999, 34). Este es el caso de la novela de la víctima (contar desde la víctima) o el victimario (asesino serial, ocasional, por encargo, entre otros). Esto supone la ausencia de una figura reparadora como la del detective, tal como se vio en los puntos anteriores⁶¹. La trama del policial, sobre todo la de la serie negra, se hace intensa, más cercana al *thriller*⁶², por su dinamicidad y capacidad de despertar el suspenso. Así, el enunciatario tiene una visión desde adentro de la mente perseguida o perseguidora, con incremento considerable del suspenso o ‘adrenalina narrativa’ y una subjetivación de la trama. La verdad en estas narrativas y el núcleo de problemáticas que origina el suceso se plantean como una teleología personal del actor o de los actores. Por lo que, en estas nuevas escrituras del crimen, el enunciatario es manipulado con mayor intensidad que en otras, para buscar adhesiones afectivas (en el caso de las novelas de la víctima) o rechazos y sentimientos de venganza (en el caso de las novelas desde el victimario).

Esta forma de escribir policiales ya había sido ensayada por Jim Thompson en alguna de sus novelas, como aquel desmesurado y crudo relato de *1280 almas* (Thompson, Jim, 1964-2006); texto que ha tenido una reciente transposición a la historietita por Jordi Bernet (2013). Esta novela, ambientada en una pequeña población del sur de Estados Unidos, es el escenario de una historia policial atravesada por la crueldad y el cinismo. El sheriff Nick Corey, no sólo soslaya aplicar la Ley cuando se comete un delito, sino que él mismo se desase de sus adversarios electorales de la manera más cruda. Jim Thompson pone la enunciación en los ‘ojos’ de Corey, para potenciar sus rasgos idiosincrásicos y conferirle a la trama un tono no frecuente dentro de la estética *hard-boiled*⁶³. Como dice Diana E. Armenteros

⁶¹De alguna manera, la perspectiva de la víctima o el victimario también habilita cierta forma de encontrar la verdad a través del relato de quien padece el crimen o de quien lo ejecuta. Sin embargo, ese proceso gnoseológico es muy distinto del que propone el personaje detective.

⁶² El objetivo del thriller es, precisamente, despertar la tensión y el suspenso mediante la utilización de estrategias pasionales, a partir de la narración de algún hecho criminal o judicial.

⁶³Dentro de las características más destacadas del personaje principal se destacan: la crueldad y la ausencia de principios éticos básicos como el respeto a la ley del Estado. De alguna manera la novela de J.T. es un texto que muestra los instintos de un asesino en estado puro.

(2010) en relación a víctimas y victimario:

La víctima (...) ella encarna una de las fuentes más poderosas de perturbación, de raíces tan oscuras como divinas, el símbolo de unión entre la vida y la muerte, (...). [Por otro lado] los sospechosos (...) en la novela policial ponen en relación los núcleos centrales: crimen y la investigación (Armenteros, Diana, 2010, 142).

En literaturas más recientes se puede ver la importancia de la perspectiva enunciativa desde la víctima o el victimario a la hora de optar por un punto de vista narrativo. Este es el caso de dos autores publicados por *Ediciones El copista* (Córdoba, Argentina). El primero, Maximiliano Mariotti y su obra *El crimen de la doble ilusión* (2008), novela en la que víctima y victimario juegan roles intercambiables, aunque gana la partida el agresor, a través de todo un simulacro en el que se confunden pistas, se hacen ambiguos los roles temáticos de los personajes, para dejar trabajo al lector que debe hilvanar los hilos sueltos del relato. El segundo, *Bilis negra* (2005) de Fernando López, novela oscura y asfixiante, contada desde la perspectiva de un asesino a sueldo que, mientras dormita quebrado por el alcohol y los estimulantes, es tentado para extorsionar a un alto funcionario del Gobierno Nacional.

Entre los relatos publicados en los últimos años se destaca la novela de Horacio Convertini, *La soledad del mal* (2012); obra excéntrica encuadrada dentro de la estética *hard-boiled*, pero con un tratamiento distinto, a través de la inclusión de aspectos sórdidos y oscuros. En ella, el personaje desde el cual se cuenta la historia, Báez Ayala, es asesino y víctima al mismo tiempo; un personaje que tiene en su alma “una soledad pavorosa, un alma desolada por ausencias que no podía quitarse de encima” (Convertini, 2012, 140). Novela del mal en estado puro, articula una enunciación intimista a través de la cual el lector es partícipe de los miedos, traumas, dudas y estrategias de una mente asesina que sólo se detendrá con su propia muerte. Remedando las narrativas del género al modo borgeano - *La casa de asterión* (1935) o *El fin* (1949), en tanto el sujeto que ha matado (Minotauro, Martín Fierro respectivamente), sólo se liberarán de su culpa

dejando que alguien valiente los descubra, enfrente y mate-, *La soledad del mal* se cierra con la muerte de Báez en manos de Jimena, la pareja amorosa de una de las víctimas principales.

Con tono caribeño y juegos entre la comedia policial y el relato erótico, el escritor uruguayo Daniel Chavarría escribe *Adiós muchachos* (2011). Una novela que se replantea en los márgenes genéricos, al diluir los límites caracterológicos entre víctima y victimario, con la inclusión de personajes bufo-trágicos como Víctor King (un buscador de galeones hundidos), Alicia (una joven que se prostituye en La Habana subida a una bicicleta), el holandés Van Dongen (bohémio y anarquista) y un millonario, Hendryck Groote, alguien que esconde más de una sorpresa.

Desde una perspectiva narrativa diferente y asumiendo la construcción de un enunciador que re-escibe ciertos aspectos de la historia reciente en nuestro país, no podemos dejar de mencionar la novelística de Guillermo Orsi, en particular *Segunda vida* (2011). En este caso, Orsi tematiza la guerra de Malvinas y los derroteros de tres excombatientes que van a dedicar sus días de veteranos a delinquir. Como sugiere Marcela Melana “La novela [*Segunda vida*]⁶⁴ (...) se construye sobre la base de la ausencia del detective, ya no se trata de que algún sujeto casual y desinteresadamente asuma ese rol, sino que no lo hay. La trama se va develando a sí misma a partir de la escritura del protagonista” (Melana, Marcela, 2013, 94).

Dos casos particulares nos interesan destacar en este apartado dedicado a la figura de la víctima o del victimario como lugar desde el cual se cuenta. Se trata de escritoras que proponen, en sus ficciones, actores centrales mujeres con roles actanciales de sujeto agente de algún crimen. Esta

⁶⁴En esta novela, el protagonista El Porteño, explicita su intención de contar esta historia. (...) El ejercicio de esclarecimiento de la verdad se realiza de esta manera mediante la reconstrucción de los hechos vividos por el protagonista junto a tres amigos -casi todos ellos, delincuentes de poca monta y veteranos de la guerra- sobornados por un comisario de la Policía Federal para llevar adelante un robo de proporciones considerables, cuando se anticipa la crisis financiera de 2001. Se trata de un atraco en una estancia de la provincia de Bs. As., a la que aparentemente se trasladarán fondos de una cooperativa de productores agropecuarios para luego ser derivados, por vía aérea, a un destino internacional (paraíso fiscal) de modo de evadir el inminente ‘corralito bancario’ (Melana, Marcela, 2013, 94).

inclusión de actores femeninos es destacable en muchos neopoliciales, y en contraposición a las tradiciones -tanto de enigma como negra-, que privilegian la figura de la mujer como actor pasivo y objeto del deseo, los actores mujeres en la serie *neo* pueden asumir funciones centrales, como contar la historia, investigar, delinquir, asesinar, entre otros. Este corrimiento hacia el actor femenino habilita, frecuentemente, no sólo las recurrentes apelaciones al discurso melodramático⁶⁵ (por ser la mujer en estos imaginarios literarios la que mejor canaliza lo pasional) sino también, en muchas novelas, al cinismo y el humor⁶⁶. Esto ocurre con Claudia Piñeiro en *Tuya* (2005), novela que es “como dice Gandolfo ‘una perla rara (...) un policial “negro”, duro, pero de mujer, que [usa] como acelerador los elementos del género: la violencia, el engaño, los cruces complicados” (adn. Cultura. La Nación 2007, en: Melana, Marcela, 2010, 64).

Así, *Tuya* es una novela excéntrica que busca complejizar las funciones de los actores, dotándolos de roles en ocasiones opuestos: investigador y asesino al mismo tiempo. El personaje de Inés, esposa y victimaria; protectora y vengadora, protagoniza una novela que se puede emparentar con otra narradora constructora de simulacros: Patricia Highsmith y su célebre novela *El talento de Mr. Ripley* (1955-2004). En *Tuya* se realiza:

Un planteo muy importante sobre la cuestión de género. Con la magistral ironía que caracteriza a las obras de Claudia Piñeiro, se despliega en *Tuya*, una postura sobre el lugar de la mujer en la sociedad argentina, más precisamente en la clase media acomodada de las capitales. Las mujeres son, en tanto pertenecen o tienen un vínculo con algún hombre, lo que les brinda seguridad y protección. Pueden ser esposas, amantes, hijas, pero siempre dependientes de un actor masculino, en definitiva, posesión de

⁶⁵La apelación al melodrama es sistemática y fuerte en muchas novelas neopoliciales. El discurso melodramático es una matriz con historia en la génesis de la cultura de masas y se lo ve transpuesto en innumerables soportes lenguajes -radioteatro, teatro, cine y telenovelas-. Una de sus funciones destacadas es la apelación a ‘las lágrimas’, como forma para la manipulación pasional del enunciatario. Conmover, hacer sentir dolor, angustia, amor y deseo, son algunas de las funciones de lo melodramático, que, a través de la focalización en el actor femenino, se potencia como lugar de la concentración de efectos de sentido patémicos.

⁶⁶Humor y cinismo son un doble efecto de sentido que acompaña a estos nuevos roles temáticos femeninos. La mujer muchas veces sabe más que los sujetos masculinos y, usando su ‘intuición de mujer’, engaña y/o se ríe de aquellos que creen que pueden manipularlas.

éste. No obstante, como señaláramos (...) se ve claramente que, hacia la resolución de uno de los enigmas del relato, el personaje es capaz de autodeterminarse y asumir su propio recorrido vital a pesar de las incertidumbres que ello le plantee (Melana, Marcela, 2010, 69).

El segundo caso que nos ocupa son los libros periodístico-ficcionales escritos por la argentina Marisa Grinstein bajo el título general de *Mujeres Asesinas* (2000), *Mujeres Asesinas 2* (2006) y *Mujeres Asesinas 3* (2007)⁶⁷; conjuntos de relatos que, mediante la estética de la novela negra, y desde la perspectiva de la víctima/victimaria, relatan cómo distintos tipos de mujeres, y en diferentes circunstancias, mataron. *Editorial Sudamericana* se hizo cargo de estos tres libros que tuvieron enorme impacto entre los lectores, lo que implicó un contrato con Canal 13 para realizar un unitario homónimo que duró cuatro temporadas consecutivas desde el año 2008. Este producto televisivo-policial se inserta en un campo discursivo audiovisual que, desde principios del nuevo siglo XXI, no ha cesado de ofrecer estéticas, temas y géneros de gran productividad creativa.

Uno de los primeros productos televisivos-policiales fue *Tiempo final*, unitario producido en B.B.TV. y Telefó Contenidos por los hermanos Borensztein (hijos del legendario 'Tato Bore'), que se estrenó en Telefó el 3 de agosto de 2000. Con dos temporadas de veintidós y veintiún episodios respectivamente, fue una de las series del género thriller más aclamadas por la prensa argentina. Cada emisión actualizaba una trama cargada de suspenso, enfatizando elementos de la serie negra. Años más tarde, el unitario *Los simuladores*, producidos por Damián Szifrón, constituye uno de los programas más elaborados dentro de los productos televisivos con temática policial. En términos generales, *Los simuladores* son un grupo de personas -

⁶⁷ Los textos cuentan diversos episodios policiales protagonizados por mujeres que cometieron crímenes. Lo novedoso de los relatos, que conservan la simpleza de la crónica periodística fuente, es la arquitectura de valores que enfatiza la presencia de sujetos agentes de programas narrativos disfóricos (un crimen), punibles por la justicia y, al mismo tiempo, actualiza otros recorridos que legitiman la autodefensa de estas mujeres en el marco de una sociedad predominantemente 'machista'. El primer libro de *Mujeres asesinas* tuvo éxito y Marisa Grinstein junto con Liliana Esliar decidieron transponer estas crónicas a la televisión. Así, los capítulos de sus libros se convirtieron en unitarios homónimos, emitidos durante varias temporadas por Canal 13.

Mario Santos, Pablo Lampone, Emilio Ravenna, Gabriel Medina- que, mediante sofisticados operativos de simulacro, resuelven problemas de gente común (esposas, viudas, comerciantes, entre otros). Retomando las claves de la serie policial clásica, por el tratamiento algorítmico y lógico de la trama, el unitario también recibió influencias de la vertiente de espionaje al estilo de Ian Fleming. En este sentido, *Los simuladores* se aproximan a aquellas clásicas series televisivas de los años '70 y '80 como *Misión Imposible*, aunque en el unitario argentino el asunto a resolver es casi siempre cotidiano y no transnacional como necesitaba plantear la serie norteamericana, más sujeta al canon de la narrativa de espionaje emergente en el contexto de la Guerra Fría. En los años siguientes se destaca *Botines*, unitario que recrea, desde la ficción, historias reales de resonantes casos policiales ocurridos en la Argentina y en otros países de Latinoamérica. A mediados del 2000, la televisión por aire en Argentina retorna la estrategia de la ficción pura, sin el recurso verosimilizador del 'hecho ocurrido'. En este escenario se destaca un producto elaborado desde la visión de dos publicistas, con fuertes recursos efectistas y lugares comunes, que readaptaron el policial a través de la parodia. *Mosca & Smith* en el Once, un unitario emitido por Telefé, resignificó algunos de los aspectos centrales del género, tanto desde la perspectiva de la narrativa-problema, como su versión dura que la televisión había cultivado desde los primeros años de la década. Sus responsables - los creativos Agulla y Baccetti-, y sus protagonistas centrales -Fabián Vena y Pablo Rago- apostaron a revitalizar la comedia policial, como nos había acostumbrado la televisión de los años '60 y '70 y sus parodias a la serie de espionaje al estilo del Súper Agente 86 (con transposición al cine durante el 2008). En relación intertextual directa con la vieja serie norteamericana de los '70 *Starsky & Hutch*, *Mosca y Smith* despliega humor e ironía en el pintoresco barrio porteño de Once. Por último, se destaca un producto del mismo creador de *Los Simuladores*, Damián Szifrón. Estamos hablando de *Hermanos y Detectives*, mini-serie producida por Telefé Contenidos y transmitida por Telefé a fines de 2006. La serie retoma las muletillas del policial clásico, pero conjugando misterio, intriga y comedia. La historia a

grandes rasgos comienza cuando un policía administrativo, Franco Montero, recibe como herencia el cuidado de un medio hermano que él no conocía, Lorenzo Montero. Un niño prodigio, con un coeficiente intelectual elevado, cambia su modo de vivir y su trabajo. Franco tiene un compañero de trabajo, Gustavo Mansilla. Lorenzo demuestra capacidad excepcional para resolver los casos, situación que le vale a su hermano distintos ascensos dentro de la escala jerárquica de la policía. El desplazamiento más interesante es que la figura del detective no está centrada en el adulto, personaje del imaginario inaugurado por Poe y su célebre Dupin, sino en un preadolescente, que juega con su intelecto, en puros ejercicios de razonador, como diría Borges, para resolver asuntos que exceden su madurez generacional. En el borde mismo de lo verosímil, *Hermanos y detectives* plantea intertextos con Holmes y Watson, pero desde una paradoja esencial, el más astuto es el niño e inaugura un tipo de práctica discursiva que se ubica en la encrucijada de los productos destinados, tanto para un público adulto, como jóvenes. Tendencia exacerbada en estos últimos años en otras prácticas y géneros como en *H. Potter* (1997), *El señor de los anillos* (1978), *La crónica de Narnia* (1954), entre otros.

Así, podemos referir que desde el año 2000, la televisión argentina es escenario de distintos proyectos de unitarios con temática policial que actualizan tendencias del género readaptadas a la estética para el gran público y los nuevos temas emergentes en un contexto sociopolítico finisecular. Las tensiones entre los procesos de globalizaciones iniciados en los años '90 y las problemáticas locales, se ven plasmadas en discursos, sobre todo televisivos en continuidad, en algunos casos, con la estética de la novela problema; en otros, con la serie negra o de espionaje.

En este sentido, los relatos de *Mujeres asesinas* son un modelo de narrativa con temática policial que re-escibe ciertos aspectos clave del género, tanto desde la vertiente clásica, como negra. Su aceptación por parte del lector y el público televisivo, creemos, responde a distintos factores, pero sobre todo por retornar dos recursos altamente codiciado en las producciones del espacio discursivo que analizamos: el de ficcionalizar sucesos policiales

realmente acaecidos y el de involucrar actores mujeres. Es decir, el procedimiento verosimilizador de historias basadas en hechos reales, cultivada por otros textos⁶⁸, en *Mujeres asesinas* se resignifica por la introducción de la mujer como personaje central, lo que potencia la dimensión pasional del relato y convulsiona las formas canónicas de la serie dura más cercana a una retórica impulsora del protagonismo masculino. Así, la mujer asume la ejecución de acciones violentas, se hace asesina, comete un crimen. De algún modo, el enunciador muestra, en cada capítulo de los escritos de Marisa Grinstein, la transformación de los actores femeninos en sujetos violentos, lejos de los estereotipos del policial en el que se configura a la mujer más bien asociada con un objeto de deseo sexual -amoroso- y caracterizado por cierta pasividad⁶⁹. Es decir, las historias muestran mujeres fuertes y *victimarias*, aunque, desde la perspectiva de los valores propuestos al final de cada relato, son *víctimas* de un sistema que las obliga a defenderse.

Dos últimos ejemplos, integrantes de nuestro corpus de trabajo, terminan de configurar una lista, siempre provisoria, de nuevas novelas policiales que posicionan a la víctima o el victimario como actores centrales. El primer caso es otra de las novelas de María Inés Krimer, *La inauguración* (2011), una obra que recrea, en el contexto del conflicto del campo con el Gobierno Nacional, las tramas del secuestro de una joven para ser explotada sexualmente, en medio de personajes tragicómicos como El Chino, una ex boxeadora, Nina y un hombre adinerado, Buby, dueño de campos y vinculado a la Sociedad Rural. La enunciación se posiciona metadiegeticamente, proponiendo en todo el relato un Yo-víctima-muchacha secuestrada- como la única voz que nos refiere sobre las bambalinas de una apropiación con finalidades sexuales.

El segundo texto, ya referido en otro lugar de nuestra investigación, es *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara (2011), que cuenta la

⁶⁸Asunto que desplegaremos con mayor detalle cuando hablemos sobre las relaciones entre neopolicial y no-ficción.

⁶⁹Dos ejemplos clásicos interesantes son *El triángulo de oro* de Maurice Leblanc (1934) y *El secuestro de Miss Blandish* de J.H. Chase (1939). En ambos textos la mujer protagonista está construida como objeto de deseo y centro de atracción de los recorridos narrativos de distintos actores masculinos –detectives, delincuentes, soldados, entre otros

historia de una mujer, Beya -con intertexto con el relato tradicional *La bella durmiente*- secuestrada para realizar trabajos sexuales en una ruinosa whiskería de Buenos Aires y que encuentra una salida metafísica al horror, durmiendo y transportándose a un mundo místico y onírico donde las cosas son distintas.

Los relatos neopoliciales han hecho del detective o de quien ocupe su lugar, y hasta de su propia ausencia, un recurso invaluable para narrar sobre lo que acontece en el mundo del delito. Estos corrimientos de las figuras centrales de las series de enigma y *hard-boiled* suponen, además, un desplazamiento en los modos de relacionarse con la Verdad; objetivo principal de todo relato policial. En el punto de análisis que sigue desplegaremos una reflexión sobre las relaciones entre el lugar desde donde se enuncia, el saber que los distintos actores circularizan en el enunciado y los variados modos de aprehender la verdad que muestran los relatos neopoliciales.

IV.II. El enunciador, el saber y la verdad en las narrativas neopoliciales

Las novelas neopoliciales están modificando las formas de narrar sobre el crimen. Como hemos referido, si bien los escritores, en estas nuevas narrativas, utilizan elementos que hacen a la tradición del relato policial, tanto en las escrituras de enigma como *hard-boiled*, estos no están presentes de una manera canónica. Para el rol del detective se prefieren los aficionados o los sujetos que realizan, antes de hacerse investigadores, otras actividades, como periodista (*Ceviche*, 2009), vendedor de productos *New Age* (*El doble Berni*, 2008), empleado a sueldo de alguna O.N.G. (*Sangre Kosher*, 2010), entre otros. Desplazamiento que modaliza los recorridos de la investigación, en tanto el enunciador no puede separar las rutinas cotidianas de estos personajes, con las que supone un recorrido investigativo policial. Esto es particularmente fuerte en neopoliciales cuyo sujeto de la búsqueda es amateur

o es la víctima⁷⁰. En este sentido, una primera característica de estos personajes en el rol de investigador es la ligadura que muestran entre lo público y lo privado; lo íntimo y lo exterior y social; las investigaciones y los quehaceres diarios. En todo caso, el enunciador presenta la figura del detective o investigador con caracteres menos heroicos y más propenso a mostrar sus debilidades, lo que lo hace, también, más humano.

Estas especificidades del relato neopolicial ya las encontramos en los primeros relatos de la serie, como son las historias vernáculas protagonizadas por el legendario Etchenike; veterano, taciturno detective creado por Juan Sasturain en la novela *Manual de Perdedores I y II* (2003). En ella, la voz se desplaza hacia territorios nunca pensados por la serie clásica de Poe y Doyle. En uno de los tantos guiños del enunciador y remedando las maneras de la narración chandleriana, Etchenike deja su rol de detective ‘duro’ para acercarse pasionalmente a su hija y contarle sobre sus verdaderos sentires:

-Contame un poquito de vos - (...) [Dice su hija] -. ¿Estás medio loco, viejo?

-Creo que sí (...). Demasiados años de regaderas en los malvones, muchos expedientes. Tendría que haberme largado cuando tu mamá se murió, pero vos eras muy piba (...) Ahora todo es más difícil y últimamente tuve dos encuentros fuleros (...) Se sintió repentinamente estúpido, contándole sus problemas de viejo mal vivido y peor emparchado a su propia hija (Sasturain, Juan, 2003, 220).

Modulación intimista del relato que también la podremos referenciar en producciones europeas reciente, como la serie *Wallander* del sueco Henning Mankell, en cuyas novelas la voz del detective se asocia con introspecciones pasionales y corporales:

De repente Wallander se sintió muy cansado. El malestar le invadía como un dolor sordo en el cuerpo. Todavía no quería creer que lo que pensaba fuese verdad. Había luchado en contra de su intuición durante tiempo. Ya no podía más. El cuadro que aparecía ante él era insoportable (Mankell, Henning, 2010, 215).

⁷⁰ Como ocurre en dos de nuestras novelas del corpus, *Sangre Kasher* y *Le viste la cara a Dios*.

A este cuadro general de apelaciones pasionales, la nueva novelística policial latinoamericana y argentina en particular, suma otras referencias patémicas que atraviesan la vida del detective, para ponerlo ante la sorpresa de sentirse parte de una trama de develamientos, secretos y misterios que no corresponden directamente al mundo experiencial del que va a investigar y que lo llevarán a convertirse, casi por accidente, en el actor de la búsqueda. Este es el caso del ‘flaco’ Lucasti en *El doble Berni* (Gandolfo & Sosa, 2008), un sujeto gris, que ha sumado todas las derrotas -amorosas, económicas, existenciales- posibles, pero que se pone en tensión y se ‘hace un detective sutil’ al descubrir a su amigo y artista Taborda, asesinado junto a uno de sus cuadros. O el tríptico esotérico de Muishkin, Abelev y Maglier en *Los bailarines del fin del mundo* (Romero, Ricardo, 2009), novela en la que el enunciador juega al extremo con las representaciones, al plantear la imagen de tres detectives que no sólo deben luchar con el caso policial de una joven secuestrada por una red de trata de personas, sino, también, la de sujetos que van a realizar el trabajo de investigar en medio de sus propias perturbaciones producidas por el Síndrome de Tourette. En una de las novelas de nuestro corpus de análisis, Ruth Epelbaum en *Sangre Kosher* (Krimer, 2010), es sólo una archivista de bajo perfil, que el enunciador muestra en medio de una historia densa que involucra la mafia de la trata de personas en el marco de antiguas historias de la comunidad judía en Buenos Aires. Actores-investigadores que, como en la *Antígona* de Jean Anouilh (2009), les ha tocado ese papel y deben actuarlo de la mejor manera posible en un espacio (Argentina y por extensión Latinoamérica) en el que la policía y otras instituciones del control del Estado moderno están ausentes o cuestionadas por ser consideradas corruptas.

Este modo de construir la trama del policial, en el que lo pasional opera, además de recurso para caracterizar a los personajes, como forma de persuasión del enunciatario, se asocia con un *segundo aspecto* no menor a la hora de realizar el trabajo de análisis: la relación del enunciador con el saber y la verdad. Como refiere Francisca Noguero Jimémez (2010): “El neopolicial rechaza el concepto de verdad unívoca para defender las

explicaciones a pequeña escala, las únicas admisibles en una época que Nathalie Sarraute ha calificado acertadamente como edad de la sospecha” (Noguerol, Jiménez, 2010, 9).

Los antecedentes de este pensamiento en la narrativa policial latinoamericana son conocidos: Borges ya había planteado la posibilidad de que el detective resolviera el crimen de forma equivocada; por su parte, el escritor mexicano Vicente Leñero pergeñó en *Los albañiles* (1969) un asesinato imposible de resolver porque cada uno de los sospechosos relataba una versión diferente de lo sucedido. Por otra, Juan Sasturain escoge como epígrafe para la primera parte de *Manual de perdedores* la expresión ‘un cachito de verdad’, mientras que el mexicano Sergio Pitol escribe en el prólogo a *El desfile del amor* (1984): ‘La verdad, la verdadera verdad de la verdad difícilmente está a nuestro alcance’ (Pitol, 1984: 9). Quince años más tarde, “su compatriota Jorge Volpi demuestra cómo la propia ciencia refuta el concepto de verdad a través de la sofisticada trama de *En busca de Klingsor* (1999)” (Noguerol, Jiménez, 2010, 9).

En este sentido y siguiendo estas observaciones, si partimos de considerar que la búsqueda de la verdad es uno de los aspectos centrales en todo policial, los enunciadores construidos en nuestras novelas neopoliciales se alejan frecuentemente del modo paradigmático de las series tradicionales y sus actores centrales -Dupin, Holmes, Marlowe-, para proponer un lugar de enunciación con restricciones a la aserción; una restricción fundada, en principio, en una limitación gnoseológica. El enunciadore en estas series de nuevos policiales y tomando como referencia la modalidad asertiva, contrasta con el que se construye, por ejemplo, a través del detective Marlowe. Éste no duda, posee el saber y el poder para el control del caso. Así, Marlowe analiza el contexto y lanza sus miradas sobre los índices espaciales y corporales: “Yo [Marlowe] contemplaba las gruesas hileras de naranjos que pasaban a nuestro lado (...) Escuchaba el gemido de las ruedas en el pavimento (Chandler, R. 2004, 228).

A partir de estos datos indiciales se desplaza hacia la aserción

cognitiva y racional. La acumulación de verbos de cognición construye un enunciador que domina la escena del caso:

¿Está usted loco? No -respondí- [dice Marlowe a otro personaje] y usted tampoco lo está. *Sabe* tan bien como él (...) que no se bajó de la cama (...) *Sabe* que fue llevada hasta allí. *Sabe* por qué (...) *Sabe* que Almore no asesinó a su mujer con morfina (Chandler, R. 2004, 229) (Las cursivas son nuestras).

En oposición a este refuerzo de la aserción a través de verbos de cognición, los neopoliciales enfatizan la enunciación conjetural, con restricción de la aseveración. Un enunciador posicionado a través del personaje detective amateurs o en el personaje que se ha elegido para decir -víctima o victimario-, pero que se aleja de la clásica figura del género, como ejemplificamos con Marlowe, para construir actores modalizados por la duda, la pereza, el ocio y cierta diletancia que nada tienen que ver, en principio, con la performance que espera el lector del descifrador de enigmas que el género premodela.

En *Ceviche* (2009), como ya dijimos, es El Sapo el encargado de realizar la investigación; un detective que duda, tiene miedo, siente zozobra, y va construyendo su oficio investigativo a medida que recorre la escena del crimen: “A Héctor Vizcarra le dicen El Sapo y se mueve adentro de un departamento de dos ambientes (...) El Sapo descansa de un cansancio imposible: la duda” (Levin, Federico, 2009, 11). A través de este actor, el enunciador introduce a su enunciatario en los laberintos de la comunidad peruana en la metrópolis porteña, sus rituales, sus comidas, sus formas de exorcizar la muerte, sus ligaduras con la droga.

Un tercer aspecto, asociado a lo pasional y los problemas con el saber y la verdad y, de alguna manera, hasta necesario por el tipo de narrativa que se está escribiendo, es el *pasaje* que muchos textos presentan desde la posición narrativa *diegética* a la *metadiegética*⁷¹. En las series neopoliciales

⁷¹ Genette en *Figuras III* (1989) introduce una triple división de niveles narrativos. Llama narración extradiegética al nivel narrativo que rara vez se discursiviza y que puede aparecer bajo la forma de autor textual en prólogos, epílogos y notas al pie. El narrador extradiegético es aquel que organiza, distribuye, planifica el texto, pero que no aparece en el enunciado. El segundo tipo de narrador es el que se posiciona en la diégesis, es decir, aquel conocido, en otras teorías, como el que cuenta desde afuera de la historia, la mal llamada ‘tercera persona’.

contemporáneas, la enunciación se desplaza frecuentemente hacia los actores del enunciado, lo que permite la expresión de rasgos culturales distintos, ideolectos o sociolectos particulares que otorgan a los textos color local. En este sentido se habilita la emergencia de datos microculturales desde los personajes, por lo que las novelas adquieren un grado importante de polifonía y construyen una voz enunciativa, como refiere Aníbal Ford en *Navegaciones* (1996), paraetnográfica y conjetural⁷² a través de palabras, frases y giros particulares como expresión de una forma de ser y de pensar. Este es el caso de algunas novelas como *Santería* (2008) de Leonardo Oyola o *Judas no siempre se ahorca* (2010) de Lucio Yudichelo, este último, como ya se refirió en otro apartado, propone un trabajo a través de distintos recursos narrativos y estilísticos, por medio de los cuales el relato se va poblando del lenguaje característico de las serranías cordobesas, con sus expresiones típicas y el humor, que se acentúan con insistencia en determinados personajes. Un ejemplo claro es Cacho Funes, secretario del investigador, cuyo accionar se ve influido por los efectos del alcohol y realiza comentarios como: “Dale, John Lennon, dejate de versear y batí la posta” (Yudicello, 2010, 27); “Contá pelado -invitó groseramente el doctor Cacho Funes, entre hipos y risotadas-, o callá para siempre” (Yudicello, 2010, 29), entre otros.

Un cuarto aspecto asociado a la enunciación en las nuevas narrativas policiales y que será de gran importancia en los análisis propiamente dichos, es la configuración de distintos tipos de enunciatarios, lo que implica diferentes maneras de comunicación *entre enunciadador y enunciatario*⁷³. Sabemos que el enunciatario es un actante necesario de todo proceso de enunciación. Como ha afirmado Emile Benveniste en toda puesta de discurso

El tercer tipo de narrador es el nivel metadieético, es decir, una narración puesta desde los actores del enunciado.

⁷²Aníbal Ford refiere que la literatura constituye, de algún modo, un discurso paraetnográfico y conjetural, en tanto, sin ser una etnografía en el sentido estricto, muestra las voces, costumbres, acciones y personajes de historias posibles. Así, la literatura es constructora de ficcionales que funcionan como simulacros posibles del mundo.

⁷³ Entre enunciadador y enunciatario se plantea un simulacro de comunicación por medio del cual circulan el saber (nivel cognitivo de discurso), el hacer-hacer (lo pragmático como forma de indicar un hacer al enunciatario) y lo patémico (nivel de intercambio de pasiones como la piedad, la conmiseración, el enojo o la cólera, entre otras muchas).

“no hay Yo sin Tú” (Benveniste, Emile, 1956, 32); actores que en las narrativas policiales tradicionales se configuran a través de relaciones que involucran, en casi todos los casos, al detective como dador de saber y al enunciatario, bajo la figura de un el lector-modelo que actúa:

* O como espectador (lector pasivo), en *la serie de enigma*, del desciframiento del caso que realiza el enunciatario; desciframiento para un enunciatario que asiste contemplativo y con placer ante el despliegue lógico del detective, quien maneja y posee el saber.

*O como acompañante, co-partícipe (lector activo) en la *serie hard-boiled*, del enunciatario en el desarrollo del caso, en tanto las dos historias -la del crimen y la de la investigación- se actualizan juntas en el relato, como lo ha referido Todorov (1977). En este sentido en la serie negra los dos sujetos comparten el saber y arman juntos el rompecabezas del caso.

En cambio, las nuevas narrativas del crimen exigen otros trabajos cooperativos del enunciatario. A través del simulacro comunicativo que todo texto plantea, el enunciatario juega, no sólo a *hacer leer e interpretar* (en un nivel más bien cognitivo), sino que lo involucra en el orden de lo *pasional*, en tanto busca, con variantes y modulaciones, su adhesión para conmovirlo, apasionarlo, movilizarlo, hacerlo reflexionar o tomar partido por la historia contada. Este tipo de manipulación del enunciatario, además, es mucho más intensa en las nuevas narrativas que toman, como ocurre en nuestro corpus, asuntos delicados que tocan temas humanos complejos como la trata de personas. Dos novelas se destacan por buscar sensibilizar al lector a través del relato de la víctima como es *La inauguración* de María Inés Krimer y, tal vez con mayor intensidad en *Le viste la cara a Dios*, de Gabriela Cabezón Cámara.

Por último, como mostraremos en el trabajo de análisis de corpus, es

frecuente en los neopoliciales el planteo, a través de la voz enunciativa, de *problemas éticos y axiológicos*. Así se puede observar, con mayor asiduidad en estos ejercicios de escritura, la construcción de un enunciador que explicita sistemas de valores en defensa de la vida, el respeto al otro, la honestidad y ciertas formas de conmiseración hacia los que menos tienen. Este enunciador que, a falta de otro nombre más descriptivo, lo hemos denominado *ético*, descubre las conexiones entre Estado, fuerzas del control ciudadano, Justicia y distintas formas de la delictividad. De algún modo, este enunciador ético elabora hipótesis ficcionales sobre cómo podría haber sido resuelto cierto caso policial y desnuda la red de complicidades. Tal como hemos apuntado, María Victoria Albornoz (2011) comenta que estas nuevas narrativas “construyen una trama convincente a partir de unos hechos de dominio público, pero yendo más allá al hacer un intento realmente admirable de hilar los cabos sueltos de la investigación y aventurar una hipótesis ficticia, aunque plausible de lo ocurrido” (Albornoz, M. Laura, 2011, 164).

Entonces, el hecho de que el actor central no sea frecuentemente un detective, en el sentido de cómo lo han venido construyendo las tradiciones de enigma y *hard-boiled* respectivamente, resignifica otras variables del género, potenciando lo que venimos proponiendo: la verdad en estas narrativas neopoliciales se busca, no por un impulso necesariamente racional, como en la serie clásica, o en el marco de una recompensa económica, como en la serie negra tradicional. Más bien la tensión y relación con la verdad aparecen como resultado de un impulso ético, *suturante*, en tanto la fisura abierta por el delito requiere de un sujeto interesado fuertemente en la dimensión humana del caso. Como refiere la misma investigadora: “el razonamiento es un arma importante, pero para este investigador [dentro de las nuevas narrativas] no es suficiente. Para él, una humilde intuición es la mejor aliada del razonamiento” (Albornoz, M. Laura, 2011, 184). En este sentido, el nuevo policial se distancia de las dos series fundacionales -negra y de enigma- mostrando que las motivaciones de la investigación parecen más ligadas a un impulso por la propia identidad del actor de la búsqueda, en el marco de unos dramas sociales que involucran y comprometen partes de

su historia personal.

Esta tensión en la trama del policial, con sustanciales reconfiguraciones de ciertos aspectos clave del género como el personaje detective, la búsqueda de la verdad, la circulación del saber y el lugar de la enunciación, habilita mirar con mayor detenimiento otro asunto algo elidido en los análisis literarios. Se trata del *espacio*.

En nuestro campo discursivo, la remisión a nuevos espacios del crimen genera importantes efectos de sentido. Es decir, el nuevo policial latinoamericano se destaca por mostrar espacios que tradicionalmente no estaban asociados a la criminalidad. Así, el neopolicial muestra la inscripción de sujetos, en tanto actores sociales que juegan sus vidas y sus identidades en relación, también, con nuevos escenarios del crimen.

IV.III. El espacio en las nuevas narrativas policiales

El espacio: lugar de inscripciones de los sujetos sociales

IV.III. I. El espacio urbano en el neopolicial

En los relatos policiales el espacio privilegiado es la ciudad. Nueva especialidad que configura y construye la Modernidad y desde la cual se organiza un calidoscopio de representaciones: la de las fuerzas de seguridad (policía); la del orden legal (jueces y Justicia); la de los escenarios del crimen y el delito. Esto no quiere decir que en muchas novelas no se desplieguen otros escenarios como el campo, villas serranas, lugares de playa y esparcimiento. De todos modos, nuestra lectura de un corpus extenso de neopoliciales nos permite decir, sin dudas, que el espacio preponderante es la ciudad.

Existen múltiples rostros de la ciudad. Por un lado, constituye una realidad concreta, material, regida por normas sociales que ordenan nuestra relación con ella. Por otro, la ciudad es también una *ciudad imaginaria*, una construcción simbólica originada en la creación y los lenguajes. Así, percibimos el espacio urbano en el cruce de nuestra experiencia sensorial y “nuestra ubicación en un mar de ‘representaciones’ (...) que circulan -y que,

en cierto sentido, nos preceden-, las cuales conforman un "anillo" que media nuestra vivencia de la ciudad" (Remedi, Gustavo, 2004, 83). De este modo, la experiencia cotidiana de la espacialidad está mediada por las *narraciones* que se han hecho sobre ella.

Estar en la ciudad supone, de este modo, ligar el dato sensorial e individual con todas las representaciones colectivas cercanas o lejanas que se hacen presentes por medio de distintos procesos semióticos. De ahí la importancia de las representaciones espaciales en el discurso del nuevo policial, en tanto "estrategias y metáforas mediante las que buscamos captar y comprender fenómenos sociales, económicos y políticos más complejos" (Remedi, Gustavo, 2004, 84).

La ciudad moderna también está asociada a los medios masivos de comunicación. El espacio ciudadano es protagonista de la cultura de masas, por lo tanto, es punto de reunión entre saberes populares y cultos, entre 'baja' y 'alta' cultura; relaciones construidas muchas veces desde la conflictividad, a través de procesos de exclusión e inclusión del 'otro' cultural.

En este sentido, hay ciudades presentes y otras tantas que se mantienen ocultas, pero siempre contenedoras de un calidoscopio de historias posibles. Porque la ciudad es portadora de registros materiales y simbólicos. Estas dos dimensiones atraviesan distintas orografías ciudadanas, tanto en los lugares centrales de la cultura dominante⁷⁴, como en aquellos sectores excluidos, articulándose, así, distintas representaciones urbanas.

De este modo, por un lado, la cultura dominante propone la ciudad visible a través de conjuntos de prescripciones y prohibiciones, en el marco de las lógicas de la ley y el orden; por otro, 'las ciudades' poco visibles o invisibles (asociadas en muchos casos con las culturas populares) juegan con

⁷⁴Usamos el término dominante en el sentido que lo plantea Raymond Willians (1980) cuando se refiere a que un proceso cultural es considerado un sistema cultural que determina varios rasgos dominantes. En el análisis histórico es necesario reconocer en cada punto las complejas interrelaciones que existen entre los movimientos y las tendencias, tanto dentro como más allá de una dominación específica. Es necesario examinar cómo se relacionan con el proceso cultural total antes que, exclusivamente, con el sistema dominante abstraído. En este sentido usamos el término 'dominante' para entender el espacio de una cultura que se impone por múltiples medios y circula apelando a distintas formas del poder –poder de la palabra, de la imagen, entre otros-.

sus propios modos de entender la vida, la cultura, el delito y las muertes cotidianas. Por esto, la ciudad es espacio de luchas por la apropiación de los distintos aspectos constituyentes de su estructura; conflictos que quedan registrados en la variedad de los lenguajes ciudadanos. Estos “bables societarios” (Rosa, Nicolás, 1998) muestran las luchas por el territorio que se reflejan entre relatos abiertos y ampliamente institucionalizados, bajo el control de la cultura oficial (la escuela, las grandes religiones, el Estado) y aquellos crípticos que circulan en sectores y grupos minoritarios, en muchos casos de naturaleza oral, e invisibles al ciudadano medio. Bajo esta lógica se abre un conjunto de posibilidades en las lecturas de nuestros textos policiales, para organizar la relación entre la *ciudad* -en tanto espacio visible en las cartografías dominantes-, y variantes como la *paraciudad* -reflejada en *country* y barrios cerrados-, la *contraciudad* - en los espacios que rompen la representación dominante para proponer otras lógicas, como ocurre con el fenómeno de los barrios o sectores de una ciudad que adquieren, muchas veces, lógicas opuestas a las dominantes y la *no-ciudad* - espacios negados, ocultos y evitados como las villas de emergencia.

Por lo dicho, la ciudad es espacio de producción de modelos de mundo (Lotman, Jurit, 1978) en el que conviven los lugares que ostentan las representaciones del poder, por lo general en torno a la plaza central (en continuidad con la idea colonial de la cuadrícula fundacional en la que se distribuyen los poderes terrenales -Político, en el Cabildo; Militar, en el cuartel o fuerte y de Dios, en las iglesias-), y los desplazados hacia los bordes o márgenes de las orografías urbanas. Así, el centro de la urbe se opone a los barrios y a los nuevos emplazamientos, barrios cerrados o villas de emergencia, estos últimos sin todavía los recursos para el mejor vivir.

De este modo, la relación entre lo oculto y lo manifiesto; entre lo visible y lo invisible de la ciudad es punto de partida en los nuevos policiales que estudiamos para escribir las historias urbanas bajo dos modalidades casi siempre en conflicto: la que homogeniza y construye una identidad urbana esencializada, por lo general bajo la lógica de la tradición; y la que implica una mirada que contempla la diversidad y multiplicidad de un espacio

cultural que se está haciendo en cada momento de la historia. En este sentido, la ciudad que plantea nuestra nueva novelística del crimen, articula un calidoscopio de recorridos urbanos que coadyuvan a la conformación de una identidad espacial multifocalizada y divergente de difícil aprehensión. Así, en nuestras novelas, la ciudad (y rara vez el campo) es a la vez una y muchas otras, como afirma Ruth, la detective en *Sangre Kosher* (2012): “No conozco una ciudad que no sea varias, donde cambiando de barrio no se entre a una ciudad distinta, se dejen de ver las caras habituales y veamos gente que creíamos olvidadas o acaso esté muerta” (Krimer, Inés, 2012, 229). La ciudad, entonces, aparece como un enorme palimpsesto que “expresa los interrogantes, los conflictos, las estrategias y las acciones que constituyen la base del actuar humano” (Guzmán, Aldo, 2007, 251) y transparente (desde la mirada del policial) las modalidades de construcción del delito.

IV.III. II. Espacio urbano, neopolicial y nuevas subjetividades

La problemática del espacio está íntimamente ligada a otros aspectos de valía a la hora de leer neopoliciales: las subjetividades e identidades. Las novelas neopoliciales, no sólo recorren espacio visibilizando las lógicas del crimen en nuestra cultura finisecular, sino que en nuestro contexto latinoamericano es destacable la impronta que adquieren los sujetos que protagonizan hechos en estos nuevos escenarios de la delictividad. Ciudades capitales, como Buenos Aires, Santiago de Chile, Montevideo, San Pablo o el DF. mexicano; o ciudades del interior de Argentina como Córdoba, La Plata o Rosario, entre otras, no son sólo lugares de una cartografía metropolitana, sino también, ámbitos en los que se inscriben, al ser contadas, microhistorias de actores muy específicos.

En *La ciudad está triste* (2010) de Ramón Díaz Eterovic, una brumosa Santiago de Chile modeliza al sujeto de la búsqueda, el detective Heredia, a través de sus recorridos espaciales y colabora en la producción de los efectos de sentido deseados, entre ellos mostrar “la arrogante y devastadora violencia de la dictadura de Pinochet” (Eterovic, 2010, 64). Un espacio que se oscurece

por los efectos de la denuncia a una sociedad que todavía guarda conexiones con la represión, lo paramilitar, el secuestro y la muerte.

Por otra parte, *Adiós muchachos* (2011) del escritor uruguayo radicado en Cuba Daniel Chavarría, reconstruye una Habana simbólica y soñada, sólo retratada a través de las acciones de personajes paradigmáticos del contexto cubano. Sabemos de la interioridad de los espacios hogareños de los trabajadores de la isla a través de las microhistorias de Alicia (una prostituta en bicicleta) y su madre; sus rituales para preservar la vida en un entorno marcado por la austeridad y las simulaciones para con los clientes extranjeros. Pero también se destacan los otros espacios, los que rara vez vemos en la fotografía de Cuba: el mundo de los extranjeros, sus privilegios, sus lujos y una vida con todos los ingredientes de sus lugares de origen, tanto europeo como americano.

Para citar un ejemplo más de escritores no argentinos, se destaca la novela *Cadáver se necesita* (2010), del uruguayo Milton Fornaro, ambientada en Montevideo, una ciudad de contrastes vista a través de las miradas del detective Mendoza, un verdadero Marlowe latinoamericano. En este contexto, Mendoza se verá inmerso en una metrópolis laberíntica; ciudad del engaño, las apariencias y las vidas duplicadas.

También las nuevas novelas policiales argentinas, a las que hemos hecho referencia en otro apartado, no sólo se destacan por sus reconfiguraciones de detective, verdad, enigma, justicia y delito sino, también, por el modo en que construye el espacio de los hechos. Así, el mundo peruano del porteño barrio de Abasto en *Ceviche* (2009) es un espacio complejo, en el que contrastan las antiguas luces de casonas de la Belle Époque porteña con esa nueva paraciudad de conventillos de inmigrantes y nuevas formas de la delictividad global (carteles peruanos de la droga). Pero, tal vez, de las novelas referidas en nuestro trabajo la que mejor desarrolla la categoría espacial es *El doble Berni* (2008) de Gandolfo y Sosa. En ella, Lucasti, su protagonista, es un sujeto en tránsito. Su vida se desenvuelve entre espacios familiares y conocidos, como la casona del barrio de Palermo en

Buenos Aires (una herencia) y espacios de alquiler, impersonales, como su departamento en Rosario. Así, el relato parece navegar, a través de los espacios, entre distintos estados pasionales como la añoranza, la nostalgia, la soledad y el desamparo, para construir un mapa de relaciones intensas entre orografías de ciudad, historias personales y el caso policial que se inicia con la muerte de su amigo Taborda:

En un bar de Palermo le había hablado de Rosario (...) Taborda también le había hablado de Rosario, pero de otra manera, por ahí decirlo más antigua. Muchas veces enredaba todo con Berni (...) [En Rosario] el pasado parecía condenado a desaparecer a cambio de ese futuro de aspecto fulgurante (...) Por suerte bastaba rascar un poco, es decir, salir de los lugares donde el progreso parecía tan indetenible (...) para volver a encontrar rincones, interiores, cuadras enteras, donde el tiempo, como siempre, tenía una continuidad (Gandolfo-Sosa, 2008, 45).

