

La rappresentazione del crimine Sul poliziesco argentino e sul "giallo mediterraneo"

a cura di
Uito Galeota



Copyright © MMIX
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-2400-3

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: marzo 2009

Indice

Introduzione Vito Galeota	11
<i>Policial y dictadura</i> Carlos Gamberro	21
<i>Il “giallo mediterraneo” come modello narrativo</i> Gianni Ferracuti	35
<i>Lenguaje y metalenguaje del policial: la Argentina de Juan José Saer</i> Antonella De Laurentiis	53
<i>Hegemonía vs resistencia: crímenes ficticios y realidad histórica en Eduardo Ladislao Holmberg y Ricardo Piglia</i> MariaChiara D’argenio	65
<i>Lugares, verdades, posibilidades. Policial y definición.</i> Andrea Pezzé	73
<i>Adolfo Aristarain: un regista argentino e la tradizione hollywoodiana</i> Loris Tassi	85
I Collaboratori	109

INTRODUZIONE

Vito Galeota

Università di Napoli L'Orientale

Nella letteratura del terzo millennio la questione dei generi preoccupa gli studiosi molto meno che in passato, e meno ancora preoccupa gli scrittori. Se fino a qualche decennio fa alcuni studiosi, come Tzvetan Todorov o Paul Hernadi o Jean-Marie Scheaffer, se ne sono occupati, lo hanno fatto più per rintracciare le difficoltà teoriche della questione che per pervenire a dei concetti convincenti sul genere, fino a far coincidere i problemi di questo con quelli della poetica o a ritrovarvi gli stessi ostacoli che si presentano davanti alla nozione, alla concezione e alla definizione di letteratura. Gli scrittori delle ultime generazioni poi, specie quelli più innovativi, hanno assunto un atteggiamento incurante o irrispettoso nei confronti dei generi, al punto che persino il *romanzo*, all'interno del quale si muovono molti generi e spesso in combinazione tra di loro, per quanto custodito nella presentazione editoriale di copertina del libro, nella sostanza scritturale rientra teoricamente nella categoria generale di *testo* letterario, distinguibile dai testi non-letterari ma non sempre distinguibile da altri testi di natura narrativa, letterari o non. D'altronde, uno statuto dei generi incide poco sulla creazione letteraria, a differenza di quanto avviene in altre arti, come la musica ad esempio.

Eppure i generi letterari continuano ad esistere. O, più precisamente, esistono comunque diverse tipologie di *discorsi* letterari, e anche diversi sottotipi di discorsi letterari, il cui studio classificatorio in senso descrittivo non ha più molto in comune col metodo delle scienze naturali, utilizzato da molti studiosi alla fine del XIX secolo fino all'inizio del XX, e, soprattutto, ha scarsissimo valore prescrittivo.

Uno dei generi narrativi che più d'ogni altro conserva tenacemente proprietà e normatività, ovvero, una determinata forma di racconto insieme al rispetto delle norme basilari che la guidano, questo è sicuramente il *poliziesco*. Le conserva negli scrittori, nei lettori, negli editori e nei critici. Uno scrittore che si accinge a scrivere una storia poliziesca non lo fa mai per caso, ma lo decide in piena coscienza

sapendo che dovrà attenersi alla costruzione di un discorso definito e in un determinato modo, di cui conosce perfettamente tutti gli elementi compositivi, quasi come un compositore di musica che quando compone sa perfettamente che genere di musica sta creando. Anche il lettore quando sceglie un poliziesco sa perfettamente che tipo di libro sia e confida nel fatto che risponderà a una sua precisa aspettativa; anzi, spesso si tratta di lettori fanatici, non diversi dagli appassionati di musica “rock” o di quella “afro-cubana”. Gli editori contrassegnano con la denominazione di un colore d’identificazione, il “giallo” o il “nero”, le collane di questo genere distinguendole decisamente da tutte le altre. Di conseguenza, i critici non possono non tenere in debito conto le proprietà “poliziesche” di questi libri nei loro giudizi estetici.

Più d’ogni altro genere il poliziesco ha carattere universale. E’ molto difficile trovare una letteratura nazionale di qualsiasi continente che risulti esserne privo, e, benché esistano polizieschi “nazionali”, tutti hanno in comune alcuni elementi formali “universali” in base ai quali sono riconoscibili in quanto tali; e se per alcuni di loro il marchio poliziesco non definisce la portata o il valore del testo e neppure il suo principale carattere, nondimeno resta anche per questi un decisivo segno di riconoscimento.

Il poliziesco è un genere moderno, e ha origine nello spazio geografico-culturale dove l’aggettivo “moderno” trova la sua maggiore giustificazione storica: l’America. Non a caso l’iniziatore del racconto poliziesco, Edgar Allan Poe, è lo stesso scrittore che inizia il racconto moderno in Occidente. Il modernismo, che è una delle espressioni della modernità, nasce in America rimbalzando subito in Europa, e poi trova ancora in America le sue successive tappe evolutive. Anche il poliziesco nasce in America come una delle forme del racconto moderno e poco dopo si diffonde in Europa, particolarmente in Inghilterra e in Francia, e negli anni Trenta del Novecento sarà sempre in America dove subirà la trasformazione da poliziesco *classico* in “hard-boiled” con i suoi derivati (“noir”, “thriller”, “horror”, “di spionaggio”, “di gangsters”, ecc.).

Per molto tempo le storie poliziesche sono ambientate quasi esclusivamente nelle grandi città. Città moderne che presto diventano metropoli, come lo sono quelle americane, con i loro alti, squadrati e indistinti edifici, e le strade trafficate di automobili, dove gli abitanti sono folla anonima e dove la solitudine, i pericoli, la paura, creano l’ambiente idoneo al crimine. E quando gli scrittori europei le

ambientano a Londra o a Parigi, queste città, già costituzionalmente metropoli, somigliano alle città americane o rievocano nel racconto la loro atmosfera.

A testimoniare in maniera univoca che il poliziesco è un “prodotto” originario americano c’è il fenomeno del cambio del nome con uno anglosassone da parte di scrittori di diversi paesi, ad eccezione probabilmente dei francesi, per non far apparire i loro testi come imitazione o copia dell’originale. Un po’ come è accaduto con i complessi di musica “jazz” o di musica “rock”. Il fenomeno è certamente limitato alla produzione commerciale e non tocca i grandi scrittori, ma durerà a lungo, almeno fino ai nostri giorni, quando il poliziesco (così come il jazz e il rock) è diventato “patrimonio dell’umanità” prescindendo da chi l’ha “inventato” e immesso nel “mercato”.

La modernità del poliziesco insieme alla sua origine americana sono confermate anche dal fatto che il cinema, o più specificamente il film, lo adotta molto presto e, dagli anni Quaranta ad oggi, è una delle forme narrative più frequenti nel cinema americano, estesa in misura maggiore o minore alle cinematografie di tutto il mondo, diventando, nel tempo, una forma svincolata dagli alti e bassi dell’attualità o dai capricci della moda, costante e regolarmente presente tanto nel grande schermo quanto nel piccolo della televisione.

