

Escritura neopolicial en Argentina. Reescrituras paródicas y estilizaciones en el género del crimen

Fabián Gabriel Mossello

Universidad Nacional de Villa María

fmossello@gmail.com

Resumen

La comunicación que proponemos tiene como objetivo realizar un recorrido por las principales contribuciones a la serie policial contemporánea en Argentina. Estamos hablando del llamado neopolicial que ha revitalizado las escrituras del género del crimen desde una propuesta temática y formal, más cercana a la cosmovisión de nuestro continente. A tal fin plantearemos, en primer lugar, una reflexión sobre uno de los pioneros en el campo del nuevo policial, Osvaldo Soriano y su novela *Triste, solitario y final*. En segundo lugar nos referiremos a un nuevo espacio de escrituras policiales de reciente aparición, que siguen las huellas marcadas por aquel autor y que presentan características enunciativas novedosas, tanto en la reasignación de roles y lugares para las piezas claves del género como *el detective, *la policía, *la investigación, *el o los agentes del delito, *el crimen, *el enigma y *la verdad, como por la lectura del mapa societario contemporáneo y su creciente complejidad.

Abstract

The present communication is intended to offer an exploration of the main contributions to contemporary detective series in Argentina. We are talking about the so-called neo-detective story that has revitalized the genre of crime fiction from a thematic and formal proposal, and that is much closer to the worldview of our continent. For this purpose, we will first raise a reflection on one of the pioneers in the field of the new detective fiction, Osvaldo Soriano and his novel *Triste, solitario y final*. Secondly, we will refer to a new detective fiction writing space that has recently emerged; it follows the footprints marked by that author and includes novel declarative features. These characteristics are related to the reassignment of roles and locations for the key elements in the detective genre, such as *,the detective, *the police, *the research * the agent or agents of crime, * the crime, * the enigma and * the truth, as well as to the understanding of the contemporary social scene and its increasing complexity.

*La buena novela negra es, al mismo tiempo,
el espejo de parte de la sociedad actual.*

*Entraña por tanto, un elemento de testimonio e incluso de
psicología humana extraordinariamente poderoso.*

*Pero entonces la evasión desaparece y el lector vuelve a encontrarse
en el corazón de algunos de los problemas contemporáneos*

FEREYDOUN HOVEYDA

La literatura policial, cuyos modelos y autores provenían del mundo literario anglosajón, arribó recién a Latinoamérica en el último cuarto del siglo diecinueve, a través de la difusión en Argentina de los relatos policiales modélicos de Edgar Allan Poe (1809-1849) y de los folletines policiales de autores como Emile Gaboriau (1832-1873), Arthur Conan Doyle (1859-1930) y Gaston Leroux (1868-1927). Si bien los lectores acogieron con entusiasmo estos primeros textos que reproducían un mundo y unas lógicas del crimen de países muy distintos al nuestro, nunca se dejó de percibir que se trataba de un género importado, cuyas historias discurrían en las calles gélidas de metrópolis frías y humeantes y de la mano de detectives estoicos e inexpugnables; es decir, muy lejos de las realidades de los países latinoamericanos.

Las fechas de las publicaciones de las primeras traducciones de la literatura policial anglosajona y francesa realizadas en Latinoamérica según Bajarlía (1964), Yates (1964, 1972), Fevre (1974), Lafforgue y Rivera (1977, 1981) se habría dado aproximadamente a finales del siglo diecinueve o a inicios del veinte. En el prólogo a *Cuentos policiales argentinos* (1997), Lafforgue hace referencia a las primeras traducciones de Poe hechas por el argentino Carlos Olivera hacia 1880, que incluían los tres cuentos policiales fundacionales del género clásico *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), *El misterio de Marie Roget* (1842) y *La carta robada* (1844). En *Asesinos de papel* (1977), también de Lafforgue y Rivera, se menciona la recepción de los cuentos de Poe, junto a los de Gaboriau, Conan Doyle y Leroux, hacia fines del siglo pasado en distintas “revistas juveniles del tipo Nick Carter, Tit-Bits, Buffalo Bill Magazine” (Lafforgue y Rivera 1977: 18), mientras que indican la posterior fecha de 1915 para las colecciones argentinas masivas y de kiosco como *La Novela Semanal*, *El Cuento Ilustrado* o *La Novela Universitaria*.

