

Variaciones en el policial negro

El deseo de los héroes y la infelicidad en la cultura

María Susana Ibáñez

Directora: Dra. Analía Gerbaudo

Co-directora: Dra. Pampa Arán

Doctorado en Ciencias del Lenguaje con mención en

Literaturas y Culturas Comparadas

Facultad de Lenguas

Universidad Nacional de Córdoba

Marzo 2013



Variaciones en el policial negro. El deseo de los héroes y la infelicidad en la cultura. by María Susana Ibáñez is licensed under a

[Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional License.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Resumen

Este trabajo se inscribe en los estudios de géneros literarios (Bajtín, 1982), del discurso en la novela (Bajtín, 1981, 1993), de la arquitectónica novelesca (Bajtín, 1990) y del cronotopo novelesco (Bajtín, 1981). Recorre la permeable frontera entre la novela policial y otros discursos de la cultura para identificar maneras en que las voces de dos cronotopías histórico-culturales toman forma artística en el policial negro de detectives. Se analizan las novelas *Red Harvest* (Hammett, 1927), *The Big Sleep* (Chandler, 1939), *Arena en los zapatos* (Sasturain, 1989), *El tercer cuerpo* (Caparrós, 1990), *Novela negra con argentinos* (Valenzuela, 1990) y *La ciudad ausente* (Piglia, 1991), poniéndolas en diálogo con discursos que, en la entreguerra estadounidense y la postdictadura argentina, contribuyen a la conformación de zonas discursivas que expresan descontento. El hallazgo de valoraciones comunes en los deseos de los héroes de las novelas de la muestra y en otros enunciados de la cultura a los que se accede a través del análisis de textos literarios, históricos, periodísticos y cinematográficos, permite afirmar que los deseos de los héroes en las novelas de la muestra les dan voz a zonas de infelicidad de la cultura. A través del relevamiento y la descripción de algunas variaciones que se registran en el policial negro se busca mostrar que los conceptos de *infelicidad* y *deseo* pueden enriquecer el estudio de los géneros literarios, de la novela policial y de los diálogos novela/cultura.

Mg. María Susana Ibáñez

Agradecimiento y dedicatoria

Quisiera inscribir aquí los nombres de mi directora y mi codirectora, Analía y Pampa, quienes a través del afecto me han enseñado sobre literatura e investigación, pero también sobre el valor de la perseverancia y sobre la grata sorpresa de la amistad reencontrada.

Quisiera además dedicarles este trabajo a mis amores pacientes, mis hijos Martín, Pablo y Francisco.

Índice

Introducción	6
Capítulo 1: De las categorías	12
1. 1. Cultura	12
1. 2. Arquitectónica	24
1. 3. Palabra	27
1. 4. Cronotopo	32
1. 5. Género	44
Capítulo 2: Del policial	50
2. 1. Variedades del policial	50
2. 2. El policial negro en Estados Unidos	53
2. 3. El policial negro en Argentina	72
2. 3. 1. Surgimiento y evolución del policial en Argentina.....	74
2. 3. 2. La postdictadura argentina.....	80
2. 3. 3. La literatura de la postdictadura.....	92
2. 3. 3. 1. El neopolicial argentino.....	95
2. 3. 3. 2. El antipolicial	99

2. 4. El policial negro de detectives.....	102
Capítulo 3: El deseo en dos policiales negros de detectives tradicionales.....	123
3. 1. La orientación emotivo-volitiva de los héroes	124
3. 2. <i>Red Harvest</i> y la velocidad	128
3. 2. 1. Los años veinte	128
3. 2. 2. El Agente	131
3. 2. 3. El vértigo	143
3. 3 <i>The Big Sleep</i> y la nueva mujer	147
3. 3. 1. Los años treinta	147
3. 3. 2. Marlowe	149
3. 3. 3. La mujer	156
Capítulo 4: El deseo en dos neopoliciales argentinos de la postdictadura	165
4. 1. Estados de lugar	165
4. 2. <i>El tercer cuerpo</i>	167
4. 3. <i>Arena en los zapatos</i>	181
4. 4. Los discursos de la postdictadura y el deseo de los héroes	188
Capítulo 5: Los textos difusos	207
5. 1. Cronotopos combinados y elementos difusos	208
5. 1. 1. Novela feminista	209
5. 1. 2. Fantástico y <i>cyberpunk</i>	214
5. 2. <i>Novela negra con argentinos</i>	217

5. 2. 1. Antes de ahora, el allá de acá	217
5. 2. 2. Héroes en pugna	226
5. 2. 3. Esta ciudad que es puro teatro	232
5. 2. 4. Dominar y lo indómito	238
5. 3. <i>La ciudad ausente</i>	244
5. 3. 1. Heterotopías y heterocronías	244
5. 3. 2. El héroe, su palabra	251
5. 3. 3. La ciudad, ausente	255
5. 3. 4. Las voces del deseo	259
5. 4. Los discursos de la postdictadura y el deseo de los héroes II	262
Conclusión	276
Bibliografía	282
Textos citados	282
Textos consultados	306
Vita	318

Introducción

Desde mis ojos están mirando los ojos del otro.
M. M. Bajtín

Desde su consolidación en los años treinta en Estados Unidos, la variedad de novela policial conocida como *policial negro* le ha dado forma artística a un sinnúmero de voces que a través de este género cuestionan principalmente las relaciones entre justicia y poder (Braham, 2004). Los primeros en abordar el género desde la crítica académica estadounidense fueron Philip Durham (1963) y David Madden (1968), quienes se ocuparon de historizar su surgimiento y evolución en la primera mitad del siglo veinte. Las posibilidades que ofrece el policial negro de representar los aspectos más oscuros de la vida social lo ha ido convirtiendo en el género elegido por escritores que ven la literatura como una manera de expresar artísticamente una visión crítica de la sociedad (*Cfr.* Pellicer, 2010), y por académicos que encuentran en él material que les permite comprender los valores de una cultura (*Cfr.* Soitos, 1996).

Dado que en el policial negro el protagonista, la ciudad donde transcurre la acción y los delitos que en ella se cometen suelen estar investidos de un alto grado de verosimilitud, algunos elementos de estas novelas han sido estudiados en relación directa con sus contextos inmediatos. Josefina Ludmer (1999) plantea que el estudio de la representación del delito en ésta y otras formas de la literatura argentina permite comprender algunos aspectos de su cultura. John Cawelti (2004), refiriéndose al policial negro estadounidense, propone que la dureza de los personajes masculinos constituye un

rasgo cultural característico, y William Nichols (2011) que la importancia que se le da al capital en el policial negro dice mucho de la desesperación de las sociedades neoliberales.

La novela policial ha sido también estudiada como exponente del nuevo estatuto que adquieren para la crítica géneros que en sus inicios se consideraron “subliteratura” o “paraliteratura” (Prieto, 1956; Colmeiro, 1994), o sea una literatura que no aspira a poseer valor estético (Robin, 1993: 52). En su estudio sobre el policial José Colmeiro afirma que la pertenencia a la categoría de culto o popular de una obra literaria se relaciona con valores imperantes en una cultura, y que por lo tanto “no puede ser concluyente ni definitiva puesto que frecuentemente su pertenencia a uno u otro grupo varía según el momento histórico y el criterio taxonómico empleado” (Colmeiro, 1994: 26).

A medida que el policial se va consolidando como un género frecuentado por escritores que alientan diversas posturas artísticas, desde perspectivas y con objetivos críticos diferentes, se han caracterizado las propiedades textuales de sus variedades (Cfr. Soitos, 1996), entre ellas las del *policial de enigma* (Haycraft, 1941), el *policial negro* (Todorov, 1971), el *neopolicial* (Pino, 2004) y el *antipolicial* (Tani, 1984), se han historizado los cambios que se fueron registrando en el género (Panek, 1987, 1990, 2000, 2011; Colmeiro, 1994; Lafforgue y Rivera, 1996; Ponce, 1997) y se ha descrito el diálogo del policial negro con su cultura (Mandel, 1986; Mattalía, 2008).

Se acuerda hoy que la novela en general, y la policial en particular, son importantes al momento de pensar la cultura, ya que se trata de un género que es capaz de absorber y dar forma artística a voces de conservación y de cambio que se registran en diálogos intra y transculturales (Cfr. Bajtín, 1981). Por otra parte, en el campo de los estudios literarios la novela se constituye en el lugar donde el diálogo, que Mijaíl Bajtín (1987) ve como una realidad de la cultura y del lenguaje, irrumpe en el plano de la representación gracias al principio de carnavalización que permite la coexistencia de fuerzas populares y de fuerzas asociables a las clases dominantes en un mismo espacio discursivo.

Como en todos los géneros literarios, en el policial negro se han ido registrando variaciones como respuesta a cambios en la cultura, de forma tal que hoy es posible contar, entre las formas genológicas establecidas, la novela criminal, el policial negro de detectives, el policial negro protagonizado por policías. Al examinar uno de los géneros novelescos de su interés, el de la novela de educación, Bajtín (1982) habla justamente de la existencia de *variedades* dentro del género. En esta tesis se propone entonces llamar de esta manera a un tipo particular dentro de lo que se construye como un agrupamiento mayor, y *variación* a los elementos nuevos que se incorporan a un texto inscripto en determinada variedad; aunque incluye innovaciones, ese texto continúa presentando las continuidades que justifican su inscripción en dicha variedad. En la investigación que aquí se presenta se emplea la palabra *genológico/a* cuando se hace referencia a géneros literarios, reservando la palabra *genérico/a* para las distinciones relativas a identidades sexuales (*gender*). Esta tesis define *novela policial* como la novela cuyo nudo temático está constituido por el delito y su desvelamiento (Cfr. Ferro, 2010a), y se centra en la variedad del *policial negro de detectives*, es decir la novela protagonizada por investigadores privados que buscan resolver situaciones asociadas con actividades criminales, para lo cual deben visitar espacios –generalmente urbanos-- de disímil naturaleza en busca de información.

Este trabajo busca efectuar una contribución a los estudios de la novela en general y del policial en particular mediante la descripción de la forma que toma el diálogo entre el policial negro de detectives y diferentes cronotopos histórico-culturales.

Se cuentan entre sus objetivos específicos la identificación de variaciones y su cruce con valores de la cultura. Esto se logra a través de la descripción del cronotopo de los policiales seleccionados –lo que a su vez explica la conformación de la muestra, que permite contribuir a la descripción del policial negro de detectives--, la caracterización del diálogo transcultural que se establece entre los policiales estadounidenses y los argentinos en estudio, el análisis de los deseos de los héroes en relación con los demás elementos de las arquitectónicas novelescas, su lectura en diálogo con textos históricos, literarios, cinematográficos y periodísticos de la entreguerra estadounidense y de la

postdictadura argentina y la identificación y descripción de zonas discursivas de infelicidad en las culturas de las que son parte.

El primer capítulo, “De las categorías”, se ocupa de caracterizar los conceptos que empleamos en la construcción de nuestro problema: *cultura, arquitectónica, palabra, cronotopo, héroe, género*. Reciben especial atención los conceptos de *deseo(s)* e *(in)felicidad*, que en esta tesis se proponen como herramientas críticas que permiten establecer diálogos de interés para el estudio de la novela en la cultura.

El segundo capítulo, “Del policial negro de detectives”, plantea el problema que representa la denominación y clasificación de novelas policiales, y describe el género policial y la variedad *policial negro de detectives*. Esto permite situar las novelas seleccionadas en un espacio genológico a partir de las continuidades que es posible identificar en sus cronotopos. Esto resulta fundamental si uno de los objetivos es el de describir la forma que toma el diálogo entre las novelas policiales de detectives seleccionadas y sus cronotopías culturales. En este capítulo se detalla además el modo en que el policial ingresa a Argentina, lo que hace posible mostrar el diálogo transcultural que se inscribe en las novelas seleccionadas y escudriñar las variaciones que se han ido introduciendo en el policial dentro de ese marco. Culmina con un análisis del espacio-tiempo novelesco de policiales negros de detectives tradicionales que permite describir y definir el cronotopo y el motivo cronotópico que constituyen los criterios de selección de la muestra.

En el tercer capítulo, “El deseo en dos policiales negros de detectives tradicionales”, se pone en diálogo la forma que toman los deseos de los héroes de dos policiales negros tradicionales y otros discursos de entreguerra para comenzar a identificar los elementos de la cultura que estos policiales evalúan como zonas de infelicidad. A tal fin, se analizan dos policiales estadounidenses que contribuyen en gran medida a la construcción de la tradición de esta variedad por su influencia sobre textos posteriores (Cfr. Cawelti, 2004), *Red Harvest* (Hammett, 1927; se cita por la reimpresión de 1982) y *The Big Sleep* (Chandler, 1939; se trabaja con el texto reimpresso en 1992). Estas novelas se eligen debido a la cantidad de imitaciones, alusiones, transposiciones y

estudios críticos que han seguido a su publicación (Cfr. Scaggs, 2005). Se las califica como *tradicionales* atendiendo al lugar que han llegado a ocupar en el canon de la novela policial a partir de los procesos de selección que surgen de la acción de agentes culturales que, a través de la publicación, la traducción y la escritura de textos críticos y literarios evalúan los elementos que integran el “pasado significativo” (Cfr. Williams, 1977; Hobsbawm y Ranger, [1983] 2003). Se describe el cronotopo de estas novelas, que se denomina *cronotopo de seguimiento* por los usos espaciales del héroe, y se lo localiza también en otros policiales negros de detectives, lo que permite asociar el género a este cronotopo. El deseo de los héroes de estas novelas se pone luego en diálogo con otros discursos circulantes en la entreguerra: se caracteriza aquí una zona discursiva de infelicidad.

En diálogo con *Red Harvest* y *The Big Sleep*, en “El deseo en dos neopoliciales argentinos de la postdictadura”, el cuarto capítulo, se analizan dos novelas argentinas que replican el cronotopo de seguimiento, *Arena en los zapatos* (Sasturain, 1989; se cita por la reimpresión de 2007) y *El Tercer cuerpo* (Caparrós, 1990; se cita por la edición de 2004). Estas novelas se seleccionan porque además de edificar el espacio-tiempo en consonancia con el cronotopo de las novelas tradicionales, lo que permite considerarlas dentro de la misma variedad (Cfr. Bajtín, 1981), introducen variaciones al relocalizar la acción de los héroes en Argentina. El cruce de los deseos de sus héroes con discursos que se inscriben en una zona discursiva de infelicidad de la postdictadura permite continuar caracterizando la manera en que dialogan los policiales negros de detectives de la muestra con otros discursos de la postdictadura.