Las dos ciudades, Rosario y Buenos Aires se construyen como polos tensivos, a través de los cuales se teje la trama del crimen. La primera con la lógica de la provincia, “Rosario fluvial, mercante, de provincia, espacios despejados, el río” (Gandolfo-Sosa, 2008, 47); la otra, con el ritmo de la metrópolis. En Buenos Aires se destaca la oposición Palermo/San Telmo, es decir, donde están las galerías de arte y donde se produce el arte, respectivamente. Galerías de exposición de la metrópolis que en su onomástica deslizan los nombres de una población multicultural y reenvía a uno de los guiños de las escrituras de la serie *hard-boiled*, pero en clave de neopolicial. Los nombres italianos aparecen asociados a las mafias que modelaron los escenarios urbanos en las primeras décadas del siglo XX en EEUU. Así, nombres que se deslizan en la novela como “Filomberto”, “Guitarrini” pueden leerse en este sentido, es decir, como emergentes de organizaciones mafiosas, en este caso, dedicadas a la falsificación del arte.

Los espacios cerrados y urbanos -casonas, escuelas, gimnasios, clubes deportivos, salas de exposición de arte y departamentos- contrastan con los espacios de tránsito -estaciones de trenes, de ómnibus, subtes y micros-; *no-*

lugares éstos, como afirma Marc Auge (1995)⁷⁵, constituidos en los sitios de un intercambio intenso de actores pero que, paradójicamente, en *El doble Berni* funcionan como los lugares de las operaciones abductivas que Lucasti realiza en medio de ese movimiento y los ajetreos del desplazamiento. De Rosario a Buenos Aires, ida y vuelta, un vaivén de tránsitos y dudas al ritmo de las hipótesis y las conjeturas.

En Rosario se destaca un espacio particular que Lucasti recorrerá varias veces. Se trata de la casa del pintor asesinado, Taborda, en tanto lugar de la afectividad (asociado a la familia) pero que se resignifica como espacio enigmático que el enunciador comparte con el enunciatario a través del recorrido por esa casa. Así, Taborda desarrollará distintos tipos de oxímoron visuales al percibir que el desorden y el orden; la meticulosidad y el caos, conviven en ese entorno de esposa e hijo. De algún modo, sobre la esposa de Taborda se van acumulando índices ambiguos, atribución que se desplaza a la configuración del espacio. La casa del pintor esconde un secreto que el enunciador develará lentamente en el recorrido por las ciudades: el secreto de las copias de Berni, una estafa que trae consigo las ‘negruras’ de lo humano hechas texto por medio de ciertos índices mafioso que conjugan la extorsión y el crimen.

Junto a esta referencia familiar, la ciudad de Rosario también articula un segundo espacio, el ya comentado negocio de objetos New Age que administra Tagomi. Ubicado en un lugar de tránsito -la galería Pam- se irá resignificando a lo largo de la novela como lugar aislado, especial para la meditación. Allí, el actor de la búsqueda, Lucasti, repetirá sus procedimientos abductivo, con los pies en 45°, la mirada perdida; operaciones favorecidas por ese contexto decadente, cuasi esotérico de frascos de esencias y libros de autoayuda.

Pensar, correr, subir a un micro o tren, volver a meditar, configuran

⁷⁵ Marc Augé plantea en su libro *Los no-lugares* (1995) la existencia de nuevos lugares de la convivencia provisoria y posmoderna, como son los aeropuertos, estaciones de pasajero de todo tipo, grandes superficies de las ventas -hipermercados-. A todos estos lugares de tránsito los llama *no-lugares*. En oposición a éstos se construyen los lugares en el sentido pleno, lugares de la existencia, del vivir, que Augé designa *lugares antropológicos*.

una enunciación conjetural en relación al saber, para asociar al personaje del neo-detective con la figura del paseante urbano, aquello que Walther Benjamin atribuyera al hablar de Poe y sus historias del crimen: “El detective, mediante su paseo ocioso, se legitima” (Benjamin, W En: Bauman, Zygmunt, 2003). La ciudad laberinto, aquella que esconde varias ciudades en una, es el espacio que se construye por la mirada, pasional e íntima en parte; racional y deductiva en otras. Así, Lucasti “desde su llegada [a Rosario] se sentía obsesionado por los múltiples elementos, calles, rincones de plazas, hombres y mujeres (...) Que parecían copiar a la perfección calles, rincones de plazas, hombres o mujeres concretos que había en otra ciudad, (...) Buenos Aires” (Gandolfo-Sosa, 2008, 52).

Por ello, el texto neopolicial, al menos en nuestra selección, es una novelística del recorrido y la mirada, a través de los cuales la ciudad es descrita con ojos que alternan la observación despreocupada del paseante, el *flâneur* “un nombre familiar del análisis cultural y la figura simbólica central de la ciudad moderna” (Bauman, Zygmunt, 2003) y la del rastreador que alude Carlo Ginzburg (1999) en *Morelli, Freud y Holmes: indicios y métodos científicos*.

Un recorrido a la vez indicial y abductivo es el que realiza Lucasti. Éste ha iniciado un camino que ya no podrá desandar. Un fatalismo de huellas e índices lo guían hasta el crimen de Taborda por un laberinto de galerías de arte, talleres y callejas de ciudad. “Lombert”, “Pitágoras, Inc” son esos espacios que conjugan lo estético con el dinero (uno de los guiños de la serie negra) pero que también entrañan el crimen. Así, esas galerías son, al mismo tiempo, lugares ‘luminosos’ donde se visibiliza la exclusividad porteña y espacios de lo oculto, en los que se organizan “Chantajos, sobornos, tráfico de influencias y hasta alguna desaparición de gente” (Gandolfo-Sosa, 2008, 64).

Desde la problemática de la veridicción, las galerías son espacios duales que articulan lo visible de su rol sociocultural y económico, y un trasfondo secreto opuesto a esa funcionalidad. Una mentira visible construida

dentro de estos espacios artísticos, con secretarías y halls lujosos. En otro plano, lo secreto, en las tramas de la falsificación; un doble Berni misterioso hecho en el atelier de un pintor excéntrico; descoloridos artistas de la trastienda del arte de la metrópoli - Buenos Aires- que irrumpen en la escena de las galerías con un nombre apócrifo. Cuadros de una doble identidad: firma y autor no coinciden. De algún modo, la fisura producida por el delito de la pintura doble se paga con la muerte; una muerte que deberá borrar el nombre:

Aquellos años en Rosario lo habían cambiado, básicamente por todo lo que había pasado con el caso de Taborda, o “el pintor”, como decían los medios. Para él había sido como levantar una tapa pensando encontrar flores o animalitos para vérselas en cambio con bestias y reptiles de distinto pelaje, con un aroma flotante parecido al de una boca con muchas caries mal cuidadas (Gandolfo-Sosa Sosa, 2008, 180).

En las galerías Lombert no hay lugar para la duplicidad; el arte expulsa al doble, como la ciudad desplaza y segmenta lo diferente. De algún modo, el crimen de Taborda es epifenómeno, en clave de metáfora, de otros desplazamientos figurativizados en las divisiones jerárquicas que la metrópolis legitima entre una ciudad visible, que compra arte caro, en tanto espacio de la exclusividad y refinamiento asociado con actores sensibles por lo estético y otra invisible que lo produce (lo reproduce) y que necesariamente, como una fatalidad postmoderna del arte, implica relaciones negativas con sicarios, bandas armadas, falsificadores. Un ‘mercado negro’ atravesado por sentidos contrarios a los que reenvía la presencia del arte.

La muerte y lo apócrifo suponen la permanencia de las representaciones dominantes que garantizan la circulación del poder y que en la serie negra siguen la lógica del capitalismo. La ciudad de los rostros invisibles -*Lomberto, Gittarrini, Lucasti, Tagomi, Taborda*, como el pintoresco *Sapo* y *El Rey* en *Ceviche*, son sólo ‘hilos’ dejados al lector de neopoliciales, que ha desarrollado competencias específicas para leer esta literatura y puede reconocerlos a partir de un trabajo extra en el laberinto de las tramas del crimen.

Un doble Berni misterioso que recorre los talleres de pintores excéntricos; descoloridos artistas de la trastienda del arte ciudadano -Rosario, Buenos Aires- que irrumpen en la escena de las galerías con otros nombres. Cuadros que esconden el secreto de ser falsos. De algún modo, el delito de la copia de pinturas originales cuesta otras muertes: *sociales*, en el anonimato de un nombre que no puede ser develado; *material*, asestada en el cuerpo a través del crimen. Los cuadros de Berni aparecen como pretexto para hablar de una operación, la falsificación, antigua como el mundo, pero mil veces más sutil en tiempos como el nuestro, atravesados por la infotécnica postmoderna.

Con *El doble Berni* quisimos ejemplificar cómo el neopolicial construye un calidoscopio de espacios que se recortan sobre el contrafondo de metrópolis, pequeñas ciudades del interior, poblados y campo, vistos a contraluz, porque las escenas delictivas no escapan del micromundo que rodea a los actores y el crimen. Es decir, al mostrar el crimen, los nuevos policiales visibilizan culturas y dan voz a actores marginados -inmigrantes peruanos, tarotistas en villas de emergencia, rufianes de la neo Swi Mijdal, o mercaderes en los laberintos de galerías y *ateliers* donde se falsifica el arte, entre otros-.

De este modo, el *espacio*, en el nuevo conjunto de escrituras policiales, juega un papel central. Tomando como punto de anclaje las historias, estas novelas reconfiguran el mapa de la ciudad y lo ‘hacen’ a la medida del caso. Decimos ciudad y no espacios rurales o poblaciones con menor población -aldeas, pueblos, villas, entre otros- pues con altísima frecuencia los sucesos policiales en estas narrativas ocurren en ámbitos ciudadanos y de capitales.

De este modo, hay una fuerte incidencia del espacio en la delimitación del crimen, su naturaleza, el modo en que va a ser investigado, su explicación. La ciudad, de esta forma, existe como *espacio material* -la Ciudad Autónoma o la provincia de Buenos Aires, el Conurbano bonaerense, Rosario, Córdoba, como en otros autores referidos es Montevideo, San Pablo, Río de Janeiro, el DF mexicano, Bogotá y Santiago de Chile. Pero también existe como *espacio*

simbólico, en cartografías que esconden ciudades que son varias a la vez y en las que se juega “el espacio de definición de los poderes, [allí] los crímenes se convierten en una entidad social de poder omnipresente (...) Los cadáveres están por todas partes, porque asistimos a la descripción de una ciudad sin centro, ni periferia” (Diana Eguía Armenteros, 2011, 143).

Espacios que se interceptan y excluyen al mismo tiempo; espacios convergentes y divergentes que juegan con sus culturas, sus axiologías, sus formas de entender el crimen. En general, estas nuevas narrativas, al leer, en la mayor parte de sus argumentos, mapas sociales periféricos no visibilizados por las agendas dominantes, están jugando con otras lógicas del crimen, lo que les permite mostrar los bajo-fondos de una sociedad asolada por el delito, en muchos casos a través de una voz enunciativa paraetnográfica (Ford, Aníbal, 1996). Como refiere este crítico “yo no dejo de pensar la literatura como una paraetnografía conjetural e incierta que juega en aquellos intersticios donde se transforma la cultura del hombre, sea en sus formas de percepción, de construcción del sentido, de exploración de la comunicación” (Ford, Aníbal, 1996, 162). Esta idea de lo paraetnográfico constituye una categoría que permite describir ciertas operaciones presentes en muchos neopoliciales que visibilizan actores, valores, lenguajes y acciones que no aparecen con frecuencia en la dominante social y cultural. En el corpus específico de análisis, desplegado en la segunda parte de nuestro trabajo, que una mujer en estado de esclavitud sexual hable, diga lo que siente y lo cuente desde su propio lenguaje se asemeja mucho a los recursos propuestos por la etnografía.

De las operaciones textuales, en tanto recursos puestos en juego por los escritores de neopoliciales, se destaca la utilización de la parodia, en un contexto de remisiones intertextuales diversas y heterogéneas y con uso destacado de recursos metaficcionales. En lo que sigue describiremos estos operadores discursivos.

IV.IV. Parodia, intertextualidad y metaficción

En Latinoamérica, la nueva novelística policial se vale, muchas veces, de los hallazgos expresivos que ya habían sido explorados por los escritores del Boom latinoamericano. Modificación del punto de vista del narrador, ruptura de la linealidad temporal del relato, irrupción de los registros populares o míticos, hibridización de las formas genéricas, son algunas de las especificidades de una literatura que sirvió de base para las futuras generaciones de escritores, tanto de nuestro continente como en el Viejo Mundo⁷⁶.

Sin embargo, en nuestro continente, la realidad muchas veces ha superado a la ficción y la nueva novelística policial no se ha podido escindir de la impronta del contexto; así que, si bien aparecen recursos escriturarios que acercan al neopolicial con aquellas escrituras fundacionales y sus procedimientos de vanguardia literaria -como ocurrió con García Márquez o Miguel Ángel Asturias- se sobreimpone un realismo descarnado, más cercano a la crónica periodística y la no-ficción.

Sobre este contrafondo de escrituras latinoamericanas, tres aspectos parecen dominar la escena en las narrativas neopoliciales, en tanto rasgos diferenciales de un espacio discursivo que ha venido consolidando sus estéticas en los últimos años, para contar sobre la realidad del delito y el crimen:

- La *parodia* a las narrativas de enigma y *hard-boiled*.
- Los *juegos intertextuales e interdiscursivos*, tanto con la literatura canónica, como con las prácticas contemporáneas de la cultura de masas.
- Los procesos *metaficcionesales*, que involucran las auto- ficciones, las meta-ficciones, entre otras.

⁷⁶Muchos son los autores españoles que tomaron los modelos del Boom, entre ellos destacamos a los españoles Mateo Díaz, Muñoz Molina, entre otros.

En el neopolicial, las operaciones de reescritura de la matriz genérica, con una carga particular de humor, sarcasmos, caricaturas y otras operaciones, son particularmente destacadas. Esto ya lo hemos referenciado en relación a un antecedente clave en nuestro país: Osvaldo Soriano y su novela inaugural *Triste, solitario y final* (1973). Así podemos decir que muchos nuevos policiales apelan a la parodia⁷⁷ de uno o más componentes constituyentes del género, ya sea tanto en su variante clásica de enigma (al modo de Poe), como de la serie negra tradicional (a la manera de Chandler). En este caso se destacan recursos escriturales en el cruce entre la cultura de masas en general y las escrituras policiales en particular; operaciones intertextuales muy valoradas por los escritores del neopolicial a través del juego y construcción de tramas en las que se apela a formas provenientes del cine de acción y aventura, pero también, como afirma Regine Robin (2002) a la canción popular, la historieta, el melodrama y los géneros contemporáneos cercanos como el fantástico y la ciencia ficción:

El rodillo compresor de la 'cultura de masas' contribuyó ampliamente a romper la incertidumbre de las fronteras del objeto literario (...) En el momento actual, las nuevas tecnologías han dado a luz nuevas formas culturales, nuevas imágenes, nuevas formas de participación interpersonales o grupales: el rock en todas sus formas, los videoclips, la publicidad generalizada, la práctica del zapping, los juegos de representación (...) Sucedería lo mismo con una relectura negra norteamericana o tercermundista del fenómeno literario que acentuaría la tradición oral, el mito y su reapropiación, los sociolectos populares o las diferentes formas de heteroglosia y dominación en la lengua y por la lengua (Robin, Régine, 1993, 54).

Así, para atraer a sus lectores finiseculares, más atravesados por los rituales de la tecnocultura -que sobrecualifica las pantallas sobre el papel- los

⁷⁷Mijail Bajtín distingue tres formas, entre otras, de relación de un texto con otros, lo que después incorporará como parte de la operación general de intertextualidad: estilización, hibridación y parodización. La estilización supone, según Bajtín, "una representación artística del estilo lingüístico ajeno", donde "la conciencia lingüística del estilista opera exclusivamente con el material del lenguaje que se estiliza; ilumina ese lenguaje, introduce en él los intereses lingüísticos ajenos, pero no su material lingüístico ajeno contemporáneo" (Bajtín, 1982, 177). Por hibridación, el mismo autor, va a entender los cruces "genéricos de dos o más universos del discurso que seden sus características para producir un nuevo término ((Bajtín, 1982, 183). Por último, la parodia es la relación por negación o subversión de una matriz genérica, incorporando elementos satirizantes de uno o más aspectos -por ejemplo, de un personaje serio a uno bufo- trágico- o el uso de la ironía, entre otros.

escritores del neopolicial hacen uso, ‘sin pudor’, de otros lenguajes, soportes, medios, textos y discursos. El caso de las intersecciones con el cine es particularmente destacado pues:

Neopolicial y cine gozan de excelentes relaciones debido a la impronta marcada en la literatura por las películas estadounidenses de los años cuarenta y, en menor medida, por las francesas de los setenta. Este hecho, sumado a los numerosos escritores que trabajan en la industria fílmica -ya sea como guionistas, montadores o directores-, explica la publicación de novelas plagadas de referencias cinematográficas como *The Buenos Aires Affair* (1973), de Manuel Puig (...) [o] *Los asesinos las prefieren rubias* (1974), del también argentino Juan Carlos Martini, parodia del cine negro, el cómic y el mundo del jazz (...) Siguiendo la estela de las artes visuales, el comic, tan cercano a la narrativa policial desde los míticos cuadernillos de Black Mask, se encuentra en la base de novelas como *Manual de perdedores 1 y 2*, de Juan Sasturain, quien comparte el ejercicio de la literatura con su trabajo como guionista de historias gráficas (Jiménez, Noguero, 2010, 9).

Más cercanas a nuestro contexto de producción, las parodias y los recursos intertextualidades con el humor regional (cordobés y del Valle de Traslasierra) se muestran, como referimos en otro lugar de este trabajo, en *Judas no siempre se ahorca* (2010) de Lucio Yudicello, o la intertextualidad con el cine de acción y ciertos elementos esotéricos en *Santería* (2008) de Loyola⁷⁸; autor que juega, en otro texto, con la historieta en la muy leída *Kryptonita*⁷⁹. La ciencia ficción también tiene su lugar en *Los bailarines del fin del mundo* (2009) y *El síndrome de Rasputín* (2008) de Ricardo Romero; novelas que manifiestan desplazamientos paródicos dentro de la estética de la literatura anticipatoria y juegan al extremo con los modelos del género del

⁷⁸En la novela *Santería* (2008) el ámbito del delito está conformado por tarotistas, manos santas y brujas. Allí, Fátima es víctima y narradora de asedios, envenenamientos, muertes y prostitución. En *Santería* no hay detective, sólo una protagonista-víctima, en una trama que se hilvana a medida que ocurren los hechos, en una mezcla de ensueños y vigiliat y con fuerte intertexto con el cine negro.

⁷⁹En *Kryptonita*, Leonardo Oyola (2011) toma la premisa de base de qué hubiera sucedido si Superman hubiese caído en medio de La Matanza. En la novela Superman aparece como encarnación argentina de un líder popular. El texto del comic se resignifica, de este modo, reasignando un nuevo contexto histórico y social, en una clara parodización de los superhéroes a través de la sustitución de las armas maravillosas por botellas de cerveza, de los nombres fabulosos por sobrenombres de pandillas como Pini o Nafta Súper. Una manera de remasterización criolla y pasada por el western-conurbano de uno de los grandes clásicos de la historieta.

crimen, al plantear la imagen de tres sujetos que buscan a una joven perdida en una futurista Buenos Aires con dos obeliscos. Por su parte, Federico Levin, en su novela-gourmet-gastronómica *Ceviche* (2009), introduce la parodia de un detective periodista que investiga mientras come ceviche en bodegones porteños de comida peruana.

Por último, es interesante la resolución que buscan a sus tramas delictivas escritores con trayectoria como Elvio Gandolfo y Gabriel Sosa, quienes, en otra de las novelas de la colección Negro Absoluto, *Los muertos de la arena* (Gandolfo & Sosa, 2010)⁸⁰ y en continuidad con los personajes construidos en *El Doble Berni* (2008), vuelven a las relaciones intertextuales e interdiscursivas entre la matriz genérica de la novela *hard-boiled* y el discurso artístico en su versión más capitalista: las galerías de exposición.

En relación con las operaciones metaficcionales, no podemos dejar de referirnos a la novela inaugural de Osvaldo Soriano *Triste, Solitario y Final* (1973), que no sólo introduce al detective chandleriano Philip Marlowe como actor dentro de la trama, sino que también lo hace dialogar con el mismo Soriano en clave de autoficción. Como refiere Noguero Jimémez, la metaficción resulta un recurso eficaz para insertar el humor y el sarcasmo en las tradiciones de enigma y negra, y así romper los marcos de previsibilidad que posee el género, colocando a los lectores ante un desafío interpretativo:

[En el neopolicial] los juegos intertextuales [y metaficcionales] resultan cada vez más evidentes, como lo demuestran los títulos *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975), publicado en forma de folletín por el uruguayo

⁸⁰En *Los muertos en la arena*, el ‘flaco’ Lucantis es invitado a un congreso cultural en Puerto Madryn por parte de Artflex, una academia de artes de Olivos donde trabaja, porque el pintor que debía ir en primera instancia se bajó a último momento. Y como estaba cansado de ver a las ballenas sólo en películas, la TV. o en documentales de la National Geographic, acepta la oferta. En este segundo episodio de la saga nos encontramos con un Lucantis que, después de haber vivido en Rosario y de haber apostado a un negocio de artículos *new age*, y de haber pasado por las circunstancias de que le mataran un amigo Taborda (como referimos en el apartado anterior), decide volver a Buenos Aires e instalarse en la zona norte, mientras continúa una relación libre con Tagomi, la bella y enigmática japonesa de Rosario con la que se visita de vez en cuando. En el sur, Lucantis se ve involucrado en una serie de asesinatos que son parte de las acciones de corporaciones internacionales y ministros interesados en la explotación de Coltán en la Patagónica.

Mario Levrero; “¿*Quién mató a Agatha Christie?*”, relato del mexicano Vicente Leñero recogido en *Cajón de sastre* (1981); o *La pesquisa* (1994), revisión del cuento homónimo de Groussac a cargo del argentino Juan José Saer (Jiménez, N., 2010, 11).

Como en el texto de Soriano, en varios casos los autores de las nuevas narrativas policiales incorporan a sus enunciados personajes tradicionales y reconocidos de otros textos del género, resignificando sus matrices y produciendo efectos de sentido extravagantes. Es el caso de Díaz Eterovic quien construye a su detective Heredia acompañado por un ‘watson’ felino, figurativizado a través de un gato llamado Simenon o lo que ocurre en la novela de Marcela Serrano, quien propone, en *Nuestra Señora de la Soledad* (1999), el suceso de una escritora de novelas policiales que desaparece sin dejar rastro; algo muy parecido a lo que cuenta Agatha Christie en distintos relatos de juventud.

Mucho más radical resulta la propuesta del escritor uruguayo Hiber Conteris en su novela *El diez por ciento de vida* (1985) al imaginar “la investigación del asesinato del agente literario de Raymond Chandler llevada a cabo por Philip Marlowe, detective presente en numerosos argumentos neopoliciales. En la novela, que une la criatura de ficción -Marlowe- con su creador -Chandler- se incluyen dos largas conversaciones entre este último y otros autores sobre los posibles modelos de novela policial, el valor del género y de su propia obra” (Jiménez, Noguero, 2010, 12).

Parodia de las tradiciones del género; intertexto con otros espacios discursivos como la historieta, el cine, la televisión, el teatro; metaficciones en las que los autores y actores se confunden en las historias, son algunos de los recursos desplegados por muchos nuevos policiales para mostrar un mundo, el del delito, que perturba las reglas sociales y cuya explicación, muchas veces, no puede ser otra que la salida tangencial humorística, la deformación de la caricatura y la construcción de anti-detectives.

El otro eje destacado de las narrativas neopoliciales es su impronta de crítica social, política e ideológica. De algún modo, los nuevos relatos policiales reconstruyen escenarios hostiles de distintas realidades de nuestro

contexto americano, relacionando la crítica a un momento de la sociedad contemporánea, la denuncia de las connivencias entre Estado y crimen organizado y la mostración de matrices histórico-ideológicas autoritarias, entre otros aspectos, en un contexto atravesado por los resabios de anteriores dictaduras que perviven dentro de los Estados democráticos. Este énfasis en la delación y la crítica social, desplaza el interés por el enigma, que ya no tiene la relevancia que le dio la novela detectivesca clásica y se constituye así en un rasgo propio de las novelas americanas.

IV.V. Crítica social, política e ideológica

Un aspecto destacado en las series neopoliciales es el relacionado con la crítica social, política e ideológica que realizan estas narrativas, a través de la inclusión de temas que actualizan delitos que muestran estados de connivencia (lo que supone la figura de la corrupción) entre Estado y crimen organizado. Así, en esta remisión a cuestiones políticas y sociales, el enigma se disocia del crimen, ya que aquel no siempre está asociado directamente a una muerte. Temáticas como la trata de personas, compra de influencias, asociaciones mafiosas, falsificaciones de toda índole, son mostradas muchas veces en estas narrativas latinoamericanas, y puestas en primer lugar, antes que el misterio de una muerte ya acaecida (como en la tradición de enigma) o el ‘simple hecho de matar’ enfatizado por la serie *hard-boiled*. Como refiere Taibo II, a través de la crítica Noguero Jimémez (2010):

El neopolicial privilegia (...) el contexto social y, como consecuencia, deja el misterio por resolver en un segundo plano. Ya lo señala José Daniel Fierro, el escritor metido a policía que protagoniza *La vida misma* (1988): ‘[El neopolicial] es una novela de crímenes muy jodidos, pero lo importante no son los crímenes, sino (como en toda novela policíaca mexicana) el contexto. Aquí pocas veces se va a preguntar uno quién los mató, porque el que mata no es el que quiere la muerte. Hay distancia entre ejecutor y ordenador. Por lo tanto, lo importante suele ser el porqué’ (Taibo, 1988: 144, en: Noguero Jimémez. 2010, 9).

Este privilegio del contexto social, en el neopolicial, por sobre el enigma a resolver que enfatiza el policial clásico, provoca un interés mayor

por la razón, la causa, el porqué del crimen, porque el autor, el ejecutor del delito suele diferenciarse del ideólogo o quien manda a matar. Un ejemplo es la novelística de Mempo Giardinelli como *Luna Caliente* (1983) o *Qué solos se quedan los muertos* (1985). En otros, el asesinato aparece gratuito o se caracteriza por la gratuidad y la irracionalidad, y se explica por el contexto político. Es el caso de la novelística inscripta en tiempos del Proceso Militar en Argentina o del gobierno de Pinochet:

Así, las novelas de Mempo Giardinelli -*Luna caliente* (1983), *Qué solos se quedan los muertos* (1985)- giran esencialmente en torno al tema de la culpa y el castigo. Del mismo modo, Luisa Valenzuela elige como protagonista de *Novela negra con argentinos* (1990) a un exiliado político que comete un asesinato gratuito y a lo largo de la trama intenta desentrañar las causas de su irracional conducta, provocada por el clima de violencia sufrido durante los años del Proceso. Un grupo nutrido de novelas centra su atención precisamente en *denunciar* el horror vivido bajo la dictadura. Es el caso del chileno Ramón Díaz Eterovic, quien aborda el tráfico de hijos de desaparecidos en *Nadie sabe más que los muertos* (1993) (Noguerol, Jiménez, 2010, 9) (Las cursivas son nuestras).

Este aspecto que llamamos la *dimensión delativa* adquiere una relevancia central en estas novelísticas escritas en las últimas décadas, lo que significa una modificación del sentido “epigonístico” referido por Lafforgué y Rivera (1982) sobre la naturaleza imitativa de buena parte de la narrativa policial argentina respecto de sus maestros ingleses, franceses y norteamericanos, como ya hemos referido. Los neopoliciales latinoamericanos y argentinos en particular, introducen, en un número importante de sus novelas, la dimensión crítica al contexto social y salen del mero ejercicio literario o preceptivo de reproducir una matriz literaria, para proyectarse hacia lecturas del mapa societario contemporáneo y elaborar, en muchos casos, *hipótesis ficcionales de resolución de sucesos delictivos* que involucran al Estado y el crimen organizado⁸¹.

⁸¹ Destacamos, en este sentido, una novela ya referida que tematiza particularmente un conflicto social, político y económico dentro de una trama policial contada desde la víctima. Se trata de *La inauguración* (2011) de Inés Krimer, una novela policial excéntrica narrada desde la mirada de quien ha sido secuestrada en un caso de trata en el contexto histórico que vivió Argentina conocido como *el conflicto con el campo*.

En síntesis, es posible señalar que la nueva literatura policial latinoamericana en general y argentina en particular, presenta un conjunto de especificidades sostenidas por críticos tales como Pazskowski (1999), Piglia (1979), Taibo II (2000), Giardinelli (1990) y Monsivais (1973), entre los más destacados y se completan a partir de nuestra lectura crítica. Así, a manera de conclusión de esta primera parte del trabajo, estamos en condiciones de señalar rasgos específicos constantes en dicha literatura:

- Presencia de detectives no siempre profesionales, sobre todo amateurs, impulsados a investigar por razones que sobrepasan lo meramente económico y que involucran, en muchos casos, motivos de orden personal.
- Búsqueda de la verdad como teleología de un sistema gnoseológico más amplio, que excede el mero ‘saber sobre’, o ‘descubrir algo’, para incorporar problemas éticos y axiológicos.
- Un crimen que casi siempre es explicado a través de recorridos investigativos complejos, en los que se combinan estrategias profesionales con recursos y saberes extraídos de las rutinas hogareñas, laborales, familiares, entre otras.
- Un trabajo intenso con otros textos, no sólo literarios. Los neopoliciales se destacan por sus relaciones intertextuales e interdiscursivas, tanto con textos y discursos del mismo campo literario, como con otros lenguajes, soportes y disciplinas. No es menor la relación con el cine negro y de acción; con la historieta y los superhéroes de cómic; con el teatro; con la historia y el psicoanálisis; entre otras muchas posibilidades.
- Presentación en los enunciados de una criminalidad ligada, con frecuencia, a delitos de connivencia entre Estado y crimen organizado. En este sentido, el

neopolicial muestra tramas de corrupción en distintos niveles de la sociedad contemporánea.

- Por último y como consecuencia de los aspectos anteriores, estas nuevas prácticas policiales parecen jugar un pacto complejo con el lector, lo que supone un destinatario capaz de reconocer las claves de un género con historia y el descentramiento de esas invariantes que garantizan su legibilidad. El lector se hace activo, interpretante de unos policiales que, siéndolo, dejan también de serlo -en el sentido estricto de las tradiciones de enigma y negra- para refundarse como neopoliciales.

Como afirma Fredric Jameson (2003)⁸², el policial negro en EEUU contribuyó a mostrar ciertos aspectos sórdidos de su sociedad, produciendo un corte importante con el mundo retratado por la literatura realista de principios de siglo XX. Destino secreto del crimen en la gran ciudad, que las novelas que analizamos visibilizan desde una perspectiva diferente, sacando a luz las tragedias de un mundo en constante reinención. Así, las nuevas ficciones policiales en Latinoamérica y Argentina en particular, incorporan la muerte en tanto cierre, pero también apertura del conflicto, pues la tragedia supone la ciclicidad ineluctable de la muerte, tantas veces como se reactiven sus causas.

Tradicción del relato *hard-boiled* (novela negra) que en la novelística neopolicial permite representar las tensiones entre un macrocosmos político inalcanzable, con consignas abstractas como la justicia social, equidad, reparto de las ganancias, la seguridad y el empleo, y un mundo más ligado a la factualidad y las interacciones fuertes, bajo otras condiciones de existencia que implican desigualdades y carencias, motivadoras del crimen. La corrupción de los escalafones medio-altos del Estado favorece la construcción de un mundo asfixiante, sin salidas, en el que la muerte se

⁸² Original de la cita de una traducción en el libro de Daniel Link (2003) del libro *On Raymond Chandler* en Most, G. y Stone, W. (Editores), *The Poetics of Morder*, NY 1983.

impone como retórica del fracaso y producto ineluctable del microcosmos social. Como dice también Jameson (2003) en relación al policial duro y a la obra de Raymond Chandler en particular, ‘ser asesino ya no funciona como símbolo de la pura maldad (como en el policial clásico), el asesino mismo ha perdido sus cualidades simbólicas (abstractas)’ y es ahora un sujeto entre nosotros. Así, la muerte es un estado inevitable que sobreviene al final del recorrido narrativo y que el lector espera, asume como parte del juego impuesto: desde la interioridad del relato, por las claves del género duro; desde lo extratextual, por nuevas fuerzas sociales que imponen la inmediatez factual por sobre las elucubraciones lógicas.

Tradiciones (la de enigma y la *hard-boiled*) que en las nuevas escritura policiales se resignifican por la irrupción de otros aspectos como la mirada *hiperrealista*⁸³, en la que el registro coloquial asegura el ingreso de lo cotidiano, las voces del mundo que debe ser entendido, no sólo por la mirada y el razonamiento de un sujeto que sabe y puede resolver un caso delictivo (el detective), las fuerzas del orden (los malos -siempre malos- y los buenos -siempre buenos-) sino porque, de algún modo, las reglas de juego han cambiado y entonces, “todos somos sospechosos en potencia, y todos somos en algo culpables de un espacio regido por la impunidad, nosotros, los lectores también” (Armenteros, Diana Eguía, 2001, 143). Así se abre un espacio de lecturas, como refiere Roberto Bolaño (1998) en el que se invita al lector a jugar -en el sentido más amplio del verbo- a través de mecanismos que mezclan la realidad con la ficción, los hechos con las conjeturas y los personajes apócrifos con los históricos. En este nuevo contrato de lectura, el neopolicial abre sus narrativas al lector, copartícipe necesario en el juego de hacer visible el delito en la ciudad contemporánea.

En los capítulos que siguen desarrollaremos el análisis de las tres novelas que hemos delimitado como parte de las nuevas narrativas policiales

⁸³Entendemos por hiperrealista una forma de narrar y mostrar el mundo en la que personajes, acciones, espacios, lenguaje y otros aspectos son mostrados como si fueran una fotografía de la realidad. En particular, el lenguaje literario hiperrealista propone reproducir las voces de personajes tal como si las estuviéramos escuchando en una interacción cara a cara.

argentinas contemporáneas que despliegan en sus ficciones el delito del tráfico de personas con finalidades sexuales: *Sangre Kosher* (2010) de Inés Krimer; *Los hombres te han hecho mal* (2012), de Ernesto Mallo y *Le viste la cara a Dios* (2011) de Gabriela Cabezón Cámara. Novelas en las que la trama policíaca queda atravesada por las *denuncias* de “corrupción de un sistema irremediamente podrido, en que jueces y políticos actúan en connivencia con los criminales” (Noguerol, Jiménez, 2010, 10).

Así, pondremos a prueba la hipótesis general de nuestro trabajo, la que afirma que estas nuevas narrativas, no sólo innovan en lo temático, retórico y enunciativo en relación a las formas tradicionales del género policiaco, tanto en su vertiente de enigma como dura, sino que, también, construyen *denuncias a través del discurso pasional* y elaboran *hipótesis ficcionales de resolución* de secuestro de mujeres con finalidades sexuales, que en los casos reales han quedado solucionados a medias o directamente no esclarecidos por la justicia. En este sentido en este trabajo se plantea un cruce de fronteras entre realidad y ficción, a través de la construcción de un enunciadador que asume unas veces el rol de investigador, y otras, el de juez.

El recorrido histórico y crítico propuesto en esta primera parte de nuestra investigación ha mostrado la riqueza y variedad de las escrituras neopoliciales latinoamericanas; un espacio de escrituras “comprometido con la realidad que, desde los años setenta hasta nuestros días, ha reflejado las facetas más oscuras de la condición humana. Contrario al whodunit⁸⁴ y adscripto al *hard boiled*⁸⁵, el neopolicial se carga de pesimismo para denunciar la corrupción omnipresente en unas sociedades en las que triunfa, definitivamente, el asesino” (Noguerol, Jiménez, 2010, 12). Sobre esta *denuncia* a un estado moral de la sociedad hablaremos en la segunda parte de nuestra investigación.

⁸⁴ Los términos whodunit o whodunnit provienen de la contracción en una única palabra de las preguntas en lengua inglesa *Who has done it?* o *Who's done it?* (“¿Quién lo ha hecho?”), en relación a los interrogantes básicos que propone la novelística policial, en particular la adscripta a la serie de enigma.

⁸⁵ Como hemos referido, el neopolicial está más cerca de la novela negra norteamericana que a la estética de la novelística de enigma (whodunit) desarrollada especialmente en Inglaterra.

SEGUNDA PARTE

EL DISCURSO DE LA DENUNCIA EN LA LITERATURA NEOPOLICIAL ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

SEGUNDA PARTE

EL DISCURSO DE LA DENUNCIA EN LA LITERATURA NEOPOLICIAL ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

En esta segunda parte de nuestro trabajo analizamos como circula la denuncia en un corpus de neopoliciales argentinos contemporáneos.

Como habíamos anunciado en los capítulos introductorios, nos interesa indagar el modo en que el discurso de la denuncia, en particular sobre casos de *trata de personas*, circula por las nuevas narrativas del crimen en Argentina, para construir otras versiones -distintas a las oficiales- de esta anomalía social compleja que constituye el secuestro de mujeres con finalidades sexuales.

Nuestro punto de partida para esta segunda parte de la investigación se estructura en torno a un grupo de interrogantes que el análisis busca dar cuenta, al menos parcialmente: ¿cómo impacta en la matriz del nuevo policial el suceso de la trata de personas?, ¿se puede narrar del mismo modo sobre hechos que desbordan lo puramente delictivo y se deslizan hacia lo social, político e ideológico?

En lo que sigue orientaremos nuestro análisis para responder, al menos parcialmente, estos interrogantes a partir del estudio de tres novelas neopoliciales argentina escrita en los últimos años- *Sangre Kosher* (2010), colección Negro Absoluto, de María Inés Krimer; la nouvelle de Gabriela Cabezón Cámara, *Le viste la cara a Dios* (2011) y, de Ernesto Mallo, *Los hombres te han hecho mal* (2012) de la serie del comisario 'El perro' Lascano, del mismo autor- y que toman el suceso del secuestro de mujeres para la prostitución en sus ficciones. Narrativas que ponen en circulación

formas del rumor social, que Angenot define como:

Los discursos sociales (...) que hacen hablar el socius, y viven al oído del hombre en sociedad (...) [conforman] todo ese vasto rumor de lugares comunes de la conversación y de las charlas de café y del comercio, los espacios triviales de la prensa, del periodismo, de los doxógrafos de la ‘opinión pública’, como también las formas etéreas de la investigación estética, de la especulación filosófica, de la formalización científica, donde hay tanto slogan y doctrinas políticas que se enfrentan (...) como murmullos (Angenot, Marc, 1998,13).

Es decir, lo que se dice sobre cierto tema, en nuestro caso sobre *la trata de personas*, para mostrar otras tramas, otros aspectos que muchas veces el discurso oficial no manifiesta. En relación con nuestra hipótesis de trabajo y lo referido sobre las especificidades del nuevo policial latinoamericano, el aspecto tal vez más destacado es la mostración en estos relatos de las redes de connivencia entre ciertas estructuras del Estado y formas del crimen organizado. En este sentido, la novelística neopolicial opera como espacio visibilizador de discursos que recorren los lugares del saber común, en tanto literatura que “niega, acepta, transforma, diverge, modifica, pero que también resiste las apuestas discursivas y los dispositivos de los arcaísmos (...), de los aparatos de equilibrio de los niveles discursivos, de las concretizaciones dóxicas y de los estereotipos sociales” (Rosa, Nicolás, 1997, 6) para contar, decir sobre el delito en Argentina.

CAPÍTULO V

EL DISCURSO DE LA DENUNCIA EN TRES NOVELAS NEOPOLICIALES ARGENTINAS SOBRE TRATA DE PERSONAS

Algunas notas sobre la trata de personas en Argentina

El suceso de la trata de personas es un delito complejo y tiene su historia en Argentina. Las referencias al secuestro de mujeres, para ser sometidas a una situación de esclavitud en distintos prostíbulos del país, tiene un antecedente claro en aquella organización mafiosa llamada Zwi Migdal.

Oswaldo Aguirre en un artículo llamado *Zwi Migdal, el nombre de la infamia*⁸⁶, nos cuenta que, en los primeros días de mayo 1906, en el barrio porteño de Avellaneda, un grupo de judíos (rufianes) polacos formó la Sociedad de Socorros Mutuos Varsovia. A primera vista, la sociedad era una más de las que se habían conformado en esos años, como reflejo de las grandes oleadas inmigratorias judías que provenían de Centro Europa, para ayudar económicamente a sus socios. Sin embargo, se trataba de una organización para proteger y ocultar el funcionamiento de una gigantesca red de prostíbulos. La cláusula no escrita del reglamento exigía que los miembros de la sociedad sólo podían ser *cáftenes*, como eran designados los tratantes de blancas⁸⁷.

⁸⁶ Aguirre, Oswaldo: *Zwi Migdal, el nombre de la infamia*, consulta, 14 de junio de 2014, <<http://www.bolinfodecarlos.com.ar/sumario.htm>>.

⁸⁷ Al ser de origen judío-polaco, las mujeres secuestradas por la Zwi Migdal, tenían un aspecto

El primer presidente fue Noé Trauman, supuesto anarquista, quien acostumbraba a hablar a los socios (rufianes) con reflexiones sobre las injusticias sociales, el problema de los explotadores del mundo, es decir, los empresarios que pagaban míseros salarios a sus obreros a cambio de largas jornadas de trabajo. Trauman fue conocido de Roberto Arlt y muy posiblemente el inspirador de Haffner, el Rufián melancólico, uno de los personajes de *Los siete locos* (1986). El mismo Arlt en 1930 escribía para el diario *El Mundo* que:

La sociedad Zwi Migdal hace una ponchada de años existe en Buenos Aires. Todos ustedes saben que la dicha 'Sociedad' está compuesta de tratantes de blancas polacos y judíos. Mejor dicho, polacos-judíos. La colectividad israelita la denunció numerosamente a la policía (...) Recuerdo más: una vez, yendo por la calle corrientes en compañía de un tenebroso, éste me señalaba comercios de telas y pieles al tiempo que me decía: ¿usted cree que este negocio rinde algo? No, hombre. Este negocio da pérdida. Le sirve únicamente al patrón para cubrir sus actividades de 'tratante' (Feierstein, Ricardo, 1999, 54).

La sociedad controlaba el tráfico de mujeres. En muchas oportunidades, las jóvenes eran traídas desde Europa Oriental para ser entregadas a determinados rufianes. En otras, la recién llegada era rematada al mejor postor. Estas subastas tenían lugar en el café Parisien de avenida Alvear 184 en la ciudad de Buenos Aires, propiedad de Salomón Mittelstein y Achiel Mostowsky.

A partir de las denuncias de distintas instituciones judías, los rufianes se ocultaron detrás de nombres falsos y se sabe que en agosto de 1929 Varsovia empezó a llamarse Zwi Migdal (palabra posiblemente formada con partes de nombres de algunos socios). En diciembre del mismo año y a partir de la denuncia de una mujer-víctima, Raquel Liberman, secuestrada por la Zwi Migdal, se desarrolló la primera investigación seria sobre las organizaciones de trata de blancas. El 19 de mayo de 1930 el juez Manuel Rodríguez Ocampo, a cargo de la causa, allanó la sede central de la Zwi Migdal, en Buenos Aires y ordenó la captura de todos los socios. Distintos

preponderante de piel muy blanca, cabellos ensortijados y muchas veces de color rojizo. Eso motivó que en distintos lugares de Latinoamérica (Brasil, Argentina) se designara a esta actividad "trata de blancas".

relatos literarios se han referido a estas primeras historias de trata de personas mediante el género policial y otros; entre éstos se cuentan, como ya se refirió, las novelas de Roberto Arlt, *Los siete locos* (1986) y *Los lanzallamas* (1986), en la que se hace una alusión secundaria a la Zwi Migdal a través del personaje del Rufián Melancólico, uno de los integrantes de la logia esotérico-política organizada por el gótico Astrólogo. Haffner, el Rufián Melancólico, cuyo accionar en la historia reproduce la lógica de los que negocian con la prostitución en aquellos años, muere en un encuentro callejero en manos de otro personaje que integraba también redes de trata.

Otro caso, mucho más cercano, es la poco recordada novela de Marcelo Figueras, *El muchacho peronista* (1992); una novela que, según Elsa Drucaroff (2011), “podría entenderse como una reflexión sobre la nueva impunidad”⁸⁸ (Drucaroff, Elsa, 2011, 116). La historia acaece en la sede porteña de la Sociedad Rural, en la que “el cafishio judío Noé Trauman, fundador -según el mito- de la conocida organización de trata de mujeres *Zwi Migdal*” (Drucaroff, Elsa, 2011), es representado como hombre de bien; un aristócrata y fino sujeto de negocios, que entabla relación con lo más granado de la sociedad porteña y prometer favores a los poderosos. En la historia de ficción de Figueras, que “las mafias satisfagan las necesidades sexuales de las clases pudientes a cambio de la protección de sus jóvenes hijas” (Drucaroff, Elsa, 2011, 117), no parece ser sino una ficcionalización del tráfico de mujeres en nuestro país, en el que se delata la complicidad del Estado con organizaciones delictivas enmascaradas detrás de empresas comerciales y sociedades para el bien común. Relaciones que recorren, en clave de neopolicial, las novelas que hemos seleccionado para el análisis. En palabras de Elsa Drucaroff, la novela de Figueras “habla, a su modo, del lado oscuro actual de la política” (Drucaroff, Elsa, 2011, 118).

Una novela que no podemos dejar de referir, más actual y en clave de

⁸⁸ Esta crítica habla de la nueva impunidad, en tanto la historia originaria y fundacional de la Sociedad Varsovia es modelo de otras instituciones más recientes (políticas, culturales, deportivas y sociales) en las que se sigue conjugando el negocio del sexo con los intereses de muchos actores del poder. Podemos poner como ejemplo, los distintos casos de corrupción de menores que se han denunciado en los últimos meses (2018), en relación con el deporte, en particular el fútbol y las divisiones inferiores.

novela biográfica es *La polaca* (2003) escrita por Myrtha Shalom. Recrea la vida de Raquel Liberman, desde la perspectiva de un narrador que cuenta, desde los retazos dejados por su vida en fotos, relatos, testimonios y la prensa de la época, la historia de quién desbaratará la Zwi Migdal y diera a conocer los entretelones de una mafia del sexo que incluía inmigrantes, rufianes y esclavas, además de contar con la complicidad y accionar de la policía. Como refiere la autora:

La Polaca protagonista de este libro, se atrevió a desafiar con su denuncia a la organización judía de tratantes de blancas Zwi Migdal, que -amparada en la corrupción de la institución policial-, engañaba, secuestraba y esclavizaba a mujeres inmigrantes para hacerlas trabajar en burdeles. Ante la acusación de esta valiente mujer, el periodismo de la época apenas le dedicó unos pocos centímetros: el carácter escandaloso del juicio, la concepción machista imperante y los tabúes de una sociedad pacata, hizo que la gesta de Ruchla Laja Liberman - según constaba en su pasaporte- había quedado prácticamente sepultada durante más de setenta años (Schalom, Myrtha, 2003, 336).