De todos modos, esta recepción temprana no significa que los autores locales hayan adoptado el género de manera inmediata. El crítico Fermín Fevre indica en su *Estudio preliminar a Cuentos policiales argentinos* (1974) que la difusión del género policial se extendió a los países hispanoamericanos pero que no tuvo repercusión directa en las prácticas de escritura. En nuestro contexto cultural, el esquema narrativo que suponía la primera novelística importada, tanto en la serie clásica de enigma como negra, de un criminal que sería castigado y el restablecimiento final del orden social aparecían como algo incongruente con las lógicas de nuestras sociedades, más bien atravesadas por la corrupción y la connivencia entre policía, política y justicia.

De este modo, y a pesar de que el caudal de lectores de policiales, sobre todo en Argentina, fue siempre considerable, y junto con las propuestas revisteriles de ciencia ficción y del ‘corazón’ (historias melodramáticas en capítulos) acaparó un porcentaje alto de seguidores que esperaban las entregas y nuevos títulos con verdadero entusiasmo, para los escritores vernáculos del género del crimen no dejó de ser un formato con sabor a ‘producto importado’ y, de alguna manera, tal como era presentado, ideológicamente incompatible con las realidades latinoamericanas. Así los escritores tempranamente debieron buscar nuevas formas para una policial más verosímil con nuestra cultura hispana.

Así lo refiere Donald A. Yates, en la introducción a *El cuento policial latinoamericano* (1964), cuando dice que “mientras la ficción detectivesca, en tanto un tipo de ‘literatura de

evasión' puede tener un encanto peculiar para el público hispanoamericano, sucede que la realidad cotidiana de una sociedad, en la cual la autoridad de la policía y el poder de la justicia se admiran menos que en los países anglosajones, tendió a desanimar a los escritores nativos" (Yates 1964: 5-6). En este mismo sentido y desde una coordenada crítica más cercana a nuestro espacio sociocultural, otros autores como Monsiváis (1973), Taibo II (1987), Feinmann (1991-1996) o Padura (2001) ratificarán aquellas afirmaciones de Yates. Lejos de las figuras reparadoras del orden social, encarnadas en las series norteamericanas y europeas por detectives privados o policías, en el contexto de las sociedades latinoamericanas no hay confianza (alguna) en la justicia (Monsiváis 1973: 11), por lo que esos actores de la investigación, si los hay, inspiran muchas veces temor o rechazo.

La búsqueda de modelos vernáculos de narrativa detectivesca, más verosímiles con la realidad compleja de nuestra cultura, llevó a muchos escritores latinoamericanos a desarrollar unas escrituras más ajustadas a nuestra particular manera de entender el delito, buscar la verdad y *suturar*, de algún modo, la brecha social abierta por el crimen. Este es el caso de Pérez Zelaschi (1960), verdadero precursor, cuando afirmaba que "el público latinoamericano rechaza cualquier idealización precisamente porque tiene una íntima familiaridad con nuestra policía [...] El desacato generalizado hacia las leyes hace prácticamente imposible para nosotros crear una historia detectivesca pura [...] Estamos obligados a adoptar caminos alternativos (Zelaschi 1960, cit. por Simpson 1990: 22). Si bien nuestro país ha dado ejemplos de narradores excepcionales que respetaron, a su modo, las convenciones básicas de las escrituras de enigma (Borges, Castellini, el primer Walsh), el modo de estructurar el relato a la manera de Poe, A. C. Doyle o Chesterton, resultaba "artificial para nosotros" (Simpson 1990: 22), por lo que los escritores de la novela detectivesca latinoamericana necesitaban readaptar la matriz genérica a nuestras maneras de narrar sobre el crimen.

En este sentido, debemos volver a Carlos Monsiváis, que es el que mejor teoriza sobre estas necesarias readaptaciones del género en nuestras latitudes. Para el escritor y periodista mexicano, hay dos aspectos clave que definen la narrativa neopolicial.