El quinto capítulo, “Los textos difusos”, analiza las novelas que desafían la hipótesis de lectura aquí presentada debido a la complejidad de sus arquitectónicas. *Novela negra con argentinos* (Valenzuela, 1990 en Plaza y Janés, 1991 en Sudamericana, edición por la que se cita) y *La ciudad ausente* (Piglia, 1992; se cita por la reimpresión de 2004) combinan con el cronotopo de seguimiento elementos de otros cronotopos novelescos, los de la novela fantástica y la novela feminista. Considerando que en cuatro policiales negros cuyas arquitectónicas se construyen sobre el cronotopo de seguimiento

los deseos de los héroes participan de zonas de infelicidad de la cultura, interesa averiguar si esto acontece también en novelas edificadas sobre el cronotopo de seguimiento a las que se les incorporan elementos asociados con otros cronotopos novelescos.

En las seis novelas seleccionadas para esta indagación se introducen variaciones de diversa índole que producen una serie de continuidades y de discontinuidades. A nivel del argumento, en todas las novelas en determinado momento de la historia el héroe hace del caso que investiga una cuestión personal, lo que se considera un motivo cronotópico dado que esa manera de evaluar el caso en el que trabaja produce inevitablemente un giro en el argumento. Además, al relocalizarse las investigaciones en Argentina, se introducen variaciones en la identidad de los héroes y en la forma que toman la ciudad y el delito. Finalmente, dos de las novelas combinan el cronotopo de seguimiento con el cronotopo dialógico de la novela feminista y con el del *cyberpunk*. Como finalmente se verá, todas estas variaciones son instrumentales a este trabajo pues permiten teorizar sobre los deseos que contribuyen a la construcción del caso como causa personal y sobre el diálogo de los héroes con valores de las culturas en estudio.

Capítulo 1

De las categorías

1. 1. Cultura

Las categorías que se describen en este capítulo se encuentran en íntima interrelación, por lo que aunque se le dedica un apartado a cada una, vuelven a surgir en la caracterización de las demás. Bajtín trabajó con estos conceptos en distintos momentos de su producción académica y a muchos de ellos no los utilizó en simultáneo, pero en este trabajo se busca ajustar las definiciones para que contribuyan conjuntamente al tratamiento del problema planteado. En este apartado se precisan los conceptos de *carnaval* (Bajtín, 1987), *palabra* (Bajtín, 1981; Voloshinov, [1929] 1973) y *alteridad* (Bajtín, 1997), que contribuyen a la definición de la categoría *cultura*, involucrada en la hipótesis central.

El estudio que hace Bajtín del Renacimiento a partir de su lectura de la obra de Rabelais (*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, tesis escrita hacia 1946 y publicada en castellano en 1987) se ocupa del *carnaval*, que se define en tanto práctica cultural del medioevo pero que como categoría también permite estudiar ciertas manifestaciones culturales del presente. Como forma ritual, el carnaval suspende las normas y convenciones que regulan las jerarquías sociales a través de la trasgresión, el exceso, la risa, la escatología, la máscara y la

parodia. Durante unos días cada año las fuerzas centrífugas de las voces no oficiales del pueblo buscan (o creen) minar el dominio que ejercen las fuerzas centrípetas de las clases dominantes. Bajtín concibe estas dos fuerzas como dos mundos paralelos y coexistentes en la Edad Media: los principios del “miedo oficial” y de la “risa carnalesca” constituyen realidades éticas contrapuestas:

Todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del Estado Feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en un proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de *dualidad del mundo*, y creemos que sin tomar esto en consideración no se podría comprender ni la conciencia cultural de la Edad Media ni la civilización renacentista (Bajtín, 1987: 11, destacados en el original).

Como *carnaval* también se entiende la lucha que se establece entre lenguajes y prácticas sociales oficiales interesados en perpetuar un determinado orden social y prácticas que intentan cambiar ese orden. Lo carnalesco se manifiesta hoy bajo nuevas formas; Bajtín señala en su texto sobre Dostoievski que en la literatura el carnaval se expresa en el lenguaje que rompe con la convención, en el texto que innova en un género, en la selección de nuevos materiales de la cultura o de nuevos procedimientos, permitiendo que los principios del carnaval ingresen al texto literario y produzcan lo que llama “carnavalización literaria” (Bajtín, [1979] 1993: 172).

La categoría resulta relevante al momento de estudiar la cultura actual porque permite explicar la acción de fuerzas de conservación y de renovación y los procedimientos a los que recurren ambas para lograr sus objetivos. Las fuerzas de renovación que se manifiestan en el carnaval recurren a prácticas que imitan y a la vez se burlan de los principios sobre los que se fundan las fuerzas conservadoras; éstas, con el fin de continuar dominando a las de renovación, permiten y controlan su accionar de distintas maneras. Así por ejemplo, la Iglesia permitía durante el Renacimiento que por unos días un cerdo se paseara por las calles vestido de cardenal. Según Terry Eagleton, no puede verse en las prácticas carnalescas medievales —y acaso tampoco en las actuales— más que la puesta en escena de una ilusión: “*a licensed affair in every sense, a*

permissible rupture of hegemony, a contained popular blow-off as disturbing and relatively ineffectual as a revolutionary work of art” (Eagleton, 1987: 148; destacado en el texto). Estudiar la cultura a partir de estos conceptos permite verla como un terreno en el que se despliega una lucha constante por el cambio frente a las fuerzas de conservación, una lucha que se libra con la palabra y el cuerpo.

Esta perspectiva conjuga epistemológicamente y se enriquece con la forma en que Valentín Voloshinov concibe el lenguaje. Para hacer su propuesta, en *Marxism and the Philosophy of Language* ([1929] 1973) Voloshinov parte de una reformulación de la díada base/superestructura. Cuestiona la visión mecanicista que sostiene que un cambio en la base material conlleva cambios en la superestructura ideológica, y sostiene que para comprender las relaciones entre base y superestructura debe recurrirse al estudio del lenguaje. Voloshinov innova en el marxismo ortodoxo al considerar que el lenguaje es parte de la base y de la superestructura por poseer propiedades tanto materiales como ideológicas. Al ubicarse en la infraestructura material y en la superestructura ideológica, el signo contribuye a la disolución de la diferencia entre ambas. Aunque sigue pensando en términos de base y superestructura, busca que su análisis no derive en la conjunción caprichosa de elementos de ambas sino en una explicación que dé cuenta de los procesos dinámicos que surgen de la base y se completan en la superestructura, con el fin de lograr así comprender cabalmente los procesos de cambio que se dan en una sociedad.

Su propuesta metodológica al momento de estudiar la cultura consiste en concentrarse en la palabra, material que resulta el más apropiado para abordarla en toda su complejidad ya que, dada su propiedad ideológica, es el índice más sensible de los cambios sociales al ser capaz de refractar una realidad externa a sí misma, de comunicar un valor. Puede estudiarse la cultura a través de otros procesos de significación —la risa, el gesto, el cuerpo—, pero la palabra es “el fenómeno ideológico por excelencia” (Voloshinov, [1929] 1973: 13). La palabra y la ideología contribuyen a conformar la conciencia, y son además el material del que están hechas la obra de arte verbal y la comunicación intersubjetiva. La vida de la cultura está totalmente atravesada por el lenguaje, que vive tanto en las fronteras entre los individuos como en el seno de sus

conciencias. Todo cambio en la cultura impacta sobre el lenguaje (“*countless ideological threads running through all areas of social intercourse register effect in the word*”, Voloshinov, [1929] 1973: 13), lo que implica que, al momento de ingresar a la obra de arte verbal, la palabra lleva consigo una serie de valoraciones que constituyen el contenido que se pretende estudiar. Voloshinov concibe los productos ideológicos como parte de la realidad material y social y como una refracción de esa realidad, proceso en el cual se constituyen en signos. El siguiente pasaje expone su punto de vista:

A sign does not simply exist as a part of reality – it reflects and refracts another reality. Therefore, it may distort that reality or be true to it, or may perceive it from a special point of view, and so forth. Every sign is subject to the criteria of ideological evaluation (i.e., whether it is true, false, correct, fair, good, etc.). The domain of ideology coincides with the domain of signs. They equate with one another. Wherever a sign is present, ideology is present, too. *Everything ideological possesses semiotic value.* (Voloshinov, [1929] 1973: 10; destacado en el texto)

Con esta teoría del signo Voloshinov se opone a la separación del lenguaje y la conciencia que proponen el idealismo kantiano y el psicologismo freudiano y acusa a ambos de ignorar que la actividad psíquica sólo puede darse mediante el habla interna, y que ésta se construye a partir del signo; la comprensión también es una respuesta sémica a otros signos, un acto dialógico. Aunque Voloshinov insiste en hablar de la materialidad *del signo*, su concepto difiere del signo de Saussure ([1916] 1945), pues ni es arbitrario ni es fijo: cada enunciado resulta de un intercambio social, y no de la aplicación de reglas preexistentes. Como Voloshinov piensa que la conciencia se constituye a partir de un signo de naturaleza ideológica que surge en un terreno interindividual, concluye que la conciencia individual es un hecho socio-ideológico (Voloshinov, [1929] 1973: 11ss).

Al referirse a la forma en que algunas fuerzas sociales de la cultura impactan sobre el signo lingüístico, Voloshinov identifica, por un lado, una fuerza social de innovación y, por otro, una de conservación que asocia con la clase hegemónica y que, cuando actúa sobre el lenguaje, lo hace de modo de preservarlo de la innovación, de establecer un modelo a ser empleado por todas las clases sociales. Esta fuerza busca establecer un signo uniacentuado, un signo en el que no pueda desarrollarse la lucha de clases. La lucha entre diversos intereses sociales se dará en varios terrenos, y entre ellos

en “la arena del signo” a través de su multiacentuación. Al igual que Voloshinov, Bajtín describe el funcionamiento del lenguaje en la cultura como similar al de las fuerzas sociales. Voloshinov habla de la voluntad de las clases dominantes de fijar el signo lingüístico (Voloshinov, [1929] 1973: 23), y Bajtín ve la cultura como un campo en el que se debaten fuerzas discursivas centrípetas y centrífugas (en otras palabras, fuerzas oficiales y no oficiales, de conservación y de renovación de entramados sociales) (Bajtín, 1981: 270).

Además de identificar estas fuerzas, en la propuesta de Voloshinov se establece una diferencia entre lo fluido, no enunciado y no sistemático del habla interior por un lado, y la ideología oficial, enunciada y sistematizada por otro (Voloshinov, [1929] 1973). Como fenómenos, la cultura oficial y la no oficial, la homogeneidad y la heterogeneidad, y lo enunciado y lo no enunciado, integran el ambiente social y participan de las relaciones intersubjetivas que se plasman en lo que Bajtín llama *heteroglosia*. La palabra se estratifica en lenguajes socio-ideológicos que se relacionan con el habla de grupos sociales, de modo que todos los hablantes son heteróglotos por utilizar el lenguaje en formas que construyen a través de la historia, de las situaciones que se atraviesan, del lugar social y geográfico donde se actúa. Hay lenguajes asociados a determinadas edades, regiones, profesiones, grupos étnicos, clases sociales, familias y géneros (Cfr. Bajtín, 1981: 271-272); cada uno de estos lenguajes conlleva una determinada valoración del mundo y una determinada postura frente a un hablante de otro lenguaje (Cfr. Bajtín, 1993; 1981). La heteroglosia integra y expresa el tejido de complejas relaciones intersubjetivas --y por lo tanto éticas-- que se dan en una cultura.

La cultura se construye en la alteridad, en el encuentro con el otro, con lo diferente: no se trata de un todo espacial de territorio definido, sino que cada acto simbólico se inscribe en una frontera entre dos, de modo tal que, cuando esto no ocurre, el acto de comunicación pierde sentido y muere. Bajtín imagina la cultura como una comarca hecha exclusivamente de fronteras: el ser humano se encuentra a sí mismo cuando se encuentra con otros, en ese espacio de intercambio donde se construyen identidades que nunca son propias sino en la medida en que se comparten, y donde las

palabras tampoco le pertenecen totalmente. En cuanto a la literatura como actividad de la cultura, para Bajtín la vida de la palabra se manifiesta más intensamente en el *diálogo* que se establece entre diferentes áreas de la cultura y de corrientes dentro de la literatura, y que determina la creatividad de los escritores en términos de géneros, de temáticas, de usos de la palabra ajena (Cfr. Bajtín, 1982).

Bajtín utiliza la palabra *diálogo* con distintos sentidos según se refiera a una postura ética, a la cultura, a la relación entre enunciados o a la relación entre voces dentro de un género complejo como la novela. Como postura ético-filosófica el diálogo consiste en una actitud de apertura al otro que también se manifiesta en matices del lenguaje. Las formas en que se da la reacción al enunciado, o sea las formas que toma el diálogo, pueden variar según la actitud del hablante, en la que se encuentra la respuesta valorativa al enunciado al que responde y al objeto al que se refiere: “Un enunciado está lleno de *matices dialógicos*, y sin tomarlos en cuenta es imposible comprender hasta el final el estilo del enunciado” (Bajtín, 1982: 282, su destacado). En tanto postura ética, el diálogo ubica a cada individuo en un lugar particular del gran diálogo de la existencia, lugar que lo obliga a hacerse responsable de la actividad de construcción de sentido. Una visión dialógica de la vida hace del artista no sólo alguien que posee responsividad —que responde al mundo y que recibe respuesta del mundo—, sino alguien que es responsable por sus palabras y acciones: “Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida” (Bajtín, 1982: 11).

