

## HACIA UNA REVISIÓN DEL CONCEPTO DE LO POLICIAL A LA LUZ DE TEXTOS ARGENTINOS

**Marta Elena Castellino**

*Universidad Nacional de Cuyo*

"Para adentrarse en el género policial a orillas del Río de la Plata hace falta conocer muy bien las reglas del juego, sin duda; pero a la vez estar dispuestos a abrirse a una lectura múltiple, heterodoxa y no convencional".

Jorge Lafforgue

### **1. Introducción**

En un momento de la historia cultural en que los géneros literarios tienden a desdibujarse y confundir sus fronteras, a la sombra de la libertad todopoderosa del creador, el cultivo de la narrativa policial puede sugerir un anacronismo o una contradicción.

En efecto, pocas especies literarias hay tan codificadas, tan definidas por la sujeción a un conjunto de reglas que *lo policial*, al menos en su versión más clásica y que parece aspirar a constituirse en paradigma del género, el producto detectivesco por antonomasia: la novela de *detection*, novela enigma o novela problema que en su vertiente canónica anglofrancesa puede definirse como "la solución metódica y gradual, por medios racionales, de un hecho misterioso, generalmente un crimen".

En suma, lo esencial es el misterio y todo lo demás -la

parafernalia criminal más o menos compleja y sofisticada o el aparato policial o detectivesco desplegado- se dan por añadidura.

La preceptiva indica también una serie de "mandamientos", varios de los cuales Jorge Luis Borges -gran amante del género- estableciera a partir de la obra de Gilbert Keith Chesterton y enunciara a modo de código para el buen escritor de ficciones policiales: un límite discrecional de seis personajes; declaración de todos los términos del problema; avara economía en los medios; primacía del *cómo* sobre el *quién*; pudor de la muerte; necesidad y maravilla de la solución<sup>1</sup>.

Ciertamente, un género literario es una entidad ahistórica e ideal, y sus concreciones a lo largo del tiempo se van ajustando a diversas exigencias derivadas del momento cultural y fundamentalmente, del impulso creativo de cada autor.

De todos modos, ciertas regularidades tanto en la elección de una temática como en el modo de organizar y expresar esos contenidos, validan la posibilidad de adscribir las creaciones particulares a un determinado cauce genérico y nos invitan a considerarlas -además de su valor intrínseco e individual- en relación con ese conjunto preestablecido y preexistente en busca, quizás, de una mejor comprensión y valoración de la obra en cuestión. Siempre es en la ecuación tradición / originalidad donde se juega la trascendencia de una obra, y la actualidad de un género, en su capacidad de transformación y adaptación a las nuevas circunstancias.

Ante un hecho concreto, cual es la existencia de una narrativa policial argentina, que surge a fines del siglo XIX, se consolida en las primeras décadas del XX y se diversifica con suerte variable en el resto de la centuria, resulta un desafío la posibilidad de poner a prueba las teorizaciones existentes sobre *lo policial* en el estudio y análisis del fenómeno argentino y la posibilidad de establecer una tipología -ciertamente provisoria- de la narrativa policial argentina, a través del estudio de algunos autores que incursionan en el género y cuyos aportes resultan especialmente significativos.

En tal sentido, se ha relevado la bibliografía existente acerca del desarrollo de la narrativa policial en las letras rioplatenses<sup>2</sup>; apor-

tes que nos permiten, a grandes rasgos, trazar su historia, pero que nos dejan -por así decirlo- en el umbral de la cuestión planteada, en tanto no aportan una respuesta valedera, al hecho, fácilmente constatable, de que en la actualidad se observa-tanto por parte de la crítica como por parte de los escritores y el público lector- un creciente interés por cierto tipo de obras que, provisoriamente, consideraremos incluidas en el denominado "género policial".

Asimismo se advierte que tal rótulo comienza a ser aplicado cada vez con más insistencia a relatos que, en apariencia al menos, se distancian del paradigma policial clásico (al menos en su versión de relato de *detection*).

Todo ello contribuye a socavar la idea de "lo policial" como un pasatiempo trivial, juego esquemático y en cierto modo cristalizado en el ya clásico triángulo *delincuente-víctima-detective*, como así también definido a partir de dos componentes básicos como son *misterio* y *razón*.