Negli anni Sessanta-Settanta del secolo scorso il poliziesco è stato sottoposto ad un successivo cambio evolutivo: da oggetto della comunicazione, qual’era prevalentemente, si modifica in strumento comunicativo diventando veicolo per altre significazioni. Pure questa nuova trasformazione avviene in America, ma questa volta non tutta in Nordamerica, in buona parte si verifica in America Latina, dove già numerose voci narrative contribuiscono da grandi protagoniste al rinnovamento del romanzo occidentale. Contemporaneamente, ciò accade anche in alcune letterature europee, particolarmente in quelle di alcuni paesi mediterranei.

E’ a questo punto che il poliziesco diventa un codice narrativo utilizzato anche dai grandi scrittori, in America, in Europa e altrove, atto a significare molte cose e disposto a lettori di vari livelli, proprio com’era iniziato a metà dell’Ottocento. Ed è forse per questo che conserva dopo centocinquanta anni il suo carattere di modernità e di perenne attualità.

Il successo del poliziesco, insieme alla sua ampia diffusione e permanenza, sia in letteratura che nel cinema, è dovuto anche a un'altra particolare proprietà di tipo strutturale: il rapporto che in esso s'instaura tra autore e lettore. Nessun tipo narrativo più del poliziesco stabilisce un vincolo tanto forte tra scrittore e lettore. Lo stretto legame tra i due è dovuto al completo coinvolgimento del lettore nella trama: egli non è spettatore degli accadimenti narrati e neppure è soltanto un osservatore attento ad ogni passaggio della storia raccontata. Il lettore partecipa non solo in quanto interlocutore dell'autore, come in qualsiasi altro atto della comunicazione letteraria, ma come una presenza costante alla quale lo scrittore fa riferimento in ogni momento, in forma esplicita talvolta o in forma implicita quasi sempre. Si stabilisce, cioè, un'intesa che per certi aspetti è simile a quella del gioco, o, più precisamente a una partita tra l'autore e il lettore, una partita che rassomiglia un po' al gioco degli scacchi. Come nel gioco degli scacchi, le partite tra autore e lettore sono molto regolate, ambedue conoscono perfettamente le regole, ed è più bravo chi dei due "contendenti" riesce a dissimulare o a prevedere un maggior numero di mosse. Il gioco è regolato ma le partite sono infinite e nessuna è completamente uguale ad un'altra. La differenza col gioco è che autore e lettore non sono avversari ma "compari", e che la posta in gioco o l'obiettivo della partita non è "vincere" ma il "divertissement", l'"otium" dei latini. Ciò è vero o è facilmente constatabile nel *poliziesco classico*, ma lo è in una qualche misura in tutte le tipologie del poliziesco, anche in quelle "evolute", in cui esso è strumentale. Carlos Bolaño, scrittore cileno dell'ultima generazione, invita frequentemente il lettore a partecipare attivamente al gioco entrando nella storia a vari livelli. Questo, perché il genere in ogni caso mette in campo forze agenti come l'intelligenza, il calcolo, il ragionamento, la logica, da una parte e dall'altra dei due "contendenti", con forte portata funzionale nel processo discorsivo e comunicativo del testo, senza le quali il testo non sarebbe poliziesco. A partire dagli anni Settanta, tuttavia, questo precipuo carattere strutturale del genere nella letteratura "alta" sarà assorbito da un'articolazione significativa nella quale il coinvolgimento del lettore è previsto dall'autore più come comprensione del senso metaforico e dei riferimenti extratestuali e meno come partecipazione a un gioco letterario.

In America Latina il poliziesco è attualmente un genere abbastanza diffuso tanto nella letteratura alta che in quella di massa: ad agosto di quest'anno è uscito in Brasile *O vencedor está só*, l'ultimo romanzo di Paulo Coelho, lo scrittore più venduto e tradotto del momento, che è di genere poliziesco; qualche anno fa il subcomandante Marcos del Movimento Zapatista del Chiapas scriveva un romanzo poliziesco insieme allo scrittore messicano Paco Ignacio Taibo II° che usciva a dispense sul quotidiano "La Jornada" col titolo *Muertos incómodos*. Ma, tanto nelle letterature ispanoamericane che in quella brasiliana, la diffusione di questo tipo di narrativa a livello continentale è un fenomeno piuttosto recente, è cominciata non più di trent'anni fa in concomitanza, come si accennava, con l'affermazione della grande narrativa latino-americana anche presso il vasto pubblico internazionale.

Dopo un secolo dalla nascita del poliziesco, il primo evento significativo rapportato ad esso a livello storico in America Latina si verifica nel 1942 in Argentina e ne sono protagonisti Borges e Bioy Casares: la pubblicazione di *Seis problemas para don Isidro Parodi*, in cui vi è un palese richiamo a Padre Brown, il detective dei racconti di Chesterton. I due grandi scrittori continueranno negli anni successivi a interessarsi del poliziesco classico e a divulgare questa particolare forma di discorso narrativo con antologie, la cura di traduzioni e la creazione di una collana specifica, *El Séptimo Círculo*, che ebbe molto effetto e lasciò una tradizione alle generazioni successive. Ma l'apporto più importante che essi danno al genere, in particolare Borges, è quella di aver adottato in piena coscienza la formula del poliziesco in molti loro racconti, nei quali essa è presente come veste discorsiva senza costituire, tuttavia, salvo in qualche caso, l'oggetto del racconto. Queste operazioni, grazie anche all'autorevolezza degli scrittori che le mettono in atto e all'influenza che essi eserciteranno posteriormente sulla narrativa ispanoamericana, ha sicuramente aperto la strada agli sviluppi posteriori che questo genere ha avuto a partire dagli anni Settanta, il decennio durante il quale nelle lettere latino-americane acquista quel carattere decisamente evolutivo, rispetto al poliziesco classico e anche a quello "duro" nordamericano, che continuerà nei decenni successivi con numerose voci di scrittori altamente qualificati, sparsi per l'intero continente, pur se la maggiore concentrazione di essi si verifica nei paesi del "cono sud", e specialmente in Argentina.

Le ragioni del ritardo della diffusione del poliziesco in America latina, rispetto ai paesi anglosassoni o alla Francia, sono state attribuite a fattori storici, sociali e politici che ne hanno ostacolato l'affermazione e lo sviluppo nei periodi anteriori alla seconda guerra mondiale. Il genere appariva come un prodotto importato, proprio delle società capitalistiche avanzate; il positivismo e la fiducia nel metodo scientifico non era così radicato come nelle aree altamente industrializzate; il castigo del criminale, il trionfo della giustizia e il ristabilimento dell'ordine sociale costituito, il rispetto delle regole democratiche durante l'indagine, il rispetto delle aspettative consolatrici del lettore, tutto ciò risultava inconciliabile con le realtà dei paesi latino-americani, dove la gente non aveva alcuna fiducia nella giustizia, e men che mai nella polizia che era vista dovunque come l'istituzione più criminale e corrotta della società. Le grandi città latino-americane non sarebbero state credibili per l'ambientazione delle indagini, indagini che nella realtà latino-americana avevano soluzioni sbrigative ed "efficaci", come la pratica della tortura o l'arresto di tutti i sospetti o l'arresto degli innocenti; tutte cose che rendevano "fuori-posto" l'esistenza e la pratica di un detective rispettoso della legge e dei diritti dei cittadini, colto e raffinato, come nel poliziesco classico, o incorrotto e incorruttibile, come in quello "duro".