Bajtín concibe la cultura como un campo intersubjetivo en el que se debaten fuerzas discursivas centrípetas y centrífugas (en palabras de Valentín Voloshinov -[1929] 1973-, fuerzas oficiales y no oficiales) que batallan por conservar o alterar el estado de cosas. De este diálogo entre fuerzas, que se manifiesta en los usos del lenguaje, surge el cambio histórico (Bajtín, 1981). Las valoraciones que comparten clases sociales, grupos profesionales, géneros, etnias, religiones, convicciones políticas se vuelven legibles en la palabra, en espacio-tiempos simbólicos que no son comunes a todos los sujetos, sino específicos de determinados grupos. En ese sentido, los cambios que se van dando en la

cultura y que contribuyen a conformarla no ocurren todos al mismo ritmo ni toman la misma dirección, sino que resultan de la constante puja entre distintas posturas ideológicas que afectan de manera diferente a distintos grupos. Dichas fuerzas conviven dentro de la misma cultura, pero se expresan en estratificaciones y géneros asociables con determinadas formas de la experiencia y usos de la palabra. A través de la palabra estas fuerzas ingresan en la conciencia, de modo tal que ésta se construye en diálogo con la sociedad y la cultura, y con grupos sociales determinados. Mediante el lenguaje se establece una continuidad entre la conciencia y la cultura, lo que hace que Voloshinov defina la conciencia en términos lenguaje: “la conciencia es *ese comentario* que todo ser humano adulto genera en cada instancia de su conducta” (Voloshinov, 1999: 157). En la autoconciencia se replican las luchas ideológicas que se dan en la sociedad, de modo que en ella resuenan voces oficiales y voces no oficiales, censuradas, que hacen “estallar el sistema de la ideología oficial” (Voloshinov, 1999: 161). Así, se comprende que lo que le ocurre al individuo en términos cognitivos y emotivo-volitivos se encuentre siempre en diálogo con el grupo social con el que se identifica.

La representación de formas de la experiencia colectiva que se dan en las líneas de tensión que conforman los grupos sociales se denominan en esta tesis *zonas*. La experiencia se comunica a través de palabras que siempre son las palabras de alguien en particular en un espacio y un tiempo particulares, cuya identidad se construye a partir de la relación que establece con su tiempo histórico, su espacio geopolítico y quienes los habitan. Cada época se caracteriza por experimentar y comprender lo presente cotidiano —con la profundidad que le da al presente la permanencia del pasado en la palabra y en la memoria— de manera singular. Esta manera de sentir y pensar, atravesada por valoraciones que se construyen en el diálogo de la cultura, se expresa a través de enunciados evaluativos. A partir de la coherencia que manifiestan las valoraciones que expresan, los enunciados conforman *zonas discursivas de la cultura*. En este trabajo se propone llamar *zonas de infelicidad* a las zonas discursivas que comunican descontento y valoraciones negativas del presente en diálogo con el pasado compartido y el futuro imaginado.

A partir de la manera en que Bajtín concibe el acto responsable, la vida política y cultural, la palabra y la novela, es posible afirmar que en el plano del sujeto la felicidad constituye un momento evaluativo de los actos éticos de los cuales es responsable, siempre considerando que su conciencia se organiza a partir de que en ella ingresa el diálogo de la cultura (Voloshinov, [1929] 1999). Se deduce por lo que afirma sobre el ser humano y la sociedad que por felicidad en el plano de lo social entiende la armonía y la cohesión de un grupo humano, armonía y cohesión que sólo son posibles en la medida en que los discursos circulan con libertad en un entramado dinámico de polémicas que contribuyen a la renovación (Cfr. Bajtín, 1981).

En “Arte y responsabilidad” Bajtín sostiene que el sujeto debe hacerse totalmente responsable de sus acciones tanto en la vida como en el arte, aunque sea “más fácil crear sin responsabilizarse por la vida y (...) vivir sin tomar en cuenta el arte” (Bajtín, 1982: 12). Así concebidos, todos los actos creativos, desde el más cotidiano hasta el acto artístico, están atravesados por el nexo interno de la unidad responsable; el sujeto es responsable tanto del contenido que genera su actividad creadora como de las actividades que desarrolla en el plano del ser, lo que hace que el hombre no se entienda como una unidad “mecánica” —por ser una combinación de partes que funcionan juntas pero que son “ajenas una a otra” (Bajtín, 1982: 11)—, sino como una personalidad en la que el arte y “la turbación de la vida” cobran sentido en la unidad responsable. La ética bajtiniana se resiste a las abstracciones: al acto lo *firma* un sujeto, quien lo lleva a cabo en un tiempo histórico, en respuesta a otros actos y orientándolo a otro sujeto, y quien al asumir responsabilidad sobre él contribuye a la construcción de la arquitectónica de su vida:

La filosofía moral debería ocuparse de describir esta arquitectónica del mundo real del acto ético, no en forma de un esqueleto abstracto, sino como un plano concreto del mundo del acto unitario y singular, de los momentos principales concretos de su estructuración y su disposición recíproca. Estos momentos son: yo-para-mí, otro-para-mí y yo-para-otro. (Bajtín, 1997: 60-61)

Para Bajtín la arquitectónica es una “disposición y relación especulativamente necesaria, no fortuita de las partes y elementos concretos, singulares de un todo acabado” (Bajtín, 1997: 83). La manera en que define este “todo” logra mantener la particularidad

de cada elemento y a la vez articularlos en una construcción que tiene como centro organizador al sujeto —en el plano de la vida— y al héroe —en el de la novela—. Aunque Bajtín concibe la arquitectónica como una “totalidad” estable (Bajtín, 1997: 63) también la ve como *vivenciada* (Bajtín, 1997: 64) y por lo tanto no concluida. El acto responsable también se encuentra abierto al mundo, ya que ocurre como respuesta al otro y ha de evaluarse en relación con el sujeto y su cronotopo histórico, es decir en su tiempo-espacio sociopolítico, como acto de un sujeto en diálogo con otros.

Aunque el centro axiológico de la arquitectónica es el sujeto en un momento histórico preciso, su acción se dirige a su otro, de modo tal que en el acto responsable el hombre no se encuentra aislado sino que siempre responde y recibe respuesta de otro. En el arte verbal, el autor es responsable de la creación de su héroe, y a la vez responde a la manera en que el héroe dialoga con su mundo: el autor responde por/al héroe. En la vida, el otro cobra una importancia fundamental para el yo, ya que su bienestar es lo que le permite al yo comprometido con esta ética sentir alegría: para sentir alegría es necesario volverse ingenuo y pasivo, y aceptar el mundo y a Dios como dones (Bajtín, 1982: 122). Bajtín reafirma que la acción responsable ha de tomar en cuenta el bienestar de ese otro al decir que “se debe liberar al otro de cualquier peso y tomarlo para uno mismo” (Bajtín, 1982: 41). En palabras de Iris Zavala, en Bajtín “[l]a ética conlleva no sólo la propia perfección, sino la felicidad ajena, y la historia se concibe como esfuerzo incesante hacia ese ideal de ética discursiva, que es por definición una tarea infinita —el Gran Tiempo” (Zavala, 1997: 196).

El acto responsable sólo es posible si en la conciencia del sujeto se encuentran presentes valores que anteceden a la experiencia y que le permiten juzgar en qué momento surge la obligación moral, obligación que su cultura sanciona como tal (Bajtín, 1997: 42-43). Así, los valores, que son anteriores a la experiencia individual por ser valores de la cultura, generan en el sujeto orientaciones emotivas y volitivas que le permiten discernir cuándo está presente su obligación para con el otro. Bajtín propone que la relación con la acción ética es una cuestión emotiva más que intelectual: “El tono emocional y volitivo, la valoración real no se refieren, absolutamente, al contenido como

tal tomado aisladamente, sino al contenido en su relación conmigo, en el acontecimiento singular del ser que nos abarca” (Bajtín, 1997: 43). Señala Craig Brandist que para Bajtín la felicidad se funda en la conciencia que tiene el sujeto de los “sentimientos de valor” en los que luego se basan sus actos: “*For Bakhtin (...) eudaimonia has its ‘foundation in feelings of values’ and happiness derives from consciousness of one’s, own moral virtue: ‘only the happy person acts in a morally good way’*” (Brandist, 1999: 235, su destacado).

Tanto Bajtín como Voloshinov sostienen que para que una sociedad viva en armonía es preciso que en ella circulen libremente las fuerzas del disenso, que ambos ven expresadas en los usos de la palabra. El monologismo, entendido como el discurso que no integra las voces de otros a su desarrollo, no constituye una práctica discursiva que Bajtín piense que deba ser erradicada, sino una práctica que debe dar espacio a la circulación del discurso dialógico con sus polémicas internas y su apertura al otro. No sugiere que el diálogo lleve directamente a la felicidad ni que haga posible tener acceso a lo bello o a lo verdadero; piensa el diálogo como requisito para crear las condiciones de posibilidad para la circulación de las voces de la renovación, que contribuirán a la resurrección del sentido, abriendo la cultura al cambio:

En cualquier momento del desarrollo del diálogo existen las masas enormes e ilimitadas de sentidos olvidados, pero en los momentos determinados del desarrollo ulterior del diálogo, en el proceso, se recordarán y revivirán en un contexto renovado y en un aspecto nuevo. No existe nada muerto de una manera absoluta: cada sentido tendrá su fiesta de resurrección. (Bajtín, 1982: 392-393)

A pesar de enfatizar la importancia que tienen en la cultura las fuerzas de renovación, Bajtín parece lamentar que, como consecuencia del cambio en la cultura que en su libro sobre Rabelais atribuye al desarrollo del capitalismo, haya desaparecido ese estado de risa incontenible, de felicidad orgánica que se manifestaba en el carnaval del medioevo y el Renacimiento. En la descripción que hace Bajtín de la cultura del carnaval queda al descubierto su fascinación por las fuerzas del cambio y la renovación, por la alegría que se expresa en la risa carnalesca y en la celebración de la vida y del cuerpo en comunión con el mundo. Su visión del carnaval comunica la idea que una sociedad se encuentra en armonía siempre que se permita la circulación de todas las voces, la

explosión de la parodia y la burla y el juego de las máscaras: “La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia con uno mismo” (Bajtín, 1987: 41-42). La alegría del carnaval permite borrar las distinciones sociales mediante la mezcla de cuerpos que participan de un frenesí en el que se ridiculizan los conceptos más sagrados. Cada uno de los participantes de la fiesta popular se vuelve protagonista, de modo que el distanciamiento en quien asiste al carnaval se hace imposible: todos contribuyen a la renovación y al renacimiento a través de la trasgresión, de la liberación de los impulsos reprimidos por la palabra oficial. Todo lo solemne se vuelve motivo de risa, de parodia, de celebración de todos los aspectos de la vida. La fiesta se erige de esta forma en

la categoría primera e indestructible de la civilización humana. Puede empobrecerse, degenerar incluso, pero no puede eclipsarse del todo. La fiesta privada, del interior, que es la del individuo en la época burguesa, conserva a pesar de todo su naturaleza verdadera, aunque desnaturalizada: en los días de fiesta, las puertas de la casa son abiertas a los invitados (en última instancia, a todos, al mundo entero); en tales ocasiones, todo es distribuido profusamente (alimentos, vestidos, decoración de las piezas), los deseos de felicidad de todo tipo subsisten aún (si bien han perdido casi su valor ambivalente), así como las promesas, los juegos y camuflajes, la risa alegre, las bromas, danzas, etc. La fiesta está separada de todo sentido utilitario (es un reposo, una tregua). (Bajtín, 1987: 248)

En su estudio de los cronotopos novelescos, Bajtín explica que la felicidad ingresa a la novela primero en la biografía y como un aspecto de la vida pública, y pasa más tarde a ser representada como integrando la experiencia privada junto con otras experiencias que marcan la nueva importancia que se le da en la cultura a la esfera de lo íntimo en detrimento de la cohesión social. Ilustra este pasaje del héroe público al héroe privado historizando los cambios que se registran en el cronotopo de la novela biográfica. En augurios y cartas personales que se modelan sobre el espacio-tiempo biográfico, por ejemplo, la felicidad ya se relaciona con el ámbito de lo privado y la buena fortuna (*Cfr.* Bajtín, 1981: 138-143). Antes del surgimiento de la novela de educación, la novela biográfica concebía al hombre como fiel a su esencia, aunque capaz de regenerarse y resurgir tras una crisis; su vida se medía en términos de logros y fracasos, de dicha y desdicha (Bajtín, 1982: 208). La felicidad, una vez concebida como un aspecto de la vida

del héroe, pasa a constituir en la novela de vagabundeo una de las circunstancias que integran la heterogeneidad del mundo: “El mundo es la contigüidad espacial de diferencias y contrastes; y la vida representa una alternancia de distintas situaciones contrastantes: buena o mala suerte, felicidad o desdicha, triunfos o derrotas” (Bajtín, 1982: 201). En la novela de educación el hombre se transforma al ritmo del cambio que se da en su cultura, convirtiéndose en un adulto sabio que encuentra su lugar en la sociedad y que logra emerger de su juventud junto con un mundo que también se transforma. Su objetivo parece ser justamente el de encontrar su lugar en la sociedad, habiendo aprendido las lecciones que ese mundo le enseña (Bajtín, 1982: 214-215).

Los valores de una cultura interesan a los estudios de los géneros novelescos debido a que existe una estrecha relación entre los valores que organizan la vida de la cultura y la trayectoria del héroe (Bajtín, 1982: 142). Cada tipo de héroe y el cronotopo en el que surge y con el que dialoga representan un número de valores que ya existen en la cultura. Estos valores libran su batalla en la arena del signo, allí donde se debaten los enunciados oficiales y no oficiales, y se encuentran sujetos al cambio junto con las instituciones, las tradiciones y las formaciones que conforman esa cultura. En su estudio de la novela biográfica, Bajtín identifica los diferentes valores que sustentan cada tipo de novela, y encuentra que una variedad se guía por los valores de “la grandeza, la fuerza, la significación histórica, la hazaña, la gloria”, mientras que otra variedad se construye sobre los valores familiares y sociales, con un héroe que busca establecer su fama de “hombre bueno y honrado”. Este segundo héroe no desea su gloria personal sino que observa y narra su relación con los objetos y las personas que pueblan su vida cotidiana (Bajtín, 1982: 142).

Distintos géneros novelescos exaltan así diferentes valores y por lo tanto adquieren mayor o menor popularidad en distintas culturas. De cada momento histórico surgen asimismo héroes particulares, como ocurre con el *parvenu* (Cfr. Bajtín, 1981: 124 y ss.), o con el “hombre superfluo” (Cfr. Bajtín, 1981: 390), cuyas trayectorias se diseñan con arreglo a valores. A partir de la concepción del signo como ideológico, Brandist (1999) propone pensar que la palabra se debate en el terreno de los *intereses encontrados*,

ya que los sujetos, al perseguir aquello que precisan o desean, establecen alianzas antagónicas que les permiten conseguir lo que buscan en la medida de sus posibilidades estructurales; en sus usos de la palabra —cotidianos o artísticos— expresan estos intereses, que se fundan en determinados valores. Brandist explica los enfrentamientos que se dan en el seno de la cultura y las luchas por el sentido que se desarrollan en la palabra aludiendo al deseo que embarga a diferentes grupos sociales, deseos que se fundan en valores —o intereses— compartidos.