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

El segundo aspecto se relaciona con la posición de los actantes víctima/victimario. La nuevas narrativas latinoamericanas del policial funcionan sobre un presupuesto esencial, es decir, "no hay confianza en la justicia [...]. El crimen [...] no posee una connotación expropiable: lo excepcional, lo desusado, no es que un latinoamericano resulte víctima, sino que pueda dejar de serlo (Monsiváis 1973: 3).

Es claro que nuestras escrituras neopoliciales presentan más afinidades con la serie dura o *hard-boile* (Chandler, Chase) que con la lógica del relato del puro enigma (Poe, Holmes). Ricardo Piglia, en la introducción a su consagrada antología a *Cuentos de la serie negra* (1979), afirma que el detective de esta serie "no vacila en ser despiadado y brutal, pero su

código moral es invariable en un solo punto: nadie podrá corromperlo. En las virtudes del individuo que lucha solo y por dinero contra el mal, el thriller encuentra su utopía (Link 1992: 57). Castigo del criminal y dinero; reparación del tejido social y pago por los servicios prestados, el detective de la serie negra está inmerso en las lógicas del capitalismo y desde ellas juega y juzga al mundo.

De todos modos, estos dos aspectos particulares de las novelas negras, continua Monsiváis, aún pensando en las afinidades de las series, resultarían, al menos parcialmente, poco creíbles para el contexto latinoamericano en donde “una policía juzgada de corrupta de modo unánime no es susceptible de crédito alguno: si esta literatura aspirase al realismo, el personaje acusado casi nunca sería el criminal verdadero y, a menos que fuese pobre, jamás recibiría castigo” (1973: 3).

En Argentina, el escritor argentino Juan Pablo Feinmann se expresará del mismo modo en sus clásicos artículos *Estado policial y novela negra argentina* (1991) y más tarde en *Narrativa policial y realidad política* (1996):

No hay detectives en nuestra narrativa policial. No hay policías porque un policía bueno es –narrativamente, aquí en Argentina– un imposible. La policía está vigorosamente unida a la idea de la represión, y por ahora, y aún más mientras continúen los crímenes como los de Cabezas, es irrescatable de esa zona oscura y violenta. En *Triste, solitario y final*, de Osvaldo Soriano, el detective es Philip Marlowe ayudado por el mismo Soriano [...]. En *Manual de perdedores* de Juan Sasturain los detectives son el veterano Etchenaik y el gallego Tony García [...]. En suma no hay detectives [...] hay que acudir como explicación insoslayable a la realidad social. (Feinmann 1996: 2)

Pero es quizás el narrador cubano Leonardo Padura (2001) quien refiere con mayor precisión la presencia de algunos “padres fundadores” de lo que luego se llamaría neopolicial latinoamericano, al afirmar que son en realidad algunos autores anglófonos que tuvieron una destacada presencia en los ‘70, y que siguen siendo leídos con asiduidad, como Chester Himes (1909-1984) o Donald Westlake (1933),¹ quienes elaboran una novela policial que

¹ Chester Himes (1909-1984) era un escritor de raza negra que en sus novelas reflejaba casi siempre la problemática de su raza y el Harlem neoyorquino. Sus personajes eran o bien policías negros o delincuentes del Harlem, y si unos eran duros los otros no le iban a la zaga. Su estilo literario era mezcla casi imposible de humor salvaje, violencia descabellada y crítica social. El sarcasmo presidía muchas de sus intrigas o anécdotas de la historia, pero a veces ofrecía un inesperado romanticismo agrio en medio de la violencia y deshumanización de sus personajes. *Un ciego con una pistola* o *Por el amor de Imabelle* son dos muestras de esa combinación de estilos en su obra. Su obra era dura de verdad, sin simulaciones y sin pretender escandalizar: describía el mundo tal cual lo veía. En principio, su dureza y falta de tapujos invitaría a pensar en posibles continuadores, pero nadie se ha acercado como él en la descripción de un territorio humano concreto y de una problemática aparentemente irresoluble. En cuanto a Donald Westlake (1933-2008), su incorporación a la tradición, pero también a la renovación de la novela negra, se debe a que este escritor incorpora el humor en el género negro. Tanto en sus novelas protagonizadas por el ladrón Dortmund en *Un diamante al rojo vivo* o en *¿Por qué yo?*, como en otras sin protagonista fijo (*¡Ayúdame, estoy prisionero!*; *El muerto sin descanso*), Westlake ofrece historias muy divertidas, a veces casi irreverentes, donde lo negro se alía con el humor más alegre y feliz. Una combinación aparentemente imposible, que sabe amasar de manera inimitable. En ellas se trasluce una mirada cínica y cariñosa a la vez hacia un género casi siempre violento, y