Las novelas de Roberto Arlt (1986), Marcelo Figueras (1992) y Myrtha Schlom (2003), constituyen ‘mojones’ literarios de una serie de escrituras que retoman, desde una u otra perspectiva, el suceso de la trata de personas en distintos momentos de nuestra historia, lo que supone, además, distintas condiciones de producción. Estos textos son frecuentemente destacados a través de referencias intertextuales en las novelas de nuestro corpus, en especial, la historia de la Sociedad Varsovia es significativa al leer *Sangre Kosher* (2010) que, como hemos anunciado en algún punto de nuestro trabajo, actualiza la historia de la Zwi Migdal en el contexto postmoderno de la ciudad de Buenos Aires.

El otro gran suceso de la trata de personas en Argentina es reciente y significa un punto de inflexión en el proceso de visibilización de un delito que involucra a muchos actores de la sociedad civil y sus instituciones. Estamos hablando del caso *Marita Verón*⁸⁹.

⁸⁹ La mañana del miércoles 3 de abril de 2002, María de los Ángeles Verón, tucumana de veintitrés años, mamá de Sol Micaela de tres años, fue secuestrada cuando iba camino a la Maternidad a solicitar un turno para un chequeo. Varios testigos vieron cómo era subida a un auto por la fuerza. Dos días más tarde fue vista por vecinos a pocos kilómetros de San

Desde la desaparición de Marita Verón, se inicia un largo recorrido de su familia -Susana Trimarco (su madre), Daniel Verón, Horacio Verón, David Catalán y Micaela Catalán Verón- por tribunales, comisarías, prostíbulos, entre otros espacios y se logra repercusión pública del caso. A través de la investigación de estos actores se irán reconstruyendo las tramas del delito de la trata, sus códigos secretos, los actores implicados y las rutas que siguen en nuestro país las chicas secuestradas.

Así, la acción delictiva permanente de la madre de Marita generó efectos múltiples en la sociedad civil y el cuerpo legislativo argentino. Por un lado, fue importante la creación de distintas organizaciones para el seguimiento y denuncia de casos de trata (que se sucedieron en cantidad creciente después del rapto de Marita). Sólo para anotar algunos hechos destacados apuntamos:

- La concreción de festivales musicales, como los realizados en la ciudad de Catamarca -2012, 2013- con el mensaje *NO a la trata de personas*.
- La construcción de unidades de contención y monitoreo, como la *Fundación María de los Ángeles Verón, por la lucha contra la trata de personas* y dentro de ella, la concreción de la *Oficina de recepción de denuncias* en Rosario.
- La creación de la *Casa de la Fundación María de los Ángeles Verón* en Tucumán y Córdoba; como también la capacitación para fiscales y periodistas sobre el delito del secuestro de mujeres para la prostitución.

En el plano legal, el caso Marita Verón impulsó la creación de nuevas

Miguel de Tucumán y vuelta a ver horas más tarde sobre la ruta 304, en La Ramada. Ese sería el último dato oficial sobre su paradero. El resto de la información surge en forma de rumores y dichos, la ubicarán en cautiverio, en la casa de sus captores, los Medina-Gómez, o en algunos de sus prostíbulos de La Rioja, donde pudieron reconocerla otras víctimas de trata.

leyes contra la trata de personas, que pasó a ser un delito grave y complejo definido como “la captación, el transporte, el traslado, la acogida o la recepción de individuos con fines de explotación, tanto sexual como laboral”⁹⁰. En este marco de reglamentaciones, el delito se empezó a considerar explotación:

Mantener a una persona en una condición de esclavitud; o someterla a prácticas análogas a la misma; u obligar a un individuo a que realice trabajos o servicios forzados; o mantener a una persona en condición de servidumbre; o promover, facilitar, desarrollar u obtener provecho de cualquier forma de comercio sexual; o, por último, la extracción ilícita de órganos humanos (www.fundacionmariadelosangeles.com).

El conocimiento de la lógica de las redes de trata de personas, sus *modus operandis*, mediante las investigaciones a partir del caso Marita Verón, permitió la elaboración de leyes, como se dijo, que pueden castigar y perseguir este delito en Argentina. Es el caso de la aprobada en el 2008, la ley 26364 de Prevención y Sanción de la Trata de Personas y Asistencia a sus Víctimas. En diciembre de 2012 se votó una reforma (ley 26842) que, entre otras cosas, aumentaba las penas, agilizaba los procedimientos judiciales y eliminaba la figura del consentimiento de la víctima, que hasta esta modificación era una diferencia importante entre las víctimas menores y mayores de 18 años.

Durante el año 2012, el caso de Verón volvió a ser tapa de noticias de los medios nacionales a raíz de concretarse el juicio oral a los principales implicados. El martes 11 de diciembre de 2012, en la sala II de la Cámara Penal del Centro Judicial de Tucumán, absolvió a los trece acusados de privación ilegítima de la libertad y promoción de la prostitución; fecha que marcó un punto de cierre del caso de Marita Verón, que hasta ese momento no había sido encontrada, aunque si muchas mujeres secuestradas por las redes de trata fueron rescatadas por el accionar de Susana Trimarco.

Las circunstancias de este juicio fueron recientemente documentadas

⁹⁰Citado de la página de la Fundación María de los Ángeles, <www.fundacionmariadelosangeles.com>. Consulta, febrero de 2014.

en una investigación periodística realizada por Sibila Camps en su libro *La Red* (2014), un texto de carácter cuasi-etnográfico que cuenta con detalles, las circunstancias del secuestro de Marita Verón a través del discurso de testigos y acusados, utilizando el mismo registro de lengua de las declaraciones de los implicados.

Camps realiza un detallado análisis, entre lingüístico y los estudios culturales, para dar cuenta de los términos y del lenguaje cotidiano que los tratantes utilizan al referirse a sus ‘negocios’. Como en las imágenes del delito mafioso de los años ‘30 y ‘40 en los Estados Unidos, reflejado en innumerables novelas y filmes negros, los delincuentes hablan a través de eufemismos, frases que disfrazan la realidad de los acontecimientos. Esta característica léxica, también se verá desplegada en las novelas de nuestro corpus, en tanto los rufianes al “referir a su hacer delictivo (...) [naturalizan] una práctica aberrante” (Picabea, María Lujan, 2014, 3) para construir un universo de valores donde el parecer sustituye el fondo de las cosas. Así comenta Camps cuando refiere que:

Al proxeneta se lo llama “marido” y a la víctima de la trata “su mujer”. Los prostíbulos son “whisquerías” y las madamas sólo “encargadas”. El corpiño y la tanga, que es todo lo que las mujeres usan en los salones de los prostíbulos donde son ofrecidas, son “ropas de trabajo” y aquel que paga para abusar de ellas, aun cuando se encuentren drogadas, golpeadas y heridas es un “cliente”. El intercambio de dinero por sexo es un “pase”. Las víctimas reproducen este lenguaje y dicen haberse “prostituido”, cuando en realidad fueron prostituidas por sus captores (Picabea, María Lujan, 2014, 3).

Durante la escritura de nuestro trabajo, los sucesos en relación a la trata de personas y, en particular, lo referido al principal y más relevante caso, el de Marita Verón, se modificaron significativamente. Si en el juicio acaecido en el 2012, los trece implicado resultaron absueltos, los hechos cambiaron radicalmente en abril del 2014. El 8 de abril de ese año, el tribunal actuante para establecer la condena de los imputados por el secuestro y desaparición de Marita Verón, revisó lo dictaminado en el 2012 y dictó penas de prisión de entre 10 y 22 años a la mayoría de los acusados. Los nombres y las funciones dentro de la red de trata que develó el juicio son significativos

para nuestro trabajo y confirman algunos aspectos de nuestra hipótesis en relación a aquello que se dice, en tanto *rumor social* y que las novelas escogidas asumen para construir sus denuncias: los juzgados y condenados son siempre actores de segundo orden en la estructura del delito. Así, los sujetos que ostentan el poder para que las redes no sean investigadas -policías de alto rango, políticos y funcionarios del Estado y altos magistrados- se mantienen impunes ante los avances investigativos.

La lista de los condenados demuestra esta afirmación. Daniela Milhein, estaba acusada de mantener a Marita secuestrada en Tucumán, y fue condenada a dieciocho años de prisión. Alejandro González, estaba acusado de ser partícipe necesario de la retención de la joven y su sometimiento a prostitución. También estaba sospechado de haber forzado sexualmente a Marita, con quien habría tenido un hijo. El nuevo fallo lo condenó a dieciocho años de prisión. Los hermanos José Fernando Gómez y Gonzalo Gómez, estaban acusados de ser partícipes necesarios de la retención de la joven y su sometimiento a prostitución. Ambos fueron condenados a veintidós años de prisión. Domingo Andrada, un policía riojano también involucrado en el caso, estaba acusado de buscar jóvenes mujeres para llevarlas a los prostíbulos de "Liliana"; fue condenado a diecisiete años de prisión. Carlos Alberto Luna era, según dio por probado la Corte, quien estaba a cargo de los locales en La Rioja, ya sea como socio, dueño o administrador; también fue condenado a diecisiete años de prisión. Azucena Márquez, según dio por probado la corte, era encargada de los locales; fue condenada a quince años de prisión. Humberto Derobertis, según los testimonios de los propios imputados como de las víctimas de la explotación sexual, era el encargado de "El Desafío" (whisquería) en el período en que se encontraba retenida María de los Ángeles Verón; fue condenado a doce años de prisión. Paola Gaitán, quien también ocupaba el rol de "encargada" en los locales, para la Corte no sólo realizaba una tarea de control, sino que específicamente tenía la responsabilidad de evitar que las jóvenes puedan ser descubiertas y restituidas a sus familias; fue condenada a diez años de prisión. Mariana Bustos fue condenada a la misma pena que Gaitán, porque se dio por probada

su conocimiento y participación en el ocultamiento y retención de Marita en La Rioja.

Sin embargo, como ya se afirmó, los datos y los hechos muestran que los únicos implicados siguen siendo los proxenetas de segundo orden en las redes, los ‘cerebros’, los que permiten, pergeñan y defienden, desde otros espacios, el sostenimiento de esas organizaciones -políticos, jueces, altos mandos de las fuerzas del orden y empresarios del juego y la droga, entre otros- no aparecen en la discursividad judicial. Es ahí donde la literatura parece encontrar las voces que faltan, visibilizando el trasfondo de la trata de personas ‘que todos saben existentes, pero que no es posible juzgar hasta sus últimas consecuencias’⁹¹.

Entonces “cuando lo aberrante es invisible” (Argemí, Raul, 2014), el neopolicial da voz a esos discursos callados, silenciados e invisibilizados, ya por los que de un modo u otro están implicados directa o indirectamente (policías, jueces, políticos), ya porque no se pueden enunciar, en tanto en cuanto no es verificable dentro de la lógica judicial. Como sigue diciendo Sibila Camps en relación al juicio que le hicieron a los trece implicados por el caso Marita Verón: “sólo se me ocurre una comparación: es como si durante diez meses hubiéramos estado mirando todos los días a un elefante, y de pronto vinieran tres biólogos y nos dijeran que no, que eso es una grulla” (Ideas, 2014). El elefante es la realidad de la trata de personas, clara y contundente; la grulla es la metáfora del discurso judicial que ve sólo una parte del suceso, bajo la lógica de que existe lo que es demostrable y probable.

Quedan afuera de esas lógicas lo que todos saben, esos *murmillos* de

⁹¹ En un reciente festival de literatura policial, *Córdoba Mata. Primer Encuentro Internacional sobre Literatura Negra y Policial en la Feria del Libro de Córdoba* (septiembre de 2014) y en una de las mesas titulada: “Crónica, historia, periodismo y novela negra. Casos espeluznantes lejanos y recientes”, los escritores y periodistas Dante Leguizamón, Juan Carrá, Rodolfo Palacios y el reconocido Raúl Argemí, discutieron sobre el trasfondo de muchos hechos delictivos en Argentina. Hechos noticiados por el periodismo y, en muchos casos, llevados a la justicia. Una de las conclusiones más destacadas es que los actores del poder político, de la justicia y de las fuerzas del orden, si están implicados, no aparecen en los escenarios de las investigaciones oficiales. Conclusión de Raúl Argemí, si “el crimen o el delito ‘salpica para arriba’ no te metas, es difícil y hasta imposible que un político o un juez o un policía de alto rango sea implicado y el que corre peligro real es el periodista que los está investigando. La literatura, entonces, tiene libertad para decir aquello que es peligroso” (Argemí, Raúl, 2014, Córdoba Mata).

voces que dicen que aquellos absueltos por privación ilegítima de la libertad y promoción de la prostitución están condenados por la sociedad. De esos discursos delativos de una *doxa* social anclada en el *rumor* sobre la existencia innegable de redes de trata de personas en nuestro país, de sus entretelones y bambalinas, de sus connivencias con ciertas estructuras del Estado y de todo aquello que se calla desde las instituciones de ese mismo Estado, hablan las tres novelas que analizaremos.

CAPÍTULO VI

LA TRATA DE PERSONAS EN CLAVE DE NEOPOLICIAL

Estrategias pasionales en la construcción de la denuncia en novelas neopoliciales argentinas con temática de trata de personas

Tres novelas, tres historias en clave de neopolicial que cuentan, a través del discurso de la ficción, hechos posibles de trata de personas en la Argentina contemporánea. La maquinaria del discurso policial se despliega en ellas con toda su intensidad, para decir sobre la ilegalidad, la violencia y el crimen que esconde el secuestro de mujeres para su esclavitud sexual⁹².

Así, como dice Taibó II, uno de los referentes de estas narrativas del crimen en Latinoamérica, el neopolicial es la novela de estos tiempos en tanto lugar donde se puede ‘desvestir’ la corrupción social y mostrar sus ropajes verdaderos, aunque no sea más que en el relato y por el relato:

(El neopolicial) es la gran novela social del fin del milenio. Este formidable vehículo narrativo nos ha permitido poner en crisis las apariencias de las sociedades en que vivimos. Es ameno, tiene gancho y, por su intermedio, entramos de lleno en la violencia interna de un Estado promotor de la ilegalidad y del crimen (Taibo II.2000, 2).

⁹²Delito conocido en la actualidad como trata de personas o bien trata.

Narrar, decir, mostrar, son las formas que adoptan estas literaturas neopoliciales para el hacer *delativo* de un momento de la sociedad, de las instituciones del Estado y de las formas que el delito tiene para concretizarse en estas latitudes americanas. De algún modo, la trata se constituye en anomalía densa, que convulsiona las leyes que explican y reproducen el orden en nuestra sociedad. Esto se debe a que esta criminalidad recae sobre un sujeto que aparece con menos posibilidades de defensa y más vulnerable ante el poder de las redes de prostitución. Este delito de trata de personas es tematizado y puesto en primer plano narrativo en muchas novelas del llamado nuevo policial latinoamericano, para construir historias en las que se despliega, no sólo un argumento atravesado por las estéticas de enigma y *hard-boiled*, sino, también, la denuncia, como afirma Taibo II, a un orden de las cosas en el que la violencia interna del Estado promueve la ilegalidad y el crimen.

Sangre Kosher

Sangre Kosher de María Inés Krimer

VI.I. Sangre Kosher. La Zwi Migdal y un caso de trata de personas con detective mujer

María Inés Krimer es una abogada nacida en la ciudad entrerriana de Paraná, pero que vive, desde hace algunos años, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Si bien su formación es jurídica se ha dedicado desde los últimos catorce años a la escritura. Formada en los talleres literarios de Guillermo Saccomanno, ha escrito y publicado un número importante de novelas y cuentos, como los relatos reunidos en *Veterana* (1998), las novelas, *La hija de Singer* (2002) que fue Premio del Fondo de las Artes, *El cuerpo de las chicas* (2006) y *Lo que nosotras sabíamos* (2009), esta última Premio Emecé. En el año 2010 publica la novela que nos ocupa en este trabajo, *Sangre Kosher*, dentro de la colección dirigida por Juan Sasturain *Negro Absoluto*; una colección, como hemos referido, dedicada íntegramente a la literatura policial negra o *hard-boiled*. Al año siguiente gana el Premio Internacional de Novela Letra Sur con el texto *La inauguración* (2011), editorial Ateneo, una novela que recrea una historia de secuestro con finalidades sexuales. En los últimos años⁹³ ha continuado con la escritura policial a través de historias en las que Ruth Epelbaum es protagonista principal, pero en el contexto de operaciones estéticas. Es el caso de *Siliconas Express* (2013), como ya hemos adelantado en otro lugar de este trabajo,

⁹³María Inés Krimer ha publicado una novela más mientras se preparaba este análisis. Se trata de *Noxa*, una novela policial que completa la trilogía de Ruth Epelbaum; esta vez Krimer narra la historia de la periodista Marcia Meyer enviada a investigar la verdad sobre el agroquímico Noxa. Ruth se involucra con la lógica oculta del mundo de la soja y sus negocios con empresas de agroquímicos que esconden peligrosos compuestos químicos.

novela que retorna a las problemáticas de mujeres que buscan un cuerpo perfecto dentro de una trama policial negra.

Así en *Siliconas Express* (2013), María Inés Krimer condensa las búsquedas temáticas y retóricas que han caracterizado toda su obra: mujeres en distintas situaciones de la vida moderna, puestas al borde de sus propias conquistas y deseos, pero también ante el riesgo que esto implica. Así, Ruth Epelbaum, la investigadora ídich por su ascendencia judía centroeuropea, navega entre “peluquerías, postizos, tinturas, cortes y extensiones, quirófanos, clínicas, lipos, liftings, flotadores, operaciones estéticas y residuos patógenos. Algo así como Nip/Tuck⁹⁴, pero en criollo y con malas intenciones” (Sinay, 2015). En una entrevista a la autora, esta afirma que:

Ruth tiene los componentes que exige Chandler en *El simple arte de matar*: una mujer de clase media que vive sola en la calle Gurruchaga, con la compañía de Gladys, su empleada y es, al mismo tiempo, especial. Habla ídich. Lee a Bashevis Singer. Tiene un amante. Y tal vez por su nombre, que le viene de la bíblica moabita, Ruth no puede evitar meterse en cuanto problema se le cruza en el camino (Inés Krimer, 2013 en: Sinay, 2015).

La impronta de la tradición judía en la obra de Krimer no es menor, y se manifiesta con intensidad en *La hija de Singer* (2002) y en *Sangre Kosher* (2010). Tradición que se despliega a través de un estilo austero y preciso, con el principal tema de la autora: el cuerpo. De algún modo, para esta escritora de ascendencia judía, el cuerpo da cuenta de las incisiones que la cultura, la historia, las opresiones y las libertades han dejado sobre lo material del hombre en todos los tiempos. El estudio que sigue es el desarrollo de nuestra hipótesis de trabajo a través de la escritura de Inés Krimer en *Sangre Kosher* (2010) y su carismática detective *idische* Ruth Epelbaum.

⁹⁴ *Nip/Tuck* fue una serie de televisión estadounidense, ganadora de un premio Emmy y un Globo de Oro, creada por Ryan Murphy y estrenada el 22 de julio de 2003. Relata la vida laboral de dos amigos y exitosos cirujanos plásticos de Miami y luego Los Ángeles, Sean McNamara (Dylan Walsh) y Christian Troy (Julián), mientras sus vidas privadas empiezan a desmoronarse a causa del estrés, la envidia, la lujuria, el crimen y, posteriormente, la fama al mudarse a Hollywood.

VI.I.I. La construcción de la detective amateur

Actores, espacios y transformaciones de la denuncia

La trata de personas se construye en *Sangre Kosher* (2010)⁹⁵ a partir de una ausencia. La performance de la detective amateurs, Ruth Epelbaum, tiene su punto de partida en la desaparición de una joven en la ciudad de Buenos Aires. Metrópolis heterogénea, laberinto cultural, histórico y social, la capital de Argentina es el escenario de un hecho delictivo que el enunciador irá construyendo, para enmarcarlo como un caso de trata de personas.

La espacialidad es importante para construir el escenario del caso junto con la forma que adopta, en *Sangre Kosher*, el género policíaco. Lejos de los estereotipos de la tradición clásica, esta novela plantea una trama y temática más cercanas a la estética del policial negro o *hard-boiled*, aunque jugando con las reformulaciones del neopolicial. No presenta, de este modo, un detective racional y cerebral que colabora desinteresadamente con las fuerzas del orden para resolver el enigma. En este caso, la joven será buscada por una detective amateur, Ruth Epelbaum, que lejos de tener certezas, se acercará a los culpables muchas veces por pura intuición femenina. La detective, desde un principio, tendrá sus hipótesis que irá confirmando a través de un proceso investigativo que se aparta de los modos que utiliza un personaje como Sherlock Holmes, más cercano a la lógica deductiva y los análisis en su laboratorio. Ruth, por el contrario, trabaja exponiendo su cuerpo, como los detectives del policial duro, arriesgándose en las tramas del delito de trata dentro de un “sistema en el que lo político y lo policial actúan en connivencia con el crimen organizado” (Armenteros, Diana, 2001, 156).

⁹⁵*Sangre Kosher* comienza con la desaparición de una joven, hija de Chiquito Gold- un hombre pudiente- de la colectividad judía. A partir de esta situación disfórica del orden familiar, aparece en escena la detective, Ruth Epelbaum. Ruth toma el caso de Débora, la chica desaparecida y en su investigación se irá encontrando con oscuras y sorprendentes revelaciones. La organización que raptó a Débora es continuación de la antigua Zwi Migdal, es decir, la mafia judía del sexo a principios del siglo XX. A través de todo el relato, Ruth irá tejiendo las conexiones de un caso de trata de personas, en el que la antigua organización judía de prostitución se liga con altos funcionarios del poder legislativo en la actualidad. Al final, la detective, desbarata la red, al menos en relación con el caso de Débora.

De este modo, lo novedoso, dentro de las escrituras policiales, es que *Sangre Kosher* (2010) incluye una detective mujer, Ruth Epelbaum y reconstruye la trama de una investigación en el marco de la desaparición de personas en la ciudad de Buenos Aires. No obstante, si bien Ruth tiene cierto perfil profesional -le encargan trabajos detectivescos y cobra por ellos- no deja de ser un actor signado por los rituales hogareños de una mujer común de clase media que cocina, lee diarios, hace gimnasia, sale de compras y trabaja. Esta cualificación de cotidianidad que pesa sobre la detective, sumada su labor como archivista en una institución de la comunidad judía en la Ciudad de Buenos Aires, cobrarán dimensión significativa avanzada la historia. Se resignifican, así, dos clichés de la novelística policial negra tradicional:

- El cliché de los actores femeninos jugando roles pasivos en relación al deseo amoroso, el secuestro o como objeto de una venganza, entre otras posibilidades.
- El cliché de la exclusividad de la actividad investigativa centrada en actores masculinos.

La desaparición de Débora, en un espacio como es la ciudad metrópolis de Buenos Aires, juega un rol central en el armado de la trama investigativa. El enunciator despliega una hipótesis que explicaría la ausencia: la víctima ha sido “tomada”, “chupada” por una red de trata de personas. Sin embargo y esto es lo original en *Sangre Kosher* (2010), ese caso actual es ligado por el enunciator, desde las primeras líneas, con un fragmento doloroso de la historia de la comunidad judía en Argentina: la organización que ha raptado a Débora, está en continuidad con la antigua asociación mafiosa judía de prostitución, la Zwi Migdal.

Estas referencias históricas atraviesan el relato de *Sangre Kasher* (2010) explorando nuevas y sugestivas derivaciones contemporáneas. El enunciador, focalizado en el actor de la búsqueda, Ruth⁹⁶, hilvana dos recorridos narrativos - el de la desaparición de Débora en la actualidad y el de la historia de la Zwin en el pasado-; recorridos que, si bien ocurren en espacios y tiempos distintos, quedan relacionados al final de la novela. Historias que en *Sangre Kasher* habilitan la construcción de dos mundos experienciales: el primero, asociado con lo cotidiano y dominado por lo diurno -la casa, los amigos, el trabajo en el archivo- y los antiguos afectos, un mundo asociado a semas positivos como la proximidad y la vida; el segundo, con fuerte preponderancia de lo nocturno, asociado con la ciudad invisible que esconde las tramas del delito de trata.

El programa narrativo de investigación, en tanto performance central de la novela, tiene un despertador relacionado con un espacio y ciertos actores. Así, la sala del velatorio de una conocida de Ruth, espacio público y culturalmente asociado a la muerte, como también lo será al final de la novela el cementerio, dispara la trama hacia un encuentro con el caso de Débora. Asunto que, a su vez, reenviará al enunciador a otra historia de la que nadie quiere hablar, pues ¿qué tiene que ver esta desaparición con lo que a la investigadora *idische* tanto le atraía? Ruth es especialista en esas historias de judías engañadas y traídas desde Europa Oriental, como relata Roberto Arlt. El enunciador enfatiza ese tema tabú, el de la Zwi Migdal, la más destacada organización de prostitución de los años 20' y 30' en nuestro país, para visibilizar sus tramas secretas y abrir el juego al futuro caso: “las autoridades [de la institución judía para la que trabaja Ruth] habían insistido en que cambiara el enfoque (...) Me habían pedido que hablara sobre candelabros, fotos, escupideras, pero a mí sólo me interesaba hablar de los prostíbulos” (Krimer, Inés, 2010, 13).

⁹⁶El enunciador no es Ruth. El relato se construye desde una perspectiva dominantemente diegética. Sin embargo y, atendiendo a los valores, puntos de vista del mundo y cosmovisión sobre el delito, el sujeto que enuncia lo hace atendiendo a la mirada que tiene Ruth sobre la realidad.

La mirada de la detective se centra en una serie de indicios espaciales, corporales y socioculturales. Esa paranoia de los sentidos, de la que habla Daniel Link (2003), atraviesa lo conductual de Ruth Epelbaum quien inicia su investigación a partir de datos extraídos de situaciones cotidianas. Así, como en un ensayo de competencias en la cocina de la sala de velatorios, Ruth se detiene en detalles insignificantes a otras miradas: “sobre la mesa había una cafetera eléctrica, vasos de plástico, un termo rojo. Alguien debió haber tomado café porque había vasos a medio llenar” (Krimer, Inés, 2010, 13).

En ese entorno, donde la muerte ha terminado su trabajo, se abre el encuentro con el caso policial. Al estilo de las series pasadas y recientes de la televisión -*Misión Imposible* o *Los simuladores*⁹⁷ - el enunciador muestra a la detective frente a un enigma -el de la desaparición de Débora- y un sendero incierto y, al mismo tiempo, inevitable: “¿Ruth Epelbaum? Asentí con la cabeza. José Gold (...) Chiquito” (Krimer, Inés, 2010, 14). Chiquito Gold es el padre de Débora, la joven judía desaparecida. La relación Gold con oro en inglés es interesante, ya que el padre es joyero y este negocio funciona -y es justamente lo que el texto muestra- como mascarada de una red de trata de personas.

En *Sangre Kosher* el espacio es importante para la construcción de la trama policial. El encuentro casual con Gold se matiza con las descripciones de algunos espacios, como ser la puerta de un cementerio judío; punto de partida, no sólo de la delictividad contemporánea, sino lugar de fuga de unas historias dolorosas y apasionantes al mismo tiempo: la Zwi Migdal, sus lápidas de piedras caídas y olvidadas, el desprecio de los comunitarios, unos recuerdos de infancia. Al respeto, y en una conexión posible entre espacialidad y temporalidad, el enunciador refiere las conexiones que Ruth teje entre experiencias infantiles y nuevas vivencias como detective; visiones atravesadas por su obsesión por las redes de trata de personas y el mercado

⁹⁷ *Misión Imposible* (*Mission Impossible*, en inglés) fue una serie de la televisión estadounidense, emitida por la cadena CBS entre los años 1966 y 1973.

del sexo: “A los doce años murió un primo de papá y viajamos al entierro (...) Mientras preparaban el cuerpo aproveché para investigar unas lápidas (...) Después me enteré que del otro lado estaban los rufianes de la Zwi Migdal” (Krimer, Inés, 2010, 15). Es decir, el enunciado se verosimiliza con una conexión histórica que rebasa los encuadres comunitarios judío en el país y se traslada a una problemática social que convulsionó la sociedad argentina de los años 30’ y que hoy se actualiza con ribetes aún más complejos.

En ese encuentro de pasado y presente, la investigadora liga su historia personal con las circunstancias de un contexto: el presente también está atravesado por la prostitución, la trata de personas y la muerte. Así, Ruth intenta disimular su expectativa:

¿Sospechaba yo que ese otro cementerio, donde estaban enterrados los rufianes, me estaba impulsando a repetir la historia? (...) El pasado parecía fluir en el presente (...) Chiquito Gold, parado al lado mío, lloraba como un chico. -Mi hija desapareció- dijo.” (Krimer, Inés, 2010, 16).

El sujeto ausente, Débora, se conecta con la espacialidad laberíntica de la ciudad, metáfora del laberinto de relaciones que estructura la trata de personas. Una ciudad, Buenos Aires, que es varias al mismo tiempo y “donde se [dejan] de ver las caras habituales y [vemos] gente que creímos olvidadas o acaso esté muerta” (Krimer, Inés, 2010, 16). De algún modo, el límite entre lo visible (de una sociedad sujeta a los principios de la ley y la seguridad social) y lo invisible (de esa misma sociedad atravesada por el desorden y el delito) es lábil e inestable y depende del recorrido urbano que se elija.

En esa red de relaciones entre espacios, personajes y acciones delictivas, la historia casi novelesca de la Zwi Migdal, de Raquel Liberman y su heroica resistencia, contrasta con la decadencia de Chiquito, su joyería, su desazón⁹⁸ ante el delito que siente en “carne propia”. Joyería que más adelante acompaña un segundo reconocimiento, el de la víctima, Débora,

⁹⁸Al menos en este lugar de la historia, el padre de Débora aparece como víctima de un secuestro ante el cual él sólo es un sujeto pasivo. Más adelante, esta posición cambiará drásticamente ante la revelación de los negocios del sexo en los que participa el joyero.

para la detective “una princesa judía, no había duda. Sonrisa grande, pelo largo, los ojos oscuros fijos en la cámara” (Krimer, Inés, 2010, 20).

La configuración de la detective es interesante en la novela y presenta diferencias con su antecedente más cercano: el policial *hard-boiled*. Así, el discurso de Ruth, desde el Yo autodiegético y sus referencias a una historia particular, la de Débora, remite a lo íntimo de su vida personal, para involucrar pasionalmente al enunciatario: “Una vez yo había estado embarazada (...) Decidimos interrumpir el embarazo (...) Mi marido no supo soportar la culpa. Yo tampoco” (Krimer, Inés, 2010, 23). La inclusión de estos aspectos privados en el neopolicial produce distintos efectos de sentido, entre los que se destaca la humanización del detective. Débora en la red de trata reenvía, interpela la intimidad de Ruth y proyecta el caso hacia su vida y la sociedad. La detective es un sujeto sensible.

Desde esa tensión, que estructura al personaje encargado de la investigación, se van tejiendo otros espacios y actores, a través de un proceso visibilizador que integra datos de la propia detective con los de la víctima, a partir de un complejo sistema de remisiones en el que es difícil separar lo objetivo del fragmento subjetivo de las vidas. En este sentido, la verdad, como teleología de las escrituras del crimen, aparece en esta novela enlazada con el espacio de las experiencias individuales, configurando, a través de un proceso esencialmente discursivo, verdades compartidas entre las agendas sociales e históricas del caso, y las individuales e íntimas del sujeto de la búsqueda.

El espacio es significativo en relación con la constitución de la detective y de su performance investigativa. En este sentido, la ciudad moderna es una y muchas a la vez, pues albergar una complejidad de representaciones que permite la invisibilidad de esos espacios con características duales⁹⁹, ocupados por los responsables de la trata de personas.

⁹⁹Nos referimos con ello a la doble funcionalidad de ciertos espacios como, por ejemplo, un gimnasio, que es a la vez lugar del cuerpo (en tanto su sentido estético) y lugar para capturar víctimas (también el cuerpo, pero en un sentido negativo, como pieza de intercambio económico). En muchas de estas novelas las funciones coexisten también en el tiempo, así son dos cosas en el mismo lugar y momento.

A las antiguas barberías, sederías y cafés de la Zwi Migdal, la trata en la actualidad utiliza gimnasios, discotecas y cabarets. Así se justifica que el enunciador ponga en escena en *Sangre Kosher* un actor poco frecuente en los policiales tradicionales, pero si posible en el relato neopolicial, un *personal trainer*: “es Willie, su personal. Débora lo conoció en el gimnasio (...) Iban a su casa en el Tigre, dice el padre, Chiquito Gold” (Krimer, Inés, 2010, 21).

Junto a estas nuevas configuraciones espaciales, el modo en que se construye el actor detective es significativo, pues presenta características diferenciales en relación a los clásicos investigadores de las series policiales tradicionales, sobre todo de la *hard-boiled*. Ruth, como *Philip Marlowe* de Raymond Chandler, pide una moderada remuneración por su trabajo. El dinero en la serie negra es el motor de la acción, aunque en el neopolicial las problemáticas vinculadas al hecho rebasan la lógica capitalista de la mera adquisición material, para jerarquizar *la denuncia* social a través de la mostración de nuevos escenarios del delito. Así, la configuración del detective amateur, que asume el descubrimiento del criminal por el desafío que este hecho supone, reconfigura esta faceta materialista de la serie negra; el dinero no será el único motor de la acción investigativa. Las implicancias humanas de la trata de personas, resignifican el tópico del pago y plantean la mirada humanitaria: “Guardé el dinero. Me despedí y caminé hacia la puerta. Desde allí me volví para mirarlo (...) (a Gold). Estaba parado con las manos cruzadas y la mirada perdida” (Krimer, Inés, 2010, 23).

Como en las mascaradas de las organizaciones mafiosas y remedando las sederías que cita Roberto Arlt, el gimnasio al que acudía Débora es un “espacio- pantalla”. El enunciador muestra a Ruth con cierto malestar al introducirse en un entorno con perfiles idiosincrásicos distintos a los sustentados por ella. En el neopolicial, el detective es frecuentemente un amateur que mira el mundo a través de sus gustos y prejuicios, a diferencia de una posición más neutra como se advierte en las tradiciones de enigma y negra. Esta disposición del sujeto de la investigación subjetiviza el enunciado: “Una chica con *tetas de plástico* me miró como si yo fuera transparente” (Krimer, Inés, 2010, 23) (las cursivas son nuestras). Enunciado que podría ser interpretado como despectivo hacia las mujeres que cuidan el cuerpo, pero que en *Sangre Kosher* adquiere un valor distinto al permitir a Ruth, no llamar la atención; de algún modo, la detective idishe tiene libertad, a partir de esta invisibilidad, para hacer lo que más sabe: rastrear, asociar, interpretar los signos de una realidad que empieza a hablar de lo que ocultan.

En el proceso de semiosis¹⁰⁰ que todo policial pone en funcionamiento, el mundo para Ruth se va haciendo significativo. En la espera de uno de los actores de la trama, Willie, Ruth se concentra en las imágenes de su entorno; todo llama, todo significa, convalidando aquello de que la literatura policial “es una poderosa máquina de procesar o fabricar percepciones” (Link, Daniel, 2003, 15). Bajo estos presupuestos, los signos asociados a las acciones delictiva sólo son visibles para la detective: “Música a todo volumen (...) mujer de pelo rubio (...) Entró una boliviana (...) Una grúa se movía como un pájaro cansado. Árboles cargados de hojas. El sol ya estaba alto” (Krimer, Inés, 2010, 26). Descripciones en las que el enunciador activa las inferencias y conecta aspectos que sólo parecen significativos para ciertos actores como los detectives. En esta no-coincidencia epistémica entre

¹⁰⁰Es interesante observar cómo el género policial pone en circulación los más diversos signos: íconos, índices, símbolos, argumentos, entre otros. Estos signos son el resultado de distintas semiosis del mundo. El detective es el encargado, por lo general, de este mecanismo productor de signos y del pasaje, como dice J. Marie Floch (1996) del sentido a la significación.

el saber de algunos personajes, incluido el enunciatario, se construye el efecto *thriller*¹⁰¹ que llama la atención en la escritura de Krimer. Datos faltantes que sólo más adelante se le dará al lector cuando se asocien Willie, el juez federal Fontana y Chiquito Gold como partes fundantes de una asociación ilícita dedicada al delito de trata. La lógica del relato ha hecho un atajo para tender sus hipótesis: la trata de personas y el poder “navegan en los mismos ríos”.

La conformación de las conocidas duplas investigativas, al modo de Sherlock Holmes y Watson, que configuran la mayoría de los policiales, en *Sangre Kosher* tiene su conchado casi humorístico. En la intimidad, Ruth ha construido un grupo de trabajo. Si en algo se ha modificado la trama clásica del policial es en la configuración de los compañeros del detective. Holmes y Watson son la dupla por antonomasia del detective y su ayudante; dupla que en *Sangre Kosher* (2010) se discursiviza de un modo distinto. Ruth es una detective peculiar atravesada por los rituales de la clase media argentina, relativamente formada en lo intelectual y de ciudad; Gladys, la mujer con quien comparte la limpieza de la casa y la comida, oficia de ayudante en los asuntos científicos de la investigación; había estado casada con un cabo de la Policía Científica. Es decir, remedando los dos actores holmeanos, el enunciatario los refunda, para ajustarlos al nuevo espacio sociocultural del delito. Ningún actor encerrado en laboratorios para realizar las deducciones y experimentos (Holmes); o el violento detective, más rudo que los delincuentes de los primeros policiales negros (*Fenner en Chase*)¹⁰². En

¹⁰¹ Los thrillers son una variante de la serie negra, un producto surgido bajo el influjo de las condiciones de producción más radicales de la cultura de masas, que enfatizan la acción y el efecto de lo dinámico por sobre las tramas lógicas. Los thrillers frecuentemente se mixturán con historias de misterio, aunque son diferenciados por la estructura de su argumento. En un thriller, el protagonista debe frustrar los planes de un enemigo, en lugar de descubrir un crimen que ya ha acaecido. Los thrillers también suponen unos hechos que suceden a una escala mucho mayor: crímenes que deben ser prevenidos, asesinatos seriales o masivos, terrorismo o derrocamiento de gobiernos. Peligro y confrontaciones violentas son elementos básicos en el argumento. Mientras una novela de misterio alcanza su clímax cuando el misterio es resuelto, un thriller lo alcanza cuando el héroe vence al villano, salvando su propia vida y frecuentemente las vidas de otros. En muchos casos de thrillers atravesados por la estética del cine negro, el héroe puede ser asesinado.

¹⁰² El detective Dave Fenner, en *El secuestro de Miss Blandish* (1939-2005) de Jame Hadley Chase, es un personaje paradigmático del detective ‘duro’. Fracasadas todas las instancias institucionales de policías, jueces y otros actores de un Estados Unidos atravesado por mafias delictivas de todo tipo, Fenner será el único actor que puede vencer a la banda liderada por

Sangre Kosher la matriz del neopolicial impone la cotidianeidad como telón de fondo de la delictividad. Ruth y Gladys son dos mujeres inmersas en la normalidad de sus vidas y esta posición reconfigura el modo en que se piensa el suspenso, la intriga y se busca la verdad. Tal vez el mensaje sea que todos podemos convertirnos en detectives y no hacen falta condiciones sobrehumanas para develar la trama del delito; tal vez sólo haga falta saber mirar:

-Me pidieron que busque a una chica [dijo Ruth]. Gladys puso una hebra de té en la tetera. Parecía interesada. - ¿Amigas? - Pocas - dije- Era una chica retraída. Gladys agregó el agua - ¿Novio? - Un tal Willie [Ruth] (...). -Así que va a ser detective (Gladys)” (Krimer, Inés, 2010, 33).

Punto de partida en la constitución del sujeto investigador que plantea el enunciador, para ratificar uno de los ejes clave del texto: la trata de personas en la actualidad, reproduce prácticas análogas a las que tenían antiguas organizaciones dedicadas a la prostitución, como la Zwi Migdal:

Acerqué el diario. Lo abrí. Las trabajadoras de cabaret renunciaban a cobrar el salario familiar (...) Como en la época de la Zwi Migdal exponer a los hijos era una forma de esclavizarlas más aún. Cuando esa organización dirigía el negocio, sus cómplices eran jueces y policías (Krimer, Inés, 2010, 34).

Es decir, el enunciador tiende al lector una de las hipótesis fundacionales del relato neopolicial: la existencia del delito supone algún tipo de connivencia entre organizaciones criminales (al modo de la Zwi Migdal) y ciertas estructuras del Estado. Así, casi por casualidad, Ruth está dentro de una de las tramas más peligrosas de la delictividad contemporánea.

La trata de personas es una red de mil caras, de espacios laberínticos, de máscaras y ocultamientos. Desde la perspectiva del espacio, el contexto de Tigre (Gran Buenos Aires) es significativo en la producción de ciertos efectos de sentido. Un lugar acuático que visibilizará otras facetas del tráfico

Ma. Grisson, cuyo hijo psicópata, Slim Grisson, ha raptado a Miss Blandish, la hija de un rico ciudadano del país del norte.

de personas. Ese espacio móvil, fluido, de muelles, casas sobre pilotes, lanchas y vegetación, permite a Ruth el encuentro con el delito. Una casa se destaca en ese contexto de bosques del Delta, entre riachuelos y arenales. El enunciador enfatiza sospechas y temores. Hay algo siniestro en todo eso: un hombre con machete que le roza la pierna a Ruth, una casa prolija y con comida, camas y un dato fundamental: una joven muerta en el muelle, “era algo sumergido que aparecía y desaparecía, envuelto en una masa verde y gelatinosa. Era una mano” (Krimer, Inés, 2010, 43).

La presencia de esa mano como metonimia del cuerpo es clave en la constitución de la trama, en tanto el cuerpo es un signo de alto valor en el género del crimen. Una joven ahogada en un muelle del Delta con jean y remera no dice nada. El forense a cargo no ve nada más que un caso que se liga con otros de chicas asesinadas; sólo realiza su trabajo siguiendo el ritual de la extracción de muestras. Ruth será la única que podrá articular lo indicial, a través de una mirada abductiva¹⁰³. En esa mezcla de desinterés, remembranzas familiares, los índices dispersos se ligan en una hipótesis que se hace más fuerte: “Pensé que si estaba registrando todos estos detalles era porque algo me daba vuelta en la cabeza (...) Un pantalón. Una camisa. Entonces me di cuenta. La remera de la chica tenía impreso el nombre del

¹⁰³Un *Argumento* es un signo “que, para su Interpretante, es un signo de ley” (Peirce, Ch.S., 1987, 251). Como Terceridad, incluye un signo Dicente, pero a diferencia de éste, tiende a justificar la verdad o falsedad de la aserción. Por ello es un signo que cualifica a otros signos. En otra definición, Peirce dice que “un Argumento es entendido siempre por su interpretante como perteneciente a una clase general de Argumentos análogos que tienden a la verdad de tres maneras diferentes” (Peirce, Ch.S., 1987, 256):

a. Los argumentos deductivos suponen razonamientos que, partiendo de premisas generales, pueden justificar el caso particular. Pueden ser, según Peirce, de dos tipos: *probables*, es decir, sus interpretantes afirman que de proposiciones verdaderas obtendrán verdades. Son generados por lo general por signos Dicentes -por medio de deducciones en forma de corolarios y diagramas o por medio de deducciones en forma de teoremas-; *necesarias*, en las que sus interpretantes representan sus verdades afectadas por cálculos probalísticos de frecuencia – estadística, cuando la frecuencia es criterio de certidumbre, o propiamente dichas, cuando sus conclusiones traerán verdades-. b. Los argumentos inductivos, que permiten formar signos Dicentes a partir de aproximaciones infinitesimales al objeto. Así, de casos particulares se corrigen hacia leyes generales a partir de verificaciones experimentales o de demostraciones argumentales con muestras al azar. c. Los argumentos abductivos son de naturaleza distinta a los dos anteriores y operan con frecuencia en un nivel no-racional. Una abducción es lo más próximo a la intuición que tiene un sujeto sobre la verdad o falsedad de un hecho y, como afirma Peirce, “es la única esperanza futura de regular nuestra conducta futura” (Peirce, Ch.S., 1987: 256. En: Mossello, Fabián, 2012).

gimnasio” (Krimer, Inés, 2010, 48). Joven muerta, Delta, gimnasio y Débora son algunas de las piezas del rompezabezas que conforma la red de trata de personas que el enunciador denuncia en *Sangre Kosher*.

VI.I.II. El proceso investigativo: Débora en una red de trata de personas

Actores, espacios y transformaciones de la denuncia

En *Sangre Kosher* las tramas intertextuales no se dispersan, convergen en casi un único tema, lo que otorga al relato ese efecto que en el policial es clave: la concentración de los motivos, para volverlos monotemáticos, recurrentes, saturados de repeticiones. Es el caso de la búsqueda sistemática de Ruth de datos en los diarios, con esa obsesión que caracteriza al actor detective, en particular en el rubro de las ofertas sexuales, las crónicas policiales asociadas a la prostitución y la trata de personas. Una rutina que el enunciatario irá entendiendo a medida que se acerca al final. A partir de esa red discursiva que la detective va tejiendo, se multiplican las versiones sobre la desaparición de Débora; la información es un laberinto, como lo es la ciudad y las organizaciones de la prostitución. Ni el discurso periodístico, ni el discurso del Estado, pueden o quieren dar cuenta de las verdaderas relaciones que supone el comercio con el sexo. Sólo el personaje amateur detecta la contradicción:

Me concentré en los diarios. Las autoridades habían encontrado a tres argentinas. En otro, las chicas encontradas en la triple frontera eran dominicanas. En el tercero las chicas eran manicuras. Lo que era cierto en uno era mentira en otro (Krimer, Inés, 2010, 51).

En este trabajo gnoseológico, en el que el saber circula entre ciertos actores para ir deshilvanando la trama de los hechos, el narrador pone en escena a los ayudantes de la detective. Es Gladys, la Watson vernácula y de entrecasa, la que evalúa la situación y aporta el conocimiento técnico-científico sobre la investigación forense: “Gladys aprovechó para exponer sus conocimientos del tema. Me explicó que cuando una persona se está

ahogando el agua pasa por los pulmones junto con el aire” (Krimer, Inés, 2010, 52).

Pero si en algo se ha modificado la matriz del género del crimen es en la construcción de dispositivos delativos. Así, el enunciador plantea las analogías y comienza a *suturar* las hipótesis para configurar la *denuncia*: “chicas que desaparecen entre nebulosas de psicofármacos, otras en visitas al ginecólogo, o vendidas por doscientos pesos, y a la hora de investigar la primera sospechada era la víctima” (Krimer, Inés, 2010, 56). Esta acción delativa a un sistema social que no garantiza la seguridad de los ciudadanos supone, hacia el interior del discurso, que ciertos personajes, en especial el detective, aparezcan poniendo en riesgo su vida (una de las características de la serie negra), pero que en clave neopolicial se resignifica para convertir a ese detective, además, en potencial víctima. Es decir, la competencia del sujeto de la búsqueda en el orden del poder-hacer, en estas nuevas escrituras está en la capacidad para la semiosis, su saber ver y leer más que en el poder que conferiría portar armas o estar entrenado para usar el cuerpo. Por lo que la actividad investigativa se ve atravesada por recurrentes estados pasionales asociados al peligro que se discursivizan a través del miedo, la zozobra, la angustia, la incertidumbre y, otras veces, el enojo. Ruth teme morir como la chica del Delta: “Yo pisaba terreno peligroso” (Krimer, Inés, 2010, 56).