Interrogar el deseo del héroe —o, en otras palabras, las necesidades que busca satisfacer según lo que construye como valioso— permite identificar los valores de la cultura a los que ese héroe responde. Así como Bajtín aborda diferentes variedades de la novela biográfica aludiendo a los valores que cada una exalta, es posible acceder a los valores de una cultura a partir del estudio de otros géneros novelescos, como se propone hacer en este trabajo a través del estudio del género policial en dos momentos históricos de profundas crisis, la entreguerra estadounidense y la postdictadura argentina.

1. 2. Arquitectónica

Arquitectónica, como ya se ha señalado, es uno de los términos que Bajtín utiliza metafóricamente en diferentes contextos y a los que adscribe significados no siempre coincidentes (Cfr. Liapunov, 1998). La arquitectónica se edifica siempre alrededor del ser humano concreto (Bajtín, 1997), o sea que su centro organizador en la vida es el ser humano, y en la novela, el héroe. Con un sentido general de diseño, puede entenderse como la forma que toma la relación con el mundo —la manera en que ese mundo se diseña a partir de una vivencia— y con el otro —la forma que toman las relaciones intersubjetivas que se expresan a través del discurso—. Cuando el término se utiliza en relación con el objeto estético, refiere al diseño artístico, a la disposición pensada y significativa de los momentos de contenido de una novela (Bajtín, 1990). Mientras que los procedimientos empleados en la construcción del texto a nivel formal —los recursos y

la organización del lenguaje— constituyen elementos compositivos, lo cómico, lo trágico, el humor, la heroización, los tipos y los personajes son formas de la arquitectónica y determinan la elección de dichas formas compositivas (Cfr: Arán, 1998: 19).

Bajtín distingue entre tres esferas en el plano de la cultura —la de la ética, la de la ciencia, y la de la estética—, cada una de las cuales constituye una frontera en tanto sólo existe en relación con las otras dos. Considera que el estudio de la literatura debe enmarcarse en la esfera de la estética (Cfr: Lo Presti, 2006), por lo que propone abordar la novela como actividad creadora dirigida al contenido (Bajtín, 1990: 267). Establece una diferencia sustancial entre *objeto estético* —en tanto contenido de la experiencia estética— y *obra externa o material*; la obra material es producto de la forma actuando sobre el material verbal, y producto de la *composición*. A través de un estudio de los aspectos compositivos de una obra se tiene acceso al contenido, por lo que Bajtín no desdeña el estudio que el crítico hace del material verbal, aunque considera que dicho trabajo no debe detenerse en ese análisis sino que debe consistir en una vivencia de la obra en tanto objeto estético, o sea que debe responder al contenido que ésta comunica y que ha sido separado de la cultura por la acción de la forma. Dicho contenido surge del contacto de la esfera estética con las esferas del conocimiento y de la ética, o sea de la participación de la obra en la cultura. Acerca de la relación entre el estudio del contenido y de la forma compositiva, señala Graham Pechey:

Architectonic wholes arise as the quasi-miraculous transubstantiation of linguistic wholes; yet, in emphasizing the 'auxiliary' nature of this 'material organization', we do so not to 'denigrate' it but to point out that which 'gives it meaning and life'. (Pechey, 2007: 42)

El objeto estético no posee equivalentes empíricos, sino que está constituido por elementos empíricos como el lenguaje y los procesos psíquicos implícitos en la comprensión de los sentidos que dicho lenguaje comunica. Tales elementos pueden ser explicados por la lingüística o por la psicología, respectivamente; lo que ninguna de esas ciencias puede explicar es la manera en que se interconectan los componentes de la arquitectónica, o sea la manera en que está estructurado el contenido. Este contenido ingresa a la obra tras ser identificado, evaluado y sometido al proceso creativo:

The realities of cognition and ethical action that enter (as an already identified and evaluated reality) into the aesthetic object and is subjected there to concrete, intuitive unification, individuation, concretization, isolation, and consummation, i.e. to a process of comprehensive artistic forming by means of a particular material— this reality we call (in complete agreement with traditional word usage) the content of a work of art (or, to be exact —of the aesthetic object). (Bajtín, 1990: 281; destacado en el texto)

Existe una estrecha relación entre el contenido que ingresa al texto y la cultura que el autor artistiza, relación que esta tesis busca explorar interrogando la forma en que se les da forma artística a los deseos de los héroes para así acceder a los valores de la cultura que les dan sentido a esos deseos. Un estudio del contenido examinará, por lo tanto, la manera en que esa cultura ha sido artística e ideológicamente trabajada por el escritor. En cuanto a la relación entre el contenido y el género, que también se analiza en este trabajo, dice Bajtín que toda forma arquitectónica llega a ser tal a través de la forma compositiva, y que a las formas arquitectónicas más importantes le corresponden también las formas compositivas más importantes (Bajtín, 1990: 269). De esta manera, *lo novelesco* encuentra su forma de expresión en *la novela*. Lo novelesco, en tanto arquitectónica, está orientado hacia “la captación del dinamismo ideológico de procesos históricos y sociales que se expresan a través de las vicisitudes de la vida del lenguaje” (Arán, 1998: 19).

El estudio de la arquitectónica novelesca implica un trabajo sobre la palabra concebida como signo ideológico y sobre el héroe en tiempo y espacio, y se relaciona con el estudio de los géneros literarios, ya que héroe, palabra y espacio-tiempo constituyen los elementos de la arquitectónica a partir de los cuales Bajtín piensa las variedades genológicas: habla así de variedades de la novela de educación a partir de la forma que en ellas toma el héroe (en “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, 1982), de la historia de la novela europea según cómo ésta fue absorbiendo la palabra (en “Discourse in the Novel”, 1981), y de distintas formas novelescas como emergiendo de diferentes configuraciones espacio-temporales (“Forms of Time and the Chronotope in the Novel”, 1981).

Para esta tesis la relación entre *cultura, género y arquitectónica* es clave, dado que uno de sus objetivos específicos es el de determinar la manera en que algunos

elementos de la cultura se expresan en las arquitectónicas de una muestra de novelas inscriptas en el género policial. Además de las unidades semántico-compositivas que Bajtín propone para el estudio de la novela, son de especial utilidad las categorías de *héroe* y *cronotopo*, dada la importancia que cobran el protagonista y la trama en la novela policial y especialmente en la variedad del policial negro.

1. 3. Palabra

Pensado como ideología, el lenguaje deja de ser material inerte para convertirse en un coro de voces que comunican sentidos. El estudio del lenguaje se concibe como el estudio de las voces que se debaten en el seno de la cultura. La concepción del lenguaje contenida en *Marxism and the Philosophy of Language* (Voloshinov, [1929] 1973) constituye un punto de inflexión en el pensamiento del Círculo de Bajtín, ya que con posterioridad a su publicación Bajtín, que había sido trasladado a un campo de prisioneros donde cumplía diferentes tareas, se dedica al estudio de la palabra en la novela y del cronotopo novelesco, y pasa a pensar los géneros según esas dos categorías, que concibe como compositivas y de contenido (Cfr: Morson y Emerson, 1990: 9). Al pensar la palabra como signo ideológico y como el sitio donde libra su batalla la heteroglosia, el estudio del lenguaje se convierte en la mejor manera de abordar la cultura, y por ende el contenido (Cfr: Bajtín, 1981: 259). No se trata ya de estudiar los recursos estilísticos de un autor en particular ni la palabra del autor como expresiva de una personalidad creativa, sino la palabra en tanto unidad llena de contradicción y de tensión a partir de la lucha que se da entre fuerzas culturales centrípetas y centrífugas: la palabra se halla siempre acentuada y plena de contenido en la vida de la heteroglosia (Bajtín, 1981: 272 y ss.).

La palabra siempre se construye de a dos o, mejor dicho, de a tres. Bajtín propone pensar que cada vez que hablamos lo hacemos orientando nuestra palabra a alguien que escucha, pero a la vez a un tercero, a una autoridad que el hablante reconoce como

superior y que no forma parte de nuestra audiencia en el momento de la enunciación. El hablante supone que este tercero, que puede estar a gran distancia de él ya sea histórica o metafísicamente, lo comprende y apoya; puede tratarse de una divinidad, o de otras voces de autoridad, como el pueblo, la ley, la ciencia. El segundo y el tercero son parte integrante de cada enunciado, aunque el enunciado sólo resuene en la mente del hablante, porque toda palabra es dialógica, o sea que integra una cadena de enunciados y es siempre respuesta a enunciados anteriores. Dice: “El autor del enunciado, con una mayor o menor concientización presupone la existencia de un supradestinatario (tercero), cuya comprensión recíproca, absolutamente justa, se plantea o en una lejanía metafísica, o en un tiempo histórico remoto (el destinatario de escapatoria)” (Bajtín, 1982: 305).

Si se ve el lenguaje como sistema de signos y la labor artística como una tarea de “manipulación” del material para producir un efecto en el lector o la audiencia, entonces el objeto de estudio será el *procedimiento*, y el producto de la crítica un estudio que el Círculo de Bajtín evalúa como mecánico. En cambio, si se ve el lenguaje como ideológico, o sea como refractando valoraciones que circulan en la cultura y constituyendo además la conciencia individual, la labor del artista será la de orquestar la heteroglosia social para comunicar una visión del mundo que será individual pero también social, y la del crítico la de dialogar con el objeto artístico. La palabra se convierte en objeto de estudio del Círculo porque posee *contenido* y *tonalidad*. Estas propiedades pertenecen a los dominios cognitivo y ético, dominios que lindan con el de la estética, y es de la interacción de estos planos que nace la obra de arte.

Es por todo esto que trabajar críticamente una novela implica escuchar en el texto esos momentos artísticos que la hacen justamente *novela*: la dialogización de la heteroglosia y de sus evaluaciones, la interacción de géneros discursivos y de sus contextos de situación, la interacción autor-héroe y héroe-personajes, la parodización y estilización de lenguajes, todas ellas actividades implícitas en el proceso de creación que se interconectan y se influyen, actividades que se realizan en las fronteras entre autor y héroe, entre la forma compositiva y el contenido, entre lenguajes e ideologías. El estudio del contenido y de la forma compositiva fusionados en la arquitectónica novelesca

responde a una visión de la novela que la concibe como parte del coro de voces de la cultura y como refracción de los valores sobre la que se funda la identidad de un grupo social. Los valores que determinan la naturaleza de los objetivos y de las relaciones que el hombre establece en su vida modelan también los deseos y las necesidades de los héroes y fundamentan sus acciones en relación con su horizonte objetual.

Aunque surge de los usos del lenguaje que se dan en la cultura, al ingresar al texto artístico la heteroglosia atraviesa procesos de parodización y estilización como objeto de la acción del autor creador sobre su material (Bajtín, 1981: 336). Esta acción formal del autor tiene consecuencias no sólo sobre las palabras que ingresan al texto, sino sobre el grado de libertad que en éste se les confiere a las voces que absorbe la novela (Bajtín, 1981: 263). El autor creador orchestra las voces que decide introducir en su texto, al punto que, más que hablar con su propia voz, habla a través de los lenguajes que objetiva (Bajtín, 1981: 299). Ingresan así a la novela las estratificaciones de la palabra estilizadas, parodiadas, hibridadas por la acción creadora del autor. Además de las estratificaciones de la palabra según la clase social del hablante, su edad, su profesión, su género, se artizan en la novela otros lenguajes:

...los lenguajes de las diferentes épocas y períodos de la vida social-ideológica. Incluso existen también los lenguajes de los días: pues el día social-ideológico y la política de hoy y de ayer no tienen, en cierto sentido, el mismo lenguaje; cada día tiene su coyuntura social ideológica y semántica, su vocabulario, su sistema de acentuación, su lema, sus insultos y sus alabanzas. (Bajtín, 1981: 104)

Bajtín afirma que los lenguajes que participan de la heteroglosia –o del plurilingüismo, según la traducción que se tome— pasan a integrarla a través de distintos principios de selección. Algunos lenguajes se forman a partir de una función compartida, otros a partir de una identidad social o geográfica, y otros por su contenido temático. No obstante ello, los distintos lenguajes no se excluyen, sino que se combinan permanentemente (Bajtín, 1981: 104). En este trabajo se utiliza el término *estratificación* para hacer referencia a la palabra que se asocia a los usos de grupos sociales específicos, y se habla de *zonas discursivas* al aludir a la palabra que se estratifica alrededor de significados relacionados con la vida social-ideológica y que expresa una manera de

pensar y sentir el presente, entendido como el aquí y el ahora atravesados por el gran tiempo.