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

Esta propuesta de una estética policial novedosa que reconfigura la figura del detective “privado y oficial, a favor de un predominio de las voces, actitudes y pensamientos marginales generados y agrupados por un caos que lo domina todo, o casi todo” (Padura 2001: 10) es quizás el punto de definición para una novela distinta de las escrituras tradicional –de enigma o negra a secas– al ámbito de los países hispanohablantes como Chile, Argentina, España y México, y la emergencia definitiva del neopolicial iberoamericano o latinoamericano, si incluimos otras lengua como el portugués para Brasil.

Las formas neopoliciales buscan reformular y hasta subvertir aspectos esenciales que define el género del crimen, como ser: detective, policía, delincuente, delito, enigma y verdad, con el fin de readaptarlo al verosímil propuesto por el contexto de los países latinoamericanos. En ciertos casos el neopolicial se convierte en un *antigénero*,² en el sentido que lo define Oscar Steimberg (1993), en tanto puede incorporar el humor, retóricas del grotesco, puntos de vista enunciativos intimistas, temas intrascendentes o fuera de los protocolos de asuntos del género –como el crimen acaecido en Traslasierras, Córdoba, en medio de una procesión de Semana Santa, en la novela de Lucio Yudicello *Judas no siempre se ahorca* (2010).

Una los aspectos diferenciales de estas nuevas escritura, como ha dicho Monsiváis, tiene que ver con la ausencia o desplazamiento protagónico del actor detective. De hecho, a veces simplemente no existe, o bien es un personaje apenas configurado y de poco impacto en el desarrollo de la trama general. Este es el caso de nuestra novela emblemática e iniciadora del campo neopolicial en Argentina, *Triste, solitario y final* (1973) de Osvaldo Soriano, en la que la peripecia investigativa está a cargo de un periodista –autoficción del mismo autor– poco dotado personaje para estos trabajos, y un detective –Marlowe– convertido en el fantasma de aquel que construyó R. Chandler. Este sentido renovador y creativo de la obra de Soriano ya había sido apuntado por Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera (1982) cuando comentan, con relación a la *Narrativa policial en la Argentina*, que

en 1973, año de aparición de *The Buenos Aires affair*, ‘novela policial’ de Manuel Puig [...] se publican algunos títulos igualmente significativos, tanto para la historia

al mismo tiempo, hacia nuestra propia realidad. (Fuente: Blog Letras en negro, 2009: www.letrasennegro.wordpress.com/2009/02/26/los-seis-imprescindibles/).

² “Debe entenderse como antigénero a la obra que produce rupturas en los tres niveles (retórico, enunciativo y temático) sobre la base del mantenimiento de indicadores habituales del género. En los films narrativos, por ej. los westerns, los indicadores se mantienen estables [...] Pero sobre la base de esas similitudes la obra antigénero quiebra la previsibilidad instalada en los tres ordenes; para el caso de los westerns, los spaghetti westerns produjeron en su primera época ese quiebre, tanto en el orden del tema [un héroe no justiciero], como en el enunciativo [abandono de la narración e inclusión de ‘guiños’ de complicidad humorística y retóricos [por la alteración del ritmo de la narración]]” (Steimberg 1993: 81-82).