Historia y espacio convergen como los haces de sentido en torno a una epifanía que el enunciatario avizora. La Zwi Migdal y el Tigre se ligan, “sabía que los negocios de la Zwi (...) se habían extendido hasta (...) el Tigre” (Krimer, Inés, 2010, 59). Así, el espacio isleño es presentado como el escenario ideal para la trata de personas. Frontera “colador” de un país, el nuestro; cercos acuáticos e indefinidos; ríos y ríos a manera de laberinto, soledad. Se van, de este modo, ligando los dos escenarios: 1. el posible de los prostíbulos y whiskerías de la noche porteña, 2. con el histórico, que recrea la memoria de Ruth a partir de las fotos que la comunidad intenta olvidar. Casonas convertidas en prostíbulos; tiendas, joyerías y cafés como pantallas para las ventas y reuniones masculinas de antaño en torno a las ‘pupilas’ recién llegadas de Centro Europa; el enunciador recupera de la memoria

histórica lo que para él es continuidad en el presente: “la sala de recepción es el patio. Los hombres esperan de pie (...) No levantan la cabeza más que cuando aparece una mujer (...) Los remates de las polacas se realizaban en el café Parissien” (Krimer, Inés, 2010, 60).

Las conexiones de la detective sobre ciertos actores ligados a prostíbulos y whiskerías, le permite armar partes esenciales del rompecabezas de la trata de personas. Su amistad con Lola, una travesti - “tengo un amigo traba” (Krimer, Inés, 2010, 62) -es punto de partida para obtener un *saber* sobre un mundo, el de la prostitución, que no es accesible a todos. Así se acerca a la lógica de los consumidores del sexo y la ‘morfología de la noche’: “Lola tenía fichados a todos los clientes” (Krimer, Inés, 2010, 64). La travesti es dadora de saber de un mundo que se vuelve denso y tenebroso, lejos del entorno experiencial de clase media que rodea a Ruth. Un efecto narrativo de concentración dramática y focalización de motivos, propios de la trama policial, acelera la acción y conecta lo disperso.

La *denuncia de connivencias* es la resultante de la suma de ciertos recorridos narrativos y tiene a aquel actor travesti, Lola, como punto de partida a través de un dato clave surgido de su protagonismo y experiencia directa con los hechos:

Lola extendió una línea de coca sobre la cómoda (...) Fontana [el Juez Federal que aparece en la historia] estaba haciendo declaraciones en la pantalla sobre la chica secuestrada. Miré la cabeza rapada, la cara sin cejas ni pestañas. A esta altura ya tenía más información sobre el juez. *Cultivaba sus amistades con la cúpula policial y mantenía lazos con las principales embajadas* (...) Lola enderezó la cabeza - Ese, -agregó, señalando a Fontana- también es cliente mío (Krimer, Inés, 2010, 69) [El destacado es nuestros].

A partir del saber destinado por este actor asociado a la nocturnidad, el programa narrativo de investigación y búsqueda de Débora entra en su última fase: la del desmantelamiento de la red de trata formada por Chiquito Gold y el juez Fontana, entre los más destacados.

VI.I.III. David contra Goliat: Ruth Epelbaum

contra la red de trata

Actores, espacios y transformaciones de la denuncia

En *Sangre Kosher* (2010), el sujeto que denuncia está visibilizando distintas redes que se mantienen, como los desagües del subsuelo de una gran ciudad, ocultas, pero activas y con influencias capilares en la superficie ciudadana. Esos canales subterráneos, como los que describe Ernesto Sábato en su *Informe sobre ciegos* (1961,1985), nos llevan a historias oscuras, tenebrosas¹⁰⁴, que en *Sangre Kosher* emergen con especial énfasis. La Zwi Migdal vuelve a escena, como las marejadas que regresan restos de costas distantes y exóticas. Mientras Gladys hace el trabajo sobre los hechos y las pruebas materiales del caso de Débora y se va con un recado con la palabra “autopsia” de la joven asesinada en el Delta, Ruth está con papeles, como un Holmes latinoamericano, descifrando las escrituras encriptadas: “Buscaba datos sobre la Zwi Migdal. Claves, un lugar en el mapa. No había pensado en las implicaciones de esa idea (...) Entré al archivo” (Krimer, Inés. 2010, 73).

Dentro de la performance investigativa la espacialidad juega un rol clave. Así, el espacio del gimnasio es particularmente significativo en tanto permite al enunciador realizar ciertas inferencias sobre la trata. En ese ámbito del cuidado de los cuerpos, Ruth parece cumplir esa doble función que el neopolicial propone como parte de una estética en la que lo simple y cotidiano se mezclan con la tarea detectivesca. Así, en un juego de máscaras, Ruth hace *fitness* en el lugar donde investiga y lo que ella ve, nadie lo ha percibido: una obra, unos tablonés, abren ese costado del gimnasio, su costado delictivo, las trastiendas, lo invisible: “Me deslicé entre las cintas, atravesé el pasillo y empujé la puerta de la obra” (Krimer, Inés, 2010, 79).

Contexto en el que se produce el segundo punto de inflexión de la

¹⁰⁴Los *Tenebrosos*, sustantivación del adjetivo, eran llamados los integrantes de la Zwi M., como hemos citado de un texto de Roberto Arlt. Por eso usamos esta adjetivación con una intención valorativa e histórica.

trama, la segunda muerte. Willie está muerto y el cerco a la delictividad generado por la detective, la conduce a esos espacios posmodernos de bíceps y aeróbic. El policial está visibilizando otras conexiones: “Intenté abrir la otra puerta (...) No pude (...) al fin logré entrar al baño (...) Willie está ahí, en la bañera. Las rodillas levantadas, en posición fetal. Lo toqué. El hielo no podía ser más frío” (Krimer, Inés, 2010, 86). Ruth ha asumido un rol que el nuevo policial intenta consolidar en su estética, a través de una doble operación excéntrica: *mujer y detective*. Desde la intuición femenina, como un modo particular de saber, Ruth afirma: “Para mí vio algo que no debía (...) Para mí, el caso iba por otro lado” (Krimer, Inés, 2010, 104). El otro lado son las conexiones que se van visibilizando con la Justicia, los jueces corruptos, como Fontana, en una red, como la vieja Zwi Mijdal, que guardaba relaciones y “guiños” con el poder.

La serie indicial de los cuerpos se ha disparado hacia una serie simbólica. Los cuerpos hablan y las hipótesis sobre esos índices se ligan con las inferencias. De algún modo, las abducciones de Ruth se confirman a través de datos dados por otro informante clave, Elías Gómez, lo que permite armar otras piezas del rompecabezas. En el límite, el suceso policial conecta dos extremos para construir la *denuncia* a través de la figura del *colmo*¹⁰⁵; el juez pedía dinero para “cajonear” expedientes de casos serios -droga, desfalcos-. Luego, dice Gómez, “la mafia de los jueces se me vino encima” (Krimer, Inés, 2010, 19).

La denuncia que construye el enunciador en *Sangre Kosher* refiere a una corrupción que actúa en todos los niveles de la sociedad. Corrupción de los escalafones medios y altos del Estado, que remite a un mundo asfixiante, sin salidas, en el que la muerte se impone como retórica del fracaso y producto ineluctable del microcosmos social. La narración está visibilizando

¹⁰⁵ “Un colmo es el caso de la aproximación de contenidos cuantitativamente distantes: ‘Una anciana pone en fuga a cuatro malvivientes’ y que se construye a partir de la supresión de las distancias lógicas, es decir, aparecen como si pertenecieran al mismo dominio” (Atorréis, Ana, 1996, 139). En nuestro corpus de trabajo, el colmo opera como el concepto que permite explicar la ambigüedad de la función de Fontana. Una visible y socialmente valorizada -la de juez-; la otra, oculta y axiológicamente opuesta -parte de una red de trata-.

ese *murmullo* que en forma de discurso social desnuda los elementos constitutivos de la verdad: la trata de jóvenes para ser prostitutas está protegida por los mismos actores que, justamente y en el extremo más perverso del colmo social, deben cuidar la integridad de los ciudadanos. *Denuncia* a un orden injusto que perjudica a sectores de la sociedad civil y se textualiza a través de Ruth y una serie de estados patémicos que intensifican el miedo y la angustia: “[me]estaba metiendo en un terreno oscuro, tenebroso. Pensé en Fontana. Él estaba ahí, en su refugio, invisible a los ojos de todos. Era el cerebro mágico y sus contactos estaban extendidos en todas direcciones. Me pregunté qué ocultaba” (Krimmer, Inés, 2010, 108). De algún modo, la novela va mostrando la constitución de la red de trata de personas; red que existe porque el Estado se ha vuelto “ciego” y sus propios agentes contribuyen a corromperlo.

Asociada a la denuncia, la novela transita nuevas dimensiones que sobrepasan el simple planteo de una retórica con centro en el crimen y el dinero. La dimensión *ética* parece imponerse en este punto de la trama como vector de la acción. Aquí aparece un aspecto que el neopolicial reconfigura en relación con las formas precedentes del género y que guarda relación con la defensa de valores incuestionables como la vida y la libertad. Así, la verdad se va develando en forma de *sutura*, en el texto, de esa grieta abierta por el delito. El discurso de Ruth es cicatrizante y muestra hasta qué punto *el neopolicial actúa como un modelo a escala de las utopías de la justicia social*.

Nueva forma de referir sobre el crimen, oscilante entre la anécdota y el desarrollo lógico, que reconfigura aspectos clave del género del crimen. Desde la perspectiva del personaje y la configuración de las *pasiones*, sabemos que Ruth tiene deseos, miedos y eso, de algún modo, humaniza el género al conferirle unas notas de sensibilidad. Lejos del Londres de Holmes, el mundo ha cambiado y la sociedad argentina, compleja y polifacética, no puede albergar un detective que participe del ‘juego’ investigativo desde afuera. Desde el punto de vista del género del crimen, el neopolicial en Argentina, como también ocurre en el resto de Latinoamérica, trabaja en las

fibras más íntimas de una sociedad que, si se deglute en oscuros meandros, también busca legitimarse en esas voces que buscan la verdad.

En la trama policíaca de *Sangre Kosher* es clave otro aspecto que opera como punto de inflexión en la búsqueda de Débora y coadyuva a la construcción de la denuncia. Es el momento de la aparición de la joven. Chiquito Gold llama a Ruth para decirle “apareció Débora” (Krimer, Inés, 2010, 109); aparición que implica la metamorfosis pasional del padre, quien había suspendido la esperanza de encontrar a su hija y esa ausencia había mellado su cuerpo: “Chiquito Gold entró como una tromba. La cara desencajada (...) No sé -dijo-. Dejó un mensaje en el contestador (...) Dijo que había que llevarle tres mil dólares a un boliche” (Krimer, Inés, 2010, 123).

Rescate de la víctima de trata que reenvía a la espacialidad, ya que la alusión a “boliche” supone volver a considerar la importancia del espacio dentro del análisis. Los nuevos escenarios del delito de trata de personas parecen visibilizarse en el enunciado como un juego entre lo lúdico y lo alucinatorio. Si la antigua red de tráfico se distribuía en espacios específicos, que la historia literaria ha retratado en tangos y crónicas, es decir, los paradigmáticos prostíbulos y sus “madames” (como hemos apuntado en relación al personaje modélico, el Rufián Melancólico, en *Los siete locos* de Roberto, Arlt), aquí nos hemos desplazado al mundo tecno-lúdico de la nocturnidad, las fiestas electrónicas, el éxtasis y el alcohol. Es interesante cómo en *Sangre Kosher*, además de las referencias intertextuales con la literatura argentina, se despliegan otras relaciones con literaturas extranjeras, a través de las cuales Ruth vuelve a vincular lo histórico con la búsqueda de Débora. El libro de un destacado escritor judío -posiblemente Bashevis Singer- *El mago de Lublin*, que Ruth ha regalado a Lola, dispara la antigua historia de la Zwi Migdal hacia el nuevo escenario de la nocturnidad porteña y los rufianes, como Willie, enmascarados en la ciudad postmoderna. De algún modo, la historia de Débora se relaciona con la historia, en la ficción, de una conocida de la detective, la tía Malke, aquella que trajeron engañada de Polonia para que se casara con un argentino. La realidad fue otra, “ni bien

llegó a la ciudad, la tía Malke fue encerrada en un prostíbulo” (Krimer, Inés, 2010, 132).

La detective transita una de las últimas etapas del programa narrativo de búsqueda. Ruth, como en las mejores escenas del policial negro, debe contactarse con Débora exponiendo su cuerpo como sucede a menudo en la estética *hard-boiled*. Ha ingresado a una discoteca, escenario de la organización de trata de personas. El laberinto se impone sobre lo lineal, lo que supone perderse y sentir peligro: “la música subía. La marea humana se desplazó en forma compacta hacia el centro de la pista (...) Oscuridad. Luces (...) Me acordé del pañuelo alrededor del cuello” (Krimer, Inés, 2010, 126). El espacio lúdico-nocturno se va a transformar en lugar del hallazgo. En el laberinto de humo, éxtasis, alcohol y música se encuentra Débora, bajo la metamorfosis de una imagen que le ha conferido la mafia del sexo: “tenía el brazo frío (...) Daban ganas de arrojársela y acariciarle la cabeza” (Krimer, Inés, 2010, 128). Imagen que liga lo pasional, a través de sentimientos asociados a lo maternal, con la tarea investigativa.

La realización del programa narrativo de búsqueda por parte de Ruth, supone, además, un conjunto de revelaciones sobre las conexiones entre Fontana, Gold y Willie. El enunciatario asiste a un relato suturante que conecta episodios dispersos en la historia del rapto de Débora y que, como sucede según las convenciones del relato policial, permite completar parte de la trama detectivesca para acercar al lector textual a una *verdad* que surge de la mostración de la red de relaciones y acciones: Débora raptada fue llevada al Tigre, a esa casona donde se hacían fiestas y se ‘presentaban’ a las chicas; Willie era un reclutador de las candidatas que asistían al gimnasio y el juez Fontana el cerebro de la red de trata; la chica muerta en el Delta, una secuestrada como Débora. Estos datos que van circulando en el discurso de este neopolicial, iluminan conexiones entre el poder político, la justicia y ciertos espacios de la ciudad contemporánea. Conexiones que definen la existencia y continuidad del tráfico de personas con finalidades sexuales:

Pensé en Fontana. No tenía pruebas que lo incriminaran más allá de un juicio por soborno, su debilidad con embarazadas, un chico

muerto, una ahogada y otra que se había fugado de la casa (Krimer, Inés, 2010, 150).

A pesar de esta falta de competencias en el orden del saber, Ruth continúa con sus hipótesis que implican al Juez como cerebro de una red de trata. Aquí se actualizan un conjunto de representaciones que muestran el desequilibrio de fuerzas entre investigador y victimarios. Por un lado, una representación del sujeto heroico -Ruth- movido por un deber-hacer ético y humanitario; por otro, una representación de sujetos disfóricos como Fontana, que acumulan poder, corrupción y perversión. Lucha homóloga a la mítica entre David contra Goliat; la desproporción de las fuerzas magnifica el esfuerzo de la detective. Ruth está en todos los pliegues del caso, un sujeto que navega por los signos como en una “*autopista semiótica*”, ligando lo inconexo y reconstruyendo el itinerario de Débora dentro de la red. Willie ha muerto y el gimnasio “habla” de otras cosas. Cuerpos que brillan de sudor en sus salas y reenvían a los que no están; los cuerpos invisibles de las mujeres que fueron reclutadas. Así, la investigadora yiddish reconstruye una de las últimas claves del caso: “Entré al departamento, puse el diario encima de la mesa y abrí el Rubro 59. Abajo había un aviso destacado donde solicitaban promotoras para una zona petrolera (...) Era el teléfono de la kurve¹⁰⁶ del gimnasio” (Krimer, Inés, 2010, 162).

Ruth conecta las últimas piezas del rompecabezas de relaciones entre la trata de personas y ciertos actores que ostentan lugares de poder. Fontana es la “punta de témpano” de una trama de corrupción que se filtra hacia el Estado, lo que permite al sujeto que enuncia construir la *delación*. Así, la historia se densifica a través de la construcción de una atmósfera típica de la estética *hard-boiled* en la que actores, espacios y acciones se potencian para decir sobre lo siniestro en torno a personajes que administran el delito. Un poder concentrado en Fontana que se ha entronizado y ostenta impunidad. En el otro extremo, el más insignificante sujeto, solo, astuto y ético en contra de una mafia con vinculaciones históricas con la antigua Zwi Migdal. Dice el

¹⁰⁶ En yiddish: mujer algo suelta de cuerpo, liberal, también prostituta.

enunciador en la voz de Ruth:

Tribunales de San Isidro. Mis pasos retumbaban en el piso de mosaico. Me pregunté qué hacía gente así en el juzgado (...) Entonces fue cuando lo vi. Fontana me estaba mirando bajo la luz amarilla de una ventana (...) Había envejecido diez años (...) A medida que nos internábamos en el corazón del edificio, seguía las espaldas de Fontana como si fuera Moisés cruzando el Mar Rojo (Krimer, Inés, 2010, 165).

La homología con Moisés perseguido por el Faraón, actúa como símil de la persecución que siente Ruth por parte del juez Fontana. A pesar de esta presión, la detective descubre la clave para inculpar a Fontana. Un descubrimiento, en un cuadro de ligaduras entre referentes ficcionales y de la historia documentada extra-literaria, resuelve el caso y termina de vincular las piezas inconexas, para confirmar la hipótesis de que la antigua organización judía de trata de personas -Zwi Migdal- había pervivido en el tiempo y extendido sus influencias hacia algunos actores del Estado; Fontana, la mano intelectual: “Vos sos id¹⁰⁷ -preguntó [el Juez]- (...) Asentí con la cabeza [Ruth] -Mi madre también (...) se llamaba Ritjer (...) mamá me contaba del ghetto de Varsovia (Krimer, Inés, 2010, 166).

Dato que no significa nada sino se asocia con ese descubrimiento artesanal, laborioso de Ruth, sólo con la idea de terminar de resolver las relaciones. Después de estar con Fontana ese apellido retumbaba en los oídos, como un eco de antiguas historias:

Busqué fotos del proceso de la Zwi Migdal (...) Cuando llegué al departamento (...) Desparramé las fotos sobre la mesa de la cocina (...) busqué una lupa (...) Entre los nombres sobresalía el de José Rijter (...) El procesamiento de los integrantes de la Zwi Mijdal tuvo su origen en la denuncia de Raquel Liberman contra José Rijter (...) Toda vida está hecha de entrecruzamientos de otras vidas (Krimer, Inés, 2010, 176).

De algún modo, el enunciador ha vuelto a establecer un puente entre la ficción -Débora Gold- y la realidad extradiscursiva -Raquel Liberman-;

¹⁰⁷Con esta palabra se indica a los judíos de ascendencia centroeuropea que hablan en dialecto Idich.

una estrategia verosimilizadora para pensar la historia de Débora como una extrapolación ficticia en el marco de las posibles y legitimada por una historia realmente acaecida. Fontana manejaba una

sociedad que había formado con Chiquito Gold [que] reiteraba el *modus operandis* de la Zwi Migdal, sólo que en vez de importar polacas ahora eran chicas del interior y del Gran Buenos Aires las que quedaban atrapadas. La forma más común de captación era el engaño, pero también estaban incluidas las fiestas y el casting que se hacía en los gimnasios (Krimer, Inés, 2010, 177).

De este modo, el personaje de Ruth parece ser un buen motivo de la escritora Inés Krimer para plantear el rol de ciertos actores de nuestra sociedad en relación con la trata de personas. Una mujer común, un actor no mediatizado, en una sociedad que privilegia el éxito y el show, es la que efectivamente encuentra a Débora, la rescata de las mafias y restituye el orden, al menos en este caso, de una práctica histórica con “mayoría de edad”¹⁰⁸. La catártica y necesaria muerte, al final de la novela, del joyero Chiquito Gold y el juez Fontana cierran -a modo de sanción del enunciador- el círculo de corrupciones y permite una *sutura* provisoria del cuerpo social: “A cien metros la lancha de Fontana estaba medio sumergida en el agua, el techo azul hundido. El casco perforado por un tronco” (Krimer, Inés, 2010, 173).

En este sentido, el neopolicial *denuncia*, a través de la resolución de este caso de trata de personas, un síntoma que se extiende por distintas facetas de la sociedad actual, para plantear la existencia de sistemas de corrupción grandes o pequeños en (medio) de un silencio tenso, como el de personas tratando de escuchar algo inaudible y que el género del crimen permite visibilizar. Como refiere Ricardo Piglia (1979), en el policial contemporáneo

ya no hay misterio alguno en la causalidad: asesinatos, robos, estafas, extorsiones, la cadena se cierra en lo económico. El dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única razón de estos relatos donde todo se paga (...) En estos relatos el detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama,

¹⁰⁸ Posición del sujeto de la investigación que nos acerca, nuevamente, a aquel caso paradigmático ya referido, de Marita Verón. Una madre que desbarata distintas redes de prostitución; aunque no encontró a su hija, ayudó a otras a salir de los lugares de explotación.

sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales (Piglia, Ricardo, 1979. En AAVV., 2005, 504).

La fisura abierta por el crimen se ha cerrado momentáneamente. Provisorias suturas producidas por la verdad que, como en la tragedia clásica, sólo nos dan la ilusión de cierre de algo que sabemos no acabará con esa revelación. La detective ha operado, según lo referido, como el personaje mediante el cual el lector concreta la catarsis, es decir, la expulsión de las pasiones a través de la compasión y el terror. Pero el delito continúa su lógica subterránea y, a la manera de mensajes dejados en clave bajo las puertas o sobre los bancos de las plazas, el texto se abre hacia un nuevo caso:

-¿Ruth Epelbaum?

-Sí.

-¿La detective
idishe?

Asentí con la
cabeza.

El hombre miró alrededor.

-Se trata de mi mujer -dijo- (Krimmer, Inés, 2010, 181).

Sangre Kosher resulta ser un buen ejemplo de cómo muchas veces el policial funciona como trasfondo y base para la incorporación de otras estrategias discursivas y literarias que atraviesan el género y lo configuran de una manera diferente, permitiendo, de ese modo, leer más allá de lo policial, un estado de la sociedad y de la literatura argentina. Y como dice María Victoria Albornoz, “al finalizar, tenemos la impresión de que nada cambia: la máquina de la muerte se mantiene intacta” (Albornoz, Victoria, 2011, 34). La trata de personas no se ha detenido, aunque, tal vez, como nos enseña *Sangre Kosher*, un modo de exorcizarla sea narrar sobre ella.

VI.I. IV. Denuncia y estrategias pasionales

Las pasiones que circulan en *Sangre Kosher* son muchas y

corresponden a distintos momentos de la historia. La particular manera de construir a la detective reenvía a un conjunto de estados pasionales asociados a la mujer y su modo de relacionarse con los distintos personajes. Sobresale la configuración de la figura maternal, que se asocia con la joven desaparecida, Débora, a través de una relación homóloga a la que puede establecer madre e hija. Esto permite la configuración de lazos afectivos intensos como el cuidado, la protección y el amor hacia ese otro sujeto desprotegido. Así, se destaca la *conmiseración* para con las jóvenes desaparecidas para ser prostituidas. Este estado pasional que genera empatía hacia los desprotegidos se articula, a partir de una búsqueda individual, solitaria y justiciera por parte de la detective Ruth, quien intenta restituir el orden social haciendo uso de su valentía, astucia y coraje. Todas estas actitudes ante los sujetos víctimas generan adhesiones pasionales positivas en el enunciatario hacia el personaje de la detective.

El desfasaje entre el poder de los victimarios frente a las víctimas actúa en el texto como un destacado recurso para manipular al enunciatario y generar *rechazo* hacia los actores asociados a la red de trata. De la misma manera que ocurre en las otras novelas, la oposición empatía hacia las víctimas/rechazo para con los victimarios, opera para configurar otro tipo de pasiones asociadas a la denuncia. Así es destacado el pasaje, que se observa en el último tercio de la novela cuando el caso está casi cerrado y los actores masculinos ‘acorralados’, hacia el *enojo* que moviliza la persecución de los victimarios y su posterior muerte. Este estado pasional permite realizar programas narrativos de justicia, a partir de los cuales la detective concreta acciones que el Estado no puede realizar o no quiere realizar.

Los hombres te han hecho mal

Los hombres te han hecho mal de Ernesto Mallo

VI.II. *Los hombres te han hecho mal.* Un caso de trata de personas con sabor a Philip Marlowe

Ernesto Mallo es un autor versátil y multifacético. Nació en la ciudad de La Plata en 1948 y ha ejercido los más disímiles trabajos: director teatral, guionista, dramaturgo, traductor y periodista. Él se refiere a sus oficios con humor y sin censuras: “[he sido] chofer de taxi, contrabandista, artesano hippie, vendedor de librería, director teatral, entre muchas otras” (Pompas de Papel, 2012, 24). Sus inicios como escritor están marcados por el teatro y, en tanto dramaturgo y guionista, escribió *La vacuna* (1973), *Siete cuadros* (1977) y *Qué mambo el de Colón* (1982). Luego se lo conocerá más por su gestión cultural¹⁰⁹ y por su producción novelística, adscripta, en su mayoría, al género policial.

La literatura para Ernesto Mallo nunca estuvo desentendida de las circunstancias, no sólo personales, sino históricas y culturales que le tocó vivir. Su primera novela, *La aguja en el pajar* (2006) la escribió en el marco de una serie de hechos particularmente dramáticos como fue el "Corralito" financiero y ciertos problemas de orden familiar. La novela fue bien recibida por los lectores y la crítica, para resultar primera finalista del Premio Clarín-Alfaguara de Novela y, luego, obtener el Premio Memorial Silverio Cañada

¹⁰⁹ BAN! es el principal festival de novela policial de Buenos Aires. Desde su primera edición en 2011 ha quedado definitivamente incorporado al circuito de la novela negra internacional, al igual que la Semana Negra de Gijón, Barcelona Negra y Getafe Negro, en España; Mord & Hellweg, en Alemania; Polars du Sud, entre los más de 60 festivales del género que se realizan anualmente en Francia y Theakstons Old Peculier Crime Writing, del Reino Unido, entre muchos otros que convocan la atención de público y medios de prensa. Ernesto Mallo es el organizador principal de Ban!, Buenos Aires Negra.

que otorga la Semana Negra de Gijón, España. Así, adscripta al género policial, la novelística de Mallo, siempre liga sus personajes a momentos históricos precisos. En *La aguja en el pajar* (2006), su personaje emblemático¹¹⁰, el detective *Lascano*, recibe ayuda de su amigo y médico forense *Fuseli* para resolver un caso en el que la policía se encuentra involucrada. Este tipo de problemática es frecuente en las historias ficcionales de Ernesto Mallo, en las que indefectiblemente se plantean situaciones de connivencia entre delito organizado y ciertos actores que responden al Estado. Una cita más que elocuente:

Dólar Azul maneja los fondos provenientes del sistema de adjudicación de las comisarías. Si un comisario quiere ser titular de una comisaría, debe pagar el valor llave (...) allá hay de todo y corre guita para tirar al techo (Mallo, Ernesto, 2006, 193).

Esta primera novela se enmarca dentro del período del Gobierno de Facto del 76' en nuestro país, para visibilizar el *modus operandi* de la policía al servicio de la dictadura militar, cometiendo crímenes y facilitando la expropiación de niños y bienes personales de los detenidos en los Centros Clandestinos como la ESMA, para luego convertir a estos secuestrados políticos en desaparecidos¹¹¹.

Temática que retomará en su segunda novela, *Delincuente argentino* (2007) finalista del premio Dashiell Hammett¹¹² (2008). Contextualizada en los últimos años de la dictadura argentina de los 70' y el advenimiento de la democracia, esta novela plantea las luchas entre el crimen institucionalizado

¹¹⁰ Lascano se destaca por ser un tipo de detective que conjuga su tarea puramente técnico-investigativa con acciones humanitarias en pos de la restitución del orden alterado por el delito. Especie de justiciero, Lascano es un actor emblemático en las narrativas de Mallo toda vez que este escritor despliega la denuncia a un mundo corrompido por el dinero y el crimen.

¹¹¹ Es notable la similitud entre esta primera novela y la que analizamos en este capítulo. Entre ambas existe una conexión profunda en tanto aquellos detenidos de la Dictadura se asemejan, en mucho, a las mujeres secuestradas en los prostíbulos. Esta relación la exploraremos en detalle en nuestro trabajo.

¹¹² El Premio Hammett es auspiciado por la Asociación Internacional de Escritores Policiacos para distinguir a la mejor novela policial escrita en español. El premio se entrega anualmente durante la Semana Negra de Gijón y se encuentra asociado a otros, como el Celsius dedicado a la fantasía, la ciencia ficción y el terror, el Memorial Silverio Cañada (a la primera novela policiaca), el Rodolfo Walsh (a la no- ficción sobre tema criminal). El Premio Hammett fue instituido en 1987 en honor a este escritor estadounidense y su primer ganador fue Paco Ignacio Taibo II (1988).

textualizado a través de un “grupo de tareas” bajo el mando de un Mayor del ejército nacional y el detective Lascano, actor solitario sólo valido de su astucia, ética y coraje.

Después de estas dos novelas, Mallo ensayará una escritura diferente en *El Relicario* (2010). El texto fue resultado de un pedido de la Editorial Planeta para que escribiera una historia novelada relacionada con el Bicentenario de la República Argentina. Ernesto Mallo eligió una *fisura* en la historia de nuestro país y, remontándose desde 1500 y la Colonia Española, va a narrar sobre la tradición nacional desde la perspectiva de la población de ascendencia africana. Así dice "en nuestra historia los negros no existen y, sin embargo, llegaron a ser el 35% de la población de Buenos Aires, que funcionaba para ellos como lugar de paso" (Pompas de papel, 2012, 28).

Ernesto Mallo prefiere los temas políticos e históricos para introducirlos frecuentemente dentro de una trama de ficción, en su mayoría policiales y, así, revisar ciertos aspectos problemáticos de nuestra realidad como país emergente¹¹³. En su producción, como ya adelantáramos, se destacan las novelas que remiten a un único personaje que, bajo el rol de detective, recorre distintos espacios de nuestra geografía resolviendo casos policíacos a fuerza de coraje, ética e “instinto abductivo”. Se trata del detective ‘*El Perro*’ *Lascano*.

Si lo habíamos visto recién delineado en las primeras novelas del

¹¹³Así ocurre en una de sus últimas novelas, *Me Veras Caer* (2013). Un texto que recrea los años 90’ desde una perspectiva tragicómica: “Los ciudadanos quieren olvidar los años de plomo de la dictadura. El traumático paso a la democracia y el fracaso de la economía los ha dejado tristes y en la ruina. Desesperados por alguna esperanza a la cual aferrarse y listos para creer en cualquier promesa, ponen a la cabeza del gobierno a un hombre con más aptitudes para comicastro o mago de circo que estadista. Con un olfato de perro para detectar a los poderosos y ponerse a su servicio, Carlos instala un régimen en el que se corona como el Rey de la Farándula, a quien acompaña una colorida comparsa de obsecuentes y trepadores. Con la astucia y la simpatía propia de los estafadores, Carlos les reabre las puertas a los piratas financieros internacionales, hipoteca al futuro y monta la ilusión de una bonanza en la que todos quieren creer. Pero, detrás de la escenografía dorada, reptan oscuros intereses: narcotraficantes, putas, asesinos, traidores, quirománticos y terroristas (...). Una novela en la que se mezclan el delirio y las intrigas de la corte, dramas de alcoba, ambiciones desmedidas y el asesinato de testigos, mientras se inaugura la temporada de los ataques terroristas trasnacionales que cambiaron el mundo. Con la conocida pericia para montar historias adictivas que se leen sin parar y sin aliento, Ernesto Mallo nos entrega esta adulteración de hechos reales y chismes de primera mano, que demuestra que la ficción sigue siendo el medio más efectivo para contar aquello que nadie se atreve a decir”. *Temátika Libros*. (<http://www.tematika.com/libros/>). Consulta febrero de 2014.

autor, en *Crimen en el Barrio del Once* (2011) lo encontramos ya definido en su rol y ejercitando ese oficio dual que lo caracterizará de policía/detective al mismo tiempo, en el escenario de la ciudad de Buenos Aires durante los años de la dictadura militar argentina (años 70'). En el mismo año Ernesto Mallo publica, por editorial Siruela, *El policía descalzo de la Plaza San Martín* (2011), una historia que es continuación de la anterior basada, como refiere Enrique Martín (2012), “en su experiencia personal como militante de la Izquierda Revolucionaria en la época anterior del dictador Jorge Rafael Videla y durante el gobierno de éste en la que encontrábamos un nuevo paisaje político argentino tras la Guerra de las Malvinas, la caída de la dictadura, la recuperación de la democracia y el gobierno de Raúl Alfonsín” (Pompas de Papel, 2012, 32).

Durante el 2012, Mallo cierra la saga de Lascano, para presentarlo como un policía jubilado que asume el rol de detective privado con una cercanía notable con el personaje-emblema de Raymond Chandler, el célebre Philip Marlowe. Estamos hablando de la novela quizás más leída y traducida del autor, *Los hombres te han hecho mal* (2012), texto que indaga en el delito de la *trata de personas*. Lascano recorre durante todo su texto y con intensidad dramática creciente, distintos espacios de la sociedad argentina, sobre todo tres ambientes destacados -la ciudad de Buenos Aires, La Plata y Mar del Plata- donde los “desalmados y despreciables criminales, se relacionan – “todo por el negocio”- con las clases dirigentes, con políticos y policías corruptos y con ‘gente de bien’ que salió airosa de su colaboración con la dictadura” (Pompas de Papel, 2012, 39).

Para Ernesto Mallo, la ficción policíaca funciona como un discurso visibilizador de ciertas tramas del delito que, por sus implicancias con el Estado, no pueden ser comentadas más que por la literatura. *El perro Lascano* en *Los hombres te han hecho mal* recorren un sinnúmero de problemáticas contemporáneas, tales como la trata de personas, el narcotráfico, el robo y el asesinato en un contexto delictivo que atraviesa la historia reciente de Latinoamérica y Argentina en particular. Así, Mallo retoma un saber que le viene de sus múltiples oficios para decir que “la ficción necesita ser

coherente, y en el contexto de la Argentina, todo escenario que se presente, casi siempre, responde a esa exigencia (Diario *El Patagónico*, 2012, 18).

El trabajo que proponemos es un despliegue analítico de cómo Ernesto Mallo aborda el suceso de la trata de personas, a través del personaje de *El Perro Lascano*, para construir la denuncia a esta forma de la delictividad actual.

VI.II.I. La construcción del detective justiciero

Actores, espacios y transformaciones de la denuncia

Los hombres te han hecho mal (2012)¹¹⁴ del escritor porteño Ernesto Mallo, constituye la tercera novela protagonizada por el comisario ‘El perro Lascano’, ahora jubilado y bajo el rol temático de detective privado.

La novela comienza con un epígrafe de Adam Smith que refiere sobre las riquezas de las naciones, lugar en el que el enunciador genera los primeros efectos de sentido:

Pero, en los estratos inferiores de la sociedad civilizada sólo la escasez para la subsistencia puede poner límite a la continua multiplicación de la especie humana y no lo puede hacer de ninguna otra manera que mediante la destrucción de gran parte de los niños que producen sus fructíferos matrimonios (Smith, Adam. En Mallo, Ernesto, 2012, 3).

Así, a través de este texto de otro-enunciador-jerarquizado de la historia, se fijarán algunas ideas que luego serán centrales en el decurso de la novela, esto es, que las naciones modernas poseen mecanismos, no sólo para el desarrollo de sus riquezas (lo material), sino para el control social y poblacional. Sólo que ese equilibrio se produce, muchas veces, por la muerte

¹¹⁴La novela relata el mundo de la trata de personas desde la perspectiva de un policía, El Perro Lascano, a punto de jubilarse. En medio de estas circunstancias, una prima millonaria, Sofía, lo contrata para encontrar a su nieta perdida. Las pistas lo llevan al mundo de la trata de mujeres para la prostitución. Este ámbito delictivo es lugar de encuentro de políticos corruptos, policías y criminales, para conformar una red de secuestros y esclavitud de jóvenes. La novela se desarrolla sobre todo en Mar del Plata donde bandas, sicarios, narcotraficantes, políticos y policías se despliegan para el negocio de la trata. Lascano, solo y fuera de la institución policial, desbaratará la red y rescatará a varias mujeres de prostíbulos, si bien, los gestores intelectuales de la trata quedarán incólumes.

“natural” de los que no pueden integrarse al sistema. De algún modo Smith enuncia la existencia del crimen como parte de la lógica del Estado Moderno; asunto central en nuestras novelas neopoliciales que desnudan situaciones de connivencia entre gobiernos y delito.

Por otro lado, si atendemos en detalle al título de la novela, *Los hombres te han hecho mal*, este supone un sujeto activo (que identificamos masculino) y un sujeto pasivo que recibe la acción de daño o perjuicio y que el texto irá especificando básicamente dentro del espacio femenino. Es decir, para el enunciador, la conexión entre estos dos paratextos se sustenta en la inclusión de actores sociales con menos posibilidades de defenderse -niños, mujeres- que son afectados por actores más fuertes -poder de los Estados, hombres- a través de acciones negativas -destrucción, mal, explotación y muerte.

El segundo epígrafe tiene que ver más directamente con el título y con el tema de la novela. Aquí el enunciador plantea una taxonomía de mujeres relacionadas con el sexo o en relación a lo sexual (consentido o forzado); clasificación posible esgrimida por otro enunciador no identificado:

Las chicas se dividen en tres clases: las locas sueltas, que trabajan por su cuenta, las que tienen marido, es decir un vividor, y las que lloran, es decir, las que llegan a la prostitución engañadas o secuestradas. En algún momento todas terminan siendo las que lloran (Informante confidencial. En: Mallo, Ernesto, 2012, 3).

Es decir, aquellas mujeres, a las que se les hace mal en el título, son (y la historia lo confirmará) también mujeres que “en algún momento (...) terminan siendo las que lloran” (Mallo, Ernesto, 2012, 3). De este modo, el enunciador plantea un sujeto femenino como parte de un sistema en el que el malestar se asocia a manifestaciones patémicas como el llanto. Así se configura, desde las primeras líneas, un sujeto sufriente al que actores masculinos le hacen daño. Primeras relaciones anunciadas en los paratextos y que en la novela configurarán tramas narrativas disfóricas que incluyen el rapto y la esclavitud sexual.

Pero, también, estas notas iniciales comienzan a construir al actor de

la investigación como un detective-policía más cercano a las prácticas policiales latinoamericanas¹¹⁵ que a la figura del investigador presente en el cine, la literatura norteamericana y europea. El enunciador en el subtítulo ha anunciado que el sujeto de la búsqueda será un hombre que pertenece al Estado -un Comisario-, aunque se lo construirá más atendiendo a su apodo como rastreador, ‘olfateador de pistas’ de delincuentes, “El Perro” Lascano, que como un actor jerárquico dentro de las Fuerzas del Orden del Estado. De algún modo, este desplazamiento deslindará y ‘salvará’ al detective de las atribuciones disfórica que las Fuerzas de Seguridad tienen en nuestro espacio sociocultural, a través de dos cualificaciones que el sujeto que enuncia enfatizará a lo largo de toda la historia: *la de ser un policía jubilado y, *la de ser un actor que ha vivido el trabajo de policía como una función social, atravesada por la ética y el humanitarismo. Es decir, un personaje típicamente chandlerinano, que asume sus ‘haceres’ como parte de un deber en pos de la verdad. Estos sistemas de valores que se insinúan en los componentes paratextuales, conforman la matriz narrativa básica que desplegará la novela de Ernesto Mallo, en tanto el enunciador, no sólo pondrá de manifiesto la lógica del delito en un caso de trata de personas, sino que también denunciará la red de connivencias entre trata de mujeres y Estado, a través de distintos dispositivos narrativos con fuerte incidencia de la dimensión patémica del texto.

Los hombres te han hecho mal (2012) es también una novela que construye, desde un principio, la espacialidad y la temporalidad para producir ciertos efectos de sentido cercanos a la literatura *hard-boiled* a través de dos marcas: Buenos Aires en primavera y una escena que nos recuerda a las películas del cine negro de Hollywood¹¹⁶. De algún modo, el enunciador va

¹¹⁵ Como hemos señalado en el apartado dedicado a la clasificación de los detectives, no es frecuente el detective comisario por todo aquello que los críticos señalan sobre una policía corrupta y lejos de las imágenes reparadoras que presentan otras literaturas, como ser las novelas de Henning Mankell y su famoso detective Kurk Wallander, inspector de las fuerzas suecas de seguridad. Léase para ver este tipo de actor la novela de Mankell *La falsa pista* (2010).

¹¹⁶ El cine negro es un género cinematográfico que se desarrolló en Estados Unidos durante la década que va de 1940 a 1950. Se suele considerar como la primera película de este tipo *El halcón maltés*, de John Huston, con Humphrey Bogart y Mary Astor, estrenada en 1941. La expresión cine negro, del francés *film noir*, fue pergeñada por primera vez por el crítico Nino Frank. Luego será usada por la crítica cinematográfica para describir un tipo de práctica artística

a mostrar al ‘Perro’ Lascano como sujeto competente en el saber y el poder para enfrentar a su archienemigo Yancar; personaje que asume la figurativización del crimen organizado asociado a la trata de personas. Esta primera escena supone un punto de partida a partir del cual el enunciador, no sólo construye una serie de personajes situados en el espacio-tiempo, sino una “atmósfera negra”, a la manera de las escrituras de Hammett y Chandler, o del cine de Cowboys, atravesadas por el suspenso y los preanuncios para el enunciatario, de acciones violentas cuando “[Lascano] acaricia la culata del 9 mm, tibia y amartillada en la cintura (...) El hombre nunca se precipita” (Mallo, Ernesto, 2012, 4).

Así, el enunciador construye al *sujeto de la investigación* a través de las atribuciones eufóricas conductuales y cognitivas de la paciencia, inteligencia y astucia en el momento que “Lascano se sirve de la distracción [de Yancar] para esconderse tras él tronco” (Mallo, Ernesto, 2012, 4). Pero también, de algún modo, el enunciador construye la imagen del *justiciero*, un personaje fuera de los cánones del policía común¹¹⁷, que actúa solo y busca la verdad, a pesar de que sea un objetivo peligroso. En una síntesis entre Marlowe de *La dama del lago* (2003) y Fenner, en *El Secuestro de Miss Blandish* (2002) de James Hadley Chase, se muestra “cuando Lascano lo

caracterizada por tocar temáticas que giran en torno a hechos delictivos y criminales, con un fuerte contenido expresivo y emotivo. Su construcción formal está cerca del expresionismo. Se emplea un lenguaje elíptico y metafórico por medio del cual se describen las escenas caracterizadas por una iluminación tenebrosa en claroscuro, imágenes nocturnas con humedad en el ambiente y el uso de sombras para exaltar la psicología de los personajes. Algunos de estos efectos eran especialmente impactantes en blanco y negro. Al mismo tiempo, la personalidad de los personajes y sus motivaciones son difíciles de definir, pues se juegan entre el hacer pragmático y cierto registro emotivo (bueno o malo), tal como ocurría en la literatura policial negra de la cual el cine sacaba sus argumentos (dos caso paradigmático son los detectives privados, frecuentes protagonistas del género, tales como Sam Spade o Philip Marlowe). Muchas veces, los límites entre buenos y malos se difuminaban y el héroe acostumbraba a ser un antihéroe atezado por un pasado oscuro. En términos generales, el cine negro muestra una sociedad violenta, cínica y corrupta que amenaza, no sólo al protagonista de las películas, sino, también, a otros personajes, dentro de un ambiente de pesimismo fatalista. Los finales suelen ser agrídules, cuando no presentan directamente el fracaso del actor principal.

¹¹⁷ Con la calificación de ‘policía común’ nos referimos a los modos de actuación de los actores de la institución policial que organiza su accionar de un modo verticalista, jerárquico y sujeto a protocolos de la seguridad estatal (presencia de los fiscales para actuar, entre otros indicadores). Lascano se aparta de estos condicionamientos y se mueve, sobre todo, con el saber que le ha provisto su hacer en la calle, como un sabueso, como ‘El perro’, su sobrenombre.

esposa, Yancar le clava la mirada (...) Caíste Yancar. Todos caemos algún día” (Mallo, Ernesto, 2012, 6). El resto de la secuencia narrativa que describimos se fundamenta sobre la acción a través de los *clichés* de los relatos *hard-boiled* (disparos, huidas, fuerzas de apoyo policial derribando puertas), aunque el enunciador intenta desligar a Lascano del puro placer de la violencia y reforzar una serie de efectos de sentido muy importantes para la constitución del detective ético y humanitario: Lascano “odia la situación. Para Lascano, tirar a matar, (...) y aún para defender la propia vida, es un trance que lo llena de amargura” (Mallo, Ernesto, 2012, 8).

Así, esta escena es el despliegue de los paratextos, al mostrar al “Comisario”, a esos que te han hecho mal como “Yancar” y las primeras mujeres, “botín de guerra” de las redes de trata de personas. Tres actores del enunciado asociados al bunker de Yancar que se resemantiza como espacio revelador del delito, pues detrás de las puertas están “las pibas (...) En el recorte circular del foso, sobre un camastro contra la pared tres menores se abrazan y lloran (...) Tranquilas pibas, está todo bien” (Mallo, E., 2012, 8).

Lascano es un personaje que comparte con Heredia de *La ciudad está triste* (2010) de Díaz Eterovic o con Etchenike de *Manual de perdedores* (2003) de Juan Sasturain la común condición de sencillez de vida, soledad y humanitarismo, como si estas fueran las únicas circunstancias en Latinoamérica para configurar al que investiga como sujeto sensible y posicionarlo lejos de los sistemas de valores defendidos por otros actores, entre ellos policías, cualificados como sujetos corruptos y en connivencia con el delito organizado, como lo mostrará más adelante el enunciador a través de ‘*La Chancha*’ *Lobera*. Estas acciones humanitarias de Lascano suponen un acercamiento a ciertos actores (las menores) por medio de una específica sensibilidad patémica (sobre todo la conmisericordia), lo que coadyuva a la constitución de la imagen de un detective cercano a las notas paradigmáticas del sujeto de la investigación en la serie *neopolicial* latinoamericana.

Sensibilidad que se liga a otro estado pasional: cierta “fatiga existencial”, una posición ante la vida algo descreída, escéptica, aunque, como ocurre en muchas novelas neopoliciales, esta actitud no inmoviliza al

detective para seguir buscando la verdad. De este modo, el enunciador va a construir un sujeto-detective cansado de enfrentar al delito, a la manera de como lo hace en algunas novelas Henning Mankell, sobre todo en la *Serie Wallander*; un cansancio que proviene de haber acometido todos los días la anomalía social¹¹⁸ que produce el robo, los crímenes y la violencia. Como aquellos detectives de la serie negra, *Lascano* es presentado por el enunciador como “un hombre lobo patético, cada día más débil” (Mallo, Ernesto, 2012, 19), pero que encierra una cualidad que lo acerca también a los detectives del policial negro (al modo de Marlowe), aunque con las modulaciones que supone Latinoamérica: es un sujeto incorruptible y, por lo tanto, ético. El pasaje del ‘Perro’ Lascano de policía en actividad a jubilado¹¹⁹ es significativa en tanto representa un lugar de acumulación de semas eufóricos, que modalizan al sujeto agente como alguien que no ha usado la “chapa” de policial para enriquecerse:

A partir del momento que escribe su nombre en estos documentos no le queda nada. *No se hizo rico como muchos de sus colegas*, ni logró formar una familia, no tiene una casa con jardín del cual ocuparse, hijos a quienes aconsejar, nietos a los que malcriar. Nada (Mallo, Ernesto, 2012, 20) (La cursiva en nuestra).