A partire dagli anni Settanta, l'"hard-boiled" nord-americano, iniziato negli anni Trenta, si evolve in ambiente latino-americano generando un poliziesco ibrido, in cui sono riconoscibili altri generi con cui s'incrocia, che produrrà testi di qualità letteraria e diffusione spesso equivalenti al resto della produzione narrativa d'autore, rispetto alla quale non si distingue come nelle altre letterature occidentali. E' la lezione di Borges e Bioy, assimilata dai continuatori e portata a forme evolute in cui le delimitazioni dei generi narrativi sono sfumate se non addirittura cancellate.

Già durante l'intensa attività del "Séptimo Círculo", che arriverà ad editare oltre cento titoli in una dozzina di anni, all'interno di esso, insieme a numerosissime traduzioni, vi sono testi di scrittori argentini come Silvina Ocampo, Enrique Amorim, Manuel Peyrou; e al di fuori agiscono scrittori come Marco Denevi, autore di *Rosaura a las diez*, possente romanzo multiforme strutturato anche in senso poliziesco. Ma il testo che nella seconda metà degli anni Cinquanta segnerà il passaggio al nuovo tipo di scrittura che si svilupperà nei decenni successivi è *Operación masacre* di Rodolfo Walsh, scrittore

politicamente impegnato che sarà anche protagonista di un “poliziesco” di vita, quando, all’inizio del terrore della dittatura militare, cadrà vittima nel 1977 in un’imboscata tesa da un gruppo di ufficiali delle forze di repressione, e sparirà lasciando un scia di mistero sulla sorte del suo corpo. In *Operación masacre* appaiono alcuni tratti del nuovo poliziesco, tra cui l’impostazione di un discorso fondato sul reportage di un giornalista che sostituisce la figura di un detective appartenente a un corpo di polizia, la quale assume palesemente la parte criminale nella vicenda indagata.

Nei trent’anni seguenti a quelli del terrore, sono molti i romanzi e i racconti di natura più o meno poliziesca, e molti gli scrittori che se ne occupano con maggiore o minore interesse. Tra quelli che hanno un notevole rilievo, anche per il valore metaletterario che posseggono, vi sono sicuramente i testi di Juan José Saer, Ricardo Piglia e Roberto Bolaño, ma anche quelli di Oswaldo Soriano, Juan Sasturáin e Alan Pauls. Il poliziesco di questi e di altri autori in Argentina e in Cile funziona pure da copertura per riferimenti metaforici di denuncia degli orrendi crimini delle dittature militari dei due paesi.

Nello stesso periodo, il genere si diffonde anche in altre aree dell’America Latina ed è praticato da scrittori di notevole spessore, come i messicani Vicente Leñero e Jorge Ibarguengoitia o il cubano Leonardo Padura. A Cuba, poi, è attivo dal 1970 il Concurso de Literatura Policial che ne ha favorito sicuramente la propagazione. Questi e molti altri scrittori, continuando l’iniziativa intrapresa da Borges e Bioy, contribuiscono a farlo evolvere e ad assegnargli il posto che merita nella storia del racconto letterario non solo ispanoamericano.

Le nuove forme narrative del poliziesco ispanoamericano, principalmente argentino, ma anche cileno, messicano, cubano, si sviluppano contemporaneamente e in concordanza con la grande narrativa ispanoamericana, confondendo, come questa, realtà e finzione, assumendo atteggiamenti critici e di denuncia della società, e condividendo con essa tematiche e sperimentazione di linguaggi. Nello specifico, è pressoché assente il detective tradizionale, sostituito con altre figure, come quella di un giornalista o di uno scrittore; non sempre l’ambientazione della storia narrata è quella della grande città, spesso l’ambiente è rurale o comunque extraurbano; i finali delle storie restano frequentemente “aperti” e le investigazioni rimangono irrisolte; per la costruzione del racconto

alcuni autori utilizzano materiali eterogenei, appartenenti ad altri sistemi della comunicazione, come il cinema, la fotografia, la televisione, la stampa, per cui a volte l'indagine somiglia molto al reportage giornalistico o televisivo; si verifica spesso una mescolanza di generi "novelescos" e di sottogeneri del poliziesco, come il noir, il thriller, l'horror; alternanze nello stesso testo di forme narrative dirette e indirette, con presenze autobiografiche più o meno palesi e ricorso a procedimenti come lo humor.

"Yo llamo a mis novelas "falsos policíacos," pues la estructura policial es sólo un pretexto para llegar a otros terrenos". Quest'affermazione di Leonardo Padura può riguardare gran parte del *poliziesco d'autore* ispanoamericano contemporaneo. Nell'ultimo decennio del secolo scorso, gli anni Novanta, la critica che questo poliziesco sottende nei testi non è rivolta soltanto alla società del paese cui il libro appartiene ma è estesa alla globalizzazione, alle politiche neoliberali e alle molte forme della corruzione.

Negli stessi decenni in cui si sviluppa il poliziesco d'autore ispanoamericano, in Europa, non soltanto in Inghilterra che per parecchi decenni ha condiviso con il Nordamerica la divulgazione del poliziesco classico, il genere è molto presente in letteratura, cinema e televisione tanto nelle forme classiche quanto in quelle "dure" e dei suoi derivati. Anche qui non sono pochi gli scrittori che producono testi non imitativi e di qualità letteraria, comportanti valori e significati che vanno ben oltre lo schema narrativo tradizionale, iterativo e prevedibile. Ciò si verifica in diversi paesi, ma è in area mediterranea dove si concentra un maggior numero di autori i cui testi presentano notevoli caratteri originali e registrano una vasta diffusione di pubblico locale e internazionale, al punto che da qualche tempo si parla di *giallo mediterraneo*, fenomeno degno di attenzione e meritevole del successo che gode da parecchi anni.