Por el contrario, respondiendo al movimiento general de las ideas que transita desde el positivismo a la posmodernidad, también la literatura policial argentina se ha visto enriquecida con una serie de variantes que reclaman, tanto una revisión de la noción del género en cuanto estructura fija, cuanto una consideración de algunas de las modalidades que, sobre todo en las últimas décadas, van señalando para la narrativa policial argentina un lugar de creciente importancia dentro del panorama literario argentino, entendido como *sistema*.

En consecuencia, nos planteamos las siguientes cuestiones:

-si resulta posible mantener las categorías que han justificado la estructura clásica del así llamado "género policial" dentro de la tradición anglosajona, francesa y la "novela negra" norteamericana, signada por la presencia de una trama sostenida por la tríada *delincuente-víctima-detective*, para una caracterización de la narrativa policial argentina;

-si resulta posible establecer una relación entre las transformaciones formales sufridas por la narrativa argentina en el siglo XX, y las expresiones del así llamado "género policial";

-si resulta posible establecer, dentro de un corpus narrativo que

se reconoce por la presencia -como invariante- de una trama centrada en un enigma a resolver por distintas vías, atendiendo a ciertos caracteres estructurales y semánticos, algunas variantes como por ejemplo lo policial paródico, lo policial metafísico y teológico, lo policial localista, lo policial con humor, lo policial y la crítica social, lo policial en relación con la historia, lo policial y la metaficción.

Estas posibles variantes tipológicas escapan a los límites del presente trabajo, si bien en él se adelantan algunas conclusiones acerca de la obra de Jorge Luis Borges, Leonardo Castellani, Antonio Di Benedetto y Marco Denevi.

## 2. Hacia una historia de la narrativa policial argentina

Los antecedentes de la literatura policial argentina pueden situarse en las últimas décadas del siglo XIX; con mayor precisión, gracias a la pluma de hombres del '80 como Carlos Monsalve, Eduardo Holmberg y, muy especialmente, Luis Várela<sup>3</sup> y Paul Groussac.

El interés por el género no desaparece en los comienzos del siglo XX, y tiene un desarrollo creciente en las décadas del '40<sup>4</sup> y '50, adquiriendo cada vez más, características originales: la presencia del humor, lo paródico, la preocupación metafísica, la relación con la historia... Las fronteras entre distintas especies narrativas se vuelven cada vez más lábiles, hasta llegar, en los '90, a ensayar la combinación entre "policial" y "novela histórica", por ejemplo (Martín Kohan: *El informe*).

Tal evolución y desarrollo va siguiendo los avatares de la literatura argentina considerada en su conjunto; así, la primera etapa que todos los estudiosos coinciden en señalar como escrita bajo el signo predominante de la novela de *detection* inglesa, corresponde a una época en que la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, contribuía en gran medida a la difusión entre nosotros de las letras anglofrancesas; de hecho, varias de las primeras teorizaciones de Borges sobre el tema (como las notas sobre Chesterton, por ejemplo) aparecieron en las páginas de la revista.

A la vez, lo que se señala como un segundo momento de nuestro género policial, inspirado fundamentalmente por los maestros de la "escuela dura" norteamericana, adviene en la década del '50, en un ambiente marcado por el deseo de dar testimonio de la realidad circundante, aun en sus aspectos más sórdidos y violentos.

A este viraje en cuanto a las influencias predominantes corresponde también una variación en las motivaciones de los lectores de ficciones policiales, tanto como en las de los autores: el simple pasatiempo ingenioso, al que se atribuía por sobre todo una finalidad de evasión<sup>5</sup> se ve reemplazado por la actitud testimonial o de denuncia de un entorno social que se toma cada vez más violento<sup>6</sup>.

De todos modos, cualquier aporte o respuesta dada hasta el momento, en relación con el desarrollo de la narrativa policial argentina, parece tornarse insuficiente ante el fenómeno constatado en la actualidad, en que se observa una diversidad de textos -aparentemente alejados de lo policial tanto en su versión clásica como "negra"- y que sin embargo aparecen insistentemente rodeados por paratextos ("solapas", comentarios editoriales, manifestaciones del autor, etc.) que abogan por su inclusión dentro del género y funcionan en ocasiones como faros o indicadores de lectura<sup>7</sup>.