Así, por un lado, Lascano se aleja de la imagen disfórica de la policía en Latinoamérica, sobre la que Feinmann (1996) y Gamarro (2004) se han referido y de la cual el responsable de personal en la Jefatura que atiende a Lascano, el Principal Paredes, es un claro exponente. Esta distancia con la imagen negativa institucionaliza de las fuerzas del orden en los Estados Democráticos de la región, es una característica enfatizada por el enunciador que coadyuva a la conformación de un sujeto ético con competencia para enfrentar a las redes de trata de personas. El sujeto agente de la acción

¹¹⁸Con el término anomalía social indicamos, junto a Ana Atorresi (1994), la idea de que el delito es una perturbación en el cuerpo de las leyes que organizan el devenir de las comunidades. Como dice Foucault (1987), el detective es el que devuelve la tranquilidad a una sociedad perturbada por el delito, lo que no quita que en los policiales que analizamos el detective sienta cierta zozobra existencial.

¹¹⁹Esta novela es la última de la serie de El ‘perro’ Lascano en la que se lo muestra actuando como ex-policía y flamante detective privado.

investigativa, Lascano, es competente sobre todo en el deber. Su posicionamiento ético y humanitario ante la vida lo ponen como sujeto comprometido con la verdad y valores incuestionables como la vida y la proximidad. En muchos casos, el deber hacer se muestra subordinado al poder. Lascano debe, en tanto ético, pero a veces no puede. Esto supone un sujeto que va conformando su competencia en relación al poder a medida que avanza en su investigación. Posición axiológica de Lascano que funciona, además, como lugar privilegiado desde donde el enunciador *denunciará* las connivencias que sostienen el delito complejo de trata.

Por otro lado, el enunciador plantea las notas básicas para conformar un segundo espacio de actores: el de los delincuentes. Actores de delitos varios (robos, asesinatos, secuestros y, también, tráfico de mujeres), se describen conformando bandas delictivas asociadas a la prostitución, a partir de sobrenombres como “Moñito”, “Romero”, “Hueso”, “Quince” y comandadas por actores disfóricos como ‘El Loco’ Romero, en tanto metonimias de un entorno sociocultural (con sus valores y acciones) que se opone y enfrenta a los defendidos por Lascano. Ejemplo de valores que circulan entre estos sujetos del delito es el que construye el enunciador a partir de la imagen del acoso en la cárcel al recién llegado: “El Pescado (...) Yancar. Dichosos los ojos que te ven, Pescado ¿Qué hace, Loco? Acá me ves, de vacaciones. Escuche, Loco. No, escuchame vos. Me batiste y me afanaste. Le juro” (Mallo, Ernesto, 2012, 22).

La construcción de estos actores delictivos por parte del enunciador supone, de este modo, la conformación de una atmósfera específica, densa, atravesada por el lenguaje “tumbero”¹²⁰ y de las problemáticas de las bandas del delito organizado que actúan en el marco de la trata de personas. Esta operación verosimiliza el relato y crea denuncias convincentes de quiénes son los ejecutores del delito de secuestro de mujeres con fines sexuales, tal como fue mostrado en el trabajo sobre *Sangre Kosher*.

Junto a los actores del delito y al futuro investigador, el enunciador construye otro grupo de personajes, en un extremo social atravesado por la

¹²⁰Se designa así a la jerga de la cárcel.

riqueza y los accesos a bienes como el de la educación y los contactos con actores del poder. En este sentido, el sujeto que narra irá conformando otras piezas del rompecabezas social en torno al caso a resolver. Se trata de los actores que han padecido la desaparición de alguien cercano, es decir, funcionan narrativamente como víctimas. En este caso, el personaje femenino *Sofía*¹²¹, una señora de la alta sociedad porteña, es representativo de este otro grupo y eje de otra trama de relaciones en la que se juega lo afectivo y las decisiones de iniciar la búsqueda definitiva de quienes han sido raptadas con finalidades sexuales. La visibilización de las víctimas es parte de una operación que realiza el enunciador para la constitución de una dimensión ética en el discurso, que adicionada a la necesidad de suturar la anomalía producida por el rapto de su hija (y de su nieta), modaliza al sujeto *Sofía* para hacerlo competente y constituirlo en destinador del programa narrativo principal de la historia: la búsqueda de Candela (su nieta desaparecida) y de los asesinos de Amalia (su hija). La mención del enunciador de la enfermedad terminal de *Sofía*, resulta un componente significativo en el proceso de sensibilizar al lector con el personaje y adherir a su causa. Esto se muestra a través de la magnitud humanitaria de la investigación que ella pide a *Lascano*: “Ya no hay tiempo [dice *Sofía* al *Perro Lascano*] Si una cosa aclara esta situación es que todo es ahora o nunca” (Mallo, Ernesto, 2012, 26).

Así, *Sofía* constituye el principal actor encargado de circularizar los hechos, momento del relato, además, donde se inscriben los valores positivos; valores que comparte con el investigador y que suponen el respeto a la verdad, a la vida, al prójimo. Hay otros personajes que se sentirán ligados con esta axiología, que se propaga radialmente desde un centro vital conformando por *Sofía* y *Lascano* hacia otros personajes y situaciones (Bralio, Lindaura, Juja, entre otros).

De este modo, el enunciador va construyendo tres grandes grupos de

¹²¹ El estoicismo de *Sofía*, su ética, su pro-actividad, la necesidad de saber la verdad, la acercan al personaje extra-discursivo del más destacado caso de trata en Argentina: la madre de Marita Verón (de lo cual ya nos referimos en otro capítulo).

personajes que, a su vez, remiten a valores semejantes en algunos casos, disímiles en otros: el *primero*, estructurado en torno al detective, ‘El Perro’ Lascano, sujeto de la sutura del delito y asociado con la verdad o por lo menos, con su búsqueda; el *segundo*, el de los delincuentes, un grupo en permanente metamorfosis e interconexiones a lo largo de todo el relato; el *tercero*, el de las víctimas, las iniciales y objetos de la búsqueda -Amalia, Candela-; las nuevas, Lindaura, asociadas a valores positivos como la vida y la afectividad, es decir, opuestas a los victimarios pero cercanas a Lascano. Esta configuración no es casual, sino significativa a la hora de ver quién se relaciona con quién, para construir la compleja red que soporta el caso de trata de personas ficcionalizado.

En relación a la construcción del espacio, el grupo del delito se sitúa inicialmente en un entorno de encierro y privaciones como es la cárcel (dónde también, paradójicamente, se organiza el crimen), que se opone a otro, el espacio que habita Lascano, ciudadano y hogareño, con todos los clichés de las oficinas de los legendarios detectives de la serie negra -Philippe Marlowe o Etchenike-. Esta oposición entre dos espacios cerrados -cárcel/departamento- operará en el relato como dupla significativa propuesta por el enunciador para mostrar dos ámbitos de iniciación: *donde se prepara el delito (cárcel) y *donde se construye la fisonomía del futuro detective (casa de *Lascano*). En contraste a estos dos ámbitos se recorta la *contraciudad*, aquella configurada en las periferias de los grandes conglomerados urbanos, para resignificar a los actores y condicionar sus posibilidades de acción:

Montado en su bicicleta, Braulio regresa por la mitad de la calle (...) La división marca una frontera volátil entre el barrio obrero donde vive y la villa de miseria que hay enfrente, La Carmela, en la ribera sembrada de desechos (...) Mañana quiere ir bien temprano a la ciudad a buscar trabajo. Como es habitual deberá aceptar cualquier condición (...) El límite que lo separa de la villa, con sus casuchas construidas con residuos y los desperdicios de la ciudad, va reduciéndose día a día (Mallo, Ernesto, 2012, 28).

Este espacio periférico es presentado por el enunciador a lo largo de la novela, como un lugar de tensión, entre lo que sería el ámbito donde se configura el delito (pues los ejecutores de raptos y asesinatos viven en esta

parte de la ciudad) y lugar del desamparo de los que trabajan para subsistir y son potenciales víctimas de las redes de trata. En el barrio obrero Braulio, su esposa Eulalia; Lisandro y su mujer Mabel y una constelación de niños, conforman un colectivo de actores que irán delimitando sus acciones en relación con un entorno socioeconómico que actúa como contrafondo de los restos del desarrollo capitalista y que es justamente el “caldero”, según el enunciador, de los secuestros con fines sexuales. De alguna manera, para el sujeto de la enunciación la invisibilidad social (por pobreza, marginalidad, desamparo) son las condiciones para ser “mirados” por las redes de trata.

Por otro lado, espacio y actores se entretajan para construir diferentes aspectos de la historia delictiva. El enunciador se focaliza en delinear una de las personalidades clave de los que delinquen: *Romero*. ‘*El Loco*’ *Romero* tiene un pasado que el enunciador dibujará marcado por el abandono paterno, el silencio materno y la soledad de la calle. De algún modo, el sujeto de la enunciación configura los microdramas sociales de estos personajes, para mostrar la génesis del ‘mal’ y hacer entendible la crueldad y la deshumanización de estos actores del delito:

[El padre de Romerito] ya no quería seguir alimentándolo porque no traía nada. Ese hombre tosco le imponía un destierro (...) Afuera, a la intemperie. Allí donde era menos que nadie, un niño solo en la selva de chapas y cartón, con lágrimas por única defensa (Mallo, Ernesto, 2012, 36).

Estas notas del sujeto que narra sobre distintos actores marginales, sirven como punto de partida para entender la construcción del espacio de los delincuentes, a través de detalles del mundo del hampa; descripciones que actúan como contrafondo explicativo de futuras acciones de estos grupos, caracterizadas por una axiología deshumanizante, que implica el desprecio por la vida, la ausencia de culpa y el uso de la violencia como elemento resolutivo. En una ceremonia cuasi-iniciática, Romerito ejecuta a un delator dentro de la banda infantil que integra, marcando, así, un camino en el delito que sólo se detendrá con su propia muerte¹²²:

¹²² La misma escena se repite en *Le vista la cara a Dios* cuando Beya es obligada a ultimar a una compañera, aunque el efecto de sentido final de estas dos ‘ceremonias iniciáticas’ es muy distinto.

Romerito tomó el lugar del verdugo. Anibita lo miraba llorando (...) Romerito cerró los ojos y tiró del gatillo (...) Anibita estaba desparramado en la mugre con los ojos abiertos (Mallo, Ernesto, 2012, 38).

En el otro extremo axiológico, ‘El perro’ Lascano está caracterizado por medio de las atribuciones que se les confieren a los detectives en la estética *hard-boiled*, como el legendario Philip Marlowe, pero con resignificaciones ajustadas al contexto de Latinoamérica al modo, por ejemplo, de otro de los detectives de nuestras series *neopolicial* como el investigador Mendoza en *Cadáver se necesita* (2010). Chirriante ejercicio de escritura del uruguayo Milton Fornaro, en el que el actor de la búsqueda (Mendoza) comparte con Lascano un modo de vivir algo decadente y con ciertas notas de fracaso (en relación a lo que es éxito en el mundo capitalista); modos de existencia que habilitan, como contrapartida, una inteligencia por sobre las normales para entender las lógicas del delito. El enunciador enfatiza el desorden y cierto caos afectivo-económico para asestar un golpe sobre las representaciones clásicas del detective incólume y racional de las series clásicas. Lascano no tiene dinero, sus ligaduras con mujeres son algo informales y es despreciado por sus pares, al que consideran un tipo perdedor que no se ha enriquecido con la función policial. Carencias que, contrastivamente, preservan su inteligencia, sus notas de sujeto duro y, sobre todo ético¹²³; triple juego de atribuciones clave para no dejarse seducir en un contexto donde prima la corrupción:

Lascano coloca sobre la mesa la carne y un atado de espinacas (...) Cuando te conocí [dice Lila, su amante], me dije, es un asperger¹²⁴ (...) No disfrutas mucho del contacto social, no te preocupa tu aspecto, sólo te interesás verdaderamente por tu

Romero se iniciará en el camino del delito, la venganza, la droga y la trata de personas, su destino será morir asesinado por otros igual que él. Beya, en cambio, como presentaremos en el próximo análisis, a través de esta acción de iniciación, encontrará la salida hacia valores que le permiten la libertad y cierta sutura ética.

¹²³La idea de lo ético tiene que ver con la sujeción de este actor a ciertos valores incuestionables como la vida, la responsabilidad civil, el respeto al otro. La condición de sujeto ético, creemos, es uno de los aspectos valorados en todo el corpus que analizamos como condición necesaria para constituirse en sujeto de la búsqueda y resolución de cada caso de trata de personas.

¹²⁴Tipo de disfunción psíquica que tiene como característica la alteración de algunas notas conductuales como las que indica la cita del libro y en el orden de los aprendizajes. En particular, un sujeto asperger tiene dificultades para las abstracciones y los lenguajes figurados, por lo que el mundo se presenta como un espacio en permanente denotación.

trabajo, para el cual tenés un talento especial y lo desarrollás con una inteligencia superior a la media (Mallo, Ernesto, 2012, 42).

Además, y dando comienzo al programa narrativo principal de búsqueda de las dos mujeres desaparecidas, el enunciador establece relaciones entre un episodio de la obra de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (2014)¹²⁵ y la realidad de las calles de Buenos Aires. Esto sirve para caracterizar a Lascano en su dimensión ética, en tanto este actor se presenta en analogía con el personaje Robinson Crusoe, mediante referencias que generan una relación intertextual a través de la conexión entre la vida del detective, su posicionamiento ante el delito y la secuencia de la novela de Defoe en la que ratas grises (autóctonas de la isla que habita el naufrago) y negras (provenientes de los barcos) se pelean por el dominio de la isla. De algún modo, el pasaje anuncia, en clave de metáfora, el exterminio mutuo de las bandas de Romero y Yancar, ante lo cual el detective es un espectador solitario y privilegiado. En este sentido, el sujeto competente para la búsqueda de las mujeres raptadas (y que el enunciador insinúa por una red de trata) es un ser singular, lejos de las rutinas de las instituciones (la policial) y de la sociedad materialista. Por ello es un ‘robinson urbano’¹²⁶ que acepta el contrato de Sofía:

Soy Sofía Taborda (...) necesito verlo con urgencia, tengo un trabajo para usted ¿Qué trabajo? Encontrar a alguien (Mallo, Ernesto, 2012, 44).

¹²⁵*Robinson Crusoe* es la obra más famosa de Daniel Defoe, publicada en 1719, considerada la primera novela inglesa. Se trata de una autobiografía ficticia del protagonista, un naufrago inglés que pasa 28 años en una remota isla tropical. Probablemente la historia tuvo como inspiración hechos reales ocurridos a Pedro Serrano y Alexander Selkirk, a partir de los que construiría, con una trama sencilla y auténtica, un símbolo del colonialismo, del hombre perfecto y de la moral suprema. *Robinson Crusoe* es la novela de aventuras por antonomasia. Aunque por lo general a esta obra se la conoce simplemente por el nombre del protagonista, el título original, tal como aparece en la portada de su primera edición es: *La vida e increíbles aventuras de Robinson Crusoe, de York*. Fuente: *Temática Literatura*:

<http://www.literatura.itematika.com/libro/86/las-aventuras-de-robinson-crusoe>.

¹²⁶Pensamos que una interpretación posible de la analogía con el personaje de Daniel Defoe puede tener que ver con la *soledad* en la que se encuentra como personaje ético, en una sociedad atravesada por la corrupción y la *capacidad de supervivencia* a través de la astucia, la inteligencia, el deseo de vivir y prolongar la existencia, a pesar de las vicisitudes.

Sofía, como sujeto de la destinación, proviene de un espacio sociocultural que contrasta con las pensiones miserables que habita Lascano. Aquí se abre una relación entre la alta sociedad porteña y un policía, hecho no habitual en las narrativas neopoliciales latinoamericanas, dado el espacio societario que separa los dos grupos, pero que aquí se salva por las relaciones afectivas que ligan a Lascano y Sofía Taborda. Esa relación en principio excéntrica se disuelve, como ya referimos, en el momento en que el enunciador asienta el parentesco: Sofía Taborda y ‘El perro’ Lascano son primos. Esta conexión va a actualizar la dimensión patémica del relato entre estos actores, configurando otros modos de relación entre los personajes, como lo filial, lo afectivo, los lazos de sangre, por sobre el cliché motivacional del género negro: el dinero.

También, a través del personaje de Sofía Taborda, se abre otra dimensión en los actores de la alta sociedad porteña y sus lógicas de vida, y que tiene que ver con otros conjuntos axiológicos diferenciales respecto a los motivos recurrentes del ascenso social por medio del casamiento, la apariencia y las herencias, todo atravesado por el objeto dinero como único bien sustentador de esa vida. En medio de este universo material se plantea una tensión afectiva en relación con el recuerdo de Amalia, la hija de Sofía Taborda y una niña, Candela, su nieta, ambas objeto de búsqueda de Lascano:

Cuando nació Candela fui a verla [dice Sofía Taborda], tuve que hacer malabarismos (...) Ella se enojó conmigo porque les llené la casa de juguetes, muebles, heladeras (...). Un mes más tarde ella y Candela, su hija, desaparecieron. Se inició una investigación que no llegó a nada (...) [a mi hija] la encontraron en un descampado, medio comida por los perros (Mallo, Ernesto, 2012, 46-47).

Esta revelación funciona como disparador de la pesquisa, en un plano ahora más cercano a la misión ética y reparadora¹²⁷ del delito de trata de personas que el enunciador va perfilando, como una aserción que no se resuelve todavía, pero que se le deja al enunciatario a manera de desafío

¹²⁷En algunas partes del trabajo nos hemos referido a esta operación como *suturante*, en el sentido metafórico de cerrar momentáneamente la herida abierta por el delito en alguna de sus formas: crímenes, robos, corrupción.

interpretativo. Así, el texto supera las motivaciones del género negro tradicional, marcado por la recompensa económica, cuando el destinador (*Sofía*) propone el programa narrativo de búsqueda a (*Lascano*); programa fuertemente modalizado por lo deóntico¹²⁸ al establecer la prioridad del *deber hacer*, (deber buscar a Candela y los asesinos de Amalia) por sobre lo pragmático y material. Es decir, la constitución del sujeto de la búsqueda es un punto de inflexión en el relato y se trasunta en el discurso de los actores:

Soffa da un golpecito en la carpeta. Está todo ahí. No va a ser fácil. Lo sé, Veni, lo sé. Que lo llame por su apodo de infancia disuelve cualquier resistencia que Lascano pudiera haber tenido ¿No querés saber cuánto te voy a pagar? Lo que vos te parezca está bien (...) Sofía, ya me estás pagando una fortuna sólo por escucharme (Mallo, Ernesto, 2012, 50).

Los casos de desaparición de personas con finalidades sexuales son complejos y en estas latitudes latinoamericanas suponen múltiples ramificaciones. El enunciador enfatiza las distintas hipótesis del caso de Amalia y Sofía, que se fueron pergeñando a lo largo de las investigaciones oficiales, para instalar por primera vez la *delación* al ocultamiento de la verdad de ciertos agentes del Estado; ocultamiento que es parte, además, de un sistema veridictivo centrado en la mentira. Estas falsas pistas generadas por los actores de la seguridad y la justicia oficiales van construyendo esa *denuncia* que implica, en su matriz, la corrupción de los escalafones medio-altos del Estado.

Así, el enunciador dice, cuenta, afirma para construir parte de su dispositivo delativo: las investigaciones oficiales sobre trata de personas inculpan a inocentes o delincuentes equivocados: cartoneros, algún que otro ladrón o asesino solitario, como aquel que mataba prostitutas en las autopistas de Buenos Aires¹²⁹. Esto, según el sujeto que narra, constituyen atajos que

¹²⁸Las modalidades deónticas aparecen cuando el predicado *deber* rige y antecede al enunciado de *hacer*: *deber hacer* –prescripción-, *deber no hacer* –prohibición-, *no deber no hacer* –permisión-, y *no deber hacer* –autorización (Corral, Sánchez, Luis 1997, 347).

¹²⁹Este caso fue conocido a fines de los años 90 como “El asesino de la autopista”. Un asesino serial que mataba prostitutas en algunos accesos a la ciudad de Buenos Aires. En este caso, el enunciador liga un dato extratextual con la ficción, para entender las falsas pistas

utilizan los miembros de las redes para construir la fachada de investigaciones serias pero que enseguida muestran su real factura, con presiones a Fiscales que deben renunciar, policías implicados, falsas pistas o líneas investigativas que quedan truncas.

VI.II.II. Las tramas de la trata de personas

Actores, espacios y transformaciones de la denuncia

Los desplazamientos espaciales son clave en *Los hombres te han hecho mal* (2012). En la construcción de la trama de la trata es importante la configuración que el enunciador realiza del escenario de la búsqueda, es decir, ciertos sectores de la ciudad de Mar del Plata. Lugares de “umbrales de (...) comercios cerrados [donde] dormita la gente de la calle sobre colchones desechados o cajas de cartón desplegadas, con las zapatillas atadas a las muñecas (Mallo, Ernesto, 2012, 51).

Un espacio de tránsito, la terminal de ómnibus, es un no-lugar¹³⁰ donde los restos de la sociedad capitalista se juntan con los viajeros recién llegados y donde se empieza a armar la primera línea investigativa de Lascano. Guiado por una intuición hecha de oficio, aciertos y caídas, al modo del Ethenike de *Manual de Perdedores*, Lascano no duda en empezar por los espacios de la nocturnidad. Amalia (y su hija Candela) se suponen víctimas de la trata de mujeres, por eso el primer recorrido del actor de la investigación es hacia uno de los centros neurálgicos de la historia y epicentro en casi todos los sucesos de trata: el cabaret.

En la metamorfosis de la ciudad nocturna, el detective es mostrado como un cazador (Perro es su sobrenombre)¹³¹, que saldrá, como esos héroes

que elabora los policías implicados en la red para distraer las investigaciones.

¹³⁰El francés Marc Augé (1994) define no-lugar, espacio del anonimato, como los espacios “tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de ruta, aeropuertos) como los medios de transporte mismos de grandes centros comerciales o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta” (Augé, M. 1994, 41). El no-lugar se opone al lugar como espacio de la convivencia antropológica en los que el sujeto se constituye por su identificación con ellos.

¹³¹El epíteto ‘Perro’ genera una serie de efectos de sentido que permiten conectar al personaje de la investigación con lo intuitivo y casi instintivo en el arte de cazar. De algún

de las películas del oeste, solitariamente a restituir el orden producido por el delito:

Acá se perdió el rastro de Amalia y acá es donde pretende recuperar el hilo de sus últimos pasos. De noche la ciudad es otro mundo. Es otra la gente que va por sus calles, la que está al acecho y ve bajo el agua, la que lucra con el vicio de los demás. Y es de noche cuando se sale a cazar (Mallo, Ernesto, 2012, 53).

La trama del policial sufre un proceso de aceleración a partir de este momento. El enunciador ha puesto a Lascano ante, quizás, su caso más complicado, aquel que involucra parte de su identidad, su pasado y sus ligaduras con la familia. Un caso que tiene ribetes humanos y que sensibiliza a un actor que se construye a través de una axiología predominantemente ética. Esta aceleración del ritmo narrativo¹³² tiene que ver, no sólo con la llegada a Mar del Plata sino, también, con las conexiones con esos micromundos que son los cabarets: *Besitos* y *Little Love*, lugares donde se concentran buena parte de los efectos de sentido disfóricos del texto. Espacios del deseo, el sexo y la diversión, serán también resignificados por el enunciador como lugares que actualizan series sémicas negativas asociadas al secuestro, esclavitud y muerte.

De este modo, y como apuntamos en los capítulos introductorios, el sujeto que enuncia pone énfasis en la capacidad abductiva del personaje principal, 'El Perro' Lascano, dando cuenta aquello que Carlo Ginzburg (1999) había anotado sobre los cazadores antiguos, rastreadores y la sobrepercepción para ligar índices y elaborar hipótesis a partir de ellos; competencias que las encontramos también en los modernos investigadores del género policial:

Ando buscando una piba (...) Pocha [la regente del *Little Love*] emerge, destapa una botella (...) Se llama Amalia. Gestos apenas perceptibles que para Lascano son una sucesión de instantáneas.

modo hay 'mucho olfato' más que razón pura para resolver un caso policial y eso parece posicionar al personaje de Lascano como un *cazador urbano*.

¹³²La aceleración del relato tiene que ver con una de las particularidades de la estética *hard-boiled* de proponer la acción como recurso central que moviliza la trama. En este sentido, el nuevo policial es heredero de esta particularidad de la serie negra.

El movimiento de las manos de la mujer suspende botella y medida en el aire (...) Tras las pestañas postizas una sombra cruza sus ojos. La comisura se frunce en un tic involuntario (Mallo, Ernesto, 2012, 55).

Así, el mundo de Lascano está atravesado por las sospechas. Todo puede tener que ver con todo, pero esas conexiones están ocultas, se mantienen en secretos inconfesables cuya revelación implica la muerte. En particular, los neopoliciales que ficcionalizan temas relacionados a la trata de personas, muestran las grietas de una realidad que a su vez esconde varias realidades. En este sentido, los actores de las redes ocultan sus identidades y recorridos no decibles de sus vidas detrás de sobrenombres. Remedando muchos actores celebres de la serie *hard-boiled*, el enunciador hace aparecer uno en particular, La Momia, quizás el más complejo del relato por el nivel de duplicidad de vida y racionalidad disfórica para pergeñar secuestros y crímenes; identidad que será develada y cobrará una dimensión decisiva al final de la novela.

Junto a La Momia están otros, la mano de obra del delito que tiene como espacio común de reunión el bar o café. En *Los hombres te han hecho mal* esos espacios de la sociabilidad actúan, también, como mascarada de las organizaciones delictivas y que, junto con los cabarets, constituyen esos ámbitos duales del esparcimiento y delito al mismo tiempo. Lugares en los que las interacciones interpersonales aparecen, según la perspectiva que le confiere el enunciador, asociadas a los negocios del hampa que mezclan sexo, alcohol y droga en un tríptico enfáticamente disfórico. Una de las escenas más destacadas que involucra a esos espacios y actores nombrados como Yancar y el Chini¹³³ (por chino), muestra el modo de operación y los valores

¹³³Personajes apodados *Chino*, *Oriental*, *'Chini'*, recorre muchas de las nuevas novelas policiales y parecen cumplir funciones asociadas con algunos clichés desarrollados en otros espacios como el cine, la historieta y la televisión contemporánea. Así, los llamados orientales, y que en muchos casos son sólo mestizos cuyos rasgos 'aindiados' remedan a los sujetos de raza amarilla, están asociados a ciertas formas de la criminalidad que conjuga brutalidad, inhumanidad, falta de sentimientos, tortura, entre otra. Un ejemplo dentro de nuestro corpus de novelas, además de la de la Mallo, lo tenemos en *La inauguración* de María Inés Krimer, en la que El Chino, es un personaje encargado de vigilar a las jóvenes secuestradas.

circulantes dentro del negocio de la trata de mujeres:

¿Qué me tenés? (Yancar) Un paquete de primera (Chini) A ver. Quince años, pero pasa por dieciocho como si nada (...) ¿Familia? La mayor de cuatro. Cuando puede, Braulio, el viejo, hace changas en la construcción. La madre, nada, no existe. Ajá. Hace unos días les cayó el hermano del padre con toda la parentela (...) En media hora estará por aquí ¿Tiene trabajo? Ya no (Mallo, Ernesto, 2012, 58).

Escena recurrente y homóloga a otras que discurren en el mundo extratextual, para dejar explicitada al enunciatario la modalidad de trabajo que tienen las redes de trata, no sólo en lo factual, a través del secuestro violento, sino, muchas veces, por medio del engaño y manipulación. La escena de Braulio y su Hija, Lindaura, tiene toda la desmesura del delito que se está por cometer. El enunciador, en clara posición delativa y apelando a recursos pasionales orientados a producir algunos efectos de sentido asociados a la inocencia de la víctima y la crueldad de los victimarios, no escatima presentar dos grupos de actores enfrentados por su relación con la verdad: unos falsos, son delincuentes e impostores y se hacen pasar por doctores; otros verdaderos, en tanto no tienen nada que simular, y son mostrados por el enunciador como parte de un espacio de carencias y abandono; situación propicia para activar los mecanismos de la seducción:

Buena mercadería piensa Yancar y le hace a Chini un gesto de aprobación. Mirá, chiquita, acá el doctor Corona necesita una muchacha como vos, buena presencia y bien dispuesta, para trabajar (...) Pero el trabajo es en la Capital (...) A las seis de la mañana, vestidos de domingo, la familia entera aguarda en la terminal de ómnibus (...) Lindaura, con los pies juntos pegados a la valija de cartón, aferra la carterita negra que un par de horas atrás le regaló su mamá (Mallo, Ernesto, 2012, 62).

El enlace entre delincuentes y víctimas es *la promesa*, un objeto que circula entre los actores que caen en estas redes de secuestro y prostitución. En este sentido, el enunciador se vale de las mismas configuraciones históricas que hemos citado en aquel caso emblemático de *La polaca* (2003), de Myrtha Schalom, pues como en la antigua Zwi Migdal, *el engaño* también funciona en la paraciudad de los barrios humildes del conurbano bonaerense. Ante el engaño, para el sujeto que narra, los afectos familiares, la religiosidad

popular, parecen ser las salvaguardas de la joven que se va; en el otro polo actoral, los raptos juegan al extremo con la simulación y la perversidad ante Lindaura que “tiene enormes deseos de llorar” (Mallo, Ernesto, 2012, 63). Dos axiologías que vertebran la novela, para configurar la imagen de las *víctimas versus victimarios*, como un mundo sin remisión, en el que la muerte (tal como acaece al final de la novela) parece ser la única salida.

Si en algo se distinguen las ficciones del neopolicial en Latinoamérica es por la presencia de los actores de la seguridad del Estado: la policía. Como ya hemos referido en el apartado dedicado a las especificidades e historia del género, a diferencia de otras narrativas como las que, por ejemplo, nos propone Henning Mankell y su célebre inspector policía Kurt Wallander, en nuestras latitudes la policía está asociada, muchas veces, con actos de corrupción e íntegra, paradójicamente, organizaciones delictivas.

En este sentido, uno de los actores centrales en la novela que analizamos, componente clave de la trama de corrupción en distintos niveles de la sociedad argentina para garantizar la pervivencia de la trata de mujeres, es ‘La Chancha’ Lobera, Comisario Principal de la Policía Bonaerense y pieza decisiva en la cadena de complicidades entre secuestradores y actores del poder. La relación que muestra el enunciador entre Lobera/Lascano desnuda tensiones axiológicas que se trasuntan en el diálogo que ellos protagonizan, en tanto resumen de la ‘mala’ y ‘buena’ policía:

Decime una cosa [Lascano] ¿dónde se aprende a ser policía? Lascano toma un sorbo de agua. En la calle. Aprendemos de los delincuentes. Ellos son nuestros maestros ¿Nuestros maestros o nuestros ejemplos Lobera? Como quieras. Yo tengo a cargo una comisaría (...) me dan mil pesos ¿Qué te parece? Que no alcanza ¿De dónde crees que sale lo que falta? (...) De la calle, Lascano, de la calle. No somos muy distintos de los delincuentes que perseguimos (Mallo, Ernesto, 2012, 65).

Un diálogo entre dos tipos de policías -los que deshonran la institución y los que no lo hacen- que visibilizan posibilidades de hacer, intereses y valores. En este sentido son invisibles los que ocupan los lugares del poder, es decir, los ideólogos de las redes de trata de personas. En las novelas del grupo que estudiamos, muy pocas veces los actores del poder -

políticos, jueces o jefes de instituciones de seguridad, entre otros- actúa directamente. Estos son mostrados por los enunciadores dirigiendo una trama de relaciones y silencios, en la que las acciones concretas son ejecutadas por otros, los visibles -policías de mediano rango, delincuentes comunes, rufianes-. Esto lo presenta el enunciador en una escena que condensa representaciones de distintos órdenes y deja inscrita la trama de complicidades entre lo público y lo privado que esconde el negocio prostibulario. En este sentido ‘La Chancha’ es un actor puente entre esos ‘no-nombrables’, los que mueven los engranajes del delito del sexo sólo visibilizados a través de las máscaras de hombres probos al servicio del bien común, y la mano de obra del delito que el comisario representa:

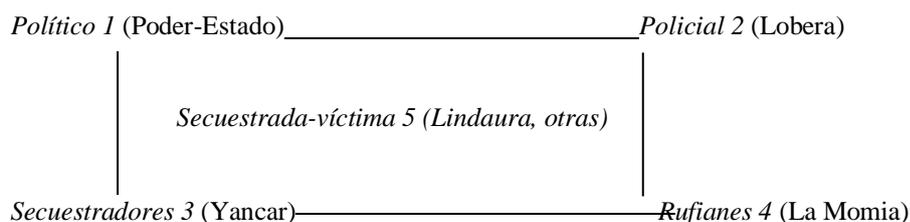
Lobera se pone súbitamente serio (...) Señala a través de la ventana, los avisos publicitarios de los candidatos ¿Sabés una cosa? [A Lascano] Al lado de estos tipos somos bebés de pecho. Están metidos en todos los negocios que te puedas imaginar y en muchos con los que ni siquiera podrías soñar (...) Este negocio de las putas llega más arriba de lo que te crees (Mallo, Ernesto, 2012, 66).

De este modo, las conexiones entre distintos órdenes de la realidad estructuran la trama en *Los hombres te han hecho mal* (2012). Tres tipos distintos de personajes son presentados en otra escena en relación a un mismo objetivo. Enunciador y enunciatario¹³⁴ comparten determinado saber y conocimiento sobre identidades y relaciones, pero se desconocen otras. Esta restricción cognitiva actúa como un elemento que incrementa el suspenso y organiza la intriga en relación a ciertos actores que se mantienen invisibles. Así ocurre con ‘La Momia’ (personaje del que se sospecha una doble identidad) que es el jefe de Yancar; Lobera, por su parte, organiza los DNI y ‘limpia la zona’ donde ocurren los secuestros y están los prostíbulos. En este sentido, el enunciador explicita que la red que organiza la trata de personas es compleja e involucra al crimen organizado, a la policía y otros que

¹³⁴Es interesante observar en la escritura de Mallo un recurso narrativo que apunta a restringir el saber circulante entre enunciador y enunciatario; restricción que se desplaza a la comunicación extra-discursiva. El lector también no sabe sobre ciertas identidades que lentamente el texto irá develando.

sospechamos políticos, en detrimento de víctimas incapaces de vislumbrar una salida.

En un cuadro, representamos los posibles cinco grupos en los que se distribuyen los actores; organización que, además, es significativa para las otras novelas del corpus:



Es decir:

1. El político, ámbito de los actores que operan a través de ocultamientos de sus identidades y acciones de corrupciones por medio del poder que les confiere su lugar en alguna institución del Estado.
2. El policial, que integra las fuerzas del orden civil y social, y que frecuentemente aparece asociado a estados de connivencia con 1, 2 y 3.
3. El secuestrador, ‘fuerza bruta’ de las redes de trata de personas.
4. El rufián, garante y gerentes de los espacios de la nocturnidad: prostíbulos, cabaret, wiskerías, entre otros.
5. *La víctima*, el objeto de la red ocupando un lugar central en este campo de fuerzas.

Un campo de fuerzas que tiene estas posiciones, pero que no constituyen lugares estáticos, sino dinámicos, en tanto lugares que sufren corrimientos, desplazamientos a medida que la trama policial va develando la verdad. Lindaura, actor modélico, dentro del espacio de las víctimas de trata de personas, se ubica en el centro del esquema; lugar no sólo factual sino simbólico¹³⁵ que oficia como punto de concentración narrativa desde el cual el enunciador erige la *denuncia*. Sin víctimas no hay denuncia; sin connivencia tampoco y la *performance* del detective será desplazar a estos actores femeninos de la posición central y del rol temático de ‘botín de guerra’ de la red.

Así, el cuadro de posiciones muestra la lógica del delito de la trata de personas para mostrar un sistema en el que *la desproporción* es un recurso narrativo que hipertrofia la imagen de los victimarios como sujetos disfóricos en contra de actores (mujeres) incapaces de ofrecer resistencia y habilita la construcción de actores heroicos, éticos y humanitarios capaces de desbaratar ese espacio de fuerzas delictivas. La distancia entre el poder de los integrantes de las redes de trata y las mujeres secuestradas es manifiestamente muy grande. Los actores de los secuestros son un colectivo que articula infinitas maneras para ejecutar sus acciones, mientras que las mujeres actúan, por lo general, solas. Esta desproporción es punto de partida para la constitución de sujetos éticos y heroicos como Lascano y Lindaura que se pueden sobreponer a esta matriz delictiva y desmontar su lógica criminal.

Además, y como consecuencia directa de estas representaciones de la desproporción, se intensifica, a medida que avanza la trama central, ciertos efectos patémicos por demás valorado por estas narrativas neopoliciales con temática de trata: *la manipulación del enunciatario para generar adhesiones pasionales* hacia las víctimas, a través de estados complejos como la *commiseración* y el *disgusto*. Así, en este espacio de tensiones entre víctimas

¹³⁵ De *hecho*, Lindaura es la única víctima de una red de trata que puede ser rescatada. Desde la perspectiva *simbólica*, el modo en que es presentada, cómo es capturada, su origen y la forma en que es seducida, representan un modelo de las maneras en que actúan las redes.

y victimarios se potencia la acción ético-heroica del detective, solo en el mundo como el personaje de Defoe; mundo en el que el sexo se conjuga con la droga y los sometimientos físicos:

La Momia observa a Yancar sin decir una palabra, obligándolo a hablar primero ¿Qué tal? ¿Cómo andás? ¿Qué tal con la chica? [Lindauro] La estoy ablandando (...) ¿No se retoba? Al principio nada que no se solucione con unas cachetadas y unos granos de merca. Bien mandala al Besito de Mar del Plata (Mallo, Ernesto, 2012, 68).

Como indicamos en el apartado teórico, el espacio es un aspecto clave en estas narrativas neopoliciales. En este caso, la ciudad de Mar del Plata, como espacio urbano muestra, más allá de su cuadrícula fundacional a la manera de las ciudades coloniales¹³⁶, otros espacios que se fueron superponiendo para construir esa paraciudad de suburbios y villas; una ciudad invisible, símbolo de la marginalidad, la exclusión y, para el enunciador, el espacio donde se despliega el delito de trata. Así, el sujeto que denuncia pone en palabras de Lascano esa axiología que organiza el espacio y permite prefigurar la relación entre pobreza y negocios de la prostitución:

Lascano (...) decidió alquilar un auto (...) A medida que se aleja de la zona comercial hacia los barrios de servicio el paisaje va cambiando. La edificación se achata y despoja del maquillaje para atraer turistas (Mallo, Ernesto, 2012, 69).

En este espacio, el enunciador irá localizando a Lascano, que busca con el ‘olfato de un canino’, entre las chapas oxidadas de las casitas y los charcos de agua servida de los barrios periféricos, las huellas dejadas por los raptos de Amalia y Candela. Ese barrio marplatense es el territorio de ‘La

¹³⁶El modelo de ciudad colonial, construido a partir de la cuadrícula fundacional se repite en todas las ciudades, salvo pocas excepciones, que tienen un pasado colonial portugués o español. La cuadrícula suponía un cuadrado de diez cuadras por diez y la plaza en el centro, en tanto reproducción de una ciudad ideal que el conquistador traía en su memoria para ser fijada en las tierras americanas. En esa representación imaginal se desplegaban los poderes del Dios (a través de las iglesias); del Rey (a través del palacio o cabildo), económico, a través de Casas de la Moneda, Bancos y el poder intelectual, a través de las Universidades y Colegios (Mossello, Fabián. 2009, 64).

Chancha' Lobera, lugar a partir del cual el enunciador empieza a ligar espacios y actores para construir algunos aspectos de su denuncia, en la que la pobreza y la trata de mujeres se asocian, paradójicamente, con sujetos que el Estado ha puesto para prevenir esos ilícitos. Esta conexión entre paraciudad y delito es narrada por Miguel Ángel, un testigo en la villa de la desaparición de Amalia y Candela:

[En el espacio de la *villa* le cuenta a Lascano] Al día siguiente apareció por acá La Chancha ¿Quién es? Un comi ¿Lobera? (...) Vino con otro, un grandote. Me dieron una biaba que para que le voy a contar (...) Otra vez me mandaron un patrullero y me llevaron a los tribunales a hablar con un fiscal (Mallo, Ernesto, 2012, 72).

Es decir, las ligaduras entre Justicia y Fuerzas del Orden están marcadas por 'negocios' que deben ser acallados. Este doble plano de la sociedad que está construyendo el enunciador, muestra las múltiples facetas del suceso de la trata de mujeres que esconde muchas relaciones invisibilizadas por los actores del poder. La trata de personas es un delito que funciona a través de cadenas de complicidades de distinto orden y esto enfatiza el enunciador. En este sentido, la modalidad veridictoria¹³⁷ del relato re-significa distintos niveles de la historia, para hacer entendible la construcción de la *mentira* como posibilidad en las relaciones del ser y el parecer, que bien vienen para comprender el *modus operandis* de distintos actores del Estado. Mentira que al develarse se transforma en colmo, como ya lo marcamos en *Sangre Kosher*, cuando está asociada a ciertos personajes, sobre todo los que invisten responsabilidades de gestión de gobierno subrogadas por la sociedad civil. En este sentido, el enunciador, a partir de esta posición con respecto a la verdad, muestra un estado de la sociedad marcado por cierta precariedad de las instituciones y por un deterioro

¹³⁷La veridicción trata de un dispositivo del discurso para mostrar si los enunciados que definen a los actantes y sus relaciones se exhiben como verdaderos, falsos, mentirosos o secretos, dando lugar a las correspondientes modalidades veridictorias [verdad, mentira, secreto y falso] (Corral, Sánchez, 1997, 355).

creciente de los niveles de seguridad civil; todo esto es un caldero propicio para el delito de la trata de personas.

En este sentido, *Los hombres te han hecho mal* (2012) muestra una constelación de actores: Fiscales, funcionarios del Poder Ejecutivo, Comisarios de alto rango, manejando el negocio de la prostitución en la costa bonaerense y utilizando la mano de obra de otros que constituyen bandas armadas dispuesta a ejecutar acciones violentas. Así, para el enunciador, los delinquentes profesionales conforman un espacio atravesado por relaciones directas con las cosas y los hechos; relación factual que sirve a los ‘invisibles del poder’ para actuar sólo en los niveles intelectuales de las organizaciones y dejar que otros ejecuten las acciones, a la manera de aquellos Grupos de Tareas de nuestra última Dictadura Militar (1976-1982). Esta similitud la podemos construir atendiendo a una serie de analogías entre espacios, actores y programas narrativos que involucran a los grupos antes mencionados. Así, las bandas del delito a sueldo son conocidas sólo por los sobrenombres de sus integrantes -Moñito, Quince, Hueso, el Loco, La momia, Yancar, entre otros- que, a la hora de intervenir para secuestrar, golpear, torturar y hasta matar, actúan como aquellos militares intervinientes en la sociedad civil argentina de los años ‘70. La única diferencia, y esto es parte del *dispositivo delativo* construido por el enunciador, es que en vez de presos políticos ahora son mujeres para prostituir y en un contexto no dictatorial, sino de democracia¹³⁸. En un diálogo entre la Momia y Yancar, por demás significativo, queda claro que el mecanismo de coerción para con las secuestradas presenta similitudes con los usados en los Centros Clandestinos de Detención (Dictadura):

[Yancar] ¿Qué te pareció el paquete nuevo? [Lindaura] Bien, [La Momia] pero dígale a los Cazadores que aflojen la mano y dejen de joder con los cigarrillos. Vino muy marcada. No va a poder laburar por tres o cuatro días (...) Como mande (Mallo, Ernesto, 2012, 100).

¹³⁸Esta analogía entre trata de personas y presos políticos en la Dictadura produce distintos efectos de sentido en la novela, entre los cuales se destaca el de acrecentar la impotencia de las víctimas ante un poder que sobrepasa cualquier posibilidad de reacción. Esto coadyuva a configurar la denuncia y buscar las adhesiones pasionales del enunciatario.

Si en los primeros capítulos muchos actores sólo eran nombres sin una definición clara de sus funciones y relaciones con otros personajes, avanzada la historia y por un efecto de concentración narrativa e interconexión de hechos, se transforman en piezas centrales en la trama de los acontecimientos. El enunciador perfila los contornos de la red de trata, diluyendo las ambigüedades y visibilizando identidades; todos estos recorridos desembocan en un solo actor, el que acumula las competencias para ejercer y administrar el poder; un actor asociado a la política¹³⁹:

Lobera va resoplando calle 15 abajo. El viaje hasta La Plata (...) lo dejó extenuado (...) Tiene la sensación de que el maletín pesa una tonelada. Adelante la Gobernación a la que parece no va a llegar nunca (...) Sale y recorre el pasillo a paso vivo hasta el puesto de la secretaria del Secretario (...) Señor Lobera (...) el Secretario lo recibirá. (...) Lobera sonríe, alza el maletín y le da dos palmadas (Mallo, Ernesto, 2012, 85).

Secretario que no sólo es un ente recaudador (la valija está llena de dinero que recoge Lobera de los prostíbulos *Besitos* y *Little Love* para este actor político), sino que el enunciador explicitará la injerencia directa del funcionario en el negocio de la trata de mujeres, en tanto jefe-ideólogo de toda la red, cuya influencia se expande radialmente: 1. hacia *abajo*, controlando las bandas del crimen organizado, comisarios y rufianes como Pocha y La Momia; 2. hacia *arriba*, manejando a discreción el poder sobre otros jueces y fiscales. Un fragmento extenso muestra cómo el enunciador explicita, para denunciar, la compleja red de complicidades que supone la trata de personas:

¿Cómo viene la temporada? [dice el secretario Rodríguez] Estamos un poco escasos de personal [Lobera] y este verano la costa va a estar repleta. No te preocupes en estos días te van a llegar varios paquetes¹⁴⁰.

¹³⁹No es inocente ni azaroso en la novela que el actor que está asociado al ámbito político o pertenece al espacio político aparezca en la cúspide de la red de trata de personas y que en consecuencia ostente mayores competencias. La novela justamente busca mostrar este tipo de actores del poder para construir la denuncia a un Estado que favorece el delito de trata a través de las acciones delictivas de altos funcionarios del Gobierno de turno.

¹⁴⁰La idea de la mujer como ‘paquete’ es una muestra del sistema de valores que organiza las acciones de los actores de la red de trata. Mujer-cosa-objeto, transportable que puede ser adquirido por dinero y desechado cuando ya no sirve, son ideas que recorren toda la novela.

¿Alguna otra cosa? Un temita. Hay un ex de la federal que anda haciendo preguntas ¿Quién es? El Perro Lascano. Ni idea ¿Qué pregunta? Por la piba aquélla, Amalia ¿Refrescame la memoria? La hija de la millonaria que apareció en la carretera ¡Ah!, si ¿qué quiere? La vieja busca a la nieta ¿Eso te preocupa? ¿Qué le parece? ¿Moviste algo? Lo encaré, pero ese tipo no le da bola a nadie (...). Ok, no hagas nada, yo me ocupo (Mallo, Ernesto, 2012, 83).