Il precedente più ragguardevole di questo cosiddetto *giallo mediterraneo* è sicuramente George Simenon. Il commissario Maigret ha poco a che vedere con le superfigure dei detective anglosassoni, ma anche con i supereroi francesi precedenti, come Monsieur Lecoq di Emile Gaboriau, Fantômas di Allain e Suvestre, Arsenio Lupin di Maurice Leblanc. Simenon è un precursore che opera dagli trenta agli anni sessanta e anticipa taluni aspetti di questo nuovo poliziesco. Per un giallo mediterraneo più deciso e convinto occorre arrivare agli anni settanta, e i protagonisti, maestri tuttora

insuperati, sono Manuel Vázquez Montalbán, Andrea Camilleri e Jean Claude Izzo. Le figure detectivesche da essi create ricordano il commissario Maigret, ma questi agisce a Parigi, che nei romanzi di Simenon è la metropoli mitica corrispondente a Londra o a New York, un centro del mondo dove si muove un repertorio infinito di esseri e dove sono immaginabili o rappresentabili crimini d'ogni tipo. La Barcellona di Pepe Carvalho, la Sicilia del commissario Montalbano e la Marsiglia di Fabio Montale sono geografia, società, costumi, cultura, attualità. Come lo è la Atene di Kostas Charitos, il tenente detective dello scrittore greco Petros Markaris, nei cui polizieschi Atene è una città mediterranea attuale, frequentata da rifugiati e trafficanti di varia provenienza, lontana dall'ellenica città del Partenone e dell'Acropoli idealizzata dai poeti romantici di tutta Europa che perdura nell'immaginario turistico.

Nella narrativa spagnola, già nel XIX° secolo si cimentano col *poliziesco classico* scrittori importanti come Pedro Antonio de Alarcón con *El clavo*, Benito Pérez Galdós con *La incógnita* e, all'inizio del Novecento, Emilia Pardo Bazán con *Cuentos policíacos*; più tardi, in contemporanea con il "giallo mediterraneo", vi è la serie di Francisco García Pavón con il detective Plinio, della Polizia Municipale di Tomelloso, paese d'origine dello scrittore; e negli anni Ottanta-Novanta scrittori di grande successo di pubblico in Spagna e fuori adottano il poliziesco classico in qualche loro testo: Fernando Savater con *Caronte aguarda* e Arturo Pérez Reverte con *La tabla de Flandes*.

Anteriormente a Vázquez Montalbán, gli autori che lo precedono sono Mario Lacruz e Tomás Salvador, i quali avviano negli anni Cinquanta la nuova scrittura spagnola di racconti polizieschi. Posteriormente, vi sono una miriade di scrittori, stimolati non solo dalla moda promossa dal maestro, i quali attestano che il successo e la fama di uno rivelano la punta di un fenomeno più vasto, nazionale e generazionale; tra i molti, si distinguono Eduardo Mendoza, Juan Madrid, Andreu Martín e Lorenzo Silva. L'elevato numero di autori e la qualità medio-alta della produzione poliziesca spagnola rendono questa narrativa probabilmente più idonea di altre a giustificare l'esistenza e la denominazione di "giallo mediterraneo".

POLICIAL Y DICTADURA

Carlos Gamarro

Universidad de Buenos Aires

Suele admitirse que la literatura policial tiene dos vertientes: una, la clásica o inglesa; la otra, la policial norteamericana, también llamada novela negra. La literatura argentina ha cultivado ambas: los años cuarenta y cincuenta son los del predominio de la policial analítica o inglesa, con Borges, Bioy Casares, Bustos Domecq, el Rodolfo Walsh de *Variaciones en rojo* y otros. Borges, que se abocó a la tarea de incorporar los géneros populares y de masas a la cultura alta, es quien mejor representa el aprovechamiento culto o serio del género policial: relatos como “Emma Zunz”, “La espera” (una versión criolla de “Los asesinos” de Hemingway), “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” y sobre todo “La muerte y la brújula” participan a la vez de las reglas del género clásico, y lo llevan más allá de sus límites. Así, “La muerte y la brújula” puede leerse a la vez como actualización de potencialidades latentes en el género (la investigación viene primero, el crimen después; el asesino modela sus crímenes para que se correspondan con las suposiciones del investigador), y también como fábula gnoseológica, a la manera de los relatos iniciales de Poe: el conocimiento humano se basa en estructuras relativamente autónomas de la realidad, construcciones mentales y verbales caracterizadas por valores propios (elegancia, simetría, exhaustividad); cuando los sujetos de conocimiento confunden la coherencia interna del sistema con la correspondencia con la realidad, la única manera de hacer corresponder la caótica materia de lo real a estos bellos edificios es partiendo de las teorías y tomando de la realidad apenas lo que puede hacerse entrar en ellos. Pero el resultado de este engaño es el error y, en el caso del detective de Borges, la aniquilación del sujeto de conocimiento.

De manera análoga, el relato de venganza “Emma Zunz” se convierte en una fábula metafísica sobre la identidad; “La espera” (que se suma a una rica tradición que incluye *El castillo* de Franz Kafka, *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati, *Esperando a*

Godot de Beckett, *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez y *Zama* de Antonio Di Benedetto) es una reflexión sobre el tiempo de la espera y la muerte; “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” una educación de la percepción y de los sentidos (a la manera de “La carta robada” de Poe) y una indagación en la dialéctica del victimario y de la víctima. Todos estos relatos corresponden al modelo clásico; en ninguno, salvo quizás en “Emma Zunz”, hay un intento de reflejar la realidad social de modo realista (y aun aquí, sentimos que el relato lo hace *a pesar suyo*, o porque los materiales de la realidad social del momento *le convienen*).

Distinto es al caso del autor y tercer hombre que Borges y Bioy Casares componen juntos. En H. Bustos Domecq se exageran las características del modelo clásico: el detective, don Isidro Parodi, no es un detective sino un preso (ya veremos que la imposibilidad de construir la figura del detective es uno de los núcleos traumáticos del género en Argentina), que resuelve los casos sin investigación de ninguna clase, apenas reflexionando sobre el relato que le hace el interesado en resolver el enigma. La opción por el modelo inglés y el rechazo del norteamericano están declarados y razonados en la “Palabra liminar” a *Seis problemas para don Isidro Parodi* del ficcional prologuista Gervasio Montenegro: «La inmovilidad de Parodi es todo un símbolo intelectual y representa el más rotundo mentís a la vana y febril agitación norteamericana». El modelo, tantas veces declarado por Borges, es el Padre Brown de Chesterton. Pero a diferencia de los relatos que Borges escribe por su cuenta, aquí sí hay un intento de reflejar por lo menos el habla y los modismos de ciertos tipos y clases argentinos; estilos hasta cierto punto inventados, concedamos, que artificiosamente se parodian a sí mismos. No debe dejarse de lado, en la genealogía del género en Argentina, el trabajo conjunto de Borges y Bioy en la dirección de la colección popular “El séptimo círculo”, que opta decididamente por el modelo de la policial inglesa o analítica.

Lo característico de Adolfo Bioy Casares, por su parte, cuando escribe solo, es la combinación del género fantástico (a veces, de ciencia ficción) con el policial. Dicho en forma muy esquemática, la realidad representada corresponde al orden de lo fantástico; el modelo narrativo, al policial. Son misterios que se explican al final, luego de una investigación exhaustiva, pero a diferencia de la policial decimonónica, donde el misterio es en apariencia sobrenatural, y la tarea del detective es explicarlo no sólo racional sino realísticamente,

volver a encuadrar el relato dentro del marco realista y así aportar su granito de arena a la gran marcha del positivismo (como ilustra *El sabueso de los Baskerville* de Conan Doyle, entre muchos), en Bioy Casares la explicación, igualmente racional en sus encadenamientos lógicos, sigue causalidades fantásticas, sobrenaturales o científico-futuristas: *La invención de Morel*, *Plan de evasión*, “La trama celeste”, son ejemplos de este procedimiento.