Establecido como objeto de estudio un conjunto de obras incluídas dentro de lo que se denomina provisoriamente "género policial", surge como problema la categoría misma de "lo policial" en su capacidad para abarcar distintas manifestaciones que, a medida que avanzamos en el siglo XXI, se hacen más complejas y diversas.

Así planteadas las cosas, caben dos soluciones: o bien desoír las indicaciones de lectura dadas por esos paratextos o bien, buscar en una redefinición del género la posibilidad de incorporar, siquiera por analogía o por extensión, esos relatos en el canon de la narrativa policial argentina.

Como hipótesis de trabajo planteamos entonces que, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, el género policial ha ampliado sus fronteras en función de un creciente énfasis en el papel del *lector* como co-autor de las ficciones detectivescas.

Se impone, entonces, una revisión de las invariantes del géne-

ro, como así también de las distintas actitudes o "modelos genológicos" con que sus cultores han asumido la pertenencia a una tradición determinada<sup>8</sup>.

### 3. Apuntes para una definición del género policial

En función de determinar el estatuto genérico de una serie de textos provisoriamente clasificados como "policiales", conviene revisar las invariantes -vale decir, "los rasgos sémico-formales constantes y obligatorios como ingredientes"- consideradas hasta el momento para esta modalidad narrativa, en orden a dilucidar precisamente cuáles pueden considerarse como tales en una definición de *lo policial* en su versión argentina. En tal sentido, tendremos en cuenta principalmente los elementos temáticos, los formales y la intencionalidad.

Una caracterización clásica del género es la que nos da, por ejemplo Alberto del Monte, al definirlo como una tradición integrada por un determinado número de personajes y de situaciones centrada "en el misterio, en la investigación, en la revelación final, en un esquema estructural de narración basada en el efecto final [...] con su variedad de *detective story* y de *thriller*"<sup>9</sup>. Se destaca así como elemento temático dominante la existencia de un *enigma* (a partir de Poe, generalmente un crimen misterioso) que debe ser resuelto a través del proceso deductivo; el personaje principal -al margen de la existencia de la ya mencionada "tríada policíaca"- es el *detective* que tiene a su cargo la develación del misterio; en cuanto a la estructura, se trata de una trama construida al revés (del crimen ya cometido a la reconstrucción de sus circunstancias) o, como indicaba Todorov, de la coexistencia de dos historias; la historia del crimen y la de la investigación<sup>10</sup>.

Finalmente, en cuanto a la intencionalidad manifiesta, se presenta como un desafío intelectual que el autor lanza al lector. Podemos hablar entonces de una aproximación entre enigma policial, problema matemático y juego", en tanto la razón restaura el orden y

produce el paso del caos al cosmos a través del despejamiento de una serie de incógnitas. En ocasiones, pretende conmover a partir de la *amenaza* que conlleva su trama y que hace que la historia se perciba no sólo como un problema que hay que resolver, sino como una situación dramática que hay que superar.

Un aporte particularmente interesante es el que realiza Jean Cohen cuando manifiesta que en la novela policíaca "la elipsis semántica constituye la figura capital, si no la única"<sup>12</sup>. En este caso, si tenemos en cuenta que elipsis es omisión, se destaca el rol del receptor en tanto responsable del proceso de restitución que realiza, en función del despejamiento de una serie de incógnitas: *quién, cómo, por qué...* en pos del desciframiento final.

#### 4. La versión argentina

Llegados a este punto, debemos señalar que nos resultó sumamente esclarecedora la obra de Miguel Gomes acerca de *Los géneros literarios en Hispanoamérica*<sup>13</sup>, en tanto nos guió hacia la posibilidad de ver los cuatro modelos genológicos por él propuestos: *mimético, transitivo, ambiguo y nihilista*<sup>14</sup>, interactuando en la constitución del género policial en la Argentina, aunque no necesariamente sucesivos en cuanto a su aparición.

En efecto, quizás los tres considerados como iniciadores del género policial en el siglo XX: Jorge Luis Borges, Leonardo Castellani y Manuel Peyrou, nos ilustran acerca de tres actitudes fundamentales acerca del género.