En esa red de relaciones, donde parece que todo tiene que ver con todo, ‘El Perro’ Lascano es un sujeto robinsoniano, solitario y ético, con valores diferenciales en un marco de corrupción generalizada. Esta construcción de un sujeto singular frente a un sistema de poder casi omnímodo¹⁴¹, es otra de las constantes dentro de las novelas neopoliciales. Del mismo modo que Ruth Epelbaum, en la novela analizada con anterioridad, debe enfrentar a ‘un monstruo de mil caras’ (Sangre Kosher, 2010, 68), Lascano está en absoluta soledad, ha perdido su relación con la policía, pues está jubilado y no tiene demasiados contactos, sólo con ese cabo de la federal que le pasa, como un Watson descolorido, información confidencial a cambio de dinero. Esto refuerza la modalidad deóntica del relato que supone un deber-hacer prescriptivo ético y humanitario a favor de su prima Sofía (y de Amalia y Candela), en defensa de valores incuestionables como la vida, el respeto al otro y la búsqueda de la verdad.

Actores (Lascano, Sofía), con sus sistemas de valores, presentados por el sujeto que enuncia como competentes para comenzar a desbaratar las axiologías disfóricas defendidas por los tratantes de personas (Yancar, La momia, La chancha, entre otros). En este sentido, las primeras muertes de algunos de los responsables de la red (Lobera), sugieren operaciones catárticas que el enunciador propone para iniciar el proceso de *sutura* del crimen. Así, el primero en desaparecer es ese actor que incomoda las Leyes que explican la dinámica de la seguridad social, ese alto representante de la policía (y que luego se mostrará relacionado en el pasado con grupos de tareas del Proceso Militar) y ahora devenido, también, en tratante de mujeres. El

¹⁴¹Un claro esquema de desequilibrio de fuerzas para modalizar al sujeto que investiga como actor ejemplar, casi heroico, y manipular al enunciatario a través de lo pasional que implica la conmiseración hacia las víctimas de trata.

enunciador desarrolla la muerte de Lobera, que vuelve de la reunión con el Secretario en La Plata, como anuncio de una serie de muertes y tragedias que se irán sucediendo en el último tercio de la novela, las que pueden ser presentadas como modos de ir resarcido en lo humano y existencial a las víctimas. Así, Lobera morirá en medio de la ruta por “una puntada en el pecho, aguda, mareos (...) el auto se clava de punta en la zanja (...) El cadáver de la Chancha queda volteado sobre una mata de cortaderas” (Mallo, Ernesto, 2012, 84).

La trata de personas constituye un negocio con múltiples ramificaciones y tal como busca mostrarlo el enunciador, no sólo se trata del delito del rapto y el trabajo esclavo de mujeres, sino de asesinatos y traiciones. Un mundo asfixiante en el que casi nadie se mueve con absoluta tranquilidad. Los socios de ayer son los muertos de hoy. A medida que se va dilucidando la trama, el enunciador muestra en detalles un micromundo de conexiones, intensificando los efectos de sentido dramáticos y una focalización en ciertos tópicos asociados con el crimen, lo que le confiere a la historia que se cuenta un tono mucho más ‘negro’. Una muerte puede movilizar otras y cambios en el campo de fuerza de las redes. Lobera era un hombre público para el Estado, alguien con responsabilidades civiles de alto impacto en la seguridad; pero era, también, el engranaje que ligaba a los jefes políticos con el crimen organizado.

Así, los que se quedan con el negocio, La Momia y Yancar, pergeñan otras muertes posibles, reposicionando aún más a estos actores como parte de una estructura mafiosa:

¿Sabés que reventó la Chancha? Estoy enterado (...) Estuve hablando con Rodríguez, quiere que nosotros nos hagamos cargo de Little Love.

¿Y con Pocha [la regenta], qué hacemos? Tenés que encargarte de ella (...) No hay problema. Bien otra cosa. Rodríguez me puso una condición (...) Hay un tipo, un ex de la Federal que anda haciendo preguntas incómodas. Hay que limpiarlo ¿Quién es? Se llama Lascano (Mallo, Ernesto, 2012, 98).

Es decir, en el mundo de las redes de trata de personas que el enunciador está construyendo, los crímenes operan como recurso rápido para

la reproducción de las lógicas del hampa. Esto muestra un sistema de valores disfóricos, respecto a los sostenidos por otros actores como Sofía y ‘El Perro’ Lascano. En esa tensión axiológica, el enunciador toma una posición que se irá delineando con mayor intensidad a medida que nos acercamos al final y que le permitirá, también, ir configurando la denuncia.

Así, el sujeto que narra muestra que no es posible el delito de trata sin la connivencia entre algún sector del poder político, las fuerzas del orden y ciertas formas del crimen organizado. El secretario Rodríguez, que administra y organiza la seguridad en la provincia de Buenos Aires¹⁴², parece ser el punto más alto de una organización que secuestra, esclaviza y prostituye mujeres en ciertos espacios de la nocturnidad. Así, el despacho del funcionario se transforma en bunker¹⁴³ de un grupo mafioso que articula relaciones entre actores del poder judicial, ejecutivo y altos representantes de la policía. El objeto valor es el dinero, como ocurre en casi todas las series *hard-boiled*, pero resignificado, en este caso, por la desproporción del delito soportado en el rapto de mujeres jóvenes, para convertirlas en esclavas del trabajo sexual. En este sentido, como lo cuenta el enunciador, la trata impacta en distintos niveles de la sociedad civil, pues es una anomalía fuerte que implica múltiples trasgresiones y violaciones (manipulación de funcionarios y de pruebas, extorsiones, entre otras). Por ello, la escena en el despacho del Secretario con el juez Carrasco es lugar de concentración de sentidos que terminan de armar el mapa de posiciones en la red:

La secretaria abre e invita a pasar a Carrasco. Rodríguez le señala el sillón frente al escritorio. Tenemos un problema. Usted dirá (...) Supe que ordenaste unos allanamientos en Mar del Plata ¿Cuándo? Hace poco en unos locales de copas ¿Por qué? Tengo

¹⁴²El texto delinea la identidad de un funcionario de primer orden y ligado al ejecutivo en la Provincia de Buenos Aires. En este sentido, el texto se desliza hacia lo político para realizar una fuerte crítica a actores denunciados por corrupción.

¹⁴³Rodríguez pone música clásica, despide a su secretaria, saca unos habanos y habla en voz baja cuando recibe en su despacho a alguien relacionado con la red. El espacio institucional se resignifica en lugar de negocios clandestinos, a través de esos clichés típicos de las series de gánsteres norteamericanas.

el dato de que allí tienen trabajando a varias menores de edad (...) Bueno, quiero que los dejes tranquilos (...) No te metas con ellos (...) Y si me niego. Rodríguez sonríe, abre un cajón y saca una carpeta y la tira sobre el escritorio frente al juez (Mallo, Ernesto, 2012, 101).

La carpeta es el objeto de la extorsión, unos documentos adulterados para inculpar al juez y tenerlo controlado. Este efecto de desproporción entre las fuerzas de victimarios y víctimas, como hemos destacado en otro lugar del trabajo, resignifica la imagen del detective potenciando sus atribuciones positivas: no sólo está solo ante un caso a investigar, sino ante una red de prostitución con ramificaciones en funcionarios del Estado. Esto asocia la investigación con los sentidos de una *gesta* por la verdad, facilitando la circulación de efectos de sentido como lo ético y lo épico, el valor, la fuerza, la inteligencia y el humanitarismo; atribuciones positivas defendidas por el enunciador y necesarias para quien debe poner y ponerse en conjunción con la verdad sobre la trata de personas (el investigador). Efectos de sentido que, además, coadyuva con el *dispositivo delativo* que ha venido construyendo el enunciador para comunicárselo al enunciatario.

Así, el investigador, ‘El Perro’, es cercado por dos grupos de actores vinculados por compartir valores: 1. los que ordenan su muerte -el Secretario Rodríguez, Pedro, el nuevo Jefe de Policía- y 2. ‘la mano de obra’ del delito - Rocha, el asesino a sueldo de La Momia-. Por otra parte, el detective sólo recibirá ayuda de sujetos que quedan al margen del sistema de influencias y del poder, como Poroto Molinari, un arrepentido y reconvertido de los escenarios del crimen y que el enunciador muestra asociado a valores incuestionables como el amor. Esto aparece cuando le dice a Lascano:

Ando con una chica [Lascano] y la quiero sacar del negocio. Te enamoraste. La piba es buena, Lascano, no se merece esta vida. Mirá vos, de chorro te viniste a convertir en príncipe azul (...) Le puedo dar los datos que anda buscando (...) Lo que pasó con Amalia y su hija (Mallo, Ernesto, 2012, 106).

Para luego donar un saber que va cerrando el circuito de reconocimientos: “Una cosa más Lascano. Te escucho. Usted también está marcado” (Mallo, Ernesto, 2012, 106). Molinari, Juja y su hijo morirían horas

después en manos del guardián de La Momia, Rocha, en una escena que compite con las crónicas del *Nunca Más*¹⁴⁴:

Rocha le dispara en la cabeza. Poroto cae fulminado. Juja se levanta con el hijo y pide a gritos (...) Te dije que te calles y que te sientes (...) Rocha los mira y se pregunta ¿qué es más cruel, matar a la madre frente al hijo, o al hijo frente a la madre? (Mallo, Ernesto, 2012, 113).

Estas configuraciones textuales, que evocan otros textos (*Nunca Más*, 1984) o bien saberes sobre prácticas delictivas durante la última Dictadura Militar en Argentina, generan una analogía con el delito de trata para profundizar el rechazo del enunciatario a ciertos personajes. Así, se intensifican los efectos de sentido irracionales y pone de manifiesto la crueldad de los victimarios para, por un lado, manipular pasionalmente al enunciatario, conmoverlo y hacerle tomar conciencia de la capacidad de acción disfórica de los victimarios; por otro, preparar las peripecias de la investigación de Lascano y, de este modo, justificar la serie de muertes que acaecerán para entenderlas como actos de justicia y no simples ajustes de cuenta. Para el enunciatario, Lascano, al esgrimir el arma no mata, sino que dirige la mano de la justicia¹⁴⁵ como sutura posible y transitoria del delito.

¹⁴⁴Se conoce como *Nunca Más* al Informe de la comisión Nacional sobre la Desaparición de Persona, publicado en la década de los '80 por Eudeba; escrito elaborado por una comisión formada entre otros por Ernesto Sábato, y Graciela Meljides. En su introducción se puede leer el modo de operación de los llamados grupos de tareas, su violencia y inhumanidad: "Los operativos de secuestro manifestaban la precisa organización, a veces en los lugares de trabajo de los señalados, otras en plena *calle* y a la luz del día, mediante procedimientos ostensibles de las fuerzas de seguridad que ordenaban «zona libre» a las comisarías correspondientes. Cuando la víctima era buscada de noche en su propia casa, comandos armados rodeaban las manzanas y entraban por la fuerza, aterrorizaban a padres y niños, a menudo amordazándolos y obligándolos a presenciar los hechos, se apoderaban de la persona buscada, la golpeaban brutalmente, la encapuchaban y finalmente la arrastraban a los autos o camiones, mientras el resto de comando casi siempre destruía o robaba lo que era transportable. De ahí se partía hacia el antro en cuya puerta podía haber inscriptas las mismas palabras que Dante leyó en los portales del infierno: «Abandonad toda esperanza, los que entráis». De este modo, en nombre de la seguridad nacional, miles y miles de seres humanos, generalmente jóvenes y hasta adolescentes, pasaron a integrar una categoría tétrica y fantasmal: la de los Desaparecidos. Palabra - ¡triste privilegio argentino! - que hoy se escribe en castellano en toda la prensa del mundo". Fuente: *Desaparecidos*. <www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/nuncamas.html>. Consulta de la fuente enero de 2013.

¹⁴⁵La idea de justicia que refiere la novela tiene que ver con una forma de ejercer el derecho, de aplicar las leyes tendientes al bien común, a restablecer cierto pacto de confianza social,

A través de recursos que recuerdan a las películas de acción del oeste o *western* norteamericanos, la serie de capítulos con que finaliza la novela están saturados por la acción. Hay un despertador¹⁴⁶ narrativo a partir de un hecho que el enunciador destaca para conmover al enunciatario cuando dice que a Lascano lo que más le duele es la muerte de inocentes: “en el sillón, en cruz el cadáver de Juja, y lo que más odia el de un niño” (Mallo, Ernesto, 2012, 114). Despertador que marca el pasaje del sujeto de la investigación, de hacer sobre todo cognitivos (deductivos y abductivos) a procesos más bien pragmáticos al decir “es hora de revolver el avispero” (Mallo, Ernesto, 2012, 113). ‘El Perro’ Lascano ha asumido una misión que, por sus implicancias con el poder político, supone un desequilibrio de fuerzas; por eso el enunciador despliega esa imagen pasional de sentirse como un “Robinson Crusoe, sólo, perdido en la isla desierta a la que bautizó Esperanza” (Mallo, Ernesto, 2012, 115), en tanto estrategia de semejanza que favorece la adhesión del enunciatario con el personaje de Lascano.

VI.II.III. Venganza y sutura del cuerpo social frente al delito de trata Actores, espacios y transformaciones de la denuncia

El ‘Perro’ Lascano, una vez constituido en sujeto detective que asume y ejecuta el programa narrativo de búsqueda de las mujeres muertas y desaparecidas, pasa a un último momento narrativo que supone la concreción de la venganza, la restitución de alguna de las víctimas (Lindauro) y la configuración final de la denuncia a un Estado cómplice de la trata de personas. La estrategia de este actor, que ha tomado la misión que le destinó su prima Sofía, es moverse como un *can* (haciendo honor a su sobrenombre)

lejos de las acciones de corrupción que atraviesan a muchos actores del Poder Judicial.

¹⁴⁶Tomamos esta idea del despertador de la teoría que desarrolla Juan Villegas, en relación al recorrido mítico del héroe. El despertador es el suceso que da comienzo a la acción del héroe en el relato.

astuto y silencioso. Hará primero pelearse a las bandas comandadas por el Loco Romero y Yancar respectivamente, que manejan el delito del sexo en Mar del Plata y que el enunciador muestra con sus apodos, para enfatizar procedencias socioculturales asociadas con la nocturnidad y los ámbitos carcelarios y, así, construir la atmósfera de violencia del final de la historia. Lascano instiga a los dos cabecillas que literalmente se enfrentarán en un campo de batalla, enfatizándose, de este modo, la peligrosidad de aquellos que actúan directamente en el delito de la trata:

Brama la escopeta de Bolita y transforma la cara de Correa en una escupida sanguinolenta sobre la pared. Menfis dispara con las dos manos. Jacinto recibe cuatro impactos de 9 mm en el pecho (...) Romero se aproxima a Yancar y lo mira apuntándole con su ametralladora. Ríe. A estos boludos ni les dimos tiempo de disparar un tiro (Mallo, Ernesto, 2012, 122).

Con un accionar similar al del crimen organizado que se muestra en la crónica periodística policial, como aquellos que, fuera de la ficción, mataron al periodista José Luis Cabezas (la Banda de los Hornos)¹⁴⁷, el enunciador construye un escenario análogo en el que se incluye la quema de autos con los cadáveres de Yancar y una fiesta en el *Little Love* protagonizada por Romero y sus secuaces. Evocación de este episodio de la realidad argentina que no es inocente, sino que produce un efecto pasional de mayor rechazo y desprecio hacia los actores del delito. De este modo, un escenario sórdido se va perfilando a través de la acumulación de una serie de efectos de sentido que conjugan la violencia, el crimen, el alcohol y la droga. Esta construcción acumulativa es parte de los mecanismos usados por el enunciador para potenciar en el relato la denuncia, a través del cierre de esta escalada disfórica por medio de acciones que necesitan un justiciero. Lascano aparece en este lugar del relato, más como este personaje administrador de una justicia natural y no meramente como un investigador. El ‘perro’ ha pasado a la acción y lo que el relato despliega es la *venganza* de los que

¹⁴⁷Se conoce así a la banda conformada por albañiles y ladrones de Los Hornos, procesada por su presunta participación en el asesinato de José Luis Cabezas, aquel fotógrafo muerto en una cava e incinerado dentro de su propio automóvil.

buscan la verdad a través de la destrucción de ese costado oscuro que ha venido describiendo el sujeto que narra.

Sin embargo, es importante, no sólo la autodestrucción de las dos bandas del crimen organizado, sino la aparición, por primera vez, de un personaje clave en el marco de los efectos de sentido que el enunciador quiere destacar al cierre del relato. En el *Little Love* la banda de Romero es acribillada por Gustavo Andrés Camacho Orijuela¹⁴⁸, al que todos conocen “como el Patrón” (Mallo, Ernesto, 2012, 125). Este actor es una pieza clave para terminar de construir el dispositivo delativo a través de la mostración de políticos que actúa como contrafondo del poder en las redes de trata y, además, punto de anclaje de delitos asociados como el narcotráfico. Este tipo de ligaduras intensifica los efectos de sentido de peligrosidad y poder con los que debe enfrentarse el ‘robinson vernáculo’. Camacho Orijuela es un actor dual y ambiguo, que esconde varias máscaras (como casi todos los jefes de las redes de trata): la del jefe-asesino, atravesado por la crueldad y el sadismo, presentado por el enunciador en la escena de hundir “la navaja en el ojo de Romero” (Mallo, Ernesto, 2012, 125) y hacérselos saltar sin miramientos y la del empresario extranjero, poderoso hombre de negocios que el enunciador asocia significativamente en el último capítulo con el Secretario y el Jefe de Policía.

Sin embargo, el *Little Love* es lugar de una *epifanía*, un encuentro del sujeto que investiga con la verdad de aquello por lo que ha sido destinado por Sofía: saber sobre el paradero de Candela y de los asesinos de Amalia. El enunciador ha enfatizado el sentido oscuro de estas bandas asociadas a la trata de personas, su sordidez y deshumanización, pero también, entre los restos de esas muertes, Lascano encuentra el saber en palabras de Pocha, la

¹⁴⁸El nombre elegido por Mallo permite anclar al actor en el campo de los nombres de los protagonistas de hechos del narcotráfico centroamericano. Con ello reenvía los sentidos hacia otros campos del delito, en los que la droga se asocia con crímenes y connivencias con ciertos niveles del poder estatal. Por ello, el narcotráfico está tan cercano al delito de la trata de personas. Además, en Argentina, y en esto la novela muestra un nivel de actualidad interesante, desde hace más de una década, se ha incrementado notablemente la presencia de distintos Carteles de narcotráfico que, asentados en villas y periferias urbanas, comandan redes de comercialización de narcóticos. Es decir, los que venden drogas y los que tratan con personas en realidad comparten el mismo espacio.

regenta de aquel cabaret, milagrosamente viva. Mujer que, a pesar de estar dentro de los personajes negativos, muestra cierta compasión por la historia del rapto y muerte de la nieta e hija de Sofía, y confiesa ante el ‘Perro’ Lascano. La membrana que protegía el secreto de las dos mujeres, una muerta y la otra desaparecida, sostenida por cadenas de complicidades y extorsiones se ha roto, para mostrar la Verdad en toda su desnudez:

¿Qué quiere saber? (le dice Pocha a Lascano) Lo que pasó con Amalia. Una noche Lobera y otras canas la trajeron a mi casa. Me dejaron la nena [Candela] y a ella se la llevaron. Después me enteré de que a ella la habían matado ¿Y con la nena qué pasó? Lobera tenía orden de matarla también, pero yo no lo dejé, era una bebé (Mallo, Ernesto, 2012, 127).

Este saber contado con las propias palabras de la *madame* del *Little Love* es el objeto final de la búsqueda de Lascano. Una verdad que no supone la restitución de lo material (la madre y la niña secuestradas y asesinadas no volverán), sino una restitución en el orden de lo cognitivo -saber qué pasó-. Operación discursiva del enunciador, que veremos replicada en otros textos de la serie neopolicial analizada en este trabajo, para *denunciar* que la trata de personas, que incluye la muerte de inocentes, es un delito complejo cuya *sutura transitoria* supone sujetos ejemplares -éticos, inteligentes y humanitarios- capaces de resolver los casos, visibilizando, aunque sea por el tiempo del relato, la verdad del secuestro y tráfico sexual de jóvenes mujeres. De algún modo, al final del texto, el enunciatario ha sido manipulado afectivamente para conmoverlo y hacerlo adherir a cierta forma de venganza que concretan algunas de las víctimas secundarias - sobre todo Sofía-. Pero también asiste al develamiento de la verdad sobre las redes de trata de personas, su compleja factura de connivencias y muertes.

Esta revelación de Pocha funciona en el texto como disparador de otros programas narrativos. ‘El Perro’ Lascano ha actuado como investigador para descubrir una verdad. Ese objeto será entregado a Sofía, destinadora del programa narrativo de búsqueda. Pero en este lugar del texto, el enunciador muestra otra perspectiva de la venganza que ha estado latente y que se actualizará justificada por la desproporción de los hechos narrados. Hay

alguien que usa un sobrenombre y del cual no conoceremos su identidad sino hasta el final. Se trata de La Momia, cerebro del secuestro de Amalia y Candela y, además, regente del otro cabaret, *Besitos*, también dirigido desde el despacho del Secretario Rodríguez. Se trata de un personaje extraño, de sobrenombre mortuario (sugestivo y acorde a sus acciones en la red), cuya identidad será parte de un segundo momento epifánico, con origen también en las acciones de Lascano y que pondrán a la destinataria Sofía al mismo tiempo antes el azoro y la indignación:

[Sofía] Me quedé sola con ese viejo desconocido [La Momia es Abeledo su actual esposo] que ahora está completamente desnudo en su infinita maldad. Me siento apuñalada por la certeza de que convertí en un desastre la vida de quienes más quise y la mía propia (Mallo, Ernesto, 2012, 139).

Aspectos desconocidos que el enunciador va develando para plantearle al enunciatario un conjunto de situaciones en el orden de las pasiones, mucho más frecuentes en el neopolicial que en las series de enigma y *hard-boiled* tradicionales, a partir de los cuales se intenta *conmover* al lector textual y movilizarlo afectivamente. La apelación a las lágrimas, a cierta conmiseración con el otro, descubre un acercamiento humanitario del sujeto que investiga, para posicionarlo de manera distinta respecto al actor-investigador tradicional de las series de enigma y negra. De algún modo, muchos neopoliciales sacan al investigador del espacio racional (serie de enigma) o del pragmatismo de la mera acción (serie *hard-boiled*), para construir un nuevo paradigma de detective que valora lo afectivo, la justicia (a pesar de que ésta se muestra corrupta), los derechos de las personas y la integridad de los más débiles (niños y ancianos)¹⁴⁹.

En este sentido, los sistemas de valores presentes en *Los hombres te han hecho mal* y puestos en circulación a través del enunciador, permiten la construcción de sujetos competentes como -Lacano- para dilucidar asuntos

¹⁴⁹Es interesante ver como el enunciador en la novela de Ernesto Mallo se conmueve ante el crimen de los niños. Dos en particular: Candela y el hijo de Juja afectan personalmente al detective y esto, de algún modo, significará en la novela un punto de inflexión significativo.

como la *trata de personas*; complejo suceso policial cuya resolución supone, no sólo la inteligencia cartesiana de Holmes y los trucos de Marlowe, sino una sensibilidad humanitaria y ética como la que tiene ‘El perro’ Lascano. Un pasaje final en la novela muestra esta acumulación de semas patémicos que abogan al humanitarismo del sujeto que investiga:

Por la cabeza de Lascano desfilan las imágenes de Chito, ejecutado en brazos de su madre, de Candela deshidratada agonía, de las chicas acribilladas en Little Love. *Quisiera ponerse a llorar, pero la tristeza se convierte en rabia, furia que demanda acción. Todavía le queda algo por hacer. Pone primera y se incorpora a la carrera que se disputan en la costanera. Pero Lascano no corre contra ellos, está corriendo contra la infamia del mundo, de los hombres, y está decidido a ganarles, aunque sea una ínfima batalla* (Mallo, Ernesto, 2012, 132) (Las cursivas son nuestras).

El reconocimiento, evaluación y sanción final del actor de la investigación están dados por el destinador del programa de búsqueda de Amalia y Candela: la prima Sofía. En una escena atravesada de semas patémico de dolor, Sofía recibe el *saber* como resultado de la performance de Lascano:

Lascano se revuelve en el sillón, carraspea. Candela murió ¿Cuándo? Hace mucho. Se la había apropiado uno de los secuestradores, un comisario de la bonaerense (...) Y la dejó en un auto estacionado, junto a la playa, un día de cuarenta grados, atada al cinturón de seguridad (...) A tu hija la marcó alguien para que la secuestraran. Ese tipo dio órdenes de que las mataran a las dos (...) ¿Quién fue el que la entregó? Alguien muy cercano a vos (...) ¡Abeledo! (Mallo, Ernesto, 2012, 138).

Esta revelación dentro del hecho policial supone, por una parte, que Sofía desde su lecho de enferma se constituya en agente de una transformación, que significa *venganza* hacia los pocos actores que todavía quedan vivos de la red de trata, y *recompensa*, para quienes han obrado según valores indiscutibles como la vida, el amor al otro y la justicia. Por otra, la evitable muerte de Candela tiende a provocar la *indignación* en el enunciatario.

Así, la revelación que hace ‘El Perro’ Lascano actualiza el programa narrativo de venganza de Sofía, que tendrá como objetivo restaurar cierto

orden en su vida que se ve deteriorada, no sólo por la enfermedad, sino por la culpa. En forma de ‘cascada’, las muertes se suceden en un circuito de restitución del orden y de los valores positivo defendidos por el enunciador. Las acciones violentas resultan un modo de *sutura*, aunque provisional, del delito. Así, se vengará de Abeledo, que el enunciador identifica como ‘La Momia’, a través de su guardaespaldas Rocha. A su vez Rocha será ultimado por el comisario Flores, a través del accionar de Lascano:

¿Qué hacés idiota? Lo voy a matar. Dejate de joder, Rocha. No es joda, jefe, usted es boleta ¿Estás loco? Pero antes tengo que darle un mensaje
 ¿Qué decís? Es de Sofía ¡¿Qué?! Me pidió que antes de matarlo le diga que esto es por Amalia y por la nena (Mallo, Ernesto, 2012, 144).

Por otro lado, Lascano será el actor beneficiario del objeto valorherencia, objeto codiciado por Abeledo y móvil del secuestro y muerte de las únicas herederas, Amalia y Candela.

En este sentido, el enunciador, en *Los hombres te han hecho mal* (2012), repara, aunque sea parcial y momentáneamente a través del accionar de un sujeto ejemplar como Lascano, esa anomalía compleja que es la trata de personas¹⁵⁰, eliminando a quienes han desarrollado acciones disfóricas, figurativizadas éstas mayormente a través de relaciones de connivencia entre Estado y crimen organizado. Esta operación de sutura supone, además, en el espacio de los actores que contribuyen a esclarecer el delito de trata o en el de los damnificados por el accionar de las redes, cierta forma de resarcimiento simbólico a través de actos físicos concretos, como matar a los culpables, o del tipo de recompensas económica -dinero de una herencia-, en el caso de Sofía hacia ‘El perro’ Lascano¹⁵¹.

¹⁵⁰ Que como hemos mostrado a través del análisis, no sólo incluye el secuestro de mujeres con finalidades sexuales (prostitución forzada), sino que implican el robo, la extorsión, el crimen, entre otras acciones delictivas.

¹⁵¹ Como ya hemos referido en otros lugares de nuestra investigación, el accionar de Lascano, su soledad ante un delito como el de trata, complejo y polimorfo, que incluye actores de distintas procedencias y posiciones en la sociedad, lo asemejan a un justiciero, es decir, alguien que ejerce ‘la justicia verdadera’ por su propia mano. Esto produce otros efectos de sentido en el texto como el de una justicia, policía y otros actores del orden social, ineficaces para combatir el delito.

Resoluciones de la trama delictiva que impactan en el simulacro de comunicación entre enunciador y enunciatario, y que termina de construir la *denuncia* sobre la realidad profunda y compleja de las redes de prostitución. En este sentido, la novela que analizamos, como otras del corpus, también desarrolla la dimensión cognitiva del relato, aquella que

estudia la narrativización de los saberes, basada en el hecho de que basta con que dos actores en un relato dado no dispongan de un mismo saber sobre los objetos para que ese saber se vuelva objeto de valor (secreto, ilusorio, mentiroso, verdadero: la problemática de la veridicción), y por ende una apuesta narrativa (Bertrand, Denis, 2000, 11).

Al final, enunciador y enunciatario disponen del mismo saber, ese objeto que ha circulado para visibilizar una historia, que de no haber sido contada hubiera quedado oculta.

Pero la denuncia no sólo parece quedarse en el plano del decir y el saber; hay distintos momentos que involucran pasajes a lo pragmático. Al igual que aquella secuencia en la que Abeledo es asesinado por Rocha, su guardaespaldas, la escena protagonizada por Braulio (padre), Lindaura y el Chini (el entregador barrial de la red de trata) funciona también como modelo a escala de una denuncia que se convierte en venganza y muestra hasta qué punto las redes pueden ser desmontadas, al menos parcialmente, si se dan ciertas condiciones sociales e históricas y, sobre todo, si existen actores ejemplares con competencias y valores como los de Lascano. Estos pasajes pragmáticos operan a la manera de resoluciones ficcionales que no siempre tienen su correlato en la realidad de los hechos extra-discursivos sobre el delito de trata:

[Lindaura] habla en voz muy baja, lento, las palabras le duelen en la boca (...) Braulio la mira. Se la llevaron siendo una niña y le devolvieron una vieja arruinada. Se siente un Judas, él mismo la entregó por doscientos pesos (Mallo, Ernesto, 2012, 146).

Después de esta escena en la que el progenitor de Lindaura es calificado como el sujeto que ha entregado por dinero lo más valioso que

Dios le ha dado (a partir de su proximidad con el Judas bíblico), el enunciador parece reivindicarlo a través de un pasaje a sujeto de hacer, alguien que toma decisiones del tipo factuales para resolver su microdrama, modelo a escala de otros casos de trata de personas. El enunciador, como ha ocurrido con Sofía, no cualifica estas muertes como crímenes, sino que axiologiza esas acciones como puntos de restauración, a través de los cuales se vuelve a cierto orden de las cosas alteradas por el accionar disfórico de los agentes de la red. Así, en la axiología general de la novela, lo que ejecuta Braulio es parte del *dispositivo de sutura* que atraviesa toda la novela:

Chini conversa con un vecino y sonrío al verlo acercarse, pero el semblante feroz y el brazo armando de Braulio alzándose le congelan la sonrisa. El primer fierrazo se los quiebra (...). Braulio lo contempla ya cadáver (...). Alrededor de las diez de la noche, entra en la comisaría, confiesa y se entrega (Mallo, Ernesto, 2012, 147).

De este modo, la serie de actores formada por las bandas del crimen organizado de Romero y Yancar, La Momia y Rocha, los policías corruptos como la Chancha Lobera y los ‘obreros’ del secuestro como Chini, conforman un costado de la historia que el enunciador ha delimitado como los ejecutores de acciones disfóricas, en el marco de una red de trata de personas, cuyo modo de operación se asemeja mucho a las formas que tenían los Grupos de Tareas durante la última Dictadura Militar en nuestro país. Por eso, el enunciador, a través de estos actores de la historia, plantea un modo de resolver un caso de trata de personas desde la figura de la *venganza*, y denuncia las implicancias políticas, sociales e históricas que esto tiene; resoluciones que se condicen con saberes que circulan en la sociedad, esos *murmillos* de los que habla Marc Angenot sobre la realidad del suceso de trata que desborda las agendas judiciales y políticas de nuestro país, para comprometer a ciertos agentes y niveles del Estado.

A este respecto, existe un momento dentro de la novela al que nos hemos referido sólo en parte, que desnuda la trama profunda de la trata de personas, pues ¿quiénes son los ideólogos de las redes? ¿A quiénes responden las bandas y policías? En este sentido, *Los hombres te han hecho mal* (2012)

es una ficción policial que descubre y visibiliza aquellos enunciados dóxicos de la opinión pública de la vida del extratexto que implican a actores del poder estatal, los que rara vez aparecen explicitados en los juicios e investigaciones. Son, entonces, los actores del poder los únicos que en la ficción de Ernesto Mallo van a continuar con la reproducción de la red, pues el delito de trata, y eso parece referir el enunciador con mayor insistencia en el texto y, a través de su denuncia, es un delito particular (junto con el narcotráfico) que no desaparece con la muerte o prisión de los implicados.

El Secretario Rodríguez es el centro de un colmo gestado en el seno del poder político y en el extremo de las paradójicas representaciones de la doble máscara: 1. hacia lo público, como garante de la seguridad civil; 2. hacia lo privado, un sujeto que delinque, socavando esa misma seguridad y poniendo en riesgo las leyes sociales que organizan el Estado. Es decir, dos lógicas en el mismo actor, para producir un efecto de sentido de profunda ambigüedad de valores. Así, lo muestra la imagen final de la novela, en el marco de un bucólico asado, donde Rodríguez habla con Pedro, el Jefe de Policía y un futuro socio de negocios que parecen expandirse más allá del de la trata: el narcotráfico¹⁵². El actor que aparece es Camacho Orijuela, el mismo que se mostró en la escena del *Little Love*, asociado al tráfico de droga desde México:

Rodríguez sonríe orgulloso (...) Si te ponés a comparar con Europa o Norteamérica, salimos perdiendo. Allá hay otra conciencia, las cosas se hacen como Dios manda. Acá todavía estamos en pañales. Pero te digo que, si entendés cómo son las reglas de juego, las verdaderas, no las que les contamos a la chusma, el caos y la desorganización te permiten un margen de maniobra que en otros países no tenés (...) [brindan]. Por el caos entonces (...) Pedro quiero que conozcas a nuestro nuevo socio (...) Te presento a Gustavo Andrés Camacho Orijuela (...) El comisario es mi hombre de confianza en la fuerza (...) Para servir y proteger (Mallo, Ernesto, 2012, 156).

Relaciones en la novela que impactan por la desmesura y configuran

¹⁵²Este nuevo negocio es reflejado por una serie de novelas del neopolicial latinoamericano, al ser un tema de fuerte visibilidad en la agenda del delito finisecular en la región que referimos. Esto se debe a la mudanza de los grandes Carteles a países que le permiten una mayor capacidad de acción. Argentina es uno de ellos.

un *colmo* que revela hasta qué punto el sistema de la seguridad social se ha quebrado en Argentina, para mostrar la corrupción de sectores del Estado a partir de una inversión de valores en personajes que deben cuidar y actuar para que se respete la ley. Por el contrario, estos actores delinquen y quiebran la ley, para hacerse responsables, en cierto sentido, de la muerte que se impone como retórica del fracaso y producto ineluctable del microcosmos social.

Así, *Los hombres te han hecho mal* (2012) realiza una ‘radiografía’ de un caso de trata de personas, que a su vez desnuda otros en ciudades como La Plata y Mar del Plata. Como ocurre en *Sin City* (1991)¹⁵³, la saga de Frank Miller, la novela de Ernesto Mallo muestra un espacio -en particular Mar del Plata-, como ‘la ciudad del pecado’; una ciudad de claroscuros, en la que la anomalía del crimen reenvía a la identificación de sujetos diversos, con sus historias y dramas, sin aparente conexión unos con otros, pero que al final el enunciador hilvana subterráneamente, para *denunciar* la existencia de una compleja red de trata de mujeres.

De algún modo en este neopolicial, el enunciador, que narra desde la perspectiva de un sujeto, ‘*El perro*’ Lascano, ético y humanitario policía jubilado de la Policía Federal y devenido en detective, ha resignificado la tradición del policial *hard-boiled* para construir un Marlowe sudamericano, que más allá de lo profesional detectivesco, se construye como sujeto sensible ante la injusticia, el crimen y el abuso de mujeres y niños. Entonces, como escritura de denuncia “entramos de lleno en la violencia interna de un Estado promotor de la ilegalidad y del crimen” (Taibo II. 2000, 2); ilegalidad en la

¹⁵³ “*Sin City* es el título bajo el cual Frank Miller engloban diversas historias independientes de diferente extensión que tienen lugar en Basin City, una ciudad también conocida como *Ciudad del Pecado* debido a su corrupción generalizada. Este escenario cuenta con una serie de personajes y ambientes recurrentes, entre los que destacamos dos: las prostitutas del Barrio Viejo, que debido a que trabajan en una zona donde ni la policía se atreve a entrar, se han organizado entre ellas para protegerse y Kadie’s, el garito más sórdido de la ciudad, punto de encuentro de gran parte de los delincuentes y cuyo atractivo principal es el espectáculo de Nancy, una joven que baila semidesnuda ataviada de vaquera. Matones, prostitutas, políticos corruptos, asesinos a sueldo, las mafias locales, todo tipo de perdedores y gente de mal vivir. Estos son el tipo de personajes que pueblan las historias de *Sin City*. Personajes que, además, se entrecruzan habitualmente (es habitual que secundarios de una historia reaparezcan en otras, o que incluso los protagonistas de algunas de ellas realicen breves apariciones en otras) dando una sensación de “vidas cruzadas” y cierto sentido de unidad a todo el conjunto, aunque cada entrega de *Sin City* es una historia completa en sí misma”. Fuente, *Guía de Comic*, <www.guiadelcomic.com/frankmiller/sin-city.htm>. Consulta febrero de 2015.

que *la trata de personas* es un suceso que ya no podrá ser ocultado.

Al final, el enunciatario, como lo será para el lector extratextual, adquiere un saber que se ha transformado en *denuncia* de un delito con mil aristas; denuncia que opera como *sutura* momentánea en el cuerpo social, aunque, en definitiva, ese mismo sujeto que narra le diga a su lector que las redes continuarán con otras Amelias, Candelas o Lindauras.

VI.II. IV. Denuncia y estrategias pasionales

La novela *Los hombres te han hecho mal* (2012) propone un enunciador que juega con la tradición del *hard-boiled*, para desplegar una historia contada desde la mirada y axiología de un detective chandleriano, es decir, al modo de Philippe Marlowe. El relato se construye desde la estética de la serie negra, combinando cuotas de violencia, muertes y lenguajes de la delictividad, con pasajes en los que el enunciador reflexiona sobre lo ético y humano del trabajo de detective.

Si atendemos al trabajo sobre la dimensión pasional del relato, la novela de Ernesto Mallo actualiza un conjunto de estados pasionales, tanto ligados a la figura de Lascano, detective y justiciero, como a las víctimas y los victimarios. Se destacan las pasiones que asocian a Lascano con la solidaridad, lo humanitario para acercarlo a sistemas de valores vitales en consonancia con la vida, el amor y la *conmiseración* (sobre todo hacia las víctimas). Esta actitud ante la existencia coadyuva en la configuración de un detective ético y justiciero, en tanto sujeto modalizado por el deber hacer justicia. Todo esto supone un sistema de referencias patémicas que generan adhesiones del enunciatario hacia el detective, modelo de sujeto que se enfrenta al delito de trata.

Lascano también está asociado a otras pasiones que suponen el pasaje del sujeto de estado al de hacer. En este caso, el detective se asocia con el *enojo* y la *indignación* ante la desmesura del poder delictivo de las redes de trata. Pasiones que desembocan en la venganza que despliega la novela en su

último tercio. A través de la venganza se edifica el dispositivo delativo para desbaratar la red de complicidades entre Estado y crimen organizado en relación a la trata de personas.

Por último, la construcción de los personajes asociados a las redes de trata supone la actualización de un conjunto de semas disfóricos, como rapto, esclavitud, sometimiento, tortura y muerte de las mujeres dentro de los espacios para la prostitución. Estas referencias de sentido permiten en el texto construir la imagen de los victimarios en relación opuesta a la del detective y las víctimas. En este sentido, los raptos, policías y funcionarios asociados al delito de trata generan *rechazo* e *indignación* en el enunciatario, lo que refuerza, además, los lazos empáticos e identificatorios con el detective, modelo, en esta novela, del sujeto que puede producir la ‘sutura provisoria del delito’.

Le viste la cara a Dios

Le viste la cara a Dios

de Gabriela Cabezón Cámara

Gabriela Cabezón Cámara nació en Buenos Aires en 1968. Su principal profesión es la de periodista y trabaja como tal para la Revista Cultural Ñ y para Le Monde Diplomatique. Como escritora se destaca por tres novelas que, además, pueden ser leídas como una trilogía en tanto tienen en común personajes, espacios y problemáticas socioculturales. La primera, *La Virgen Cabeza* (2009), recrea la historia amorosa, con algunos ribetes místicos, entre una cronista de policiales y una travesti que organiza un asentamiento de emergencia. Le sigue, *Le viste la cara a Dios* (2011), el relato que visibilizó con mayor claridad su uso particular de los géneros, temas y retóricas. Publicada inicialmente como ebooks por la editorial española *Sigueleyendo*, recrea una historia de venganzas, marginalidad, sexo y trata de personas en un prostíbulo de la provincia de Buenos Aires. Por último, se destaca *Romance de la negra rubia* (2014), una nouvelle sobre la problemática de los *ocupas*, su particular entorno social enrarecido, en el que se mezclan personajes marginales, medios de comunicación y alusiones a la violencia de todos los días.

En nuestro trabajo sólo focalizaremos el análisis en la segunda de las novelas, *Le viste la cara a Dios* (2011), por tomar el suceso de la trata de personas, asunto medular en el texto que escribimos. La novela tuvo una génesis particular que la autora relata en casi todas sus entrevistas:

Fue idea de mi amiga la escritora, editora y periodista Cristina Fallarás, hoy una de los portavoces más importantes de los desahuciados españoles. En 2011 decidió lanzar un sello digital, *Sigueleyendo.es*, con una colección de cuentos infantiles reversionados para adultos. A mí me tocó “La bella durmiente”. Primero no me gustó demasiado, ¿qué se puede decir de una chica atada a una cama, completamente pasiva, presa de una maldición? Como pasa a veces, encontré la respuesta en la misma pregunta que me había hecho: cuando me detuve a pensarlo, eso de atada a una cama sin poder escapar me llevó rápidamente a pensar en una *chica en situación de trata*. Con esto quiero decir: secuestrada, torturada, violada, desaparecida (Cámara, Gabriela, 2012. En: Ayala, Sol, 2012).

El resultado de tal reescritura de un clásico infantil es una novela densa, casi asfixiante, en la que una joven raptada por una red de trata, lucha contra su destino en un “puticlub” de la provincia de Buenos Aires. Gabriela Cámara retoma historias de distintos lugares de la crónica policial argentina actual: de los innumerables casos de trata de personas, en particular el que implicó a Marita Verón y de los testimonios de las chicas rescatadas por Susana Trimarco. Pero también trabaja con las analogías posibles entre la trata de personas, a través de la metáfora del encierro y la desaparición, tortura y muerte de personas durante la última Dictadura Militar en nuestro país.

En el trabajo de análisis de *Le viste la cara a Dios*, es importante tener en cuenta la formación de la autora que es Licencia en Letras y que ha explicitado su gusto por la lectura de la literatura mística española, aspecto que se cuele por las fisuras de su escritura a través de las referencias a poetas tales como San Juan de la Cruz.

Este recurso intertextual se combina con la posición del narrador en segunda persona, lo que intensifica los efectos dramáticos, para construir un mundo asfixiante en el cual Beya se desdobla para no sufrir, aunque también es lo suficientemente consciente para poder pergeñar una salida. Estrategia narrativa que, además, vectorializa sus efectos de sentido hacia el enunciatario, para hacerlo no sólo copartícipe del sentido textual, sino lugar de focalización de las principales estrategias de manipulación pasional. Según declara la autora, estas estrategias discursivas tienden a que el lector se ponga en lugar de y suscitar, así, identificaciones con el personaje de la víctima. De este modo, el lector textual (y por ende el empírico) se pone “en el lugar de la protagonista inmediatamente (...) [para] generar empatía” (Cámara, Gabriela, 2012. En: Ayala, Sol, 2012).

La novela breve o nouvelle *Le viste la cara a Dios* (2011), casi inmediatamente a su aparición, fue parte de un proyecto artístico literario a partir de la inclusión de las ilustraciones de Iñaki Echeverría (un conocido dibujante e historietista que publica tiras en *Página/12* y *Fierro* e ilustra libros). El resultado es la novela gráfica *Beya, le viste la cara a Dios* (2013),

publicada por la editorial Eterna Cadencia. El efecto expansivo de la nueva novela gráfica no se hizo esperar. Reproduciendo el epígrafe con que comienza: “Aparición con vida de todas las mujeres y nenas desaparecidas en manos de las redes de prostitución. Y juicio y castigo a los culpables” (Cámara, G. Cabezón- Echeverría, Iñaki. 2013, 7), distintos proyectos colectivos, como el de murales callejeros, entre otros, se fueron realizando en lugares clave de la ciudad de Buenos Aires, retomando escenas de la novela para llevarlas a las paredes, tal como ocurrió en oportunidad de la Feria del Libro en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires durante el 2013.

La trata de personas es uno de los temas privilegiados por la autora, quién se muestra crítica de todas las formas de totalitarismo, pues encarna como dice ella “lo ‘concentracionario’, de la violencia extrema entendida como lograr del otro esa sumisión que implica una alienación casi total” (Cámara, Gabriela, 2012. En: ELLE Libros, Entrevistas, 2013).

VI. III. *Le viste la cara a Dios*. Novela de la víctima en el caso de trata de personas

La novela *Le viste la cara a Dios* (2011)¹⁵⁴, de Gabriela Cabezón Cámara, es tal vez el texto más conocido de la autora. Su particular modo enunciativo desde la voz de la víctima en 2º persona, permite el juego narrativo a través del uso de diferentes distancias narrativas y perspectivas¹⁵⁵. Estrategias que combinan procesos de focalización, voz y punto de vista narrativo para instalar la tensión entre lo que ve un narrador-testigo del encierro de Beya y la intimidad del pensamiento de la misma protagonista. En este sentido, la *nouvelle* despliega dos niveles de lectura diferenciados por diversos recursos del contar que le permite combinar:

1. Un punto de vista de un testigo privilegiado de una historia, a través del relato de un Yo que dice lo que piensa y reflexiona y ve a Beya; una voz narrativa analista u omnisciente que cuenta la historia desde sus bambalinas psíquicas. De algún modo, esta perspectiva implica una narración ‘desde afuera’ en la reconstrucción del mundo de la joven, su entorno existencial y material, y los distintos desplazamientos que ejecuta en el espacio cerrado del prostíbulo.
2. Una perspectiva interna o interior, conjugando un punto de vista, voz y focalización que suponen un contar desde la mirada del mismo

¹⁵⁴La novela cuenta la historia de una joven raptada por una red de trata de personas. Beya, la joven, es secuestrada y encerrada en un prostíbulo de la provincia de Buenos Aires. Durante un tiempo es maltratada y sometida sexualmente y, para salir de esa situación, reza y se desdobra a un mundo místico de santos y ángeles. Establece una relación con un cliente que es policía y consigue un arma con la que mata a los responsables de la red y así consigue su libertad.