Los elementos de la cultura que ingresan a la obra de arte verbal lo hacen a través de ciertos lenguajes que se intersectan y yuxtaponen, se contradicen y se recombinan para edificar la arquitectónica novelesca, subordinándose al logro de la unidad artística (Bajtín, 1981: 262). Estas contradicciones sociales e históricas que ingresan a la obra son articuladas en un *ideologema*. Así se refiere Bajtín a la imagen del lenguaje en la novela:

the image assumed by a set of social beliefs, the image of a social ideologeme that has been fused with its own discourse, with its own language. Therefore such an image is very far from being formalistic, and artistic play with such languages far from being formalistic play. (Bajtín, 1981: 357)

Para Bajtín el héroe es un ideólogo, y su ideología se manifiesta en sus enunciados; aunque toda palabra constituye un signo ideológico, en algunas de ellas las fuerzas sociales en pugna en un cronotopo histórico-cultural libran batallas más encarnizadas. Un oído atento a los discursos que circulan en una sociedad en un momento determinado podrá captar los diferentes matices de sentido con que los hablantes emplean algunos términos. Estas palabras y las luchas que en ellas se libran ingresan a la novela dándole espesor ideológico y contribuyendo, mediante el nuevo enunciado complejo que construyen, al diálogo de la cultura (Bajtín, 1981: 333; *cf.* Kristeva, 1980; Jameson, 1981; Angenot, 1982; Cros, 1983; Altamirano y Sarlo, 1983; Zavala, 1996a). El ideologema puede definirse, entonces, como expresión del imaginario social que transmite la palabra de la novela como forma ideológica. Al decir de Iris Zavala, constituye una manera de leer los signos culturales

como un vasto universo donde se organizan los diferentes discursos (micro-discursos) y representaciones que nos determinan, que nos interpelan, que nos imaginan, que nos identifican. Lo heterogéneo nos conduce a todo un mundo heurístico: las representaciones colectivas, las ideologías, las mentalidades, la historia cultural... las voces, los discursos... a la vida social de la palabra. (1996a: 120)

Un análisis de la forma que toma la artistización de la palabra —en tanto comunicadora de contenido— presupone la existencia de valoraciones acerca de una determinada construcción filosófica o cognitiva culturalmente situada y anterior al texto, ya sea que el texto la trabaje de manera explícita o a través de supuestos discursivos. Se

consideran aquí *supuestos* aquellos contruidos culturales y discursivos que constituyen las premisas sobre las que un grupo construye una visión del mundo que actúa como fundamento de sus discursos. Si con Bajtín se entiende como ideología las diferentes formas de cultura con todas sus voces, como las que debaten en el arte, la ciencia y la ética, los supuestos serán aquellos contenidos que ingresan a la arquitectónica de la obra de arte verbal en diálogo con la cultura de producción, y que lo hacen con toda su carga dialógica —es decir, con las polémicas y tensiones que se dan entre las voces que los articulan—. También puede considerárselos *preconstruidos* (del objeto, del discurso y de la cultura), en que constituyen las determinaciones inscriptas en la lengua dada de la que surge todo discurso (Cfr. González de Ávila, 2002: 136).

La palabra ingresa a la novela como una unidad de sentido sociopolítico, y la novela, lejos de constituir un reflejo o duplicación de su contexto de producción, opera como una resolución simbólica de las contradicciones a las que responde. De las divergencias de opinión que se registran en el seno de la palabra surge el ideograma, que inscribe relaciones dialógicas entre voces narrativas, sociolectos, lenguajes, en tanto estos no constituyen palabras impersonales ni “ideas”, sino indicadores de una posición semántica determinada.

En la palabra y en las acciones de un personaje se inscriben formas de ver el mundo social e ideológicamente situadas, por lo que ambas se estudian como expresión de la ideología con la que el personaje se identifica. El trabajo del autor textual con el contenido ideológico puede tomar diferentes formas: la lucha por el sentido puede manifestarse, por ejemplo, en la presencia en el discurso de díadas o tríadas que se asocian con una formación ideológica determinada (Cfr. Alam, 2007), en una idea que al ser examinada toma la forma de una frase (Cros, 1983; Cfr. Royo, 2003), en la vida de un personaje desde el punto de vista de otro (Cfr. Medvédev, 1991: 21-22; cfr. Jameson, 1981), en la palabra de un personaje (Cfr. Bajtín, 1981: 333-335; cfr. Lillo, 2009), en la forma que toma la relación del hombre con el mundo (Cfr. Lechte, 1990: 103), en metáforas u otras figuras retóricas (Cfr. Marling, 1994). La detección y el análisis de ideogramas en las variedades de novelas policiales objeto de estudio de esta tesis hace

posible identificar y describir las tensiones ideológicas que artistiza la palabra. De dichas tensiones ideológicas surgen los deseos de los héroes, quienes según los valores a los que responden actúan de una y otra manera. Se verá más adelante que en el policial negro tradicional de la entreguerra estadounidense, por ejemplo, sus acciones se orientan a restaurar estados de armonía y cohesión dentro del grupo social para el que actúan, o sea a recuperar un orden social que privilegia a las clases dirigentes y que se ve amenazado por el avance de la clase obrera y de la “delincuencia”; en el policial argentino de la postdictadura, en cambio, los valores por los que se guían los héroes y que modelan su orientación emotivo-volitiva se dirigen a defender a aquellos cuyos derechos han sido avasallados por las clases dirigentes. Ambos héroes dicen responder a un deseo de *justicia*, pero semantizan dicho ideograma de manera diferente, ya que responden a posturas ideológicas antagónicas.

1. 4. Cronotopo

Bajtín define *cronotopo* como la conexión intrínseca entre el espacio y el tiempo que se expresa artísticamente en la literatura. Menciona a Einstein al aludir a esta interconexión, pero se aparta de él al afirmar que, aunque la categoría supone la inseparabilidad del espacio y del tiempo, no planea ocuparse del espacio-tiempo como propone hacerlo Einstein en sus estudios de física sino que toma el concepto “casi metafóricamente” para emplearlo en la crítica literaria (Bajtín, 1981: 84). Gary Morson y Caryl Emerson señalan cinco puntos de contacto entre el cronotopo bajtíniano y el espacio-tiempo einsteineano: ambos se conciben como fusionados; en ambos casos se piensa en la posibilidad de que existan varios espacio-tiempos diferentes y que estos espacio-tiempos operen sobre diferentes órdenes de la experiencia; los distintos espacio-tiempos son dialógicos: cambian según las circunstancias socio-históricas y compiten entre sí al ofrecer diferentes visiones de dichas circunstancias; no se piensan como *presentes en la actividad* sino como *requisito para la realización de la actividad*: no están

contenidos en la trama, sino que *hacen posible* tanto la trama novelesca como su evaluación (Morson y Emerson, 1990: 367-8).

Bajtín se detiene a aclarar que a esta categoría también puede empleársela para abordar el estudio de la cultura (Bajtín, 1981; *cfr.* Arán, 2009). Después de todo, el espacio y el tiempo son dimensiones de la experiencia, y como tales fijan los términos en que se ejerce cada acto humano. El ser humano no puede estudiarse en abstracto sino sólo inmerso en su circunstancia, o sea en su *cronotopo cultural* — ese punto específico del espacio y del tiempo donde se dan las relaciones históricas, biográficas y sociales que modelan la forma de comprender la experiencia—. Immanuel Kant ([1770] 1996) ha afirmado que el espacio y el tiempo son indispensables para la cognición humana; el inicio de la actuación académica de Bajtín durante 1924 y 1925 se da justamente en el marco de un grupo que adoptó el nombre de “Seminario Kantiano” (Hirschkop, 1999). Pero Bajtín se aparta también de Kant al no concebir el tiempo y el espacio como categorías trascendentales de las que se tiene un conocimiento apriorístico por ser formas puras la de intuición, sino que los concibe como “formas de la realidad más inmediata” (Bajtín, 1981: 85, nota 2). La de *cronotopo* resulta por lo tanto una categoría intrínsecamente dialógica en la medida en que permite estudiar tanto el mundo de la representación como el mundo de la experiencia y ver a ambos como interrelacionados, aunque no como exactos reflejos uno del otro (*Cfr.* Keunen, 2000: 28; 2011).

El cronotopo dista de ser una abstracción; encuentra su realización en la palabra, que cobra así una nueva dimensión, y permite poner en diálogo texto y contexto. Se estudia la palabra como forma de representación de lugares sociales y de posturas ideológicas (*Cfr.* Zavala, 1996a: 116), con lo cual la palabra deja de ser recurso para ser voz e ideograma, pero además, mediante la construcción que hace de un cronotopo, se convierte en una manera de acceder a la narratividad en la literatura y en el portal por el cual se accede al sentido en la cultura. El sentido es cronotópico en tanto su construcción se da en un determinado espacio-tiempo. Aunque algunos conceptos puedan ser abstractos (como los matemáticos), su enunciación y su comprensión sólo pueden darse en un espacio-tiempo que las determina. El momento histórico en el que se dan la

enunciación y la comprensión modela ambos actos, de modo que aunque algunos sentidos puedan suponerse existiendo más allá del espacio y el tiempo, el acceso a esos sentidos sólo es posible a través de “las puertas del cronotopo” (Bajtín, 1981: 258).

En la medida en que la categoría *cronotopo* designa el modo en que el espacio y el tiempo cobran forma artística en la novela, puede verse como una herramienta que permite acceder a un estudio de la narratividad. El término se puede utilizar para describir diferentes combinaciones de tiempo y espacio según se manifiestan históricamente en distintas formas de narrativa, siempre en relación con el héroe, que es el centro del cronotopo por excelencia. Dichas interconexiones resultan piedras angulares del argumento, como el mismo Bajtín demuestra al estudiar distintos tipos de configuraciones espacio-temporales: el cronotopo de aventuras (cotidiana y de pruebas), el de educación, el folclórico, el idílico, el de la novela de educación, el de la risa. Bajtín (1981) trabaja con esta categoría revisando la forma en que distintas configuraciones espacio-temporales fueron manifestándose en lo que él denomina *novela*, que dista de ser solamente el tipo de texto que se consolidó en el siglo XIX, e incluye formas narrativas mucho más antiguas. Identifica así el cronotopo de aventuras, con su espacio abstracto y su tiempo marcado por “de pronto” y “entonces”, el cronotopo idílico, con su espacio rural y su tiempo estacional y generacional, el de educación, con un tiempo de surgimiento y un espacio específico, entre otros. Las distintas interconexiones espacio-temporales de la novela posibilitan determinadas acciones, dan lugar a determinados argumentos y a héroes característicos, y comunican diferentes evaluaciones del mundo (Cfr. Keunen, 2011: 22).

Además de este trabajo a nivel genológico, Bajtín sugiere la posibilidad de estudiar otras formas del cronotopo. Llama “grandes cronotopos” a los que atraviesan y dan cohesión a los géneros, y “cronotopos menores” a los que pueden discernirse en la obra de un autor, a los que se construyen en textos individuales y a los *motivos* (Bajtín, 1981: 252). Cada configuración espacio-temporal produce determinadas repeticiones, lugares donde “el tiempo se congela” y “el argumento se espesa”: los *motivos cronotópicos* —espacios habitados como el camino, el castillo, el salón, el umbral, y

nudos de la trama como el encuentro, la separación, cada uno característico de uno o más cronotopos, cada uno con su tradición, su acción y su palabra asociada—. Se verá más adelante que el interrogatorio, que implica la interacción del héroe con el personaje que le brinda la información que le permite continuar la investigación, constituye un motivo cronotópico de la trama del policial negro de detectives.

Estos cronotopos y motivos cronotópicos surgen de una experiencia cultural: el salón balzaciano no puede constituirse en motivo cronotópico si antes no fue parte de la vida parisina de principios del siglo XIX (Bajtín, 1981: 246-247). El cronotopo, entonces, se conecta con la cultura de la que surge, ya que emerge de la refracción del “cronotopo real de nuestro mundo”: “*Out of the actual chronotopes of our world (which serve as the source of representation) emerge the reflected and created chronotopes of the world represented in the work*”. (1981: 253). Es posible además pensar derivaciones de esta teoría, como hace Bart Keunen (2011) al identificar dos tipos de cronotopo a nivel argumental, el *cronotopo teleológico* y el *dialógico*. En el primero la acción avanza hacia un cierre ubicado en el futuro (*escatón*), mientras que en el segundo se teje una red de relaciones y tensiones entre situaciones psicológicas que llevan a una serie de momentos de decisión (*kairós*).

En “Arte y responsabilidad” Bajtín impugna la separación del arte y el mundo de la experiencia; Voloshinov, por su parte, trabaja sobre la diferencia entre los discursos cotidianos y los discursos literarios (Bajtín, 1982; *cf.*: Voloshinov, [1927] 1999). Conceden que aunque no exista una correspondencia directa entre el mundo textual y el mundo de la experiencia cotidiana, no puede decirse que estén totalmente separados, ya que ambos son parte de un diálogo constante que se da en los seres humanos que participan de ambas experiencias, la de la vida en su cotidianeidad y la del arte. Esto lleva a proponer que entre el sentido del cronotopo como categoría compositiva (por su relación estrecha con la trama narrativa), y como categoría de contenido (por surgir éste de la experiencia cotidiana, de la cultura), se ubica otro sentido que puede verse como mediando entre ambos: el del cronotopo como una categoría *cognitiva*. Ha de existir

alguna forma de correlación entre los cronotopos novelescos y los de la experiencia cotidiana debido a que de no darse tal relación los primeros resultarían incomprensibles.

Esto lleva a pensar en la posibilidad de concebir el cronotopo no sólo como una herramienta que permite estudiar la novela y la cultura, sino además como una herramienta mediadora: la experiencia cotidiana repetida permite ir construyendo patrones de memoria que hacen actuar y pensar según es usual en la cultura; los cronotopos pueden compararse a esos patrones de memoria en que permiten un diálogo entre la estructuración de una novela y la visión del mundo de una cultura, que nunca es homogénea; estos patrones de memoria a su vez pueden verse como coincidentes con la “memoria genérica” en la medida en que los géneros se modelan sobre situaciones sociales repetidas. Como ya se dijo, Bajtín afirma que es a través del cronotopo que se accede al sentido, y que el acto de comprensión es un acto de respuesta, un acto dialógico (Bajtín, 1981: 258; *cfr.* Bajtín, 1982: 258). Esta relación entre género y cognición envía a palabras de Pavel Medvédev:

One might say that human consciousness possesses a series of inner genres for seeing and conceptualizing reality. A given consciousness may be richer or poorer in genres, depending on its ideological environment. Literature occupies an important place in this ideological environment. As the plastic arts give width and depth to the visual realm and teach our eye to see, the genres of literature enrich our inner speech with new devices for the awareness and conceptualization of reality. (Medvédev, [1928] 1991: 134)

El concepto de cronotopo permite explicar la relación entre “el arte y la vida” — en palabras de Voloshinov—, una relación que se da entre dos formas de representación, ya que en ambos casos la experiencia (la del arte y la de la vida) se encuentra mediada por la cultura y por el lenguaje. La representación se vuelve un fenómeno cronotópico: al pensar en los mecanismos por los cuales un texto artístico evoca un fenómeno extratextual, puede dejar de buscarse la representación en el texto o en el fenómeno para buscarla en el cronotopo del lector, viéndolo no sólo como la ubicación del lector en un lugar socio-histórico y cultural sino además como la internalización de dicho cronotopo cultural en términos de patrones de memoria. En “De los apuntes de 1970-1971” Bajtín incluye el siguiente comentario:

El carácter cronotópico del pensamiento artístico El punto de vista es cronotópico, es decir incluye tanto el momento espacial como el temporal. Con este aspecto se relaciona de una manera directa el punto de vista axiológico ... (Bajtín, 1982: 356).