En la Argentina -como vimos- el género policial nace como imitación de una tradición determinada; la *novela enigma o problema*, y no son ajenos, desde el comienzo, el humor y la parodia. Los textos se construyen en diálogo evidente con maestros extranjeros, incluso traspolando los ambientes característicos del género en sus versiones inglesas y norteamericanas. A esa tradición se suma luego la de la novela "negra" o "dura" al estilo norteamericano, que opta por una intención descriptiva de una situación social de violencia.

Vale decir, se da en los escritores una actitud *mimética*, en tanto responden a una concepción canónica del género. Porque, si bien muchos de los estudiosos del fenómeno de la narrativa policial argentina coinciden en destacar la intención paródica en los orígenes del género<sup>15</sup>, no se puede negar que algunos, como Manuel Peyrou, responden a las convenciones más clásicas del mismo, "sin segundas intenciones". Del mismo modo, textos policiales de la década del '90, como *Plata quemada* de Ricardo Piglia se inscriben en la tradición "dura" del género, con sus ingredientes reiterados de sexo y violencia.

El caso de Jorge Luis Borges resulta mucho más complejo: es indudable su importancia en la constitución del género, tanto en su papel de teorizador, como de estatuidor de un canon, como de escritor *sui generis* de ficciones policiales y de precursor de nuevos rumbos del género a partir de sus ensayos paródicos<sup>16</sup>. Su relación con lo policial resulta desde el comienzo ambivalente: a la vez que establece las bases de la "ortodoxia" del género, las socava. De allí la actitud lúdica y también el ejercicio de la deconstrucción irónica a que somete a la tradición anterior; sus textos instauran un juego muy particular con el lector: éste, familiarizado con los códigos de lo policíaco, ve sin embargo cuestionada su confianza "en la estabilidad representativa de los signos y en la existencia de la verdad detrás de ellos"; en su lugar afirma Jorge Hernández Martín<sup>17</sup>, se postula un lector dispuesto a participar en el juego intertextual, consciente de la indefinición y heterogeneidad de la materia ficcional. Es que este lector, sea que persiga a través del descubrimiento de la solución una suerte de restauración del orden cósmico (como parece insinuar Hernández Martín) sea que busque el simple goce intelectual del desciframiento, ve socavadas las bases de su ejercicio, en tanto estos cuentos no permiten anticipar la solución, no invitan propiamente a sumarse al juego de la "otra historia" de la que hablaba Todorov, sino más bien a una tercera, que el autor instaura a través de su reelaboración paródica de las constantes del género, en función de su propia *poética*. En última instancia, lo que los textos policiales de

*Borges* parecen proclamar es el carácter puramente ficticio de lo policial; en última instancia, una cuestión de lenguaje: versiones y perversiones de textos anteriores, preexistentes.

También resulta significativo el caso de Leonardo Castellani quien, siguiendo la lección del maestro indiscutido Chesterton, afirmaba que "una alta lección de teología [...] es lo único que se puede sacar de un crimen"<sup>18</sup>. Así, toda la construcción literaria se convierte en un ejercicio de exploración teológica; porque lo que da la razón última del texto, que asume en este caso la estructura policíaca, es el planteamiento de la lucha eterna entre el Bien y el Mal. Es que el misterio del mal en el mundo, visto a través de los crímenes concretos que cometen ciertos hombres es tanto un enigma policíaco como un enigma psicológico y psiquiátrico como un misterio teológico<sup>19</sup>

Así como en sus lecciones de Psicología<sup>20</sup> no desdeña Castellani hablar de la perversidad en orden a mostrar la totalidad de la naturaleza humana, así sus relatos detectivescos vendrían a ser una suerte de contracara de sus escritos filosófico-teológico-apologéticos, porque el problema religioso que explora es, en última instancia, el del Mal en el mundo, la existencia real y tangible de ese "Misterio de Iniquidad" que tiene como analogado inferior el pobre secreto -sórdido secreto- de los crímenes humanos corrientes. Castellani se acerca a ellos con el interés de un estudioso, a la vez que con el horror de un católico, en "búsqueda de certezas metafísicas y morales más que impresiones digitales, informes incompletos"<sup>21</sup>. Para ello la narrativa policial se ofrece como un instrumento idóneo; es innegable que a nuestro autor le atraen la resolución intelectual del enigma, al exponer los complejos mecanismos del alma humana, y los secretos de perversidad que interesan tanto al psicólogo como al sacerdote, quizás por motivos no tan diversos. Llega así a la *invención* de una modalidad policial propia, que podemos denominar "el policial teológico"<sup>22</sup>. Es que la perversidad tiene su origen en la psicología humana, pero en los casos realmente aberrantes -piensa Castellani- hay *algo* más<sup>23</sup> (hace referencia, por ejemplo a un "sexual-maníaco que yo llamé espiritado"<sup>24</sup> en un sentido quizá aproximado al de