¹⁵⁵La *perspectiva* está constituida por el *punto de vista*, *la voz* a partir de las cuales se narra y el *foco* narrativo que selecciona el narrador para referir la historia, esto es, el lugar que elige para observar y contar los hechos que dan vida al relato. En este sentido podemos referir cuatro posibles posiciones: 1. El héroe cuenta su historia como narrador protagonista; cuenta su vida y los acontecimientos vividos. 2. Un testigo cuenta la historia del héroe. Un personaje del relato narra lo que le sucede al protagonista. Puede ser único y privilegiado o alejado y más distante. 3. Un narrador analista u omnisciente cuenta la historia. Un narrador que no es personaje del relato refiere, reflexiona sobre los sucesos que le son externos. 4. Un narrador cuenta la historia desde el exterior. Un narrador, desde afuera del relato, cuenta lo que sucede, pero sin dar información sobre los pensamientos de los personajes y sin comentar los sucesos. Para más datos consultar (Genette, Gerald. 1978, 62).

actor. Esta mirada vivisecciona la intimidad de la joven secuestrada, y abre el relato a la dimensión patémica, en tanto la voz enunciativa desnuda temores, deseos, juegos y estrategias de Beya para escapar de su prostíbulo-cárcel; vivencias que se comparten con el enunciatario.

Así, esta forma de contar le otorga a la novela *Le viste la cara a Dios* (2011) una cierta experimentalidad, no sólo por su poco frecuente punto de vista enunciativo, sino también por el tipo de prosa que despliega este enunciatario, particularmente densa, con abundante desarrollo de estrategias líricas, en especial del tipo metafórico-simbólica.

Dividida en tres partes, la *nouvelle* muestra el proceso de transformación, que se inicia en un encierro y culmina con la liberación, de una joven raptada por una red de trata de personas en el conurbano bonaerense. Así, Beya, la chica secuestrada y homónima¹⁵⁶ al relato tradicional recopilado por los hermanos Grimm¹⁵⁷, *La bella durmiente*, es construida por el enunciatario como un personaje que transita desde una posición débil en el campo de fuerzas de quienes la retienen como ‘esclava sexual’, hasta un final cuasi-apoteótico, en el que la joven, transformada en justiciera, completa su proceso de liberación y venganza.

¹⁵⁶Homónima, pero en la cual el cambio de la consonante manifiesta una violenta inversión semántica que se corresponde con el juego de opuestos de situaciones y valores entre el cuento de Grimm y la novela de Cámara que se desplegará en el análisis.

¹⁵⁷Jacob Grimm (Hanau, actual Alemania, 1785-Berlín, 1863) y Wilhelm Grimm (Hanau, 1786-Berlín, 1859), fueron dos cuentistas y filólogos alemanes conocidos, sobre todo, por sus colecciones de canciones y cuentos populares. Entre 1812 y 1822, los hermanos Grimm publicaron una luego famosa colección de *Cuentos infantiles y del hogar*, una colección de relatos recogidos de diferentes tradiciones populares, también conocida como *Los cuentos de hadas de los hermanos Grimm*. El gran mérito de ambos fue el de mantener en esta publicación el carácter original de los relatos. Las fábulas contienen casi siempre una verdad objetiva, una lección práctica, siempre aventajada, sin embargo, por la inspiración genuina de la poesía popular. Forman parte de esta colección de más de doscientos cuentos, entre los que figuran narraciones tan famosas como *Blancanieves*, *La Cenicienta*, *La Bella Durmiente*, *Pulgarcito*, *Juan con suerte*, *Leyenda de los duendecillos*, *La hija del molinero*, *Caperucita Roja*, *Rabanita*, *En busca del miedo*, *Los músicos de Bremen* o *Barba Azul*, entre otros.

VI.III. I. Degradación corporal y ascesis espiritual de *Beya* Actores, espacios y transformaciones de la denuncia

El primer capítulo es un contrapunto entre la degradación y la ascesis¹⁵⁸. En esta novela breve, el enunciador plantea, desde un comienzo, un juego de contrastes para desplegar el mundo de *Beya* que se divide en dos sub-espacios de naturaleza muy diferente: *el de la durmiente, que se traslada a su *mundo celestial* y juega a ser otra, en tanto ángel-luz; *el de la mujer asida a la realidad de un *cuarto de burdel* y conectada con la sordidez de una ‘esclava sexual’.

Esta doble dimensión concurrente en un único actor esboza, desde las primeras palabras, una teleología sintáctica a partir de la cual *Beya* transitará las etapas de una transformación que va del personaje sufriente y ovillado en los rincones del “puticlub”, al sujeto de la venganza; transformación del actor principal que conducirá a la sutura provisoria de la anomalía producida por el delito de trata, asunto que el enunciador plantea al final de la novela. Pues, en *Le viste la cara a Dios* (2011), el orden de las cosas y el devenir de los acontecimientos, en muchos momentos de la historia, dependen de la voluntad de la víctima, lo que diferencia esta novela de las otras dos analizadas en nuestro corpus. No hay otros sujetos que puedan ayudar al actor paciente del delito. Ni detectives profesionales, ni amateurs, nadie colaborando en la epifanía de la verdad que todo policial plantea. Más bien la verdad es parte de un circuito de auto-reconocimiento que *Beya* va recorriendo lenta y dolorosamente para construir su puente -y esto lo sabemos a través de ese enunciador que juega esa doble perspectiva interior/exterior al mismo personaje-, que la liberará de encierros, torturas y muertes. De todos modos, el acceso a la verdad se va construyendo de a poco, para que también el enunciatario pueda asistir al pasaje del sujeto sufriente al estratégico y vengador.

¹⁵⁸Según el *Diccionario de la lengua española* (2005) de Espasa-Calpe entendemos la ascesis como el conjunto de reglas y prácticas encaminadas a la liberación del espíritu y al logro de la virtud. En la novela de Cámara, la ascesis es moral y corporal, dado que se libera de sus captores, primero a partir de un ascenso místico, luego a través de la venganza, matando a los integrantes de la red.

Beya ha sido secuestrada por una red de trata de personas. Uno de sus captores la ha tomado como su prostituta preferida y, a su vez, ‘esposa’ dentro del prostíbulo¹⁵⁹. En el proceso de transformación de sujeto pasivo a vengador, tal como hemos afirmado anteriormente, Beya tiene un plan que será mentir sumisión amorosa hacia esos personajes de la nocturnidad (a la manera de Yancar o La Momia en la novela de Ernesto Mallo). Actores que en *Le viste la cara a Dios*, resignifican sus nombres, no ya asociados a los clichés del mundo del hampa, sino más cercanos a las referencias simbólicas, en tanto el rufián principal en la novela de Gabriela Cámara lleva un sobrenombre asociados con animales de la carroña y la pudrición. Aparece en escena el “Cuervo Rata”, personaje de enlace entre el espacio interior del “Puticlub” y el exterior estructurado en torno a clientes poderosos del mundo político, judicial y de las fuerzas de seguridad¹⁶⁰.

En este primer capítulo, también se destacan las referencias al espacio. El prostíbulo no es sólo el lugar de la consumación del sexo. Es espacio múltiple que el enunciador irá resignificando de maneras diversas. Así por momentos será mazmorra y lugar de las torturas, remedando los lugares de encierro de las cárceles inquisitoriales y a los mártires de las persecuciones religiosas. En esta línea de significados, estos espacios de encierro, además, se ligan y resignifican en relación al pasado reciente, al asociar los ultrajes a la jóvenes en los prostíbulos con las picana y otras torturas ejecutadas por los actores en los Centros Clandestinos de Detención de la última Dictadura Militar en nuestro país (que, además, recuerdan a las sofisticadas maneras de la muerte del nazismo). Por eso, también el enunciador dice que la “whisquería” será “Auschwitz” (Cámara, Cabezón, 2011, 5).

Sin embargo, la pieza mísera es igualmente lugar de la ascesis.

¹⁵⁹ Uno de los clichés del accionar de estas organizaciones y que lo sabemos por el otro discurso, el periodístico y judicial, es que los rufianes luego de torturar a sus cautivas, y si éstas no son asesinadas, terminan asumiéndolas como sus ‘mujeres o esposas’.

¹⁶⁰ Volvemos al tríptico del poder visibilizado en las otras dos novelas de nuestro corpus de trabajo. Lo que estas novelas muestran es que la delictividad de trata de personas no existe sin contar con los ‘guiños’ del poder de turno (local, provincial y nacional).

Apelando a la duplicidad mística de cuerpo y alma, Beya puede ‘salirse’ de lo corporal para encontrarse con lo divino, con el rostro de Dios que la mira desde otro lugar que ya no es el prostíbulo. De algún modo, el enunciador contrapone dos mundos, el *infernol*, atravesado por los rituales de la carne, el sexo que es sólo sumisión y semen; y el otro, superior, divino y eterno, en el que el sujeto encuentra los valores incuestionables de la vida, la belleza y el orden:

Pero te entran, y te aran y te querés ir a la mierda: dejar el cuerpo escorado, dejar el hueso partido, dejar la sangre que late en cada hematoma nuevo y olvidar las convulsiones que te sacuden también. Escucha la armonía cósmica, el canto de las estrellas, la luz blanca que te llama en la puerta de salida del más, más y más allá, las antípodas de acá, desde donde oís la voz, que suave, te llama ‘vení hija mía, después de decir tu nombre, olvidá el de ‘Bella Durmiente’ que te pusieron acá, en este antro nauseabundo el día que siguió a la noche en que te ataron las manos (...) para enseñarte el laburo (Cámara, Cabezón, 2011, 6).

Así, se construye desde la enunciación, ese espacio mazmorra-encierro- tortura en el que Beya es adiestrada en los oficios de la prostitución. Tal como cuenta Myrtha Shalom, en *La polaca* (2009), Raquel Liberman, aquella que en el mundo no-ficcional fue raptada por la primera red de ‘trata de blancas’ en nuestro país, Beya pasará por los mismos rituales de iniciación en los que la carne somete la voluntad y construye seres desgarrados que empiezan “a saber que en el centro de ese antro lo que sos iba a ser muerto como restos de un puchero arrojados en la calle” (Cámara, Cabezón, 2011, 7). Pues, lo que refiere el relato de Gabriela Cabezón Cámara es la sustitución lenta del carácter del personaje a lo largo del relato. Beya sufre la misma metamorfosis de todas las raptadas a las que se les saca hasta sus palabras para introducirles otras “tan dolorosas y sucias como el mar de miembros aplastantes que te sacuden ahora como a un barquito un tsunami” (Cámara, Cabezón, 2011,7).

Así, el enunciador muestra las bambalinas del proceso de adiestramiento que las raptadas padecen en cautiverio. Una cárcel solícita de sexo por dinero, que no deja fisuras a las mujeres para otras acciones que no sean las que se producen en los camastros. En este sentido, estos espacios se

aproximan y homologan, como ya insinuamos, a los que describen las víctimas de secuestros y torturas en la última Dictadura Militar en Argentina. Por lo que los rufianes son también secuestradores que torturan a las mujeres como si fueran presas políticas; en este sentido, son recurrentes los clichés de las torturas “quemaduras de cigarrillo”, “molida a palos” y otras formas de la disforia físico-psicológica, que hacen de los prostíbulos cuasi-Centros Clandestinos de Detención. Esta similitud entre ambos espacios es muy importante en la novela, de momento que produce una serie de efectos de sentido orientados a manipular pasionalmente al enunciatario, al intensificar las notas del horror, desconcierto y deshumanización general que viven las raptadas (Beya en particular), en situaciones de encierro forzado. Entonces, el enunciador interpela al actor central, se mete en sus fibras nerviosas y espirituales:

Si le rezás a Dios sin pensar que bien sabrá lo que te estarán reventando y no le alcanza padre nuestro para mandarte un milagro es porque al rufián mandamás alias Cuervo, Trueno y Rata, vos no querés abrazarlo cuando te acaricia después de golpearte y usarte de cenicero para apagarse el cigarro, eso no, no va a pasar, vos no lo vas a querer a ese cafishio asesino: te encomendás a Jehová y odiás a ese hijo de puta que te está cagando a palos por hacerte la boluda, mogólica Beya Durmiente (Cámara, Cabezón, 2011, 9).

La puerta por donde se ‘escapa’ la víctima es la salida mística, la bilocación, ese salto espiritual que permite a Beya suspender momentáneamente su dolor, a través de la oración y la comunión con lo sagrado. Así aparecen las conexiones intertextuales explícitas con los místicos españoles, como San Juan de la Cruz¹⁶¹, que para el enunciador funciona como consuelo momentáneo de esta mujer que divide su vida en el aquí terrenal, hecho de los estragos del sexo y un allá, en el cielo pues “querés

¹⁶¹ San Juan de la Cruz es un prototipo del escritor místico, de una persona que experimenta unas intensas vivencias religiosas y pretende comunicarlas a un círculo de compañeros con inquietudes similares, entre los que destacan varias figuras femeninas, como Santa Teresa de Jesús y Ana de Jesús. En tal empeño creativo se ve abocado a asumir las corrientes espirituales, estéticas y literarias de su época -finales del Renacimiento- y a llevar al extremo los recursos del lenguaje poético, especialmente en lo relativo al uso de los símbolos. Amante del silencio, pero maestro de la palabra, como artista adelantado al momento histórico que le correspondió vivir, sus poemas han influido en los principales poetas españoles de todos los tiempos. Fuente, *Cervantes Virtual*, <www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/sjuandelacruz/>. Consulta enero de 2015.

un alma que pueda vivir tu vida en las alturas, querés fuga y bilocación, un espíritu que sepa estar en otro lugar, muy lejos más sin morir, vos querés desdoblamientos cual místicos en viaje astral y cantar como San Juan la noche oscura del alma¹⁶²” (Cámara, Cabezón, 2011, 7).

En esa encrucijada, Beya es sujeto de hacer que construye su estrategia de sobrevivencia. Sin embargo, Beya es todavía un sujeto en tensión entre dos universos axiológicos bien delimitados:

*El primero, disfórico sustentado por los actores de ‘abajo’, terrestres y asociados a la carroña (Rata-Cuervo) y construido en torno al espacio de la prostitución, que resemantiza a la mujer sólo como sujeto utilitario (que provee dinero) y atravesado por violaciones y torturas.

*El otro, eufórico, ‘superior’ habitado en ‘vuelos ascendentes’, en los que Beya “ve la cara a Dios” y se conecta con valores eternos e incuestionables como la vida y la libertad.

De este modo, el enunciador despliega dos notas destacadas en las nuevas novelísticas policiales con tema de trata de persona. Por un lado, *la apelación pasional al enunciatario* para conmoverlo y hacerle sentir la

¹⁶²Uno de sus poemas más difundido y, que será aludido por el enunciador en la novela que analizamos, es *La noche oscura*: “En una noche oscura/ con ansias en amores inflamada/ (¡oh dichosa ventura!) / salí sin ser notada, / estando ya mi casa sosegada/ ... A oscuras y segura, / por la secreta escala disfrazada, / (¡oh dichosa ventura!) / a oscuras y en celada, / estando ya mi casa sosegada/... En la noche dichosa, / en secreto, que nadie me veía, / ni yo miraba cosa, / sin otra luz ni guía/sino la que en el corazón ardía/... Aquésta me guiaba/más cierta que la luz del mediodía, /adonde me esperaba/quien yo bien me sabía, /en parte donde nadie parecía/... ¡Oh noche que me guiaste!./ ¡oh noche amable más que la alborada!./ ¡oh noche que juntaste/amado con amada, /amada en el amado transformada! /... En mi pecho florido, /que entero para él solo se guardaba, /allí quedó dormido, /y yo le regalaba, /y el ventalle de cedros aire daba/... El aire de la almena, /cuando yo sus cabellos esparcía, /con su mano serena/en mi cuello hería, /y todos mis sentidos suspendía. /... Quedéme y olvidéme, /el rostro recliné sobre el amado, /cesó todo, y dejéme, /dejando mi cuidado/entre las azucenas olvidado”. Fuente, *Users*: <www.users.ipfw.edu/jehle/poesia/nocheosc.htm>. Consulta febrero de 2015.

desproporción de las fuerzas desplegadas en las redes donde:

Todos es paliza y paliza y el dolor multiplicado y todo vuelve a girar, te desayunan con whisky en el puticlub de mierda, porque la tortura ahí no termina ni se acaba como no se acaba nunca la cosecha de mujeres (...) Ellos te pueden pasar a degüello como un chanco (Cámara, Cabezón, 2011, 11).

Por otro, la *denuncia* contenida en estas apelaciones patémicas que desembocan en la explicitación de los nombres implicados, no sólo de aquellos que hacen el trabajo factual de regentes de cabaret y whiskerías, sino de los que organizan, desde otros espacios, las redes y garantizan la impunidad de los circuitos del sexo. Sujetos de una doble moral pública/privada, no son designados, tal como mostramos en las otras dos novelas, con sus nombres propios, sino por sus posiciones en el campo del Poder. Esto despliega la denuncia en un sentido abarcativo y genérico atravesando distintos niveles de la sociedad contemporánea:

No te vas a acordar de esto, pero te los coges a todos. Les mentís el entusiasmo y tratas de subirte arriba que desde ahí duele menos (...) La cuestión es que te garchan el Cuervo Rata y amigos, más el *juez*, los policías, el cerdo *gobernador* y muchos clientes civiles van pasando de uno en fondo (Cámara, Cabezón, 2011, 14) (Las cursivas son nuestras).

Estas dos dimensiones del relato que analizamos construyen el sujeto sufriente que se divide y se esconde como un ovillo en las horas de descanso o duerme y asciende con Dios. Pero también el enunciador muestra a Beya armar la estrategia de venganza que empezará a delinearse en la segunda parte de nuestro trabajo pues, “el puticlub no te quiere ni momia ni musulmán, necesita que conserves músculo entre hueso y piel, que puedas fingir orgasmos y contestar si te hablan, que sepas decir pijadura, más, que grande que la tenés y sonreír y gritar” (Cámara, Cabezón, 2011, 15).

VI.III. II. De San Juan de la Cruz a San Jorge: la construcción de la venganza

Actores, espacios y transformaciones de la denuncia

La construcción de la venganza es un proceso interior en el personaje de Beya, antes de manifestarse en acciones exteriores concretas. Mientras la condición espiritual crece, Beya no pasa a la acción, a su *performace*¹⁶³ de venganza y sólo tiende a constituirse en un ser que se autoprotege a través de una imagen que el enunciador enfatiza de maternidad de otro-figura del feto/niño que se gesta en las vísceras de la torturada. Una figura de la maternidad que metaforiza la venganza, pues el feto es en realidad la imagen de todo aquello que ha venido construyendo la cautiva para transformarse en sujeto proactivo de un hacer liberador que acaecerá al finalizar el relato. Así, Beya es, al mismo tiempo, mujer para el sexo y madre, una imagen resemantizada por medio de ligaduras interdiscursivas con esos otros relatos de la clandestinidad de nuestra Dictadura Militar, en los que tortura y exterminio venían muchas veces acompañados de embarazos y niños apropiados. Desde la voz de un narrador testigo se construye la figura de la mujer en su estado más disfórico, apelando a un conjunto de recursos patémicos que enfatizan el estado de cuasi-animalidad y despojo humano en que se encuentra Beya. Este estado límite en una situación de encierro permite al enunciador construir la denuncia a las redes de trata y justificar la *performace* liberadora-vengadora que realizará este personaje en otro estadio de la historia:

Presa sin saber dónde y sin ver la luz del sol, casi ciega, casi sorda y casi descerebrada sos el centro de atracción, la puta más cara del antro y retemblás con pavor como la tierra partida en casos de terremoto, pero este, el de tus entrañas, no tiene nunca un final sino descansos escasos que usás para auto-ovillarte y cantar tus oraciones como mantras (...) El ovillo, que es la posición fetal, es la postura adecuada para los deshilachados: se toma cada hilo de ser y se junta con los otros: por eso se ovillan las putas y se

¹⁶³Se llama *performace* a la etapa de la realización, en el recorrido narrativo canónico, de las acciones principales que organizan un relato (Bertrand, Denise, 2000, 34).

acurrucan los chicos después de que les pegaron y por eso no permiten en los campos de tortura, (...) que se abracen a sí mismos los pobres despojos humanos que hacen de los reclusos (Cámara, Cabezón, 2011, 16).

En estas conexiones históricas entre esclavas del sexo y secuestrados políticos, la salida en este lugar de la historia de *Le viste la cara a Dios* (2011) sigue siendo la proyección religiosa. Aquí se completa un cuadro de referencias místicas, que empezaron con San Juan de la Cruz, algún que otro santo y terminan con San Jorge¹⁶⁴. Este pasaje no es gratuito en el proceso de transformación que propone el enunciador. Beya está pasando de las remisiones e influencias de un santo místico a un santo guerrero, para poder verle el verdadero rostro de Dios y preparar la performance de la venganza y muerte ‘de los dragones del mal’, a la manera de San Jorge, de esos otros actores terrestres asociados a una sexualidad destructiva, como la que ejecutan el Rata Cuervo, el Juez, el Gobernador, policías, entre otros:

Defensor de las causas justas, matador del dragón rojo, dame tu espada implacable, mandame diez mil soldados y aplastá a mis enemigos que son fuerza de Satán. ¡Oh!, luchador del bien, que sea el brillo de tu espada la luz que corte lo oscuro del puticlub de Lanús (Cámara, Cabezón, 2011, 17).

La referencia religiosa al santo de la espada es, además, punto de enlace con otros espacios asociados con el poder que garantizan la

¹⁶⁴“La vida de San Jorge se popularizó en Europa durante la Edad Media gracias a una versión bastante cuidada de sus actas. Según cuenta la tradición, el santo era un caballero cristiano que hirió gravemente a un dragón de un pantano que aterrorizaba a los habitantes de una pequeña ciudad. El pueblo sobrecogido de temor se disponía a huir, cuando San Jorge dijo que bastaba con que creyesen en Jesucristo para que el dragón muriese. El rey y sus súbditos se convirtieron al punto y el monstruo murió. Por entonces estalló la cruel persecución de Diocleciano y Maximiano; el santo entonces comenzó a alentar a los que vacilaban en la fe, por lo que recibió crueles castigos y torturas, pero todo fue en vano. El emperador mandó a decapitar al santo, sentencia que se llevó a cabo sin dificultad, pero cuando Diocleciano volvía del sitio de la ejecución fue consumido por un fuego bajado del cielo. Esta versión popular de la vida del santo, induce a que en realidad San Jorge fue verdaderamente un mártir de Dióspolis (es decir Lida) de Palestina, probablemente anterior a la época de Constantino. No se sabe exactamente cómo llegó a ser San Jorge patrón de Inglaterra. Ciertamente su nombre era ya conocido en las Islas Británicas antes de la conquista de los normandos. En todo caso, es muy probable que los cruzados especialmente Ricardo I hayan vuelto del oriente con una idea muy elevada sobre el poder de intercesión de San Jorge”. Fuente, *Aciprensa*, <www.aciprensa.com/santos/santo>. Consulta febrero de 2015.

pervivencia de las redes de trata de personas. Así, el sujeto que reza inicia una conexión con quien la somete. Remedando una historia que luego se hizo síndrome, Beya empieza a sentirse bajo los influjos del *síndrome de Estocolmo*¹⁶⁵, a través del cual entabla relación con uno de los personajes cliché de todas las novelas policiales con temática de tratas: la policía (figurativizada a través de sujetos individuales -oficial, comisario- o colectivos -comisaría, destacamento-):

Hoy le rezás a San Jorge y te escucha el *teniente López*, que está, y por eso sabés que es viernes, aplastándote contra el colchón como si fuera a alisarte para después enmarcarte cual cuadro en una pared, el teniente te lamina cada vez que te fornicas, pero esta vez te escucha, para, se sale, se acuesta el costado tuyo y te muestra la medallita [de San Jorge] que lleva prendida al cuello (Cámara, Cabezón, 2011, 17).

Víctima y victimario transforman temporariamente sus roles y aparecen, por primera vez, ciertos efectos de sentido de proximidad y humanitarismo de actores casi siempre atravesados por la corrupción y cuyo paradigma es el Comisario Lobera en *Los hombres te han hecho mal* de Ernesto Mallo. Tal vez el enunciador destaca que no toda la policía hace los mismos guiños cómplices con la trata de personas, o tal vez y más probable que sea así, remarca la posibilidad de transformación de algunos actores y de cierta conmiseración ante la desproporción del delito. Lo cierto es que Arancibia es el único ayudante en la sintaxis actancial que organiza el programa narrativo de venganza y fuga de Beya del “puticlub”. Así, “el oficial bonaerense Ramón López Arancibia es su nuevo protector y [Beya] esa vez vos lo quisiste y te quedaste ahí abajo y el gordo se transformó en un oso de peluche y en refugio de montaña en medio de la nevada” (Cámara, Cabezón, 2011, 17). Estos desplazamientos de roles son puntos de fuga usados por el enunciador para intensificar el costado ambiguo de algunos

¹⁶⁵“En 1973, en la ciudad de Estocolmo, en un asalto bancario, los ladrones retuvieron a los empleados del banco durante varios días. Al momento de la liberación un periodista fotografió el instante en que una de las rehenes y uno de los captores se besaban. Este hecho sirvió para bautizar como "Síndrome de Estocolmo" ciertas conductas "extrañas" que demuestran afecto entre los captores y sus rehenes”. Fuente, *Secuestro Express*, <www.secuestroexpress.com.ar/estocolmo.htm>. Consulta febrero de 2015.

actores ligados a las redes y a ciertas instituciones del Estado y que, para las víctimas, significan fisuras por donde poder salirse y “enseguida te ovillaste, ahora mucho menos frágil porque tenés cosas tuyas: además de Dios y el odio, la flor y el bebé imaginarios, sumaste a tu patrimonio la figurita en el puño y la promesa que viste en los ojos de Ramón” (Cámara, Cabezón, 2011, 18).

Este es un lugar de la historia que especifica muchos de los sentidos globales del texto, en tanto punto de concentración de ideas que están anunciadas en el título, pues ¿por qué Beya le vio la cara a Dios? ¿Qué función cumple el acto de ver a la divinidad sin rostro del cristianismo? El enunciador, a través de una intensa y poética descripción, planteará los ejes que arman el imaginario de Beya, para quien “La cara de Dios es blanca y radiante como ninguna otra cosa, como la suma de todas las cosas buenas de la vida” (Cámara, Cabezón, 2011, 18), es decir, un espacio en el que se ligan un sinnúmero de vivencias familiares, amorosas y existenciales anteriores al momento fatídico “cuando te cazaron” (Cámara, Cabezón, 2011, 18), pero que excluye otros rostros que son a los que el enunciador no les pone nombres propios (con excepción de Ramón Arancibia, ligado a ciertos valores positivos), sólo funciones -cafishio, juez, gobernador- o sobrenombres - ‘Cuervo Rata’-. Esos innombrables constituyen el costado más oscuro de las historias de trata de personas formadas por actores que, para el enunciador, no sienten culpa y pueden ejercer la tortura o matar con naturalidad. Frente a estos actores disfóricos, el enunciador muestra a Beya esgrimir una estrategia de distanciamiento como táctica de defensa personal a través del desdoblamiento cuerpo/espíritu:

Beya, desfila tu vida en fotos hechas de la luz de tu cabeza, pero hay una que no ves, es la de tu cacería, a esa la dejás pasar, no puede ser parte de la cara de Dios, como no pueden ser parte las cosas que hace tu cuerpo ahí abajo, lo ves desde tan arriba, lo ves chiquito y de cualquier modo es horrible, aun desde esa luz tan lejana (Cámara, Cabezón, 2011, 19).

Cazadores de la red de trata y cuerpo de la culpa de las secuestradas se ligan como aquello que va a quedar lejos de la luz y del rostro de Dios.

Así, el discurso religioso-místico propuesto por el enunciador, activa una imagen que incluye, a su vez, otras dos de difícil síntesis, pero recurrentes en las hagiografías cristianas: *el santo vengador*. Este tipo de personaje funciona como teleología para la transformación final de Beya y lugar dónde se sutura provisoriamente el cuerpo social. De algún modo, el pasaje de este actor de víctima a vengadora es epifánico; una verdad se está develando en distintas direcciones: *hacia la interioridad del personaje principal, cuando Beya va descubriendo su poder hacer, su energía, su capacidad secreta para hilvanar su destino; *hacia el enunciatario (y por transitividad al lector extratextual) como un mensaje ‘lanzado al mar en una botella’ y que está a punto de ser revelado, pues, como lo dijo “el profeta Malaquías: «¿Quién podrá soportar el día de su venida? ¿Quién es el que podrá mantenerse en pie en su epifanía?», porque no lo sabés hoy, pero te vas a enterar de que lo que te está pasando es como una epifanía” (Cámara, Cabezón, 2011, 19).

Beya se ha bilocado¹⁶⁶ en su cuarto y está es un estado que el enunciador utiliza para construir un conjunto de relaciones muy importantes en las novelas policiales con tema de trata de personas. Estamos hablando de los actores del Poder que, en estas narrativas, casi siempre aparecen vinculados al negocio de la prostitución. El delito del secuestro de mujeres con finalidades sexuales no es posible sin las ligaduras con el poder policial y político. Lo hemos dicho cuando apareció en escena el juez Fontana en *Sangre Kosher* (2010) o el Secretario de Seguridad en *Los hombres te han hecho mal* (2011). En estos casos, el juez, como también lo serán altos funcionarios de la policía, son al mismo tiempo clientes VIP, socios o jefes de las redes:

Viste a la pobre piba que se había querido escapar y no tuvo mejor idea que pedirle ayuda al juez. Le dijo que estaba presa, que no quería estar ahí, que la tenían secuestrada y que seguro su madre la buscaría en todas partes, que por favor la sacara. El juez lo sabía

¹⁶⁶La bilocación puede ser definida como la presencia simultánea de una persona en dos lugares diferentes. La bilocación actuaría de dos maneras: o puramente en espíritu o bien en cuerpo y alma (la persona completa). En el caso de Beya se separa espiritualmente de su cuerpo, que queda abajo realizando los trabajos del sexo forzado, mientras el espíritu se conecta con las esencias del bien y de Dios.

muy bien, *recibía un diego al mes* y, además, todos los polvos que quería sin pagar una moneda (Cámara, Cabezón, 2011, 20) (Los destacados son nuestros)¹⁶⁷.

Asociado a este *colmo* construido por el accionar de un juez de la Nación, el enunciador va a apelar a un juego intenso con lo pasional, los sentidos y los contrastes axiológicos para producir ciertos efectos de sentido que suponen una valorización ambigua y sólo entendible a través del pacto que está construyendo el sujeto que narra y su interlocutor textual: las situaciones de encierro forzado y esclavitud sexual generan conductas en el límite de las interpretaciones. De algún modo, el enunciador juega tensivamente con el enunciatario para mostrar, también, de qué modo lo humano en el “puticlub” está en sus límites. Entonces tenemos la escena en la que Beya es obligada a matar a su amiga agonizante, aquella que se atrevió pedirle su liberación al juez. Este cuadro opera de múltiples sentidos en la historia, en tanto momento iniciático o prueba de fidelidad a la red. Por un lado, prueba de fidelidad a la red desde el *parecer*, a partir del cual los captores creen que Beya es ahora una más en la banda; por otro, iniciático en el verdadero sentido enfatizado por el que enuncia, en tanto para Beya haber empuñado un arma es premonición de la performance final, en la que acribilla a los captores y otros con una ametralladora tan mortífera como la espada de San Jorge. Además, este suceso iniciático produce otros efectos de sentido, ahora destinados, sobre todo al enunciatario que va armando el cuadro de peligrosidad de estos sujetos del hampa, para quienes la distancia entre vida y muerte es sólo el gatillo:

El Rata Cuervo hijo de puta te puso el caño en la mano y te gritó que tiraras. Vos no escuchabas más nada que la música del cielo, pero entendiste muy bien lo que el tipo te pedía y ahí apretaste el gatillo y le volaste lo poco que le quedaba de cráneo a la chica hecha hamburguesa (Cámara, Cabezón, 2011, 21).

¹⁶⁷El caso descrito en la novela de Cámara al que hace referencia este párrafo es de una crueldad inusitada. La joven, que está totalmente atrapada en el juego de la red, será más tarde tortura y ultimada. Beya no corre el mismo camino porque tiene otras competencias que le permiten simular, bilocarse y más tarde matar a los raptos.

La salida propuesta por el enunciador a esta ‘encerrona’ existencial vuelven a ser las alturas y el retorno a su imaginería de santos y dioses vengadores, su elevación a la luz en donde está el rostro de Dios; una salida ensayada antes, pero ahora resignificada porque sabe qué es la muerte y sabe que también puede ser la suya. Entonces vuelve al ovillo, a los juegos de la Bella Durmiente, en tanto punto de fuga por donde se vislumbra la justicia. La ascensión, además, opera como un recurso para segmentar claramente esos dos universos de valores que hemos mencionado: *arriba*, Beya viendo a Dios, sus santos y ángeles, listos para descender y barrer el mal como San Jorge; *abajo*, seres asociados con la tierra y la muerte disputan para construir otra axiología diferente y opuesta a la mística a través del juego con el cuerpo, la lascivia, el dinero y el poder. En este sentido es significativo cómo el actor ‘Rata Cuervo’ acumula la mayor cantidad de sentidos disfóricos, en esa doble atribución animal asociada al cadáver:

Todo lo viste de arriba, incluyendo la ascensión del alma que vos mandaste de un tiro a la mesa principal del banquete de los justos del Señor y también la viste sentarse como princesa a la diestra del cordero que estaba «como inmolado, y tenía siete cuernos, y siete ojos»: para cordero era raro, de manso no tenía un carajo, echaba ferocidad por cada uno de los ojos (Cámara, Cabezón, 2011, 22).

Como parte de un universo de sentidos que contiene espacios comunicados, la historia construye la *denuncia* en clave dicotómica a través de: un arriba que comulga con Dios y en donde se comparten anhelos de justicia divina; un abajo, con los que sólo ven la parte del mundo que les toca vivir en su condición terrestre. Así, Rata Cuervo se siente satisfecho de lo que ha hecho Beya y la invita a ser parte de la banda después de su lealtad asesina. Pero para el enunciador, Beya es una víctima que está por empezar su *epifanía reveladora*: salirse del infierno del prostíbulo, eliminar a los actores terrestres que consumen el sexo como carne, y convertirse en testimonio del horror para que no se repita¹⁶⁸.

¹⁶⁸Este dato que se desplaza del enunciado al espacio extratextual parece ser un efecto de las condiciones de producción en las que fue escrita la novela. Como referimos, para Gabriela Cabezón Cámara, el personaje de Beya fue imaginado al hilvanar las historias de jóvenes que pudieron ser rescatadas de distintos prostíbulos del país, sobre todo a partir del accionar

**VI.III.III. La sutura del delito:
Beya personifica a San Jorge
Actores, espacios y transformaciones de la
denuncia**

La resolución de la situación de encierro de Beya, en la novela, significa el momento de la realización del programa narrativo de venganza y la instancia en que se termina de delinear la *denuncia* que viene elaborando el enunciador sobre el delito de trata de personas. En este sentido, se presentan de manera distinta los espacios, los actores y las circunstancias de los hechos acaecidos.

También es significativa la transformación de los actores del enunciado en una serie de pasajes que lleva a los captores a convertirse en sujetos seducidos por sus cautivas y a éstas pasar de ser personajes sufrientes a sujetos de la venganza. De algún modo, la denuncia se termina de perfilar con la transformación final de los cazadores en cazados.

Desde la espacialidad, esta transformación se plantea primero con un desplazamiento del espacio cerrado de la pieza mísera donde se practica el sexo al espacio amplio de la sala de la ‘familia’ de los rufianes y sus mujeres de confianza¹⁶⁹. Beya ha conseguido ser reconocida como parte del grupo más íntimo y, después de pasar por el rito iniciático de la ejecución de su compañera, es parte de la red: *como prostituta especializada dedicada a los clientes sadomasoquistas; *como pretendida ‘esposa’ del Rata-Cuervo. Las mujeres secuestradas, como hemos apuntado en otro apartado, se convierten con el tiempo en ‘esposas’ de los rufianes, es decir, mujeres que pasan a tener alguna injerencia en los mandos de los prostíbulos¹⁷⁰. De algún modo, el

de la madre de Marita Verón.

¹⁶⁹Esta sala es donde se reúnen los distintos actores de la organización de trata a manera de una familia que alterna el trabajo de las mujeres esclavizadas con las comidas, los juegos de carta, limpieza de armas y atención a los clientes. Por eso es significativo para Beya salir de su habitación y estar en la sala, en tanto puede ver por primera vez a los captores de cara a cara tratándola como un ‘familiar’.

¹⁷⁰Aquí se repite otro de los clichés que aparece en los expedientes de los juicios en las causas más resonantes de nuestro país en relación a la trata.

enunciador muestra este proceso de transformación por el cual el rufián empieza a desear y querer a Beya y, entonces, el personaje accede a otros recorridos del “Puticlub”, ve la luz de las estrellas, se sienta a la mesa de los alimentos prohibidos para una ‘esclava sexual’. Sin embargo, el enunciador va a ir hilvanando estos recorridos, no como momentos de una metamorfosis conformista de Beya, sino como parte de una estrategia de venganza a través de la cual hace-creer a otros personajes un cambio de valores:

Después de meses sin ver más cielo que un techo deteriorado, después de haber hecho spray con el seso de la chica en la pared, después de ser sólo puta más de quince horas por días en el menú del burdel, la mesa tan amigable, el vino y el pan y la carne y volver a ver las estrellas no fueron felicidad (Cámara, Cabezón, 2011, 22).

El sentido religioso, que se ha venido construyendo en muchas escenas de la novela, podría estar concretizándose en esta mesa como una cuasi-liturgia del vino y el pan; pero el enunciador les confiere otros sentidos a estos objetos. No es el Cristo pacífico el que se hace comunión en esa mesa, en una eucaristía espiritual y purificadora, sino con el santo de la fe por la acción, San Jorge, con el que Beya parece tener más afinidades en su lógica de liberación y resarcimiento de los débiles. Así se opera la transformación final, aquella que llevará a Beya a su metamorfosis para que nazca el sujeto que sutura la injusticia a través de la venganza. Una cita que resulta elocuente para mostrar parte de ese plan de justicia por mano propia es:

Y te empezaste a mover un poco más por el antro (...) Tuviste más tiempo para ovillarte tranquila. Comiste más y dormiste más (...) Hacías gárgaras de pólvora de la mañana a la noche, incluso cuando dormía el monstruito se entrenaba para estar listo a la hora de las hogueras (Cámara, Cabezón, 2011, 22).

La muerte es presentada por el enunciador como punto de inicio de la sutura de esa anomalía social que es la trata de personas. Al menos en esta historia, la joven secuestrada -Beya-, se desliga de los males acumulados en ese “Puticlub” a través de recursos bélicos. Es decir, estamos asistiendo al pasaje del sujeto místico al guerrero, como una manera de textualizar y hacer símbolo la proactividad de sujetos valerosos y axiológicamente defensores

de valores indiscutibles como la vida y la libertad; valores que las instituciones del Estado no están en condiciones de sostener, pues sectores importantes de su estructura están corruptos. Así, Beya termina de constituirse en sujeto competente para la performance liberadora final, a través de ligaduras con lo supra-terreno y celestial (y puntuales contribuciones de un único actor ‘terrestre’, su policía enamorado), para constituirse en el brazo visible de una Justicia Verdadera, “porque no hay nada que llorar cuando la muerte es la justicia” (Cámara, Cabezón, 2011, 23). Entonces Beya matará, como lo ha hecho Lascano.

De este modo, los efectos de sentidos que se despliegan en *Le viste la cara a Dios* (2011) tienen que ver con la mostración de un sistema social, cultural e histórico que genera sujetos vengativos movidos por la pasión, en tanto el desorden en el que se vive justifica la presencia de acciones de justicia por mano propia (muchas veces seguidas de muerte). Muertes que se abren como la única vía de salida para la fuga de la red y que ha requerido de la ayuda de otros actores con los que Beya ha hecho ciertos pactos. A través de una manifiesta inversión de roles actanciales y temáticos¹⁷¹, Beya enamora y se enamora del policía que la sodomizaba en la primera parte de la novela. Arancibia es sujeto deseante y deseado por la mujer y entre ambos pergeñan un plan de fuga. En este sentido, *Le viste la cara a Dios* (2011) se desplaza parcialmente de las representaciones que se tiene de las Fuerzas del Orden en las otras dos novelas del corpus, sobre todo en *Los hombres te han hecho mal* (2011). El oficial López Arancibia no es el comisario principal Lobera, y es claro que el enunciador, en la novela de Gabriela Cabezón Cámara, está explorando otras posibilidades en la representación de algunos actores ligados a las redes; algunos policías pueden salir del cerco de silencios y complicidades y ejecutar acciones positivas, más en consonancia con actores de la seguridad del Estado. Arancibia está más cerca de Lascano, “El Perro”

¹⁷¹ El rol temático supone la asunción de una figura del discurso, tales como ‘padre’, ‘madre’, ‘hijo’. El rol actancial descansa sobre el entramado semionarrativo que organiza la sintaxis actancial, a partir de la cual el actante puede ser destinador, destinatario; sujeto u objeto.

de la novela de Mallo.

Ese pacto amoroso que Beya ha venido organizando desde sus desdoblamientos místicos, en esos ovillos de cuerpo colmado por lo disfórico, se completa, al final del relato, con el pacto carnal y humano con ese cliente/sometedor. Entonces:

López Arancibia se te fue enamorando (...). Le diste un beso en la boca que no le dabas a nadie sin entender demasiado y cuando entendiste un poco empezaste a mirar bien y entonces *le viste entera toda la cara a tu Dios* (Cámara, Cabezón, 2011, 23) [Las cursivas son nuestras].

Del amor místico al amor humano, un pasaje que le permite ser como San Jorge, alguien en la encrucijada entre los hombres y la voluntad de Dios.

Estos intertextos religiosos conjugados con los códigos del género policial van a posibilitar construir un sujeto, Beya, con competencias para hacer, para cerrar a su manera, la brecha dramática que la ha puesto como prostituta (como a aquellas mujeres polacas de la Zwi Migdal); un lugar equivocado del cual Beya, según el relato heroico-místico que refiere el enunciador, abandonará por medio de esa extensión “de los siete ojos, los siete cuernos, y la espada de la boca” (Cámara, Cabezón, 2011, 23) de un San Jorge hecho a la medida de las circunstancias y puesto en el discurso como “el lado oscuro y siniestro de la cara del Señor, la forma contemporánea del cordero con siete cuernos y de la espada que le sale al Cristo Rey en su reino celestial: la Miniuzi¹⁷²” (Cámara, Cabezón, 2011, 23); el arma que Beya disparará contra sus captosres y clientes cómplices, como si fuera la mano de Dios en el día del Juicio Final.

El resultado de este pasaje a la acción es *catártico* y *suturante*, para Beya, en el nivel metadieético. Pero también momento para el enunciatario de cierre de un suceso, que en la novelística policial tradicional -de enigma y *hard-boiled*- se concentraba en el nivel cognitivo a través de ‘saberes’ dados

¹⁷²El miniuzi es un subfusil de origen israelí, liviano y compacto que puede disparar a baja potencia una gran cantidad de municiones. Puede compararse con una pistola automática. La usan las fuerzas de seguridad en Argentina como en otros países de la región. Fuente: <http://es.callofduty.wikia.com/wiki/Mini-Uzi>.

por el detective en las últimas páginas del texto, y que en la nueva novela del crimen se desplaza hacia lo pragmático y pasional. Se cierra el círculo de las desdichas de Beya y proyecta una libertad que ha ganado a fuerza de muertes y estrategias amorosas.

De alguna manera, estos hechos finales significan una apuesta del enunciatario para terminar de elaborar *la denuncia*. Así, para el enunciatario es el momento del reconocimiento de una realidad que se ha venido tejiendo en todo el relato: la trata de personas supone la connivencia de ciertos actores del Estado, a través de sus Instituciones y el crimen organizado, en sus más variadas formas -estafadores, criminales a sueldo, rufianes y traficantes, en una serie parcial de tipo sociales-. Jueces, policías de alto rango, político funcionarios, entre otros, aparecen en estas narrativas haciendo ‘guiños cómplices’ con el secuestro de mujeres para la prostitución.

Entonces, y como extraída de una serie de espionaje o una película del cine negro, Beya es San Jorge que vence a los dragones del puticlub:

Te pusiste (...) y adentro de la bombacha guardaste la Muniuzi y caminaste tranquila hasta la sala de mandos: ahí estaban la Medina y el Rata Cuervo y dos de los vigilantes tomando el mate de antes de empezar a trabajar (...) Les tiraste con la ráfaga que salía de la boca de tu pistola automática como la bífida espada de la boca del Señor Cristo (...) y los viste también llegar derecho al asador del lago de fuego eterno que les tiene preparados a los malos el infierno (Cámara, Cabezón, 2011, 24).

Al final, la sutura de la grieta abierta por el delito se cierra con un discurso reparador. Aquello que el discurso periodístico y judicial no pueden decir (por falta de pruebas, porque no se sabe, entre otras) aparece en clave de ficción y en palabras de un enunciatario que ha acompañado al personaje principal y al propio lector a completar el *círculo de la denuncia*. Las muertes de altos funcionarios de la justicia, como el juez Fontana en *Sangre Kosher* o el juez (sin nombre propio) que mata Beya, ambos cómplices de sendas redes de trata, aparecen como necesarias para el sujeto que denuncia, y como en el teatro trágico, son catárticas. Catarsis liberadora para las mismas detenidas, pero también con la sociedad que sufre los avatares de la trata de personas:

Es tan blandito el gatillo de la Muniuzi de Dios, te bajaste a siete pibas que estaban en El Sabor. Las viste llegar al cielo, pero no iba a ser consuelo explicárselo a un jurado. Menos que menos al fiambre, la mortadela picada, que les hiciste del *juez que protegía al Ratas Cuervo* (Cámara, Cabezón, 2011, 25) [Las cursivas son nuestras].

A través de una prosa lírica y desbordada de efectos de sentido, *Le viste la cara a Dios* (2011) plantea la presencia de un enunciador que hilvana las tramas secretas de una joven secuestrada por una red de trata de personas en un club nocturno de la provincia de Buenos Aires. La conjunción entre los poderes que la fe puede dar (en una relación sugestiva entre la paz del vuelo místico -a la manera de San Juan de la Cruz- y la belicosidad de cierta imaginería religiosa, como es la figura de San Jorge), y la entereza, valentía y astucia de un sujeto que sólo quiere la libertad, permiten al enunciador decir de esos otros planos ocultos del mundo de las mujeres secuestradas y, así, completar la *denuncia* a un sector de la sociedad argentina atravesado por la corrupción y el delito.

Beya ha administrado su cuota de poder y el enunciador la muestra triunfante ante un destino -prostituta en una red de trata- que inexorablemente le hubiera costado la vida. En esa sutura provisoria del cuerpo social, el sujeto que denuncia pone a esta mujer como símbolo de las recuperadas a través de una imagen, diríamos, de folletín rosa; ahora Beya vive “arriba en la gloria del Señor y en parte abajo, al ladito de Callao, (...) en Madrid” (Cámara, Cabezón, 2011, 25).

Gabriela Cabezón Cámara, a través de una voz enunciativa entre mística y policial, sugiere que de las redes de trata se sale con recursos generados por los propios implicados y no por la intervención del Estado y sus estructuras para el control del delito. Así, en *Le viste la cara a Dios* y a través de su personaje principal, Beya, imagen ficcional de aquellas otras mujeres de la vida real que consiguió recuperar Susana Trimarco, la autora da cuenta de ese otro discurso que, a manera de *rumor social*, circula por las calles de la sociedad argentina y *denuncia* que el delito de trata de personas no existiría sin las connivencias entre actores del Estado y el crimen organizado.