Además de los motivos cronotópicos, del cronotopo genológico, del de una obra particular y del cronotopo del lector, es posible identificar un cronotopo histórico y uno cultural, que están íntimamente relacionados. Se llama *cronotopo histórico* (en Bajtín, *cronotopo real*) a las coordenadas espacio-temporales concretas en las que se desarrolla la experiencia humana, y *cronotopo cultural* a la representación de esa experiencia en el espacio simbólico de los discursos, representación indisolublemente ligada a un cronotopo histórico (Cfr. De Juan Ginés, 2004: 288).

Partiendo entonces de la idea de que la experiencia de los seres humanos ocurre en un momento histórico, y de que la forma en que accedemos a la manera en que se vive esa experiencia se da a través de los discursos que refractan el cronotopo cultural, en esta tesis se alude a los años veinte y treinta en Estados Unidos y a los años que siguen a la recuperación de la democracia en Argentina –en tanto se refractan en las novelas en estudio-- como *cronotopo de la entreguerra* y el *cronotopo de la postdictadura*. Mediante estas denominaciones se hace referencia no sólo a esos años en términos de los acontecimientos históricos que tuvieron lugar, sino además a la manera en que los sujetos los han vivido y artistizado. Se sigue la propuesta de Morson y Emerson, cuando afirman:

In literature and culture generally, time is always in one way or another historical and biographical, and space is always social; thus, the chronotope in culture could be defined as a "field of historical, biographical, and social relations." Because our lives unfold in a variety of such fields, an understanding of their characteristics is important to our lives as individuals and social beings. (Morson y Emerson, 1990: 371; destacado en el texto)

El cronotopo novelesco, como espacio-tiempo simbólico en el que surge y acciona la figura del héroe, refracta, junto con los demás discursos que conforman el entramado de intersubjetividades que constituyen una sociedad, un cronotopo cultural. El pensamiento del artista y del espectador están determinados por una cultura concreta cuyos valores se hallan internalizados bajo la forma de ciertos patrones que contribuyen a organizar la experiencia. Así como el estudio del lenguaje novelesco permite un acceso al

contenido dada la ideologización de la palabra, el estudio del espacio-tiempo de la novela, que también tiene su costado compositivo, hace posible estudiar contenidos de la cultura.

En su estudio sobre la imaginación y el tiempo en la narrativa, Keunen (2011) sistematiza esta compleja relación proponiendo tres categorías que emplea en tres niveles de análisis: *action-space chronotopes*, *plot-space chronotopes* y *worldview chronotopes*. Sostiene que mediante *action chronotopes* se puede acceder a la piedra angular de la narratividad, la representación en el espacio-tiempo narrativo de la actividad del héroe (Keunen, 2011: 12 y ss.); a través de *plot chronotopes*, puede describirse el “mundo en movimiento” representado en la narración, ya sea que ese mundo en movimiento tenga una orientación teleológica, como ocurre en las historias de aventuras, o una orientación dialógica, como es el caso de las narraciones que construyen una red de personajes con sus respectivas visiones (Keunen, 2011: 14 y ss.); finalmente, a través del concepto de *worldview chronotope*, es posible acceder a las evaluaciones de la experiencia humana que se expresan en la narración: “By analyzing the differences in plot structure and the contrasts between genres on the imaginal level, we can gain an idea of the experiential invariables that are active in a culture and of the evolution that affects cultural experiences” (Keunen, 2011: 16).

Algunos géneros literarios se asocian con la presencia de motivos cronotópicos – el castillo en la novela gótica, el interrogatorio en la novela negra de detectives--, con argumentos distintivos –como en el romance de caballería, en la novela de educación, en el policial de enigma--, o con relaciones entre personajes que representan una determinada evaluación de la experiencia –como en la novela feminista--. En esta tesis, la presencia de continuidades en los cronotopos de las novelas seleccionadas permite pensarlas como un agrupamiento genológico. A partir de las regularidades que se desprenden de ese agrupamiento, pueden compararse y ponerse en diálogo las orientaciones emotivo-volitivas de sus héroes con zonas discursivas de la cultura que sean expresivas de descontento social ante la falta de cohesión y armonía del grupo social —*zonas de infelicidad*—.

1. 5. Héroe

El término *héroe* puede aludir al *protagonista en tanto heroico* —y heroico según los valores de su cultura— y al *héroe en tanto protagonista* —o sea héroe como centro de valor del espacio-tiempo novelesco, como se lo ve en este trabajo—. Se llama aquí *héroe* al *otro del autor*, ya sea un héroe mítico, un pícaro o un criminal, aquél que interpela y es interpelado por el autor (Cfr. Bajtín, 1982, 1997). Aunque en la producción madura de Bajtín los principios de la representación se adjudican a la forma que toma el cronotopo novelesco, en escritos más tempranos —y en la revisión del libro sobre Dostoievski— propone que el sentido se construye, tanto en la vida como en el arte, a partir de una arquitectónica de la *alteridad*. La posibilidad de comprender y representar tanto el yo como el mundo se basa en la capacidad de entablar un diálogo con ese mundo-otro a través de un proceso de extraposición. Bajtín se dedica a pensar la relación autor-héroe con más detenimiento que la relación sujeto-mundo, pero propone concebirlas de igual manera, o sea como voces que comunican emociones y deseos (Bajtín, 1982: 64, 360-61; 1997). Negarle al otro su capacidad de autodeterminación equivale a negarlo como sujeto y a perder en ese proceso de negación la propia identidad, que se construye siempre en diálogo con ese otro. El acto estético permite que esta relación se dé en toda su plenitud, ya que el autor responde al héroe como a un otro completo: “Tal reacción frente a la totalidad del hombre-protagonista es específicamente estética, porque recoge todas las definiciones y valoraciones cognoscitivas y éticas y las constituye en una totalidad única, tanto concreta y especulativa como totalidad de sentido” (Bajtín, 1982: 13-14).

Esta finalización estética del otro solo es dable si antes se lo ve como pasible de otras finalizaciones desde otros puntos de vista, como abierto al acto creativo que le da forma. El autor tiene con respecto al héroe una posición transgrediente que le permite verlo y evaluarlo desde distintas posiciones. El punto de vista del autor es un punto único, pero no el único posible. De ahí que el acto creativo a través del cual se proyecta

una arquitectónica del mundo y del héroe constituya un acto contingente que se desarrolla no a partir del yo y del autor solamente, sino en relación con el mundo y con el héroe. Este mundo y este héroe, al ingresar a la relación con el yo-autor, logran su finalización ética y estética. La orientación del yo-autor hacia el otro-héroe se trata de una orientación que Bajtín llama, en estos escritos tempranos, de *valor*. En Bajtín hasta el discurso científico tiene una orientación evaluativa en la medida en que dicho discurso busca la verdad, que constituye un valor junto con la belleza y el bien. En cuestiones estéticas esta orientación pasa a ser emotiva y volitiva, una respuesta del creador ante el objeto de su percepción. A esta respuesta del autor puede interpretársela como un acto de la voluntad y del deseo (Cfr. Hirschkop y Sheperd, 1999: 4).

Para Bajtín el autor, responsable de la arquitectónica estética, crea al protagonista a través de la extrapolación y establece con él un diálogo ético constante. En novelas monológicas, el autor *concluye* al héroe ya que cuenta con un excedente de sentido; en las novelas polifónicas, en cambio, el autor no logra conocer a su protagonista totalmente, lo que le impide concluirlo y contribuye a hacer del protagonista un punto de vista (Bajtín, [1979] 1993: 76 ss). El protagonista, a quien Bajtín llama *geroi* (“héroe” en ruso), a su vez, evalúa el mundo a su alrededor edificando de esta manera una arquitectónica ética, y se construye no sólo en diálogo con el autor sino además con otros que conforman su horizonte, seres concluidos que aquí se llaman *personajes* para diferenciarlos del protagonista. Bajtín establece una diferencia entre *personaje* y *personalidad* y señala que Dostoievski no concluye a sus protagonistas sino que les permite ubicarse a un mismo nivel que el autor. Morson y Emerson lo explican en estas palabras:

Monologic writers represent their heroes as “character”; Dostoevski represented them as true “personalities”. As Bakhtin uses these terms, a character is a bundle of psychological and social traits. A character's psychology may be immensely complex, but it is in essence something “objectivized” and finalized. By contrast, a “personality” is a genuine other person, capable, as real people are, of changing his or her essential identity. To represent a hero as a personality is to portray him as truly unfinalizable. “Personality is not subordinate to (that is, it resists) objectified cognition and reveals itself only freely and dialogically (as thou for I” However complexly drawn, a character is all “given”; a personality is always being” created. (Morson y Emerson, 1990: 263)

La identidad del héroe resulta de importancia en este estudio porque el héroe se erige en centro evaluador del cronotopo, al que valora según su posición en el espacio-tiempo social. La novela policial en su sentido más amplio, o sea concebida como la novela cuyo nudo temático está constituido por la comisión y la investigación de un crimen, puede estar protagonizada por héroes muy diversos, cada uno de los cuales se relaciona de diferente manera con su horizonte objetual. Un *héroe policía* evalúa su espacio-tiempo desde el lugar del Estado regulador y disciplinador, y hace de su investigación una acción que busca restaurar la ley. Un *héroe criminal* se ubica fuera de la ley que dicta su sociedad y batalla de esta forma contra el orden establecido por el Estado, revelándose como una fuerza contestataria. Un *héroe detective* se ubica como colaborador del ciudadano, y se pone a su servicio ya sea para combatir las fuerzas del Estado si las considera injustas, o las del crimen.

Una de los atributos del héroe que cobran importancia en este trabajo es el constituido por su orientación emotivo-volitiva. En el proceso de creación, el autor se convierte en la conciencia de otra conciencia, ya que “La conciencia del personaje, su modo de sentir y desear al mundo (su orientación emocional y volitiva) están encerrados como por un anillo por la conciencia abarcadora que posee el autor con respecto a su personaje y a su mundo” (Bajtín, 1982: 30). Una primera manera en la que esta orientación se hace presente en la creación artística es la que representa el impulso del autor que se dirige hacia el acabado estético del héroe que crea. Pero Bajtín no se ocupa tanto de dicha orientación como fenómeno que se manifiesta a nivel de la vivencia del sujeto sino en la medida en que emerge en el lenguaje (Cfr. Pollard, 2008). Al hablar de las posibilidades de la palabra de comunicar la manera en que se vive la acción, Bajtín dice: “Para expresar intrínsecamente el acto ético y el acontecimiento singular del ser dentro del cual el acto se lleva a cabo, se requiere toda la plenitud de la palabra: la unidad de su aspecto de contenido semántico (palabra como concepto), de su lado expresivo e ilustrativo (palabra como imagen), así como de su entonación emocional y volitiva” (Bajtín, 1997: 39).

Su postura frente a la heteroglosia como lucha de voces habla de un reconocimiento de los conflictos que se manifiestan en el discurso, conflictos que asocia con la existencia de diferentes estilos y que Voloshinov asocia con posturas ideológicas; ya sea que se los vea de una u otra forma, tales conflictos constituyen, indirectamente, conflictos entre sujetos que orientan su emoción y su voluntad —que surgen de sus evaluaciones— hacia objetos diversos, y que al hacerlo afirman su identidad participando en la lucha que se da en la arena del signo de Voloshinov y en el plano de la heteroglosia de Bajtín. En su artistización de la heteroglosia, el autor orquesta las diferentes voces de esas orientaciones, que se asocian con los valores de grupos sociales específicos.

Bajtín reconoce la existencia de una orientación emotivo-volitiva tanto en el autor como en el héroe, y trabaja sobre la compleja relación que se establece entre el autor en tanto conciencia creadora y el héroe. Uno de esos posibles problemas se presenta cuando el autor no logra dominar a su héroe; en este caso, “el personaje se apropia del autor. La orientación emocional y volitiva del personaje, su postura ética y cognoscitiva posee tanto prestigio para el autor, que éste no puede dejar de ver el mundo de objetos sin usar la visión de sus personaje” (Bajtín, 1982: 24). Para que esto no ocurra, Bajtín considera necesario que el autor logre vivenciar la experiencia del héroe y que luego pueda contemplarlo en su apariencia externa, de modo de desligar la vida interior del héroe de la propia:

Yo debo llegar a sentir a este otro, debo ver su mundo desde dentro, evaluándolo tal como él lo hace, debo colocarme en su lugar y luego, regresando a mi propio lugar, completar su horizonte mediante aquel excedente de visión que se abre desde mi lugar, que está fuera del suyo; debo enmarcarlo, debo crearle un fondo conclusivo del excedente de mi visión, mi conocimiento, mi deseo y mi sentimiento. (Bajtín, 1982: 30)

Bajtín concibe el deseo como íntimamente asociado a la emoción y como una “vivencia interna” que ubica en un mismo plano con la alegría, el dolor y la orientación semántica (*Cfr.* Bajtín, 1982: 94), y ve como un problema “la relación que se establece entre el pensamiento y la palabra, por una parte y el deseo, la voluntad, la exigencia, por otro” (Bajtín, 1982: 308). No desarrolla esta idea, por lo que puede pensarse que los avances que se hagan sobre problemas detectados por Bajtín y no trabajados por él

constituyen un aporte de interés para quienes buscan investigar la literatura y la cultura siguiendo las líneas de pensamiento y los abordajes propuestos por él y su Círculo. La *deseo* resulta una categoría útil para los estudios comparativos que toman como objeto textos producidos en cronotopos culturales distantes, ya que trasciende el tiempo inmediato y forma parte de la unidad de la cultura y la literatura:

La comprensión mutua de centurias y milenios, de pueblos, naciones y culturas, está asegurada por la compleja unidad de la humanidad entera, de todas las culturas humanas, por la compleja unidad de la literatura humana. Todo esto se manifiesta tan sólo al nivel del gran tiempo. Los análisis suelen escharbar en el reducido espacio del tiempo menor, es decir, de la actualidad y del pasado reciente y de un futuro predecible, deseado o inspirador de miedo. Las formas emocionales y valorativas de anticipación del futuro en el habla (orden, deseo, advertencia, conjuro, etc.), la actitud humanamente reducida hacia el futuro (deseo, esperanza, miedo); no hay comprensión del valor de lo no prejugado, lo inesperado, la sorpresa, de la novedad absoluta, del milagro, etc. (Bajtín, 1982: 382)

Es con este sentido que al estudiar el carnaval Bajtín habla de “la antigua ambivalencia de los deseos de muerte que tenían igualmente el sentido de deseos de renovación y renacimiento” (Bajtín, 1987: 223). Esa ambivalencia pervive en la vida de la cultura humana y se va renovando en diferentes cronotopos culturales, de modo que continuamos comprendiéndola porque su valor sigue siendo parte de nuestra cultura. Diferentes resultan los deseos puntuales de algunos personajes, como es el caso de Goliadkin o de Karamazov. Bajtín trabaja este costado de los héroes en su estudio sobre Dostoievski, por ejemplo al resumir *El doble* haciendo principalmente referencia a los deseos de Goliadkin: “*The novel tells the story of Golyadkin’s desire to do without the other’s consciousness, to do without recognition by another; his desire to avoid the other and assert his own self*” (Bajtín, [1979] 1999: 260; *cfr.* Bajtín, [1979] 1993: 301). Igualmente, lee en la palabra del hombre del subsuelo no sólo “el deseo de una autodefinición sobria, sino también el deseo de molestar al otro” (Bajtín, [1979] 1993: 327) y, al analizar la palabra en el diálogo entre Iván Karamazov y Smerdiákov, afirma que el deseo de Iván de dar muerte a su padre es inmediatamente captado por su interlocutor, de modo que “A través de Smerdiákov la réplica interior de Iván se convierte del deseo en el hecho” (Bajtín, [1979] 1993: 365).