"poseído"): la misteriosa presencia de lo demoníaco, que potencia los fallos de la naturaleza humana. Es que en sus narraciones, junto a la exploración de los laberintos de la psiquis humana, se desarrolla una profunda verdad teológica. Sólo si aceptamos que existe una fuerza maligna operante en el mundo -nos dice en cada relato- la intriga policial se cierra, queda resuelto el enigma que en última instancia propone el texto.

Un segundo momento de la narrativa policial argentina se produce cuando ya no se trata de reproducir las reglas del género, aplicando la receta ya sea en forma canónica o paródica, sino que se procede por hibridación, a través de la inclusión de elementos policiales más o menos dominantes junto a otros procedentes de géneros no precisamente afines, cuando no por transgresión deliberada de las convenciones del género.

Con respecto al proceso de hibridación genérica, por citar sólo algunos ejemplos, podemos referirnos a la novela de Marco Denevi, *Rosaura a las diez*, que utiliza estereotipos procedentes de distintas modalidades novelescas, como la novela *rosa o el folletín* (el papel de renovador de Denevi en relación con el relato policial se verá luego confirmado). O *The Buenos Aires Affair*, de Manuel Puig, que recorre caminos análogos.

No quiero dejar de mencionar también un caso particularmente significativo, como es el del mendocino Antonio Di Benedetto y su novela *Los suicidas* (1969), cuya trama va enlazando distintos casos policiales de muertes voluntarias con la aventura real de los protagonistas -dos periodistas- y con reflexiones de índole filosófica o alegórica, como el "Interludio con animales" que separa las dos secciones que componen el texto. Todo ello aproxima el relato a la novela policial filosófica, especie narrativa de la que fue cultor Gilbert K. Chesterton, o más bien, inaugura una modalidad nueva, escrita bajo el signo de la angustia existencial y las búsquedas de la nueva novela: el policial psicológico, en el que el tema de fondo es algún aspecto de la naturaleza humana: la soledad, el deseo de evasión, la imposibilidad de comunicación entre los hombres". En efecto, la

indagación que emprende el protagonista no es una búsqueda vulgar, sino una aventura minuciosa como una pesadilla; no se trata de descubrir a un culpable, sino de bucear en el interior de una serie de suicidas el móvil último de sus actos, ese fondo de desesperación nihilista que subyace a la existencia humana<sup>26</sup>.

## 5. Conclusión

Nuestro campo de indagación ha sido la narrativa policial argentina: en la actualidad, más alejada de las modalidades tanto clásica como dura, la trama policial se hace menos evidente, incluso llega a desdibujarse la existencia de un culpable o la del crimen mismo. Esto nos lleva a reiterar nuestra pregunta por las invariantes del género policial. ¿Cuáles subsisten? ¿Son suficientes para validar la inclusión de los textos en el ámbito de lo policial?

Una respuesta definitiva quizá no pueda darse, ni aún después de un examen pormenorizado de todo el corpus; sin embargo, podemos adelantar algunas conclusiones.

En primer lugar, cada vez se hace más notoria la necesidad de prescindir, en esta apreciación de lo policial, de muchos de los elementos considerados como adscriptos necesariamente al género. Nos encontramos ante una modalidad de lo policíaco que centra toda su eficacia en esa elipsis de elementos mencionada por Cohen, reticencia que llega incluso a prescindir de la certeza del crimen. En los relatos policiales se busca aclarar una serie de interrogantes: fundamentalmente *quién, cómo y por qué*; el *cuándo* y el *dónde* forman el cuadro de situación, necesario en tanto punto de partida para la resolución del caso. El *qué* es, en sí mismo, la razón de ser, el disparador de la historia. Pero ¿qué pasaría si el crimen fuera lo suficientemente difuso como para que nada más sospechemos su presencia: algo así como un peso ominoso sobre nuestra sensibilidad de lectores? Misterio creado por el narrador en una actitud lúdica que incita a sumarse al lector (de allí las dos historias: la del crimen y la de su resolución, ambas prefiguradas en *El cuarto amarillo*).