VI.III. IV. Denuncia y estrategias pasionales

La novela de Gabriela C. Cámara despliega un conjunto importante de estados pasionales asociados a Beya y su particular transformación de sujeto víctima a vengador. Por un lado, la construcción del personaje sometido a la esclavitud sexual, supone un sinnúmero de humillaciones -torturas físicas y psicológicas- que generan *miedo* en la mujer y peligro de muerte frente a victimarios que detentan actitudes asesinas. Este conjunto de pasiones -miedo, zozobra, sentimiento de riesgo- buscan manipular afectivamente al enunciatario para generar adhesiones con Beya, que carece de competencias para escapar de un espacio análogo a una cárcel. Estados pasionales que desencadenan otras reacciones emocionales del sujeto mujer para configurar el *terror* hacia los otros -victimarios como Rata cuervo y clientes-, muchos de ellos, como hemos mostrado, vinculados al Estado y desembocar en una especie de locura de Beya, que solo consigue escapar del infierno a través de sus desdoblamientos místicos.

A partir de esta configuración pasional, la novela de Cámara construye la denuncia a un Estado que protege, en algún sentido, la trata de personas. Esta delación se edifica a partir de distintas configuraciones que implican estados pasionales que podríamos resumir de *conmiseración* hacia las víctimas y de *enojo* ante el proceder del Estado que no cuida a los ciudadanos. El resultado del dispositivo delativo es el mensaje de que, frente a un Estado ineficaz ante el avance del delito organizado, queda como salida resolutiva el accionar de sujetos éticos y valientes que puedan superar el *miedo*, el *terror* y la *locura*, desbaratar las redes de trata y visibilizar las reales relaciones entre Instituciones, Fuerzas de Seguridad y delito; relaciones que recorren la sociedad a partir, sobre todo, de *rumores* y que el discurso literario toma para edificar sus ficciones.

CONCLUSIONES

Conclusiones

En nuestro trabajo investigativo nos habíamos propuesto dar cuenta de un modo de leer las nuevas narrativas policiales en Latinoamérica y, en particular, en Argentina. En este sentido, una de las ideas orientadoras fue considerar a estas narrativas sobre el crimen como prácticas discursivas en la que se elaboraban *denuncias* a través del planteo de hipótesis ficcionales sobre la resolución de delitos de fuerte impacto en la agenda policial de nuestro país, como es el caso de la trata de personas.

A tal fin, a lo largo de la primera parte de la investigación hemos podido delimitar la evolución histórica del policial, estudiando la trayectoria literaria de un género desde sus orígenes como novelística de enigma, readaptada en las formas del *hard-boiled* y finalmente arribando a lo que hemos denominado neopolicial. Nuevo policial que, además, despliega sus especificidades en Latinoamérica y adquiere ribetes particulares e innovadores para poder contar sobre nuestra realidad. Entre los resultados de estas indagaciones, pudimos ver que las narrativas neopoliciales reescriben aspectos fundamentales del género, tanto en lo temático, como retórico y enunciativo, para proponer otras figuras de detective, otras maneras de buscar la verdad, otros juegos con las fuentes intertextuales, y un marcado énfasis en la crítica social. Este último aspecto fue el que motivó la segunda parte de nuestra investigación.

Así, en el conjunto de capítulos que constituyen la segunda parte de la tesis pudimos dar cuenta, al menos parcialmente, de que las narrativas neopoliciales escogidas construyen enunciadores éticos y humanitarios que reescriben lo dicho en el discurso jurídico del Estado sobre el secuestro de mujeres con finalidades sexuales. Neopolicial que, de este modo, enfatiza lo callado, lo no-dicho y, así, reescribe una versión de los hechos sustentada en el *rumor* social sobre lo que se sabe colectivamente, pero se oculta en relación al problema de la trata de personas.

Asimismo, a partir del contrafondo de los principales casos de secuestro de mujeres para la prostitución en la Argentina, sobre todo el que tuvo a Marita Verón como víctima, pudimos contrastar nuestra hipótesis en las tres novelas escogidas. En este sentido, dimos cuenta que *Sangre Kosher* (2010) despliega una versión del delito de trata de personas apelando a la historia reciente en Argentina, narrada desde la perspectiva de un enunciador focalizado en una detective que sobreimprime un caso actual de trata sobre las primeras historias de venta y esclavitud de mujeres en nuestro país, en el marco de la organización de rufianes judíos Zwi Migdal. En relación a las pasiones que despliega la novela de Inés Krimer, se destaca la construcción de la figura detectivesca maternal, que asume el caso de investigación, no sólo desde una posición racional sino, además, afectiva, emocional que articula el cuidado del prójimo, el humanitarismo, valores a través de los cuales Débora se ubica como víctima-hija a la que debe rescatar de la red de trata. Por ello, la novela plantea un primer estado pasional, el de la *commiseración*, asociado a una búsqueda individual, solitaria y justiciera por parte de la detective Ruth, quien intenta restituir el orden social haciendo uso de su valentía, astucia y coraje. Esa primera pasión circulante en casi toda la novela, da pie a otro estado pasional, cuando el caso está casi cerrado y los actores masculinos acorralados: el *enojo*, que moviliza la persecución de los victimarios y su posterior muerte. En resumen, los estados pasionales en esta novela están orientados a movilizar al receptor-lector para generar una empatía de este a través de la figura de la ‘madre’ en búsqueda, para luego movilizarlo por la *indignación* que provoca la injusticia sobre una víctima inocente e impotente para cambiar la situación; y esto articulado al poder de los victimarios que ayudan a mantener su impunidad.

Por su parte, en *Los hombres te han hecho mal* (2012), el enunciador juega con la tradición del *hard-boiled*, para construir una historia contada desde la mirada y axiología de un detective chandleriano, es decir, al modo de Philip Marlowe. El relato se edifica, así, con las retóricas de la serie negra, combinando cuotas de violencia, muertes y lenguajes de la delictividad, con pasajes en los que el enunciador reflexiona sobre la

dimensión ética y humana del trabajo que implica ser detective. Desde la perspectiva del juego pasional, la novela de Ernesto Mallo actualiza un conjunto de estados pasionales vinculados a la figura de Lascano detective y justiciero. Por un lado, se destacan las pasiones que lo ligan con la solidaridad, lo humanitario para acercarlo a sistemas de valores asociados a la *vida*, el *amor* y la *conmiseración* con el prójimo. Por otro, la configuración de un detective justiciero y ético, refuerzan su cercanía con los actores paradigmáticos de la tradición negra, en tanto sujetos que deben, en algún momento de su investigación, hacer justicia por su cuenta. De este modo, en *Los hombres te han hecho mal* (2012), el enunciador muestra al ‘Perro’ Lascano asociado con el *enojo*, que de alguna manera lo acerca al sujeto *encolerizado*, que busca vengar los crímenes de inocentes y el sufrimiento de familias humildes víctimas de la trata de personas. En resumen, los estados pasionales en esta novela buscan movilizar al enunciatario para generar una empatía de este a través de la figura del investigador-justiciero, para luego movilizarlo por la indignación que provoca la injusticia a víctimas inocentes y el poder de los actores de la red de trata que, de algún modo, se mantiene incólume.

Por último, *Le viste la cara a Dios* (2011) es un ejercicio novedoso de escritura en el que el enunciador reconstruye los itinerarios de una víctima de trata para referir sus penurias en el cautiverio y posterior auto-liberación, desde una mirada fuertemente emocional e intimista del personaje. En este sentido, el supra-destinador Dios, a través de sus Santos (sobre todo San Jorge) intercede para reparar los haceres del ‘mal’, dotando a la mujer de competencias para vencer su esclavitud. Así, la novela de Cámara despliega un conjunto importante de estados pasionales asociados a Beya y su particular transformación de sujeto víctima a vengador. Por un lado, la construcción del personaje esclavizado por una red de trata y sometido a las más extremas de las humillaciones busca manipular afectivamente al enunciatario para generar adhesiones e identificaciones con esa mujer joven que no tiene posibilidad de salida de un espacio análogo a una cárcel y asociado a estados pasionales como el *miedo*, el *terror* y la *locura*. Frente a estas pasiones disfóricas, Beya

ha encontrado la manera ilusoria de hallar la paz a través del ascenso místico hacia Dios. Por otro, la transformación en mujer vengadora, que muestra el final de la historia, implica la actualización de otras pasiones vinculadas al *enojo* y la necesidad de vengarse y vengar el mal hecho por los actores de la red de trata. En esta última novela, en síntesis, los estados pasionales están orientados a movilizar al receptor-lector para generar empatía y admiración hacia una víctima inocente, Beya, para luego movilizarlo por la indignación que provoca la ilegalidad de aquellos que sostienen y ostentan el poder en relación a la trata.

Además, pudimos observar en las novelas del corpus, semejanzas en la construcción de las distintas hipótesis ficcionales, al poner en circulación discursos que proponen versiones y resoluciones verosímiles de casos de trata de personas e instalan la idea de que estos delitos sexuales suponen la connivencia entre Estado y crimen organizado. Esta forma de leer literatura neopolicial fue la que orientó el análisis de las tres novelas que, también, constituyen textos que han ido cobrando presencia en el campo neopolicial argentino contemporáneo en relación al tema del secuestro y esclavitud de mujeres con finalidad sexual, en tanto visibilizan esos “bables societarios” (Rosa, Nicolás, 1998) que remiten a las tramas secretas de la trata, para mostrar lo *que todos saben* sobre las redes de relaciones entre actores, instituciones e intereses económicos que soportan estos delitos, pero que no es posible demostrar a través, sobre todo, del discurso judicial.

El enunciador en las novelas se configura al modo de un sujeto que cuenta y despliega una versión de la trata de personas a partir de esos discursos sociales que circulan en forma de *murmillos* (Angenot, 1998). La resolución del delito propuesta por la voz narrativa, fundada en el *murmullo* social tiende a provocar un efecto sanador (*sutura*) en tanto resulta coherente con las creencias sociales. Es decir, la propuesta de resolución que propone cada uno de los textos coincide con lo que la sociedad cree, lo que funciona como verosímil en el imaginario social y, en consecuencia, aunque sea temporalmente, *sutura* la herida de injusticia generada por el delito que hiere el cuerpo social. El resultado de tales operaciones discursivas es la

construcción de distintas formas de la *denuncia* de este tipo de delito, cuya existencia, y eso es lo que muestran las ficciones, sólo es posible si el Estado, en algún nivel de su estructura, convive, acuerda y trabaja con el crimen organizado.

En el enlace de estas maneras de referir al suceso de la trata de personas pudimos destacar diferencias y semejanzas que remiten a la mirada crítica de estas narrativas neopoliciales en relación al secuestro de mujeres para la prostitución forzada. Si bien los mundos experienciales relatados en cada novela tienen características particulares, los análisis pusieron de manifiesto una fuerte recursividad en la construcción de sus denuncias a través del uso particular de los actores, acciones y circunstancias que permiten arribar a una serie de conclusiones:

1. La trata de personas es un delito complejo que involucra distintos sujetos y posiciones dentro de la estructura social. Así, los estudios pusieron de manifiesto relaciones de *connivencia* entre Estado y crimen organizado.
2. Estas connivencias suponen la conformación de *redes*, que cuentan con el amparo de actores del Poder Judicial (jueces), Ejecutivo y Legislativo, como así también de actores de las Fuerzas del Orden (policía).
3. La estructuración del mundo novelado supone *sistemas axiológicos en pugna*; un mundo dicotómico y sin remisión, en el que los recorridos narrativos de los victimarios (aquellos que detentan el poder para el secuestro y esclavitud de mujeres, estructurados en torno a programas narrativos disfóricos y atravesados por axiologías ligadas a la corrupción) se oponen a los programas narrativos realizados por las víctimas más ligados a la vida, el amor y la felicidad. Así, los sistemas

de valores vehiculizados en los textos, muestran, con las particularidades de cada autor, el juego, la lucha, la pugna entre dos modos de ver el mundo, con marcado maniqueísmo entre el Bien y el Mal. Esta dicotomía axiológica supone la actuación de sujetos ejemplares, verdaderos ‘puentes’ entre ambos polos.

4. Las novelas postulan que la restitución del orden social alterado por el delito de trata de personas no se realiza a través del Estado, pues de algún modo y en cierto nivel de su estructura está corrupto. Esto habilita y es justamente lo que visibilizan estas narrativas neopoliciales, que la sutura provisora del cuerpo social estará a cargo de sujetos ejemplares -detectives profesionales, amateurs o las propias víctimas (*Ruth, Lascano, Beya*). Actores que, además, son centro radial de valores incuestionables como la vida, el respeto al otro, la libertad y la justicia social.
5. En relación a las estrategias pasionales desarrolladas en los enunciados, sobresalen las que el enunciador procura enfatizar asociadas al sufrimiento de las víctimas en situación de injusticia cuando viven forzadas a prostituirse, en tanto sujetos débiles frente a victimarios investidos de poder material e institucional. Así, las novelas del corpus enfatizan la figura de la mujer sometida a la prostitución, para generar mayor empatía del enunciatario con esos actores femeninos y provocar el repudio social de los victimarios que actúan organizadamente dentro de una sociedad ilícita que se sirve del poder estatal. Esta desproporción entre el poder de víctimas y victimarios produce un nivel de injusticia y de trastocación de valores muy fuerte e insoportable para

el lector textual que se busca que primero reaccione y se *desespere* por estas mujeres reducidas a la esclavitud, para luego actualizar pasiones como la *conmiseración* que dan lugar al *enojo*; pasiones destacadas en la estructuración de la venganza que cada una de las novelas ensaya al final de la historia, como cierre del sistema delativo propuesto por cada autor.

De este modo y en correlación con los puntos anteriores, las novelas neopoliciales con temática de trata de personas son un ejemplo destacado de cómo algunas narrativas del crimen en Latinoamérica visibilizan los indecibles de la criminalidad *al escribir el rumor* y dar la palabra a las versiones de los hechos sustentadas en discursos que recorren las topologías urbanas y rurales en forma de *murmillos* en los que indefectiblemente Estado y crimen organizado se ‘dan de la mano’.

De manera que estas narrativas policiales funcionan, en Latinoamérica y Argentina en particular, como modos provisorios de sutura del cuerpo social a través de procesos discursivos en los que la delación a un estado de la sociedad actual se hace presente. Así, la elección dentro de esta novelística, de aquellas que enfáticamente desplegaban el suceso de la trata de personas nos sirvió para decir con el sueco Henning Mankell que "el crimen sirve para ver lo que está pasando en la sociedad" (2007), o desde Latinoamérica con Ernesto Mallo aquello de que “la ficción sigue siendo el medio más efectivo para contar lo que nadie se atreve a decir” (2012).

Sangre Kosher (2010), *Los hombres te han hecho mal* (2012) y *Le viste la cara a Dios* (2011) aparecieron, de este modo, no sólo como novelas que hablan de la trata de personas, en tanto un tema más para jugar con la matriz del policial. Por el contrario, el análisis de los textos mostró dimensiones apenas enunciadas en las críticas sobre estas narrativas del crimen. Así, se puso de relieve el carácter *delativo*, con marcado énfasis en lo *pasional*, de esta nueva novelística hacia un estado de la sociedad, la

Argentina en particular, atravesada por distintas formas de corrupción. Si la denuncia a nivel verbal ficcional, de algún modo, sutura el desorden provocado por la injusticia y el agravio que el delito ocasiona a la sociedad, las estrategias pasionales desplegadas en el texto se orientan a movilizar cambios en el orden social, a procurar cambios de conductas en distintos agentes sociales. La denuncia pública, en registro ficcional, no deja de implicar una circulación discursiva sobre una verdad que reclama justicia. La literatura neopolicial manifiesta, de este modo, una funcionalidad que rebasa lo meramente literario para visibilizar formas de la violencia de un Estado promotor de la ilegalidad y el crimen, y proyectarse hacia otros espacios discursivos para *decir*, desde la escritura y por la escritura, sobre un momento de la sociedad y de las instituciones del Estado.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía especializada

- Aguirre, Osvaldo** (2009) *Todos mienten*. Buenos Aires: Negro Absoluto.
- Albornoz, M. Laura** (2011) “El relato de una bala que después fue olvido y finalmente novela”. En: Zapatero, Javier y Escribá, Martín (2011) *El género negro para el siglo XXI. Nuevas tendencias y nuevas voces*. España: Alertes.
- Amancio, Moacir (editor)** (1978) *Chame o ladrão: contos policiais brasileiros*. Sao Paulo: Edicoes Populares.
- Andresco, Víctor** (2013) *Novela negra, bisturí de la realidad*. Entrevista en la Semana Negra de Gijón. España.
- Argemí, Raúl** (2013) *El gordo, el francés, y el ratón Pérez*. Buenos Aires: Punto de Encuentro.
- (2014) “Crónica, historia, periodismo y novela negra” En: *Córdoba Mata. Primer Encuentro Internacional sobre Literatura Negra y Policial*. Feria del Libro de Córdoba, septiembre de 2014.
- (2002) *Los muertos siempre pierden los zapatos*. Sevilla: Algaida.
- (2004) *Penúltimo nombre de guerra*. Sevilla: Algaida.
- Armenteros, Diana** (2011) “2666. El porqué de algunas transgresiones al género policiaco” En: Zapatero, Javier y Escribá, Martín (2011) *El género negro para el siglo XXI. Nuevas tendencias y nuevas voces*. España. Alertes.
- Aurora, Enrique** (2005) *Lectura Perpetua*. Córdoba: El Copista.
- Ayala, Sol** (2012) *Entrevista a Gabriela Cabezón Cámara*. Buenos Aires: Mantra ediciones.
- Augé, Marc** (1995) *Los no-lugares*. España, Barcelona: Gedisa.
- Bajardía, Juan Jacobo (editor)** (1964) *Cuentos de crimen y misterio*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor.
- Battista** (2012) *Relato policial*. En: Picabela, M. Lujan, (2012) *Revista Ñ*, de Ban! Buenos Aires: Clarín.
- Bauman, Z.** (2003) “De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad”. En: Hall, S. y Du Gay, P (2003) *Cuestiones de identidad cultural*.

Buenos Aires: Amorrortu.

Benjamín, Walter (1980) “Poesía y capitalismo”. En: Link, Daniel (comp.).

(2003) *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Gubileo*.

Buenos Aires: La Marca.

(1982) *El libro de los pasajes*. España: Akal.

Bernet, Jordi (2013) *1280 almas*. Colección: Álbumes ilustrados. Libros del Zorro Rojo.

Bolaño, Roberto (1998) *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.

Braceras, Elena, Cristina Leytour y Susana Pititella (1986) *El cuento policial argentino*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Cámara, Gabriela Cabezón (2011) *Le viste la cara a Dios*. España: Colección de Bichos.

Cámara, Gabriela- Echeverría Iñaki (2013) *Beya, le viste la cara a Dios*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Camps Sibila (2014) *La red, caso Marita Verón*. Buenos Aires: Planeta.

Capote, Truman (1ª Ed. 1966, 2006) *A sangre fría*. Buenos Aires: Anagrama.

Casanova, Rodrigo (2000) *Entrevista a Díaz Eterovic*. Chile: Cormarán.

Chandler Raymond (2004) *La dama del lago*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

(2015) *El largo adiós*. Buenos Aires: Debolsillo.

(1976) “Verosimilitud y género”. En Link, Daniel (comp.) (2003) *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Gubileo*. Buenos Aires: La Marca.

(1976) “Apuntes sobre la novela policial en cartas y escritos inéditos”. Buenos Aires: De la Flor.

Chase, H. (2005) *El secuestro de Miss Blandish*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Chavarría, Daniel (2011) *Adiós muchachos*. Córdoba: EDUVIM.

Colmeiro, José F. (1994) *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Prólogo de Manuel Vásquez Montalbán. Barcelona: Anthropos.

Conteris, Hiber (1985) *El diez por ciento de vida*. Buenos Aires: Alfaguara.

- Convertini, Horacio** (2012) *La soledad del mal*. Córdoba: Eduvin.
- Délano, Poli** (2011) *Muerte de una ninfómana*. Córdoba: Eduvim.
- Domante, Juan** (2014) *Chau papá*. Buenos Aires: Punto de Encuentro.
- Doria, Martín** (2012) *Postales de río*. Córdoba: Eduvim.
- Eddie, Piña Morales** (2003) *Aproximación a la novela neopolicial de Ramón Díaz Eterovic ("El hombre que pregunta")*. Chile: Nueva Revista del Pacífico.
- Elgue, cristina** (1993) "El relato policial como intertexto". En: *La voz del Interior*, Cultura, 16 de septiembre de 1993.
- Epple, Juan Armando** (2003) "El neopolicial latinoamericano". En: Ruiz Barrionuevo Carmen y otros (2003) *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Espasa Calpe** (2005) *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- Eterovic, Díaz** (2000) *Una mirada desde la narrativa policial*. Chile: Cormoran, N°2 año.
- (2010) *La ciudad está triste*. Argentina: EDUVIM.
- (1ª Ed. 1993, 2015) *Nadie sabe más que los muertos*. Chile: LOM Ediciones.
- Feinmann, José Pablo** (1991) "Estado policial y novela negra argentina". En: Pertrioni, Giuseppe, Jorge B. Rivera y Luigi Volta (eds.) (2005) *Los héroes difíciles: la literatura policial en la Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Corregidor.
- (1ªEd. 1978, 2015) *Los últimos días de la víctima*. Buenos Aires: Planeta.
- Fevre, Fermín** (comp.) (1ª Ed.1974, 1995) *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Fonseca, Rubem** (2008) *Agosto*. San Pablo: Companhia das bolso.
- Ford, Aníbal** (1996) *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*. Bs. As. Arg. Amorrortu.
- Fornaro, Milton** (2010) *Cadáver se necesita*. Córdoba: EDUVIM.
- Foucault, Michael** (1980) "Entrevista sobre la prisión y el método". En: *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Plaqueta.

- (1987) “La resonancia de los suplicios”. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI. En: Link, Daniel (comp.) (2003) *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Gubileo*. Buenos Aires: La Marca.
- Fowler, Alistair** (1982) *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Gandolfo, Elvio** (2007) *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Norma.
- Gandolfo-Sosa** (2008) *El doble Berni*. Buenos Aires: Negro Absoluto.
- (2010) *Los muertos en la arena*. Buenos Aires: Negro Absoluto.
- Gamerro** (2007) *Las islas*. Buenos Aires: Norma.
- Giardinelli, Mempo** (2000) “El neopolicial argentino: violencia e ideología”. En: Carmen Ruiz Barrionuevo y otros (2003) *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- (1990) *El género negro. Ensayo sobre literatura policial, 2ª Edic.* México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- (1ª Ed.1983, 2009) *Luna Caliente*. Buenos Aires: Editorial: EDHASA.
- (1ª Ed. 1985, 2018) *Qué solo se quedan los muertos*. Córdoba: Comunicarte.
- (2009) *El santo oficio de la memoria*. Buenos Aires: Edhasa.
- (2012) *La revolución en bicicleta*. Buenos Aires: Edhasa.
- (2014) *El cielo con las manos*. Buenos Aires: Edhasa.
- Ginzburg, Carlo** (1999) “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”. En: *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona: Gedisa.
- Glantz, Margo** (1978) *Repeticiones*. México: Universidad Veracruzana.
- Gramsci, Antonio** (1961) *Políticas del crimen*. En: Link, Daniel (2003) *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Gubileo*. Buenos Aires: La Marca.
- Grinstein, Marisa** (2006) *Mujeres Asesinas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2008) *Mujeres Asesinas 2, Los nuevos casos*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Groussac-Paul** (2011) *La Pesquisa*. Buenos Aires: In Octavo.
- Gubernnen, Roman** (comp.) (1979) *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets.
- Hammett, D** (1ªEd.1929, 2002) *Cosecha roja*. Madrid: Alianza.
(1ªEd. 1930, 1967) *El halcón Maltés*. Barcelona: Brugueras.
- Highsmith, Patricia** (1ª Ed. 1955-2004) *El talento de Mr. Ripley*. Buenos Aires: Del Sol.
- Himes, Chester** (1957) *For Love of Imabelle, (Por amor a Imabelle)*. EEUU: Serial de Brooklyng.
- Hoveyda, Fereydoun** (1998) *Historia de la novela policial*. Buenos Aires: Paidós.
- Howard** (2004) (ed.) *The poetics of prose. Traducido por Richard Howard*. New York: Cornell University Press.
- Ibargüengoitia, Jorge** (1977; 1987) *Las muertas*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Jamenson, Fredric** (1992) “Sobre Raymond Chandler”. En: Link, Daniel (comp.). (2003) *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Gubileo*. Buenos Aires: La Marca.
- Jim, Thompson** (2006) *1280 almas*. Buenos Aires: Del Sol.
- Krimer, María Inés** (2010) *Sangre Kosher*. Buenos Aires: Negro Absoluto.
(1998) *Veterana, Cuentos*. Buenos Aires: Ediciones Florida Blanca.
(2002) *La hija de Singer. Novela*. Buenos Aires: Sudamericana.
(2006) *El cuerpo de las chicas. Novela*. Buenos Aires: Tantalia.
(2009) *Lo que nosotras sabíamos. Novela*. Buenos Aires: Emecé.
(2011) *La inauguración. Novela*. Buenos Aires: El Ateneo.
(2013) *Siliconas express. Novela*. Buenos Aires: Aquilina.
(2014) *Sangre fashion. Novela*. Buenos Aires: Aquilina.
(2016) *Noxa*. Buenos Aires: Revólver.
- Kristevas, Julia** (1998) *Sentido y sinsentido de la rebeldía (Literatura y psicoanálisis)*, trad. Guadalupe Santa Cruz. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Lacan, J.** (1975) “El seminario sobre la carta robada”. México: Siglo XXI. En:

Link, D (2003) *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Gubileo*. Buenos Aires: La Marca.

Laiseca, J. Carlos (1ª Ed.1976) *Su turno de morir*. Buenos Aires: Corregidor.

Lafforgue, Jorge y Rivera J. (eds.). (1977) *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Calicanto.

Leblanc, Maurice (2014) *Arsenio Lupin, caballero y ladrón*. España: Claridad, Serie Negra.

(2000) *El triángulo de oro*. España: Bruguera.

Leñero, Vicente (1971) *Los albañiles*. Barcelona: Seix Barral.

(1994) *Cajón de sastre*. México: Editorial Universidad Autónoma de Puebla.

Leonardo, Pablo (1976) *Mala guita*. Buenos Aires: De la Flor.

Levín, Federico (2009) *Ceviche*. Buenos Aires: Aquilina.

Levrero, Mario (1ª Ed. 1975, 2009) *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*. Buenos Aires: Mondadori.

Link, Daniel (comp.) (1ª Ed. 1992, 2003, Ed. Corregida y aumentada) *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Gubileo*. Buenos Aires: La Marca.

López, Fernando (2012) *Falsa rubia. Episodio 1 con tacones*. Córdoba: Raíz de Dos.

(2012) *Animales de noche. Episodio 2 Philip Lecoq, detective*. Córdoba: Raíz de Dos.

(2011) *Un corazón en la planta del pie, novela*. Córdoba: Eduvim.

(2007) *Arde aún sobre los años, novela, cuatro ediciones*. Córdoba, Recovecos.

Loyola, Leonardo (2008) *Santería*. Buenos Aires: Negro Absoluto

(2011) *Kryptonita*. Buenos Aires: Mondadori.

Lunar, Lorenzo (2014) *Que en vez de infierno encuentres gloria*. Buenos

Aires: Zoela.

Maggiore, Germán (2001) *Entre hombre*. Buenos Aires: Edhasa.

Magnus, Ariel (2010) *El doble crimen*. Córdoba: Eduvim.

Mallo, Ernesto (2012) *Los hombres te han hecho mal: el tercer caso del comisario Lascano*. Madrid, España: Siruela.

(2013) *Me Veras Caer*. Editorial: Del Nuevo Extremo.

(2011) *Crimen en el Barrio del Once*. Buenos Aires: Ediciones Siruela.

(2011) *El Policía Descalzo de la Plaza San Martín*. Madrid: Siruela.

(2010) *El Relicario*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

(2007) *Delincuente argentino*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

(2006) *La aguja en el pajar*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

(1982) *Què mambo el de Colón*. Buenos Aires.

(1977) *Siete cuadros*. Buenos Aires.

(1973) *La vacuna*. Buenos Aires.

Mandel, Ernst (1986) "Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco". México UNAM. En: Link, D (2003) *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Gubileo*. Buenos Aires: La Marca.

Mankell, Henning (2010) *La falsa pista*. Buenos Aires: Tusquets.

(2005) *El retorno del profesor de baile*. Buenos Aires: Tusquets.

Mariotti, Maximiliano (2008) *El crimen de la doble ilusión*. Córdoba: El Copista.

Martelli, J. Carlos (1973) *Los tigres de la memoria*. Buenos Aires: Sudamericana.

Martins, Luis (ed.). (1960) *Obras-Primas do conto policial*. São Paulo: Livraria.

Martínez, Dámaso (2006) *Serial*. Córdoba: El Copista.

Martínez, Guillermo (2012) *Entrevista*. En: Picabea, María. *Revista eñe*.

Buenos Aires: Clarín.

(2003) *Crímenes imperceptibles*. Buenos Aires: Planeta.

Martini, Juan Carlos (1974) *Los asesinos las prefieren rubias*. Buenos Aires: Ediciones de La Línea.

(1973, 1ª Ed., 2008) *El Agua en los Pulmones*. Buenos Aires: Tantalía.

McLuhan, Marshall (1993) *La galaxia Gutenberg*. México: Editorial Galaxia Gutenberg.

Mattalía, Sonia (2008) *La ley y el crimen: usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. España: Editorial Iberoamericana.

Melana, Marcela (2010) “Nuevas configuraciones del género policial: Tuya de Claudia Piñeiro”. En: Mossello-Teobaldi (2010) *Imaginarios literarios y culturales*. Córdoba: Copista.

Monsiváis, Carlos (1973) “Ustedes que jamás han sido asesinados”. En: *Revista de la Universidad de México* N°7.

Mossello, Fabián- Teobaldi, Daniel (2010) *Imaginarios literarios y culturales. Géneros y poéticas*. Córdoba, Argentina: Ediciones del Copista.

Mossello, Fabián- Melana Marcela (2014) *El discurso del policial. Reconfiguraciones del género en la sociedad contemporánea*. Córdoba, Argentina: Eduvim.

Mossello, Fabián G. (2010) *Literatura, ideología y sociedad*. Córdoba: Eduvim.

Noguerol, Jiménez F. (2010) *Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino*. En: *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* N°15. EEUU.

Orsi, Guillermo (2011) *Segunda Vida*. Buenos Aires: Norma.

Oviedo, José Miguel (2001) “Bolaño en la noche oscura de Chile”. En: *Suplemento dominical del diario El Comercio* N° 105. Chile.

Padura, Leonardo y López, Lucía (Comp.) (2001) *Variaciones en negro*. La Habana: Arte y Literatura.

(2009) *Pasado Perfecto*. Barcelona: Tusquest.

- Pazkowski, Diego** (1999) *Tesis sobre un homicidio*. Buenos Aires: INTI, Revista de literatura hispánica.
- Perilli, Carmen** (1994) *Las ratas en la torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- Piglia, Ricardo** (1975) *Nombre falso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1979) “Lo negro de lo policial”. En: *Introducción a Cuentos de la serie negra*. Argentina: CEAL.
- (1988) *Tesis del cuento*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1990) *Relato de la loca y el crimen*. Argentina: Fraternal.
- (2006) *Plata quemada*. Buenos Aires: Anagrama.
- (2010) *Blanco Nocturno*. Buenos Aires: Anagrama.
- Piñeiro, Claudia** (2005) *Tuya*. Buenos Aires: Colihue.
- Pitol, Sergio** (1984) *El desfile del amor*. Barcelona: ERA.
- Poe, Edgar Allan** (1993) *La Carta Robada*. Buenos Aires: Editorial Claridad.
- Porter, Dennis** (1981) *The pursuit of crime: Art and ideology in detective fiction*. New Haven: Yale University Press.
- Puig, Manuel** (1977) *The Buenos Aires affair*. Barcelona: Seix Barral.
- Quirós, Mariano** (2013) *No llores, hombre duro*. Córdoba: Eduvim.
- Rest, Jaime** (1974) “Diagnóstico de la novela policial”. En: *Crisis*, N°15. Buenos Aires: Ariel.
- Romero, Ricardo** (2009) *Los bailarines del fin del mundo*. Buenos Aires: Negro Absoluto.
- (2008) *El síndrome de Rasputín*. Buenos Aires: Negro Absoluto.
- Rosa, Nicolás** (1998) *Manual de estilo*. Mimeo Maestría en Literaturas Latinoamericanas. UNC. Córdoba. Argentina.
- (2006) *Relatos críticos. Cosas Animales discursos*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editores.
- Saguier, Raquel** (1ª Ed.1994, 2010) *Esta zanja está ocupada*. Paraguay: Servilibro.
- (1ª Ed.1999, 2010) *La posta del placer*. Asunción: RP. Ediciones.
- Sasturain, Juan** (1ª Ed. 1984-1987, 2003) *Manual de perdedores I y II*.

Buenos Aires: Sudamericana.

(1ª Ed. 2002, 2010) *La lucha continua*. Buenos Aires: Debolsillo.

Serrano, Marcela (1999) *Nuestra señora de la soledad*. Buenos Aires: Alfaguara.

Sietecase, Reynaldo (2010) *Un crimen argentino*. Buenos Aires: Punto de Lectura.

Simpson, Amelia (1990) *Detective fiction from Latin America*. Londres y Toronto: Associated UP.

Singer, I. Bashevis (2013) *El mago de Lublin*. España: RBA Libros.

Smania, Estela (2004) *La última puerta*. Córdoba: Alción.

Soares, Jo (2011) *As Enganadas*. Sao Pablo: Companhia das Letras.

Soriano, Osvaldo (1973) *Triste, Solitario y Final*. Buenos Aires: Planeta.

(1ª Ed. 1973, 2004) *No habrá más pena ni olvido*. Barcelona: Seix Barral.

(1ª Ed. 1981, 2004) *Cuarteles de invierno*. Barcelona: Seix Barral.

Stegmayer, María (2010) *Acerca de los usos estratégicos del policial en El secreto y las voces de Carlos Gamerro*. Sante Rosa: Anclajes vol.14 no.2 jul./dic.

Taibo II, Paco Ignacio (1987) “La (otra) novela policíaca”. En: *Los cuadernos del norte*, N° 41. México: UNAM.

(1988) *Sintiendo que el campo de batalla*. México: TXALAPARTA.

(2000) *Entrevista a Taibo II*, por Scantlebury, Marcia, Chile, El Mercurio. En:

Jimenez Nogerol (2009) *Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias en la narrativa policial mexicana*. México: Iberoamericana /Verveurt.

(1ª Ed. 1976, 2013) *Días de combate. Serie Belascoarán*. México: Editorial Joaquín Mortiz.

Terranova, Juan (2009) *Lejos de Berlín*. Buenos Aires: Negro Absoluto.

Trelles, Diego Paz (2008) *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: Detectives perdidos*. Escrito por The University of Texas at Austin. Department of Spanish & Portuguese.

Tizziani, Rubén (2013) *Noches sin lunas ni soles*. Buenos Aires: Punto de Encuentro.

Todorov, Tzvetan (1977) “The typology of detective fiction”. Traducción

de Richard *Howard*. New York: Cornell University Press.

Toledo, Vania Barraza (2003) “Nueva novela policíaca: un nuevo modelo exegético”. En: *Mester*, XXXII (2003): 172-173.

Valenzuela, Luisa (1990) *Novela negra con argentinos*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

Volpi, Jorge (1999) *En busca de Klingsor*. Barcelona: Seix Barral.

Yates, Donald (ed.) (1964) *El cuento policial latinoamericano*. México: Andrea.

Yudicello, L. (2010) *Judas no siempre se ahorca*. Córdoba: Eduvim.

Zelaschi, Pérez (1960) *Entrevista*. En: Simpson, Amelia (1990) *Detective fiction from Latin America*. Londres y Toronto: Associated UP.

Zizek, Slavoj (2000) “Dos modos de evitar lo real del deseo”. En: *Mirando al sesgo. Una introducción a Jaqués Lacán a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

Bibliografía general

Angenot, Marc (1998) “Hegemonías, disidencias y contradiscurso. Reflexiones sobre la periferia del discurso social en 1889. En: *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias. S/D*. Córdoba, UNC. Traducción de Nicolás Rosa, Universidad Nacional de Rosario.

Anouilh, Jean (2009) *Antígona*. Buenos Aires: Losada.

Arlt, Roberto (1986) *Los siete locos y los lanzallamas*. Buenos Aires: Ayacucho.

Atorresi, Ana (1996) *Semiótica de la crónica periodística*. Buenos Aires: CONICET.

Bajtin, Mijail (1982) *El problema de los géneros discursivos*. México: Siglo XXI.

Barthés, Roland (1970; 1974) *S/Z*. New York: Hill and Wang.

(1973) “El efecto de realidad”. En: Roland Barthes y otros. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

(1977) *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Traducido por Beatriz Dorriots. Título original: “Introduction à l’analyse structurale des récits”. *Communications*, N° 8, París, 1966.

Barrera Enderle, Víctor (2001) *En torno a nos han dado la tierra, de Juan Rulfo*. Web. Access. Library.

Benveniste, Emile (1971) *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.

Bertrand, Denis (2000) *Précis de Sémiotique Littéraire*. Paris: Nathan. Traducción: Lelia Gándara. Revisión: Eduardo Serrano Orejuela.

Bolaño, Roberto (1998) *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.

Borges, Jorge Luis (1ª Ed. 1935) “Los laberintos policiales y Chesterton”. Buenos Aires: Sur N°10. En: Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez

Monegal (1984) *Borges por él mismo*. Barcelona: Laia.

(1986) *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar"* (1936-1939) Barcelona: Tusquets.

(1944) *La muerte y la brújula*. Buenos Aires: Losada.

(1949) *El fin*. Buenos Aires: Revista Sur.

(1998) *Prólogo en La piedra lunar de Wilkie Collins*. Madrid: Alianza.

Cano, Fernanda (2010) *Sobre la enseñanza de la literatura*. Especialidad en Educación, Lectura y Escritura. Buenos Aires: FLACSO.

Charaudeau, Patrick (1995) "Un análisis semiolingüístico del discurso". En: *Langages* N° 117. *Les analyses du discours en France*. París: Larousse, marzo de 1995. (Trad. de la cátedra de Análisis del Discurso, UNC).

Collins, Wilkie (2004-1ª Ed. 1946) *La piedra lunar*. España, Madrid: El país.

Conadep (1984) *Nunca más*. Buenos Aires: Eudeba.

Corral Sánchez, Luis (1997) *Semiótica de la publicidad*. Barcelona: Editorial Síntesis.

Costa, Ricardo y Mozejko Teresa (2004) *Lugares del decir*. Rosario: Homo Sapiens.

Coutinho, Eduardo F. (2003) *La literatura Comparada en América Latina*. Ensayos. Cali, Colombia: Programa Editorial Universidad del Valle.

Culler, Jonathan (1979) *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Anagrama.

Del Campo, Haroldo (1986) *De la razón antropofágica. Diálogo y diferencias en la cultura brasileña*. Brasil: Revista Cultura.

De Faisan, Montes Alicia (1999) *El viejo arte de contar historias*. Buenos Aires: Kapeluz.

De Santis, Guillermo (2007) *El enigma de París*. Buenos Aires: Planeta.

(2012) *Entrevista*. En: Picabea, María. *Revista eñe*. Buenos Aires: Clarín.

Di Benedetto, Antonio (1969) *Los suicidas*. México: Fondo de Cultura.

(1962) *Reyunos*. México: Fondo de Cultura.

Drucaroff, Elsa (2011) *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

Eco, Umberto (1981) *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen.

Feierstein, Ricardo (1999) *Historia de los judíos argentinos*. Buenos Aires: Planeta.

Figueras, Marcelo (1ª Ed. 1992, 2016) *El muchacho peronista*. Buenos Aires: Alfaguara.

Floch, J. Marie (1985) "El recorrido generativo de la significación". En: *Conceptos generales de semiótica*. París: Seuil (traducción al español, cátedra de Semiótica Literaria, UNC).

Genette, Gérard (1978) *Figures III*, París: Seuil [Trad. Al español: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989], *Nouveau Discours du récit*, París, Seuil, 1983: 58-59 [Trad. esp.: *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998].

Greimas, Algirdas Julien (1989) *Del sentido II. Ensayos semióticos*. Madrid: Gredos.

Greimas, Algirdas Julien y Courtès, Joseph (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Greimas, Algirdas Julien y Fontanille, Jacques (1994) *Semiótica de las pasiones*. México: Siglo XXI.

Guzmán, Aldo (2007) *Comunicación y cultura en la crisis de la modernidad*. Córdoba: Editorial Alción.

Hamon, Philippe (1977) "Pour un statut sémiologique du personnage". En: R. Barthes et al. *Poétique du récit*. París: Seuil: 115-180. (Traducción de la cátedra de Semiótica, UNC).

(1982) "Un discours contraint". En: Barthes, Roland et al. *Littérature et réalité*. París: Seuil, págs. 119-181 (Trad. de la cátedra, Semiótica. UNC).

Hénault, Anne (1979) *Les enjeux de la sémiotique. Introduction à la sémiotique générale*. París: P.U.F. (Traducción de la cátedra de Semiótica. UNC).

(1983) *Narratologie. Sémiotique générale. Les enjeux de la sémiotique*. París: P.U.F. (Traducción de la cátedra de Semiótica.UNC).

Kerbrat Orecchioni, Catherine (1986) *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Hachette.

Kusch, Rodolfo (1976) *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires:

Fernando García Cambeiro.

Le Goff, Jaques (1991) “*Edades míticas*”. En: *El orden de la memoria*.

Barcelona: Paidós.

Lewis, C.S. (1ª Ed. 1954, 2014) *Las crónicas de Narnia*. Buenos Aires:

Destino.

López, Fernando (2005) *Bilis Negra*. Córdoba: Alción.

Lotman, Jurit (1978) *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.

Pacheco, J.E. (1967) *Morirás lejos*. México: Era.

Peirce Charles Sanders (1987) *Obra lógico semiótica*. España: Taurus.

Robin, Régine (1993) “Extensión e incertidumbre de la noción de literatura”.

En: Marc Angenot y otros (1993) *Teoría literaria*. México: Siglo XXI.

Rowling J. K. (2016-2017) *Saga de Harry Potter*. España: Salamanca.

Sábato, Ernesto (1985) *Sobre Héroes y Tumbas*, Buenos Aires:

Sudamericana- Planeta.

(1ª Ed. 1948, 2006) *El túnel*. Buenos Aires: La Nación.

Schalom, Myrta (2003) *La Polaca*. Buenos Aires: Norma.

Steimberg, Oscar (1992) *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires:

Colección del Laurel.

Tolkien, J.R.R. (2016) *El señor de los anillos*. Barcelona: Minotauro.

Verón Eliseo (1995) *Semiosis de lo ideológico y del poder: la mediatización*.

Buenos Aires: UBA Ediciones.

Walsh, Rodolfo (1ª Ed. 1957, 1973) *Operación masacre*. Buenos Aires:

Sigma.

(1ª Ed. 1953) *Diez cuentos policiales*. Buenos Aires: Hachette.

(1ª Ed. 1953,1985) *Variaciones en rojo*. Buenos Aires: Edic. de la Flor.

Willians, Raymond (1980) *Marxismo y literatura*. México: Península.

Wolfe, Tom (1978) *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama.

Sitios web consultados

Aciprensa (2015), < www.aciprensa.com/santo/santos>. Consulta, febrero de 2015.

ADN. Cultura. Nación (2007),
<www.adndiarionacion.com.ar/piñeiro/tuya/>. Consulta marzo 2013.

Blanco, Oscar (2009) “Los comienzos del relato policial en Argentina. Un asunto policial. Una cuestión de estado”. En:

<www.elinterpretador.net/35/movil/blanco>. Consulta marzo de 2013.

Caravana de recuerdos (2010),
<www.caravansderecuerdos.blogspot.com.ar/2010/01/homenje-roberto-arl>. Consulta febrero de 2013.

Aguirre, Osvaldo (2014), <www.bolinfodecarlos.com.ar/zwimigdal-el-nombre-de-una-infamia> . Consulta junio de 2104.

Call of Duty (2013), <www.es.callofduty.wikia.com/wiki/Mini-Uzi>. Consulta abril de 2013.

Secuestro Express (2015), <www.secuestroexpress.com.ar/estocolmo>. Consulta febrero de 2015.

Cervantes Virtual (2015), <www.cervantesvirtual.com/bib/bibautor>. Consulta enero de 2015.

Defoe, Daniel (2014), <www.literatura.itematika.com/libro/86/las-aventuras-de-robinson-crusoe>. Consulta enero de 2014.

Desaparecidos (2013), <www.desaparecidos.org/conadep/nuncamas>. Consulta marzo de 2014.

De Santis Pablo, *Los mejores asesinatos de la literatura*, <www.lanacion.com.ar/487962-los-mejores-asesinatos-de-la-literatura>. Consulta, enero de 2012.

Diario el Patagónico, <www.diarioelpatagonico.com.ar/Mallo/novela>. Consultada en marzo de 2012.

Feinmann, José Pablo (1991), *Narrativa policial y realidad política*, <www.diariopagina12.com.ar/policial/feinmann>. Consultada, febrero de 2103.

- Fundación María de los Ángeles** (2014),
<www.fundacionmariadelosangeles.com>. Consultada febrero de 2014.
- Gamero** (2004) *Decálogo del relato policial argentino*,
<www.lamaquinaexcavadora.com>. Consulta marzo de 2015.
- Guía de comic** (2015), <www.guiadecomix.com/frankmiller/sin-city>.
Consulta, abril de 2013.
- Ideas** (2014), en *Suplemento Clarín*, <www.clarin.com/ideas/marita-veron-sibila-camps-la-red>. Consulta 25 de febrero de 2014.
- Elle, libros** (2013) *Gabriela Cabezón Cámara*, <<https://elle.clarin.com/5-libros-leer-este-fin-semana/>>. Consulta mayo de 2013.
- Mallo, Ernesto** (2013), <www.revistaene.com.ar/mallo>. Consulta febrero de 2012.
- Mankell, Henning** (2007), <www.diariolanacion.com.ar/policial/mankell>.
Consulta 20 de marzo de 2013.
- Piglia, Ricardo** (2013) *sobre Blanco Nocturno*,
<www.anagrama/piglia/blanco-nocturno>. Consulta enero de 2013.
- Pompas de Papel** (2012),
<www.blogs.eitb.eus/pompasdepapel/2012/11/27/vuelve-mas-lucido-que-nunca-el-comisario-lascano-de-ernesto-mallo/>. Consulta febrero de 2012.
- Preciado, Beatriz** (2008) *Farmacopornografía*,
<www.elpais.com/diario/2008/01/27/domingo/>. Consulta febrero de 2015.
- Negro Absoluto** (2010), <www.negroabsoluto.com.ar>. Consulta
septiembre de 2010.
- Remedi, Gustavo**, 2004, 84). *La ciudad Latinoamericana S.A. o el asalto al espacio público*, www.henciclopedia.org.uy/permanentes/
Consulta marzo de 2014.
- Semana Negra de Gijón** (2013), <www.semananegracijon.com.es>.
Consulta marzo de 2014.
- Sinay** (2015) “Novela Negra: una ventana a la cruda realidad. En: *Ideas, La Nación*, <www.lanacion.com.ar/novelanegra>.
Consulta 9 de agosto de 2015.
- Sumalavia, Ricardo**,

www.jose.navarro.eresmas.net/NOVELAPOLILATINA. Consulta abril de 2012.

Temática libros (2104), <www.temativa.com/libros/>, consulta febrero de 2014.

User (2015), <www.users.ipfw.edu/jehle/poesia/nocheosc>. Consulta febrero de 2015.