No es ningún secreto que este auge de la policial clásica coincide con el de la literatura fantástica; de hecho, son los mismos autores los que cultivan ambos géneros, y también los combinan. Esta combinación no tenía nada de necesario o predecible: los otros dos grandes maestros del fantástico argentino de la época, Silvina Ocampo y Julio Cortázar, no lo hacen de manera tan sistemática: Ocampo apenas cuando sigue los pasos de su marido (en el relato sintomáticamente titulado “El impostor”); Cortázar, como autor de una de las variaciones magistrales en el álgebra de la policial analítica: si Agatha Christie había creado en *El asesinato de Roger Ackroyd* la novela en la cual el narrador es el asesino, procedimiento que imita Borges en su seminal “Hombre de la esquina rosada”, Cortázar escribe en “Continuidad de los parques” el casi imposible correlato: un relato policial en el cual la víctima es el lector.

Tampoco es ningún secreto que estos años coinciden hasta cierto punto con los del primer gobierno peronista (1945-1955). Explicaciones ofensivamente banales, basadas en la premisa de que la literatura fantástica o la policial clásica son literaturas de evasión, quisieron convertir la enconada búsqueda de estos autores una huída de la realidad hacia el puro juego o el artificio. El título de la segunda novela de Bioy Casares, *Plan de evasión*, parece haber sido elegido para alimentar estas ‘teorías’ reduccionistas. Lo que sí resulta indudable es que la realidad se había vuelto profundamente otra, problemática e incognoscible, *irreal* en suma. Con esto, entra en crisis la representación realista: el peronismo es lo otro, lo siniestro, la realidad *no* compartida por autores y público. La policial, con su capacidad casi infinita para reflexionar sobre las limitaciones y los errores en el conocimiento de lo real; el fantástico, con su propensión a insertar lo extraordinario en lo cotidiano, lo irreal en lo real, se convirtieron en los modos fundamentales de indagar esa realidad que desafiaba a la literatura realista.

Estas indagaciones no podrían haberse dado dentro de los parámetros más o menos estables de la policial negra y la

representación realista de la cual es tributaria. Cada vez que la realidad se vuelve increíble, el modelo realista entra en crisis. La policial clásica, en cambio, crea un mundo que no puede confundirse con el real, que no guarda con él relaciones imitativas, pero sí de analogía o isomorfismo: el pacto de lectura no es un pacto mimético. Pero, por otra parte, suministra herramientas gnoseológicas para explicar y tolerar la duda, la incertidumbre, la sensación de habitar un mundo vuelto inquietante y extraño, la desconfianza en la propia capacidad de leer las señales de lo real. Cuando el peronismo se normaliza – cuando pierde el poder, y por lo tanto su capacidad de hostigar a los intelectuales y al intelectualismo; cuando se hace de clase media, cuando se hace blanco, el realismo vuelve a ser posible para la narrativa, y la policial puede hacerse negra.

En *Variaciones en rojo* de Rodolfo Walsh, el género analítico llega a su máxima pureza, que es también su agotamiento - agotamiento que durante mucho tiempo se creyó definitivo. Hasta tal punto se trata de un juego, y de un juego limpio, con el lector, que en cada relato, una nota al pie le advierte cuándo está en posesión de toda la información necesaria para resolver por sí mismo el enigma. En el famoso prólogo a *Operación masacre*, relato de no ficción que constituye la verdadera bisagra del policial argentino, aparece el ajedrez como metáfora de las glorias y las limitaciones del género: «¿Puedo volver al ajedrez?» dice el investigador que se resiste a serlo, y se contesta: «Puedo. Al ajedrez y a la literatura fantástica que leo, a los cuentos policiales que escribo, a la novela “seria” que planeo para dentro de algunos años...».

Pero no vuelve a ninguna de estas cosas, sino que se convierte en investigador y escribe el relato verídico de un crimen múltiple, en el cual es el estado el asesino. Este crimen no implica únicamente la eliminación física de algunos individuos, sino el intento de hacer desaparecer de la conciencia argentina la incómoda realidad del peronismo.

La presencia de la tradición negra en la literatura argentina empieza a manifestarse hacia fines de los cincuenta, pero es en los años sesenta y setenta los que disputa y eventualmente arrebató a la policial clásica su hegemonía: luego de *Operación masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?* de Walsh la practican, con variantes, Osvaldo Soriano, Ricardo Piglia, Juan Martini, Juan Sasturain, José Pablo Feinmann y muchos más; también la literatura extranjera de referencia varía: los autores reunidos por “El séptimo círculo” de

Borges y Bioy, son relevados por los de la colección “Serie Negra” de Ricardo Piglia (1969). Este auge de la novela negra pareció continuar vigorosamente en los ochenta; sin embargo, visto retrospectivamente, ese fue el comienzo de su agotamiento (la delusión es en parte producto del desfase temporal: algunas de las publicadas en los 80 fueron novelas escritas en los 70 que, a causa de la censura ejercida durante la dictadura, se publicaron o distribuyeron tardíamente en la Argentina.) El *prestigio*, más que la *vigencia* del modelo, sin embargo, continúa: hasta los 80 al menos se tiende a valorar a la novela negra sobre la policial clásica, por ser más acorde a los cánones realistas, especialmente en su representación de la dimensión político-social, por su capacidad de dar cuenta de la motivación económica del crimen, etc. A partir de los 90, sin embargo, la policial clásica ha experimentado en nuestras letras un notable resurgimiento, mientras que la negra pierde terreno y hoy se la percibe como tanto o más artificiosa que la primera.

Se ha sugerido que uno de los problemas es la ausencia de detectives privados en Argentina. El diagnóstico, aunque apunta en la dirección correcta, es inexacto. Detectives privados hay, lo que no hay son detectives privados íntegros y honestos, desvinculados, y menos aún opuestos, al poder político y policial, a la manera del Marlowe de Chandler. Un Marlowe, en la Argentina, es tan exótico o imposible como un Sherlock Holmes o una Miss Marple; y si fuera posible terminaría flotando boca abajo en el Riachuelo a la mitad del primer capítulo. Escuchemos por un momento las palabras de Chandler:

Por estas calles viles debe ir un hombre que no sea en sí mismo vil, un hombre sin miedo ni mancha. El detective de esta clase de historias debe ser un hombre tal. Él es el héroe, lo es todo... Debe ser, para usar una frase gastada, un hombre de honor... Debe ser el mejor hombre de su mundo y suficientemente bueno para cualquier otro mundo... Si hubiera suficientes hombres como él, el mundo sería un lugar muy seguro para vivir... (“El simple arte de matar”).