Otro gran interrogante es: ¿puede existir un policial sin alguno de los integrantes de la famosa tríada, por ejemplo, sin detective? La respuesta es sí, en tanto tal papel lo asuma el lector. Leídos como relatos policiales, los textos de Blaisten, por ejemplo, desencadenan ese proceso de identificación que rige las creaciones del género<sup>27</sup>. La dimensión pragmática cobra así cada vez mayor importancia. De los polos de la comunicación literaria, el acento se ha desplazado sutilmente al receptor.

En el policial clásico el lector se ve representado en el texto a través de la figura del investigador; constantemente compite con él en la resolución del misterio. En esta nueva etapa, el detective desaparece. Ya en Marco Denevi hay un anticipo, cuando la solución del asesinato de Rosaura, aun cuando los indicios aparecen en el texto, es alcanzada por el lector. Del mismo modo, en muchas narraciones policiales contemporáneas, la solución es extratextual: lo policial presenta un enigma que no siempre se cierra en el texto. También en eso el "misterio del cuarto amarillo" resulta un precursor insoslayable, en tanto el relato concluye con una suerte de guiño cómplice al lector: la insinuación de un nuevo misterio -que rodea esta vez a la figura del investigador- y cuya solución éste no vislumbra, pero nosotros conocemos de antemano.

Jean Cohen manifiesta que el misterio prolongado es el que constituye el hechizo de la novela y que "con la solución se va el encanto"<sup>28</sup>. Esto vale para el relato policial clásico, en el que el descubrimiento del culpable significaba una suerte de restauración del orden cósmico; con la "novela de la serie negra" comienza a volverse incierta la justicia y relativa la culpa<sup>29</sup>; ahora -a modo de otra vuelta de tuerca- suelen darse finales abiertos. Buscar que el misterio persista más allá del relato parece ser la finalidad de los narradores policíacos actuales. Así podrían dar cuenta de un mundo que no ofrece la solución de una salida lógica a los conflictos. La "reticencia" aludida por Cohén no se limita a la esfera del investigador (figura ésta que tiende a difuminarse) sino que contagia a toda la narración y puede hacer extensiva la sospecha al propio mundo del lector.

**RESUMEN**

*Establecido como objeto de estudio para el presente trabajo un conjunto de obras incluidas dentro de lo que provisoriamente puede denominarse "género policial", surge como problemática la categoría misma de lo policial en su capacidad abarcadora de distintas manifestaciones que cada vez se hacen más complejas y diversas. Se plantea así como hipótesis de trabajo la posibilidad de llegar a una redefinición del género en función de un creciente énfasis puesto en el papel del lector como co-creador de las ficciones detectivescas. Ello impone una revisión de las invariantes del género, como así también de las distintas actitudes o "modelos genológicos" con que los autores argentinos han asumido su pertenencia a una tradición determinada. Igualmente, dentro de ese corpus narrativo que se reconoce por la presencia de una trama centrada en un enigma a resolver por distintas vías, se pueden establecer algunas modalidades particulares; el policial paródico, el policial metafísico teológico, el policial psicológico, etc., ejemplificadas por la obra de Jorge Luis Borges, Leonardo Castellani, Antonio Di Benedetto y Marco Denevi, entre otros.*

## NOTAS

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges. "Los laberintos policiales y Chesterton". En: *Sur*. Buenos Aires, Año V, n° 10, julio 1935. También en Jorge Luis Borges. *Ficcionario*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

<sup>2</sup> Cf. Jorge Lafforgue y Jorge Rivera. *Asesinos de papel; Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1996. También: Gerardo Bra. "Orígenes de la literatura policial argentina". En: *Todo es historia*. Buenos Aires, año XXI, dic. 1987, n° 246, pp. 71-75, y "La evolución del género policial argentino; segunda parte". En: *Todo es historia*. Buenos Aires, año XXII, jun. 1988, n° 252, pp. 62-70.