del género como para la cronología general de la narrativa argentina. Nos referimos [entre otros] a *Triste, solitario y final*, de Osvaldo Soriano, un ingenioso homenaje a la manera de hard-boiled y al detective Philip Marlowe, espejo de los grandes héroes ‘quemados’ y punto de referencia de toda una generación de lectores. (Lafforgue y Rivera 1982: 358)

Así, Soriano en su conocida novela ensaya unas escrituras que preludiarán la escena dominante del neopolicial, al proponer las peripecias de un escritor argentino como personaje dentro de una novela policial. Como refiere Díaz Eterovic, uno de los escritores chilenos más leídos en la actualidad:

el relato neopolicial está en consonancia con la emergencia de dicho formato discursivo en el contexto de la literatura hispanoamericana a partir de las novelas de Osvaldo Soriano, ya que éste [...] le dio a la novela policial escrita en este continente la impronta latinoamericana; en otras palabras, la literatura neopolicial ha servido para revelar la realidad de nuestros países donde “crimen y política han sido una ecuación trágicamente perfecta”. (2004)

De este modo, *Triste, solitario y final* retoma la estructura del policial negro para reescribirlo en clave paródica y dejar sentadas algunas operaciones discursivas que serán fecundas durante las décadas siguientes, y que resumiré en dos grandes bloques.

En primer lugar, la parodia del género del crimen se produce al introducir un detective periodista, sin las competencias que supone el rol investigativo en las series tradicionales: portar armas, defensa personal, saberes forenses, conocimientos de los códigos del delito. En este sentido el personaje-autoficcional-Soriano se encuentra casi por azar en medio de una acción que excede sus capacidades.

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

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

Una verdadera acumulación de semas de muerte, aunque Marlowe sólo está dormido. Esta figurativización de la decadencia operará, a mi entender, como contrafondo de futuras estrategias “desacralizantes” de los ídolos detectivescos que aparecerán en las series neopoliciales, mayormente después de los años ‘90.

Hay dos novelas que Soriano escribe casi en simultáneo y un poco después a *Triste, solitario y final* (1973). Se trata de *No habrá más pena ni olvido* (1978) y *Cuarteles de invierno* (1980), novelas que, en palabras también de Eterovic (2000), van a profundizar los rasgos de las narrativas del crimen, al completar aquello que se construyó desde la parodia, con la inserción de la política, la corrupción y la elaboración de un dispositivo ideológico en el que el Estado es parte activa de acciones criminales, persecutorias, entre otras. De alguna manera, Soriano completa con estas dos novelas la matriz del próximo policial en Latinoamérica, en el que la combinación entre poder, corrupción y crimen será el condimento esencial de las futuras prácticas literarias.

Creo que con estas novelas de Osvaldo Soriano, consciente o no de estar fundando un nuevo espacio en el campo literario narrativo y policial, en particular en Argentina, dejó sentadas las bases para que los escritores de las generaciones siguientes tuvieran un marco de referencia clave.

De esta manera, desde los primeros años de la década del '90 en nuestro país, se inicia un proceso de crecimiento del género del crimen que no ha cesado todavía, más bien se ha intensificado. En particular en Argentina y después de la crisis institucional y económica del año 2001, se ha producido un verdadero *big bang* de escrituras relacionadas con el crimen, con cruces con el poder político y policial en el marco de nuevas formas del delito. De un modo u otro casi todas se recuestran sobre aquellas escrituras de Osvaldo Soriano y sus hallazgos temáticos, retóricos y expresivos (Steimberg 1993).

El modelo reescritural paródico con cruces entre la cultura de la masa en general y las escrituras policiales es muy valorado por los escritores del neopolicial a través de la inclusión en sus textos de ciertos recursos, temas, perspectivas de contar, que los alejan, tanto de la serie clásica de enigma (al estilo de Poe), como de los recursos puestos en juego por la serie negra tradicional (al modo de Chandler). Así se juegan-construyen tramas policiales en las que se apela a formas provenientes del cine de acción, como en *Santería* (2008) de Leonardo Oyola, ambientada en Villa Puerto Apache pegada a la Costanera Sur y protagonizada por La Víbora Blanca, casi un personaje del cine de horror. O las remisiones a la ciencia ficción anticipatoria en el tríptico esotérico de Muishkin, Abelev y Maglier en *El síndrome de Rasputín* (2008) y *Los bailarines del fin del mundo* (Romero 2009), novelas en las que se juega al extremo las representaciones, al plantear la imagen de tres sujetos, que no sólo deben luchar con el caso que se les ha dado –el de una joven perdida en los circuitos de la prostitución, la nocturnidad y las experiencias extremas con el cuerpo– sino, también, la de sujetos que van a recibir el trabajo de investigar en medio de sus propios fantasmas, obsesiones y perturbaciones producidas por el Síndrome de Tourette.