En este trabajo se propone abordar los deseos de los héroes contemplando no sólo sus roles como impulsores a la acción o como relacionados con el placer y la aversión — admitiendo desde ya que los deseos suelen llevar a la acción y que dicha acción suele tener como fin el logro del placer (*Cfr.* Schroeder, 2004)—, sino además resultando de un diálogo con el otro. La ética bajtiniana señala que el sujeto altruista no busca someter al otro al deseo personal, sino que orienta sus acciones al logro del bienestar de ese otro. Se verá más adelante que no todos los héroes de las novelas de la muestra actúan de esta forma, ya que los valores según los cuales construyen sus arquitectónicas no siempre privilegian al otro por sobre sí mismos. Esto permite afirmar que los deseos de los héroes permiten la expresión de valores de la cultura, y que de todos los valores presentes en el cronotopo cultural, los que guían los deseos de los héroes en los policiales negros de detectives seleccionados para este trabajo también emergen en zonas discursivas que comunican descontento.

1. 6. Género

La novela evalúa la cultura a través de todos los elementos de su arquitectónica, de modo tal que construye, a través del proceso de artistización del contenido, una evaluación del sentir y el pensar de una sociedad, del estado de cohesión y armonía de un grupo social. Los géneros literarios, al expresar diferentes aspectos del cronotopo cultural, comunican formas específicas de emotividad y evalúan formas también específicas de la experiencia. Esta especificidad de los géneros permite afirmar que cada uno dialoga con determinadas estratificaciones y zonas discursivas de la cultura, en tanto en ésta circulan los discursos que se enuncian en un espacio-tiempo histórico y que se espesan alrededor de temas y tonos que expresan diferentes valoraciones. En esta tesis, dicha especificidad permite estudiar la manera en que una muestra de policiales negros de detectives interroga la entreguerra estadounidense y la postdictadura argentina a través de

la forma que se les da a los deseos de los héroes en diálogo con sus horizontes objetuales y de valor.

Morson y Emerson consideran que el concepto de cronotopo puede entenderse como una interpretación de la arquitectónica en términos de género (Morson & Emerson, 1990: 440). Los elementos espaciotemporales de la arquitectónica se repiten en un número de obras, edificando una imagen de hombre y de mundo determinada, conformando un cronotopo novelesco y permitiendo pensar en términos de género. No se ve aquí el género como una colección de recursos o una forma particular de combinar elementos lingüísticos, sino como una manera de ver un determinado aspecto de la vida, manera de ver que forma parte de esa misma vida: a medida que se conocen nuevos géneros, se expande la capacidad de comprender la experiencia. El artista debe aprender a ver determinados aspectos de la experiencia a través de los géneros que esa misma experiencia pone a su disposición: “*the artist must learn to see reality with the eyes of the genre*” (Medvédev, 1991: 134).

Afirma Medvédev que cada género literario permite artistizar un determinado aspecto de la vida con más eficiencia que otro género, lo que explica que las culturas continúen creando géneros a través de su historia: necesitan nuevas maneras de comprender nuevas experiencias. De esta forma, el cuento es capaz de captar episodios anecdóticos de la vida, mientras que la novela hace posible la descripción de grandes fenómenos sociales y del tono de una época (Medvédev, 1991: 134-135). Se puede comprender así que el surgimiento de un género literario no resulte de una caprichosa y mecánica combinación de elementos lingüísticos, sino que sea consecuencia de cambios en la vida de una sociedad que llevan a nuevas maneras de relacionarse y de evaluar la experiencia. A la vez, el contacto con un nuevo género ilumina ciertos aspectos de la vida de una forma diferente. En palabras de Medvédev: “*genre appraises reality and reality clarifies genre*” (1991: 136).

Bajtín sostiene que cada esfera de la praxis humana “elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos *géneros discursivos*” (Bajtín, 1982: 248). Habla de géneros primarios o simples y secundarios o complejos, y

los define diciendo que los secundarios o complejos, tales como la novela, la obra de teatro y la disertación, son el resultado de la absorción y de la reelaboración de géneros primarios o simples, que se encuentran en situaciones comunicativas cotidianas. Estos géneros simples se transforman dentro de los complejos al ser objetivados, y pasan a ser acontecimientos artísticos y no ya sucesos de la vida cotidiana (Bajtín, 1982: 250). Los géneros complejos son enunciados únicos y poseen autores reales, pero resultan de la representación dialógica de géneros simples (Bajtín, 1982: 289). De esa manera, en una novela se encontrarán estilizaciones de la conversación, la misiva, la confesión o, si se aguza aún más el oído, de géneros aún más simples, como el pedido, el agradecimiento, la queja. Género y sentido son inconcebibles por separado: las palabras cambian de tono al pasar de un género a otro, ya que cada género tiene su expresividad propia, por lo que es sólo dentro del género que logran todo su sentido (Bajtín, 1982: 277). Bajtín afirma que los géneros son “correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua” (Bajtín, 1982: 254). Esto no sólo significa que todo cambio en la lengua ha pasado “la prueba de una elaboración genérica” (Bajtín, 1982: 254), sino que una historia de los géneros puede hacer importantes aportes a la historia de la cultura.

En los escritos de Bajtín es posible percibir la relevancia que le da al sujeto de la enunciación y a la responsabilidad que éste tiene sobre sus enunciados. Su idea de diálogo no se basa en la relación que se establece entre enunciados sino en la interacción de los sujetos que se comunican a través de esos enunciados. Esa distinción es fundamental si no se quiere desvirtuar el pensamiento bajtiniano. Su postura anti-sistémica se percibe en la forma en que el Círculo se opone primero a los aspectos estructuralistas de la teoría saussureana del lenguaje (Saussure, [1916] 1945) y posteriormente a toda forma de sistematicidad que opaque o silencie la presencia del ser humano como centro de valor o de la heteroglosia como fuerza centrífuga. Coherente con esta postura asistémica, Bajtín también se resiste a pensar que los géneros constituyan un sistema, y prefiere pensar el mundo como signado por la inconclusividad del hombre en el devenir de la historia, devolviéndole así al ser humano la agencia de su propia vida --lo que no quita que algunos académicos hayan intentado sistematizar su pensamiento (*Cfr.*

Morson y Emerson, 1990: 5 y ss.)--. Bajtín utiliza la palabra “sistema” al referirse a la manera en que interactúan los lenguajes en la poliglosia novelesca, pero lejos está de ser por esto un pensador sistémico (Cfr. Bajtín, 1981: 48). Su uso de la palabra se da más frecuentemente en medio de una crítica de la visión saussureana del lenguaje o de la estilística propuesta por los formalistas: “*We are taking language not as a system of abstract grammatical categories, but rather language conceived as ideologically saturated, language as a world view...*” (Bajtín, 1981: 271).

Los cambios en los géneros requieren del paso del tiempo y no siguen un esquema fijo. Algunos géneros que parecen haber desaparecido vuelven a surgir cuando los aspectos de la experiencia que necesitan ser procesados precisan de ellos de nuevo, independientemente de que los autores conozcan la tradición literaria o no, como ocurre con la menipea a lo largo de la historia de la literatura (Bajtín, [1979] 1993). Una vez que se comprende la lógica de cada género, se recurre a él cuando se lo descubre capaz de expresar nuevos sentidos. De esa manera,

[e]l género es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado. En ello consiste la vida del género. Por eso el arcaísmo que se salva en el género no es un arcaísmo muerto sino eternamente vivo, o sea, capaz de renovarse. El género vive en el presente pero siempre recuerda su pasado, sus inicios, es representante de la memoria creativa en el proceso del desarrollo literario y, por ello, capaz de asegurar la unidad y la continuidad de ese desarrollo. (Bajtín, [1979] 1993: 150-151)

De todas las formas de pensamiento artístico —o sea, de todos los géneros—, para Bajtín la novela, y en especial la novela de Dostoievski, constituye el que conceptualiza la experiencia humana con más precisión, sobre todo esos aspectos que otros géneros complejos no pueden aprehender, tales como la manera en que se entiende el tiempo en un cronotopo cultural. La novela no es una mera representación de personas en acción sino que posee una tradición, pues respeta una serie de prácticas y normas que establecen una continuidad con el pasado significativo (Cfr. Hobsbawm y Ranger, [1983] 2003); esta tradición le hereda determinadas formas y le permite adueñarse de procedimientos que desarrolla y modifica en diálogo con la cultura. Descubrir cómo se expresa la

intersubjetividad dentro de la novela es una manera de leer una forma de vida social determinada (Hirschkop, 1999: 5).

Esta tesis se ocupa de un género en particular, el del policial negro. Como ya se adelantó, se entiende por novela policial aquella cuyo nudo temático está constituido por la perpetración de un acto criminal y su investigación. Esta definición incluye tanto a la novela cuyo protagonista es un delincuente como a aquella cuyo personaje principal se dedica a investigar un crimen, y permite identificar variedades que expresan distintos modos de evaluar la experiencia a partir de la manera en que construyen el héroe, absorben la palabra y edifican el espacio-tiempo.

Las variedades que se identifican dentro de este género pueden organizarse según diferentes criterios. En su estudio sobre la novela de educación Bajtín (1982) establece una tipología que se funda en la forma que toma el héroe en relación con su espacio-tiempo; seguir esta metodología permitiría estudiar la novela policial según la identidad del protagonista (si se trata de un criminal, un policía, un abogado, un detective, un periodista o un ciudadano común, con lo que cada identidad puede llegar a comunicar en términos de valor), y según cómo se evalúa el espacio-tiempo a través de las acciones y de la palabra de cada uno de estos héroes. Al estudiar la manera en que la novela fue absorbiendo, a lo largo de la historia, formas de ver el tiempo y el espacio, Bajtín (1981) trabaja en términos de cronotopo novelesco y elabora una tipología que le permite describir e historizar la novela de aventuras, la de caballería, la de educación. De proceder de igual modo, se podría elaborar una clasificación que diera cuenta de las prácticas espacio-temporales del protagonista y del impacto de esas prácticas en el argumento. Finalmente, en su trabajo sobre la obra de Dostoievski ([1979] 1993) y sobre la palabra en la novela (1981), Bajtín emplea aún otro criterio al momento de elaborar una tipología: la forma en que se absorbe la palabra del otro en la narración. Adoptar este parámetro llevaría a diferenciar entre novelas policiales monológicas, dialógicas y polifónicas.

En la memoria genológica de un cronotopo cultural se atesoran tipos de textos (cotidianos, artísticos, científicos) que se renuevan al ritmo de la necesidad de comunicar

nuevos sentidos (Cfr: Bajtín, [1979] 1993). El surgimiento de variedades dentro de la novela resulta de la dialogización de géneros simples o primarios que han cambiado con las circunstancias históricas. Uno de los objetivos específicos de este trabajo consiste en describir variedades dentro del policial negro a partir de una muestra, o sea “subespecies” que se constituyen sobre la base de la selección y asociación de textos de acuerdo a un parámetro preestablecido, y que comunican diferentes visiones de mundo.

Las tipologías del policial que se han ido elaborando a lo largo del siglo veinte han contribuido a construir tradiciones genológicas mediante la conformación de agrupamientos tanto expertos o como difusos (Cfr: Hyppolite, 2006). Las denominaciones que distintos estudiosos les han conferido a estos agrupamientos han ingresado a los estudios del policial sin que necesariamente se hicieran explícitos los criterios según los cuales se agruparon y se nombraron distintas formas del policial, o se incluyeran formas del policial que se apartaban de las más conocidas. La tipología elaborada por Tzvetan Todorov (1971), por ejemplo, aunque fundamentada de manera sistemática, no incluye variedades como las del policial de procedimiento o el antipolicial. Esta situación ha llevado a la confluencia de un gran número de clasificaciones, denominaciones y descripciones de la novela policial que no son siempre compatibles entre sí y que por lo tanto no pueden combinarse sin incurrir en contradicciones. Con el propósito de hacer explícitos los parámetros tomados en cuenta para la selección de la muestra representativa construida para esta tesis, en el siguiente capítulo se describen variedades del policial que se han ido identificando a lo largo del siglo veinte, se analizan los problemas que representan algunas tipologías y se definen las variedades *policial negro de detectives*, *neopolicial* y *antipolicial*, atendiendo a que la citada muestra se inscribe en estas variedades.

Capítulo 2

Del policial

2. 1. Variedades del policial

Como se adelantó en la Introducción, se denomina *policial* a la narrativa cuyo nudo temático está constituido por la comisión y la investigación de un delito. El héroe de un policial puede por lo tanto ser tanto un criminal, un investigador privado, un policía, o un ciudadano que se interesa por resolver un misterio. Como señala Roberto Ferro, “entre los rasgos temáticos que constituyen el temático policial hay dos precipitados que poseen la característica de constituirse a través de una doble faz insoslayable, ellos son: crimen/misterio, por una parte y, por otra, investigación/develamiento” (Ferro, 2010a: 5).