<sup>3</sup> Conviene recordar al respecto las afirmaciones de Pedro Luis Barcia, en "Los orígenes de la narrativa argentina: la obra de Luis V. Várela". En: *Cuadernos del Sur*. Bahía Blanca, n° 21/22, 1988-1989, pp. 13-23: "El proyecto de una trilogía policial novelesca, con encadenamiento interno, la adopción de un modelo de relato policial, la creación del primer detective de autor argentino, los propósitos declarados en la 'Carta al editor' y la realidad de dos novelas en las que se encarna el proceso de la detección, hacen de Luis V. Varela el iniciador consciente y programático de nuestra narrativa policial, con sus dos textos de 1877: *La huella del crimen* y *Clemencia*".

<sup>4</sup> Para Rodolfo Walsh, por ejemplo, *Las nueve muertes del Padre Metri* (1942) de Leonardo Castellani, junto con *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq) y *La espada dormida* (1944) de Manuel Peyrou, constituyen en nuestras letras el inicio de la modalidad policial, al menos en el siglo XX.

<sup>5</sup> Rodolfo Borello, en "El género policial hispanoamericano en una antología singular", reseña de *El cuento policial latinoamericano*, antología de Donald Yates (1964), publicada en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, dic. 1965, n° 192, pp. 564-569, sostiene, siguiendo a Yates, que "el relato policial supone algunos elementos básicos: un nivel cultural medio; la tendencia a la evasión (por parte del público y también por parte del escritor); la sustitución de la vivencia estético-emotiva de la realidad, por la

creación de otra realidad en la cual lo fundamental no está en la creación de un mundo, sino en proponer un enigma al lector y llevarlo cuidadosamente a descubrirlo", y contrapone las condiciones que dieron lugar al florecimiento del género con las que sobrevienen a partir de mediados del siglo y cuestionan sus mismos fundamentos. En tal sentido, afirma que "No tiene sentido crear un mundo, un universo, donde la sorpresa y la astucia intelectuales persiguen alcanzar la solución de un enigma, cuando se vive en un país donde la violencia, la sorpresa, la inseguridad y los cambios amenazan a cada momento a todos los ciudadanos".

<sup>6</sup> Así, como afirma Mempo Giardinelli en "Coincidencias y divergencias en la literatura 'negra' (apuntes para una explicación de las relaciones de la novela latinoamericana con la norteamericana del género policial)". En: *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales; Literatura y Comunicación*. México, año XXXV, Nueva época, abril-junio 1980, N° 100, pp.125-142: "La novela tradicional policíaca se había olvidado del crimen y de la muerte 'para montar en su lugar un artificioso lenguaje, aparentemente lógico, sin otra ambición que la de entretener al lector, como un crucigrama'. La realidad estaba fuera de la ficción, y eso justamente es lo que incorpora el género 'negro' [...]. La muerte en la literatura policial, entonces pasa a ser 'un acontecimiento real, cotidiano, con el que nos topamos sin remedio', dice Martini [...]. Sus protagonistas [y cabría agregar: también los lectores] saben de antemano -a diferencia de los sofisticados protagonistas de la novela problema- que el conflicto no tiene solución: las causas de un crimen no se remedian con el descubrimiento del criminal, porque las causas del crimen —casi siempre- se encuentran en la base misma del sistema social".

<sup>7</sup> Así por ejemplo, en la colección de cuentos de Isidoro Blaisten, titulada *Al acecho* (Buenos Aires, Emecé, 1995), susceptible de dos lecturas, una que podríamos denominar *inocente* -si prescindimos de la contratapa- y otra "sospechosa", a partir de la afirmación del editor acerca de que "Cinco asesinos, en realidad seis -el lector deberá descubrir quién es el sexto-, merodean por este libro".

<sup>8</sup> Cf. Kurt Spang. *Géneros literarios*. Madrid, Síntesis, 1993.

<sup>9</sup> *Breve historia de la novela policíaca*. Madrid, Taurus, 1962, p. 135.