En otro subcampos de escrituras se destacan novelas que modifican algún aspecto de la matriz policial, sin llegar a valerse de procesos intertextuales fuertes con otros discursos de la cultura de masas, pero sí concretando operaciones que nos recuerdan al periodista de *Triste, solitario y final* al conjugar la presencia de un detective amateur y ciertos procesos visibilizadores de problemáticas delictivas de reciente presencia en la agenda medial. Este es el caso de la creativa novela de Federico Levín *Ceviche* (2009), en la que se hace descansar la trama de la investigación en el Sapo. Es lo que llamaríamos un detective gastronómico. Actor de extensos itinerarios por bares y comedores, investiga mientras come ceviche peruano en el barrio de Abasto. Es un detective que se va construyendo como tal a medida que recorre la escena del crimen. La muerte de El Rey, un legendario músico

de la comunidad peruana, lo lleva por los intrincados laberintos del barrio: “A Héctor Vizcarra le dicen El Sapo y se mueve adentro de un departamento de dos ambientes [...] El Sapo descansa de un cansancio imposible: la duda” (Levín 2009: 11). A través de la figura del Sapo, el lector se introduce en la comunidad peruana de la metrópolis porteña, sus rituales, sus comidas, sus formas de exorcizar la muerte, sus nuevos “negocios” (la droga, en especial) para mostrar todo un mundo, el peruano, dentro de otro mayor como es la ciudad de Buenos Aires.

En *El Doble Berni* (Gandolfo & Sosa 2008), el espacio se dinamiza por los desplazamientos. Aquí la escena se alterna entre la ciudad de Rosario y Buenos Aires. Juan Lucantis, flaco y descolorido personaje, investiga la muerte del enigmático pintor Roberto Taborda, su amigo. No es un detective profesional, ni nada de eso. Con su amigo participa del común cuadro del fracaso: “Lo primero que lo sorprendió fue reconocer que la decisión que lo empujó al corte final con su propia mujer dependía de haberse dado cuenta de modo indiscutible [...] del fracaso del propio Taborda” (Gandolfo & Sosa 2008: 42). Asesinato que lleva al amigo –Lucasti– y al propio lector por los laberintos del negocio del arte, las galerías de exposición y la falsificación de originales. Berni es el falsificado y punto de partida de varias muertes.

Por último, Ruth Epelbaum, la detective en *Sangre Kosher* (Krimer 2010), es sólo una archivista de bajo perfil, que de la noche a la mañana se ve sumergida en una historia densa que involucra la mafia de la trata de personas en el marco de antiguas historias de la comunidad judía en Buenos Aires. Ruth transita la ciudad en busca de una joven que ha desaparecido. En ese lugar del enunciado se actualiza una de las hipótesis más fuertes y recurrentes de nuestra agenda policial actual: la víctima ha sido “tomada”, “chupada” por una red de trata de personas con finalidades sexuales. Sin embargo, y esto es lo original, esa historia actual se liga, desde las primeras líneas, con otra hipótesis: la organización que ha raptado a Débora, la chica, está en continuidad con la antigua asociación mafiosa judía de prostitución, la Zwi Migdal.