El modelo chandleriano de novela negra pudo – quizás – resultar válido en la Argentina de los 60 y 70; en la Argentina actual se ha vuelto increíble y obsoleto.

Así, por lo menos, nos presenta Juan Sasturain al detective Etchenique, en *Manual de perdedores I* (1985): su existencia se hace posible sólo a trueque de aceptar su entidad puramente literaria: «Pero eso no existe, veterano. Es un invento yanqui, pura literatura,

cine y series de TV... ¿O se cree que tipos como Marlowe o Lew Archer o Sam Spade existieron alguna vez? ¿Qué le pasó? ¿Se rayó como don Quijote y creyó que en la realidad podía vivir lo que leyó en los libros?».

Pero quizás, mejor que despotricar contra la tradición norteamericana, sería recuperar la nuestra. Si la concepción calvinista de la ley y la ética está en el centro de la policial negra, es en parte porque la policial norteamericana – sobre todo en el cine – deriva del western, donde el sheriff es “el bueno” y los criminales son “los malos”. En cambio en nuestro equivalente – la literatura gauchesca – la sociedad es una arcadia pastoril hasta que aparecen el juez de paz y la policía. Nuestros héroes nunca son policías: son el gaucho renegado Martín Fierro, Juan Moreira, Hormiga Negra, Bairoletto, Facón Grande y – paradigmáticamente – el sargento Cruz, que se pasa de bando y lucha junto al desertor Martín Fierro contra sus propios hombres. Borges, a quien se ha cuestionado por defender la policial clásica contra la norteamericana, tenía sin embargo las cosas más claras que muchos de sus detractores, y todo autor argentino de novelas policiales haría bien en copiar estas palabras y colgarlas bien a la vista sobre su mesa de trabajo:

El argentino hallaría su símbolo en el gaucho y no en el militar, porque el valor cifrado en aquél por las tradiciones orales no está al servicio de una causa y es puro. El gaucho y el compadre son imaginados como rebeldes; el argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado... Los films elaborados en Hollywood repetidamente proponen a la admiración el caso de un hombre (generalmente, un periodista) que busca la amistad de un criminal para entregarlo luego a la policía; el argentino, para quien la amistad es una pasión y la policía es una mafia, siente que ese “héroe” es un incomprensible canalla. (“Nuestro pobre individualismo”).

En esto, y a pesar del tiempo transcurrido, el *espíritu* de la gauchesca sigue estando mucho más cerca de nuestra realidad actual que el de la policial negra norteamericana. ¿Por qué, entonces, las series y algunas novelas siguen pegadas al modelo norteamericano? ¿Habrà que darle por una vez la razón a los nacionalistas, y comenzar a despotricar contra la sumisión a los modelos foràneos? Esta puede ser una explicación valedera, pero sólo en parte. Todos sabemos que la policía es quien comete los crímenes, y sin embargo llamamos a la policía cuando nos roban o nos asaltan. Esta aparente paradoja puede en parte deberse a una comprensible razón psicológica: no tenemos a

quién más recurrir. (Esto, por supuesto, de las clases medias para arriba. Para las clases populares, para los indigentes sobre todo, la policía es, sin más, el enemigo.) Cada vez que se comete un crimen importante – un buen ejemplo se da en los asesinatos en pueblos pequeños – la primera sospechosa, la sospechosa ‘natural’ es la policía, y contra ella – aun antes de los primeros indicios, *by default* – se organizan las marchas populares. Y a la vez, si aumenta la inseguridad, reclamamos mano dura y mayor poder para la policía, y menos controles a su accionar – es decir, mayor libertad para delinquir. En esta trampa del *doublethink* orwelliano están atrapadas nuestra ficción y nuestra vida cotidiana.

Este doble pensamiento o doble conciencia no puede sino reflejarse en los productos del arte y la cultura de masas. Las series televisivas argentinas muestran una policía dedicada a combatir el crimen, en cuyo seno apenas esporádicamente aparecen policías corruptos o bandas policiales. En el cine, películas como *El bonaerense* de Pablo Trapero dan más cerca del clavo: un pequeño criminal se salva de la cárcel entrando en la policía, y lo que se le exige, una vez adentro, es que siga robando. O en *Plata quemada* de Ricardo Piglia (la novela sobre todo, pero también la película) donde claramente los ladrones son los héroes y la policía los villanos, y el motivo del tiroteo es que esta vez los ladrones se rebelaron y se negaron a arreglar con la policía. Pero el cine comercial apenas repite los modelos estadounidenses sin más.

Por supuesto, se puede decir que la ficción policial no tiene por qué ser realista, y éste ha sido otro argumento invocado para defender estas series y películas: son meras ficciones, nadie en su sano juicio las confundiría con la realidad. Esta defensa también ha sido ensayada por Borges para la policial clásica, desvinculándola de plano de la representación realista:

Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico... un género basado en algo totalmente ficticio; el hecho de que un crimen es descubierto por un razonador abstracto y no por delaciones, o por descuidos de los criminales. Poe sabía que lo que él estaba haciendo no era realista, por eso sitúa la escena en París.

Quizás sea por eso que el cultivo de la policial clásica ha experimentado su *revival*, que se inicia en los 90 con, por ejemplo, la transicional *El cadáver imposible* (1992) de Feinmann, novela que se

la pasa preguntándose a qué género pertenece; luego siguen *La pesquisa* (1994) de Juan José Saer, *La traducción* (1998), *Filosofía y Letras* (1999) y *El enigma de París* (2007) de Pablo de Santis, *Tesis sobre un homicidio* (1999) de Diego Paszkowski, *Crímenes imperceptibles* (2003) y *La lenta muerte de Luciana B.* (2007), de Guillermo Martínez, y aun *Segundos afuera* (2005) de Martín Kohan. ¿Por qué vuelve la policial clásica? Quizás porque, a diferencia de la policial negra, la clásica se ha vuelto insospechable: nadie puede confundirla con la realidad. Es notable que muchas de éstas nuevas novelas transcurren efectivamente en lugares exóticos como París (*La pesquisa*), Oxford (*Crímenes imperceptibles*), nuevamente en París (*El enigma de París*) o en ambientes cerrados y fantasmales (*La traducción, Filosofía y Letras*).

¿Por qué la novela negra argentina, que parecía haber desplazado definitivamente a la clásica en los 60 y 70, hoy parece haber sido desbancada por ella? ¿Será por la tan cacareada pérdida de vocación política, o realista, de nuestra fatalmente posmoderna literatura actual? Tal explicación pecaría de facilismo y autocomplacencia setentista. Quizás sea mejor reformular la pregunta: ¿Qué pasó entre los 70 y los 90 para que el quiebre se diera, no antes o después, sino justamente ahí?