<sup>10</sup> Así por ejemplo, Jean Cohen señala que "La novela policíaca es una novela al revés. No va de la causa al efecto, del actante al acto, sino que remonta la cadena de la causalidad, del asesinato al asesino. Al principio está la víctima, al final está el culpable [...] no es la historia de una búsqueda, sino de una investigación". En: *El lenguaje de la poesía; Teoría de la poeticidad*. Madrid, Gredos, 1982, p, 221.

<sup>11</sup> Cf. Pedro Luis Barcia. "La carta robada: cuento poelicial". En: *Los matematicuentos; Presencia matemática en la literatura*. Buenos Aires, Magisterio del Río de la Plata, Serie Eureka, 1997, p. 90.

<sup>12</sup> *Op. cit.* p. 25. Aclara más adelante: "¿Elipsis de qué? Ya que hemos podido considerar la narración como una frase desarrollada, se hace posible proyectar el texto sobre la frase. La novela policíaca se convierte entonces en una frase sin sujeto. El predicado se conoce. Es: *ha matado*. El sujeto es desconocido. La función referencial adolece entonces de carencia y, como el poema, la novela policíaca puede ser considerada como lenguaje predicativo puro" (p. 227).

<sup>13</sup> Anejos de *RILCE*, N° 24. Navarra, EUNSA (Ediciones Universidad de Navarra, S.A.), 1999,

<sup>14</sup> "Hemos identificado cuatro maneras principales de entender el nacimiento y el empleo de los tipos de escritura: 1) el género es un medio de copiar el mundo; 2) el género es una herramienta de intervención material en el mundo; 3) el género sirve para postular la relatividad de los valores humanos tradicionales; 4) el género sirve para negar dichos valores". *Ibid.* p. 226.

<sup>15</sup> Cf. la ya citada *Asesinos de pape/...*

<sup>16</sup> Sobre este tema, cf Marta Elena Castellino. "Borges y la narrativa policial. Teoría y práctica". En: *Revista de Literaturas Modernas* N° 29. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas, 2000, pp. 89-113.

<sup>17</sup> *Readers and Labyrinths. Detective Fiction in Borges. Bustos Domecq, and Eco*. New York & London, Garland Publishing Inc., 1995, 232 p.

<sup>18</sup> *Martita Ofelia y otros cuentos de fantasmas*. Buenos Aires, Dictio, 1977, p.41.

<sup>19</sup> Acerca de la presencia del Mal en la literatura y, en particular, en la novela policíaca, cf. Bernard Sichére. *Historias del Mal*. Barcelona, Gedisa, 1996, 238 p.

<sup>20</sup> Cf. Leonardo Castellani. *Psicología humana*. Mendoza, Ediciones Jauja, 1997,402 p.

<sup>21</sup> Leonardo Castellani. *Ibid.*,p. 43.

<sup>22</sup>Cf. Marta Elena Castellino. "La narrativa policial de Leonardo Castellani: teoría del fantasma". Inédito.

<sup>23</sup> "Lo demoníaco existe en el mundo: yo lo he topado. Los psicólogos lo llaman perversidad o satanismo; poco importa el nombre". Leonardo Castellani. *Psicología...*, p. 91.

<sup>24</sup> Leonardo Castellani. *Ibid.*, p. 29.

<sup>25</sup> La relación entre el *nouveau roman* y el género policial ha sido reiteradamente señalada por la crítica. Cf. por ejemplo Mariano Baquero Goyanes. *Proceso de la novela actual*. Madrid, Ediciones Rialp, 1963 y Benito Varela Jácome. *Renovación de la novela en el sigloXX*. Barcelona, Ediciones Destino, 1967.

<sup>26</sup> Para un análisis de la narrativa de este autor, cf. Marta Elena Castellino. *Antonio Di Benedetto, un renovador de la narrativa argentina*. Mendoza, Ediciones del Canto Rodado, "Cuadernos del Cuyum", 1998.

<sup>27</sup> Jean Cohen. *Op. cit.* p. 225.

<sup>28</sup> *Ibid.* p. 223.

<sup>29</sup> Cf. Alicia Bermolen. "Apuntes sobre novela policial". En: *Conceptos. Boletín de la Universidad del Museo Social Argentino*. Año 71, N° 5, sept./oct, 1996, pp. 81-85.