Como hemos mostrado, con algunos ejemplos de neopoliciales de reciente aparición pertenecientes casi todos a la colección Negro Absoluto dirigida por Juan Sasturain, la obra de Soriano y en particular su primera e inaugural novela paródico-policial ha tenido continuadores. El resultado es un corrimiento de las imágenes clásicas de detectives como Auguste Dupin, Sherlock Holmes, el padre Brown, Hércules Poirot o el legendario Marlowe por personajes que circunstancialmente han tenido que asumir el rol investigativo. Así, la literatura del crimen en las últimas décadas en Argentina no sólo innovó las formas de su escritura, sino que fue rozada por los signos de la realidad nacional, en tanto muchos de los relatos y sus posteriores transposiciones a la televisión y el cine estuvieron inspirados en la compleja realidad de las urbes latinoamericanas.

La serie negra norteamericana ha sido la más receptada en estos ejercicios de escritura y, como dice Gandolfo, en Argentina

han copiado o tendido a reproducir una parcela pequeñísima [...] Exagerando, podría decirse que no han elegido una corriente, ni un autor, ni una obra, sino un personaje: Philip Marlowe. Uno de los iniciadores fue quien mejor encaró el problema. Osvaldo Soriano incrustó a Marlowe con nombre y apellido en *Triste, solitario y final* y astutamente lo metió en un velocísimo film cómico-ético de la

época muda, acompañándolo gordo y jadeante. (Gandolfo 2007: 160)

Soriano preludea, esboza los contornos de lo que vendrá en materia de las escrituras del crimen; un espacio de prácticas literarias, como intenté delinear, dominado por la parodia, el poder, la corrupción del Estado y la ausencia de héroes salvadores, aunque sin perder aquella funcionalidad que todo buen policial debe tener, como dice Henning Mankell en *La Nación*, de servir “para ver lo que está pasando en la sociedad” (2007).

La teoría y la crítica literaria están readaptando sus criterios, métodos y conceptos a los desafíos que les proponen los nuevos objetos estéticos que circulan en el espacio de las prácticas literarias. El neopolicial es uno de esos nuevos espacios germinales, en el que las búsquedas de nuevas formas expresivas se liga con las necesidad de decir sobre el complejo mundo del crimen que nos toca vivir. Queda en nosotros, los que pensamos desde la academia, ser flexibles y creativos, para poder seguir pensando que la literatura es un objeto dinámico en permanente reinención.

Bibliografía

- AA.VV. *Espacio, memoria e identidad*. Córdoba: Comunicarte, 2005.
- Atorresi, Ana. *Los estudios semióticos*. Buenos Aires: Conicet, 1996.
- Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gili, 1987.
- Bauman, Zygmunt. *Entrevista*. Asociación de Amigos del Arte y la Cultura de Valladolid. Disponible en: http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Bauman_Zygmunt.htm, 2004.
- Chase, James H. *El secuestro de Miss blandís*. Buenos Aires: Ediciones Sol, 2005.
- Díaz Eterovic, R. *Una mirada desde la narrativa policial*. Chile: Cormoran N° 2, 2004.
- Feierstein, Ricardo. *Historia de los judíos argentinos*. Buenos Aires: Ameghino, 1999.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Jamenson, Fredric. “Sobre Raymond Chandler”. En Link, Daniel. *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La Marca, 1992.
- Hoveyda, Fereydoun. *Historia de la novela policial*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Haroldo de Campos. *De la razón antropofágica. Diálogo y diferencias en la cultura brasileña*. Br. Revista Cultura, 1986.
- Krimer, Inés. *Sangre Kosher*. Buenos Aires: Aquilina, 2010.
- Link, Daniel. *El juego silencioso de los cautos*. Buenos Aires: La Marca, 1992.
- Mallo, Ernesto. *Los hombres te han hecho mal*. Buenos Aires: Planeta, 2012.
- Mossello, Fabián. “El policial en la cultura de masas”. En *Imaginarios Culturales. Géneros y poéticas*. Córdoba: El copista, 2010.
- _____. *Cuadernos semióticos. Ensayos sobre la cultura contemporánea*. Editorial Académica Universitaria, 2012.

Piglia, Ricardo. *El último lector*. Anagrama: Barcelona, 2005.

Romero, Ricardo. *Los bailarines del fin del mundo*. Buenos Aires: Aquilina, 2009.

Steimberg, Oscar. *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel, 1992.