Pasó, claro, lo que pasó en todos los órdenes. La última dictadura militar fue una singularidad dentro de nuestra historia y nuestra experiencia cotidiana e imaginaria. Nadie (salvo quizás algunos de los militares que la estaban planeando) pudo predecirla. Tampoco la ficción, tantas veces alabada por su carácter anticipatorio, fue capaz de soñarla; y ni siquiera es muy capaz de hacerlo ahora, retrospectivamente. De todos los géneros narrativos, el que más acusa esta asignatura pendiente es el policial. El cambio que llevó a cabo la institución policial durante la dictadura del Proceso no fue *cuantitativo* sino *cualitativo*: es el cambio que lleva de una organización corrupta, que tolera o fomenta el crimen, a una organización criminal sin más; y en los posteriores años de la democracia este cambio no hizo sino consolidarse y profundizarse. Las bandas mixtas de policías y ladrones, los presos que muchas veces son *obligados* a salir a robar por el personal penitenciario, no son una excepción o una aberración, sino un modo de funcionamiento rutinario. Esto determina que una ficción policial argentina ajustada a los hechos conocidos encuentre grandes dificultades en permanecer realista, porque la realidad de la policía

argentina es básicamente increíble. La policía cambió, pero el género policial sigue buscando el rumbo. Después de la ESMA no se puede hacer novela negra.

Y sin embargo el paso decisivo hacia un género policial auténticamente argentino ya había sido dado por Rodolfo Walsh hace casi cincuenta años. Si todavía no lo hemos asumido, es porque no ha sido adecuadamente entendido y explicado. El paso no es, como tantas veces se ha repetido, de la policial clásica o analítica de *Variaciones en rojo* a la policial negra de *Operación masacre*. *Operación masacre* es algo más; supera la policial negra en el momento mismo de absorberla: quien investiga – Walsh mismo – no es un policía o un detective sino un periodista; la policía ha cometido el crimen y el aparato judicial se ha encargado de encubrirlo, el investigador no lucha para que se haga justicia, ni siquiera para que se la aplique la ley, sino, más modestamente, para hacer saber la verdad – que nadie quiere oír. También cambia el centro del género, que ya no se encuentra en la razón del detective analítico, ni en la ética anglosajona del detective a la Marlowe, ni en el germano celo burocrático del hombre que – como el inspector Bauer del film *El huevo de la serpiente* – “sólo hace su trabajo”, sino en las redes de solidaridad entre ciudadanos comunes, en la idea de una justicia popular que subyace y también se opone al aparato de estado.

La pesquisa, de Juan José Saer, es en este sentido altamente ilustrativa. La novela transcurre en dos realidades fuertemente contrastadas: en un París invernal, una policial clásica, en la cual el investigador, el comisario Morvan, busca a un asesino serial de viejecitas. Este relato es contado por Pichón Garay, un argentino que reside en París, a un grupo de amigos, en el tórrido verano santafesino. Como en los modelos del género, la explicación oficial, a la que Garay suscribe (el asesino es Morvan), es cuestionada por Tomatis, uno de sus oyentes, que por puro razonamiento (a la manera de Dupin, Poirot o Parodi) suministra la “verdadera” solución – es decir, la más plausible, que de todos modos no cambia nada, porque se trata de un juego, una charla entre amigos.

Pero lo que no se cuenta, porque no se puede resolver, es el enigma de la muerte del hermano mellizo de Pichón, el Gato Garay (cuyos ominosos preámbulos Saer relata en *Nadie nada nunca*): parece un enigma clásico (la casa intacta, con la comida sobre la mesa, ni un rasgo de violencia, y sus dos moradores se han esfumado para siempre, sin dejar rastros). Pero el Gato Garay y su compañera

han desaparecido durante la última dictadura, y en esa zona opaca la policial no osa entrometerse. La “victoria” de Tomatis al resolver una serie de crímenes cometidos en París y tal vez imaginarios (una y otra vez los interlocutores ponen en duda la veracidad de la historia de Pichón Garay) no es sino una manera de subrayar el fracaso de explicar siquiera parcialmente el misterio de un crimen ‘real’ cometido a la vuelta de la esquina. (Para una lectura más pormenorizada de *La pesquisa* véase el texto del Dr. Andrea Pezzè incluido en este volumen).

La aguja en el pajar (2006), de Ernesto Mallo, podría en cambio invocarse como contraejemplo de lo que he venido diciendo. Es, por lo pronto, una indudabilísima policial negra. Por el otro, tiene por protagonista y héroe a un policía honrado, el “Perro” Lascano, que al ser convocado por el hallazgo de dos militantes asesinados encuentra un tercer cuerpo, el de un prestamista judío. Los dos primeros, por ser evidentes víctimas del terrorismo de estado, caen fuera de su jurisdicción, no así el tercero, y decide proseguir la investigación hasta sus últimas consecuencias. Sumado esto, se topa con Eva, una militante del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), embarazada, y decide protegerla. De la segunda inverosimilitud, Mallo se salva con el truco hollywoodense de hacer de Eva una réplica de la mujer muerta de Lascano. La primera, (la existencia, la mera posibilidad de que haya un policía honesto en la época de la dictadura) prueba ser un hueso más duro de roer, como evidencia la recepción crítica que tuvo la novela:

ENTREVISTADOR: «¿Le resultó muy dificultoso hacer creíble a un comisario en medio de la dictadura?».

MALLO: «Es difícil pensar para esa época a un policía ético, honrado dentro de sus posibilidades y dignificado por el dolor. Pero no dudo de que debe haber habido».

(Entrevista con Ángel Berlanga, Diario Página 12, 28 de marzo 2006)

«Una pregunta que se formulara el lector es: ¿Cómo creer que en una institución, la Federal, haya un miembro ético, mientras en el Departamento conviven la corrupción y la tortura?» (Guillermo Saccomano, RADAR Libros).

«La novela [...] desafía los estereotipos [...] De otro modo no se explica que el autor haya depositado las virtudes del héroe *nada menos que en un comisario de la Policía Federal*, que cumple sus funciones durante la última dictadura, *ni que éste, tras haber recibido*

la denuncia del hallazgo de dos cadáveres en un baldío, decida investigar... (mis subrayados)» (Jorgelina Nuñez, Revista Ñ.).

Abrumado por estos cuestionamientos, el propio autor, en la ya citada entrevista, suplica: «El comisario Lascano es la aguja en el pajar, el diferente de todos los demás. Uno. Uno solo. Yo creo que se me puede permitir pensar que hubo uno bueno». Es significativo que en lugar de afirmar «yo sé de uno» o «yo conocí a uno» pida que «se le permita pensar que hubo uno bueno» (mi subrayado) y que, en la réplica citada anteriormente, use la sintácticamente enrevesada frase «no dudo de que debe haber habido».

Permitiéndome una anécdota que es también una infidencia, siendo jurado de preselección del Premio Clarín, en el cual la novela de Mallo obtuvo la primera mención, escuché a uno de los jurados de honor, Andrés Rivera, que votó por ella, en disidencia, justificarse diciendo: «Es Marlowe. El perro Lascano es Marlowe». “Justamente por eso, es increíble”, recuerdo haber pensado en aquel momento. También, confieso, se me hizo cuesta arriba el final feliz en que Eva, la militante embarazada, se salva junto con sus demasiados obvios simbolismos. En ese sentido, me parece más convincente el final de la película *Garage Olimpo* de Marco Bechis, que también transcurre durante la dictadura. Allí, un torturador se enamora, aparentemente, de su víctima, pero no sólo la mantiene dentro del aparato represivo, sino que al menor contratiempo con sus superiores, la entrega a una muerte segura. *Garage Olimpo* corre con ventaja porque no es una película de género, y por lo tanto no tiene que cumplir con la exigencia genérica de ofrecer un héroe. La policial negra a la Chandler, que Mallo toma como modelo, es, como la cita del propio Chandler prueba, inseparable de la figura del héroe ético. Es verdad que en la Argentina debe haber, aun hoy, algún policía honrado suelto, y pudo haber habido alguno durante la última dictadura. Pero la literatura tiende a lo emblemático, y debe intentar, si va a tratar casos únicos y excepcionales, de resaltar por todos los medios su carácter excepcional, de problematizarlos en lugar de naturalizarlos. Nuestra realidad puede tolerar policías honrados, nuestra ficción debe abominarlos. Nadie cree que la violencia colombiana sea literalmente como la pinta Fernando Vallejo en *La virgen de los sicarios*, y sin embargo su novela despliega un mundo criminal que no podría ser de ninguna otra parte; crea, con sus carteles que anuncian “No arroje cadáveres aquí”, el arquetipo platónico de la violencia colombiana. De manera análoga, una comisaría argentina debe ser cualquier cosa

menos una comisaría: un depósito de mercadería robada, una oficina de recaudación para las coimas, un aguatero donde los policías, los chorros civiles, los jueces y los políticos locales se juntan al final del día para repartir el botín. Las denuncias de la población deben tomarse entre risotadas cómplices e ipso facto llevadas a los baños para servir de papel higiénico... Si se adoptan estructuras clásicas de la policial de Hollywood, como aquella de la relación entre el viejo policía (siempre en su último día antes de jubilarse) cínico y sabio, y el joven impetuoso lleno de ideales, debe adaptárselas: el viejo cana argentino será un coimero, ladrón y asesino pero que cree en mantener las formas, al menos las apariencias de la legalidad, mientras que el joven, formado durante o después de la dictadura, pavoneará su carácter de delincuente porque lo hace más temible – más eficiente – y no creará necesario ocultar nada. Hitchcock solía repetir que un problema de muchos *thrillers* era que tarde o temprano el público se preguntaba “¿Por qué no acudieron (los personajes en problemas) a la policía?”. La ficción policial argentina corre con ventaja: ya tiene solucionado ese problema de antemano, porque a nadie en su sano juicio se le ocurriría hacer una pregunta semejante.

Aun para quienes sostengan que la novela de Mallo funciona (no me cuento entre ellos) es, evidentemente, un caso único, una aguja en un pajar. A pesar de la considerable producción sostenida a lo largo del tiempo, que permite hablar de un verdadero género, no ha habido en la policial argentina un autor que domine la escena y marque las reglas, ni ha surgido la posibilidad de una serie, como la de Sherlock Holmes, Phillip Marlowe, Pepe Carvalho o Montalbano. En ningún momento la policial argentina ha girado alrededor de la producción descollante de algún “maestro” del género (como es el caso, por ejemplo, de las literaturas inglesa o estadounidense; o, en ejemplos más recientes, la francesa, con Simenon; la española, con Vázquez Montalbán; la italiana, con Andrea Camilleri; y la sueca, con Henning Mankel).

Otra comprobación de la imposibilidad de concebir un detective privado de novela negra en las calles de la Buenos Aires actual la ofrece la novela *Quinteto de Buenos Aires* (1997) de Manuel Vázquez Montalbán. Pepe Carvalho, protagonista de las incomparables *Los mares del sur* y *La soledad del manager*, ese detective catalán tan cómodamente instalado en la realidad de su patria que hasta libro de recetas tiene, al llegar a las calles de Buenos Aires e intentar investigar los crímenes de la dictadura se vuelve un

pelele amorfo y la novela no sólo es la peor de la serie Carvalho; ni siquiera merece el título de tal. Esto se debe en parte a que fue concebida como el guión de una serie televisiva que no pudo ser; pero esta explicación, con ser verdadera, tiene el defecto de ser poco interesante. Mejor es pensar que la realidad argentina actual, y la investigación sobre los crímenes de la dictadura en particular, anulan y aplastan a este detective privado como anularían a los mejores de la tradición.

Mientras expongo estas notas, y con el único propósito de intentar desmentirme, “vuelven los policiales negros argentinos” según anuncia la nota de tapa de Radar Libros (11.5.08), en la colección de novela negra **Negro absoluto**, dirigida por Juan Sasturain. Transcribo parte del texto de Mauro Libertilla: «las cuatro primeras novelas de la colección, *El doble Berni*, de Elvio Gandolfo y Gabriel Sosa; *El síndrome de Rasputín*, de Ricardo Romero; *Santería*, de Leonardo Oyola y *Los indeseables*, de Osvaldo Aguirre, cristalizan propuestas ampliamente distantes, pero muestran también una serie de cercanías que permiten hacer una lectura común. *Los detectives no son tales en sentido estricto* (mi subrayado). Hay, desde luego, uno o más personajes que llevan adelante una suerte de “investigación”. Aguirre propuso a un periodista del diario *Crítica* de Botana, signado por cierta forma de inescrupulosidad. Gandolfo y Sosa eligieron a Lucantis, el algo torpe pero intrépido amigo de la víctima. En *Santería* de Oyola los hilos los conduce Fátima Sánchez, una bruja que puede predecir ciertos fragmentos del futuro. Y en la novela de Romero tampoco hay un detective sino un entrañable trío de amigos: Abelev, Maglier y Mushkin».

El modelo de la novela negra sería posible para la Argentina actual a partir de otras fórmulas, como la de Hammett en *Cosecha roja*, y en las novelas de Sam Spade, un detective que basa su eficiencia en ser tan o más inescrupuloso que los propios criminales. Hammett había sido detective de la Pinkerton, que eran básicamente apaleadores y asesinos de dirigentes obreros y sociales, y jamás habría confundido, como muchos de sus compatriotas, a la policía o la justicia con la ley, y mucho menos con la justicia. También sería viable el modelo del policía asesino de Jim Thompson en *Pop 1280*, adaptado a la ‘realidad’ malvinense por Raúl Vieytes en su novela *Kelper*. Por supuesto, alguien podrá decir que mejor que reformular el género policial sería reformar la policía. Pero aún en esa futura

época venturosa necesitaremos un registro de aquello por lo que hemos pasado, para lo cual hago la siguiente modesta proposición:

Decálogo del relato policial argentino

1. El crimen lo comete la policía.
2. Si lo comete un agente de seguridad privada o – incluso – un delincuente común, es por orden o con permiso 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.