Dentro de la novela policial así entendida pueden identificarse continuidades y discontinuidades en el tratamiento del tema del delito y de la aplicación de la ley, en la estructuración de la trama, en la identidad del héroe, en el uso de la palabra y en los modos de referenciar el cronotopo cultural. Estas continuidades, que hablan de la existencia de *tipos relativamente estables de enunciados* (Bajtín, 1982), permiten agrupar novelas dentro de diferentes conjuntos, llamados *variedades genológicas* (Cfr. Bajtín, 1982). Se revisan a continuación categorías amplias que han sido propuestas por la teoría literaria y que dan cuenta de diferentes maneras de abordar un género que se caracteriza por ser proteico y poroso: proteico, porque ante nuevas circunstancias socio-históricas

responde mediante la incorporación de variaciones que permiten inscribir nuevas respuestas en el cronotopo cultural; poroso, porque se mezcla con otros géneros y desafía de esta forma todo intento de taxonomización ortodoxo.

La teoría literaria ha elaborado tipologías basadas en distintos criterios, como las características nacionales que adopta el género policial en Inglaterra, en Estados Unidos y en Francia entre las dos Guerras Mundiales. El *policial inglés* se ha caracterizado como construido alrededor de un enigma, con la presencia de un detective *amateur* de extraordinaria inteligencia y como transcurriendo en los calmos paisajes de la campiña inglesa y de la clase acomodada (Cfr. Cawelti, 1976); el *policial estadounidense* se ha asociado con argumentos intrincados donde los crímenes ocurren durante la investigación, con un detective profesional de gran resistencia física y con el paisaje urbano del *gangster* y de la clase alta, unidos por la corrupción (Cfr. Cawelti, 1976); se ha dicho que el *policial francés* propone historias de enigma, detectives que suelen ser policías y que utilizan no ya el ingenio ni la fuerza sino su poder de observación de la naturaleza humana, y el paisaje urbano de París (Cfr. Blaha, 1991).

Además de taxonomizar el policial en términos de literaturas nacionales, se puede pensar en términos de lugares, clases sociales y personajes. En este caso, suele recurrirse nuevamente a la categoría *policial de enigma*, pero oponiéndola a la de *policial negro*. Lo que se contrasta en este caso es la novela de enigma “a la inglesa”, con sus personajes aristocráticos, sus casas de campo y servicios de té, y los callejones, sótanos y bares donde se desenvuelven el *gangster* y el detective del policial negro, tanto de tradición estadounidense como francesa (Cfr. Landrum, 1999; cfr. Ponce, 2000; Mattalía, 2008). En este binomio, los criterios que llevan a denominar al *policial de enigma* son diferentes de los que gobiernan la constitución del agrupamiento denominado *policial negro*. El policial de enigma recibe su denominación a partir del tipo de actividad que desarrolla el detective —la resolución de un problema de ingenio—. En cambio, un rastreo del origen del modificador *negro* en *policial negro* envía al *roman noir* francés del siglo dieciocho; se denominaba así a la novela gótica (Thomson *et al.*, 2002), que se considera antecedente del policial en tanto incluye misterios a resolver, aunque no todavía un

detective profesional como protagonista (Tuska, 1984). El uso de las denominaciones *roman noir* y *film noir* se refuerza en el siglo veinte con la publicación de policiales estadounidenses en la colección *Série Noire* en Francia en 1945 (Tuska, 1984: xxi), así llamada por el color de las tapas de los libros.

Dentro del policial negro suelen incluirse novelas en las que se relata la *comisión* de delitos y en las que el héroe es el delincuente, y otras en las que se narra la *investigación* de delitos, protagonizadas por el investigador, ya sea detective privado, policía, periodista o ciudadano común (Cfr. Piglia, 1979). Por ejemplo, se considera un policial negro tanto la novela *Luna caliente* (Giardinelli, 1983), que trata sobre la *comisión* de un crimen, como *Manual de Perdedores* (Sasturain, 1985, 1987), donde se *investiga* la comisión de delitos. A través de la calificación *negro* se puede aludir a historias cuyos personajes se asocian a delitos del tipo cometido por criminales profesionales —secuestradores, ladrones, extorsionadores, tratantes de personas, distribuidores de sustancias prohibidas— y a investigaciones que se llevan adelante a través de seguimientos, interrogatorios y violencia física, y también a historias en las que predominan los bajos fondos urbanos, el vicio y la delincuencia.

Los distintos criterios seguidos al momento de establecer tipologías han llevado a que las denominaciones que actualmente se encuentran en uso colisionen unas con otras (Cfr. Colmeiro, 1994). El binomio *policial de enigma* / *policial negro*, aunque tentador por el alto grado de economía que le presta a la clasificación, presenta problemas al momento de pensar los policiales negros que se escribieron luego de la Segunda Guerra Mundial. La existencia un gran número de novelas que presentan similares variaciones hace que *policial negro* resulte una denominación demasiado amplia para referenciar las que hoy ya parecen variedades establecidas, como el *policial negro de detectives*, el *antipolicial* y el *neopolicial*, entre muchas otras (Cfr. Scaggs, 2005).

Se propone en este capítulo un recorrido por el surgimiento y la popularización del policial negro en Estados Unidos los años veinte y treinta con el fin de comenzar a poner en diálogo dos de las novelas de la muestra, *Red Harvest* y *The Big Sleep*, con sus cronotopías culturales. A través de la categoría *diálogo transcultural*, se trata luego la

popularización del policial negro en Argentina y el surgimiento del neopolicial (Bisama y Bisama, 2004) y del antipolicial (Cfr. Tani, 1984) en el cronotopo cultural de la postdictadura argentina. Dichas variedades interesan a esta tesis porque en ellas se inscriben las cuatro novelas argentinas seleccionadas.

Para caracterizar el policial negro *de detectives*, o sea la variedad protagonizada por un investigador privado, se toma como punto de referencia las novelas *Red Harvest* y *The Big Sleep*. El estudio de sus cronotopos permite hallar continuidades entre la manera en que se construye el espacio-tiempo en estas novelas y en las cuatro novelas argentinas publicadas durante la postdictadura que se seleccionan para este trabajo. A esa forma de espacio-tiempo se la denominará *cronotopo de seguimiento* atendiendo a la manera en que el héroe valora y hace uso del espacio-tiempo. El capítulo concluye con la descripción de este cronotopo, en el cual se registra una variación que permite —junto con otros elementos de la arquitectónica— la expresión de los valores que determinan la orientación emotivo-volitiva del héroe: el motivo cronotópico de la *causa personal*, presente en las seis novelas de la muestra.

2. 2. El policial negro en Estados Unidos

Las narrativas acerca de crímenes e investigaciones abundan en la literatura (Cfr. Foucault, [1975] 1985; Panek, 1987, 2011; Landrum, 1999; Numbissi, 2001; Scaggs, 2005), mas se suele atribuir la creación del *detective profesional como personaje* a Edgar Allan Poe (1809-1849), quien entre 1840 y 1844 publica siete cuentos que han funcionado como matrices de distintas variedades del policial (Hayes, 2002). También constituyen un antecedente de la literatura policial las *Memoirs* del francés Eugene François Vidocq (1775-1857), escritas por un escritor fantasma (Vidocq, [1829] 2003). Según su biógrafo Arthur Hobson Quinn (1941), Poe leyó estas memorias antes de escribir sus cuentos de detectives, y seguramente leyó cuentos que se atribuían a Vidocq,

como prueba que en “The Murders of the Rue Morgue”, Dupin critique el método de detección de la policía parisina y que ilustre su argumento aludiendo a Vidocq:

The results attained by them are not infrequently surprising, but, for the most part, are brought about by simple diligence and activity. When these qualities are unavailing, their schemes fall. Vidocq, for example, was a good guesser, and a persevering man. But, without educated thought, he erred continually by the very intensity of his investigations. He impaired his vision by holding the object too close. (Poe, 2004: 12)

Además, el apellido del investigador de Poe, Dupin, es también el apellido de la protagonista de “Marie Laurent” (firmado por J. M. B.), el primer cuento de una serie que se publica en Estados Unidos en 1838 bajo el título *Unpublished Passages in the Life of Vidocq, The French Minister of Police* (Hobson Quinn, 1941: 310-311).

Las *Memoires* de Vidocq incluyen anécdotas de su vida como ladrón, como policía y luego como investigador privado. A principios del siglo diecinueve, debido al aumento de la población en las ciudades y de la tasa de crímenes, en Francia se crea una brigada de policías de incógnito, la *Brigade de la Sûreté*. Ladrón convicto e informante de la policía, Vidocq es puesto al mando de esa brigada —que se forma a sugerencia suya— y luego nombrado por Napoleón jefe de la *Sûreté Nationale*. Cuando cae Napoleón años más tarde, Vidocq funda la primera agencia de detectives, *Le Bureau des Renseignements* (Cfr. Ramsland, 2006). Sus *Memoires* se publican en París en 1829 y se traducen al inglés al año siguiente, idioma en que las habría leído Edgar A. Poe (Cfr. Panek, 1987, 2011). Bajo el nombre de Vidocq se publican también textos narrativos cuyo personaje principal es un investigador, como “Jean Monette”, que se publica en 1910 como un episodio inédito de sus *Memoires*. La figura de Vidocq como personaje resulta de interés ya que al relatar su experiencia de criminal, policía e investigador privado, adelanta en sus memorias algunas de las variedades que surgirían en el siglo veinte dentro del género policial.

Poe cuenta historias que escenifican el método deductivo que él mismo empleara al resolver anticipadamente el enigma propuesto por Dickens en *Barnaby Rudge* ([1840-41] 2003) (Cfr. Hobson Quinn, 1941: 332), y no ya el método que usara la policía francesa, hacia la que Poe manifiesta desdén en “Murders on the Rue Morgue” y en “The Purloined Letter”. En los cuentos protagonizados por el *Chevalier Dupin* (“The Murders

of the Rue Morgue”, 1841; “The Mystery of Marie Rogêt”, 1842/3; “The Purloined Letter”, 1844) se encuentran elementos que luego continúan apareciendo en la narrativa policial de Arthur Conan Doyle (1859-1930): el narrador, un personaje cercano al detective, cuenta desde su limitado punto de vista la forma en que éste, utilizando el método deductivo y facultades intelectuales excepcionales, logra analizar pistas para descubrir la identidad de un criminal que actúa como antagonista y doble del detective. Poe no se limita a ese modelo, sino que propone otras investigaciones estructuradas de manera diversa —ya sin detective profesional como personaje principal— en “The Man of the Crowd” (1840), “The Golden Bug” (1843), “Thou Art the Man” (1844) y “The Oblong Box” (1844).

Hacia fines del siglo diecinueve en Estados Unidos comienzan a publicarse narraciones que relatan las aventuras investigativas de detectives privados profesionales que se desenvuelven en la vida urbana estadounidense. Estos detectives se construyen con características similares a las del héroe de las novelas de frontera, o sea de las que relatan las aventuras de los *cowboys* en el Lejano Oeste, género muy popular en la época (Margolies, 1982). Se toman de este protagonista el espíritu nómada, la autonomía, la falta de familia, la rudeza y el deseo de justicia. Se ha rastreado el inicio de esta variedad a un primer detective “duro”, Nick Carter, creado por John Russell Coryell hacia 1880 y luego retomado por diversos escritores (*Nick Carter, detective*, 1891; Cfr. Cox, 2000), y se atribuye su desarrollo en el siglo veinte a los aportes de Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Mickey Spillane y Ross Macdonald (Panek, 1987, 1990). Por *detective duro* se entiende un protagonista que utiliza la violencia más que el raciocinio para obtener información, de cuya vida privada y pasada poco se sabe y que no demuestra tener aspiraciones personales fuera de cumplir con el encargo de un cliente.

Las novelas estadounidenses que en esta tesis se denominan *tradicionales* fueron publicadas a fines de la década del veinte y del treinta, *Red Harvest* en 1927 y *The Big Sleep* en 1939. Al decir “década del veinte” y “década del treinta” no se hace referencia al conjunto de años que se extiende desde un punto arbitrario en el tiempo a otro, sino a períodos que cubren alrededor de diez años y que se ubican entre fechas que poseen

fuerza de corte por su alta significación en las culturas en estudio. Resultan divisiones complejas, ya que por lo limitado de los períodos en estudio, algunos de los debates que se enmarcan en un período tienen origen en el período anterior, y los problemas que caracterizan a cada década encuentran solución en años posteriores (Cfr. Palmer, 2006; Young y Young, 2002). A continuación se revisan cambios socio-históricos que se dieron en los años veinte y treinta en Estados Unidos con el fin de ubicar el policial negro —y las dos novelas tradicionales seleccionadas— en el diálogo de sus culturas.

Los historiadores estadounidenses suelen darle a la “década del veinte” dos comienzos: el año 1919, que marca el fin de la Primera Guerra Mundial, y también el año 1924, cuando concluye la recesión que sigue al fin de la guerra y da inicio el gobierno de Calvin Coolidge (1923-1929). La complejidad de este inicio suele justificarse diciendo que son los años de la presidencia de Coolidge y no los de su predecesor, Warren Harding (1921-1923), los que le dan a la década la identidad que se asocia con los Años Locos, las *flappers* y el jazz. Las presidencias de Harding y Coolidge se describen como “años de normalidad” (“*normalcy*”) después de la catástrofe que significó la Gran Guerra, años que llegaron a su fin con el inicio de la presidencia de Herbert Hoover en 1929 (Cfr. Palmer, 2006: 1-2).

La caracterización de la década del veinte como “años locos”, “era del jazz” y “generación perdida” revela visiones estereotipadas que hacia fines de siglo fueron revisadas (Cfr. St. Germain, 1990). En estos años los automóviles empiezan a reemplazar a los caballos, los Estados provinciales sancionan leyes que culminan en una enmienda constitucional que impone una Ley Seca nacional, se cuestionan las creencias religiosas y las mujeres intensifican su batalla por la igualdad social y jurídica. El inicio de la Primera Guerra Mundial acelera algunos procesos de cambio. Las fábricas y las oficinas se colman de mujeres y de afroamericanos que reemplazan a los hombres blancos que han partido a la guerra, lo que le da aún más ímpetu a la lucha por los derechos civiles y por los derechos de igualdad de las mujeres. A esto se le suma un enorme avance tecnológico alentado por la guerra que lleva a una mayor producción industrial y agropecuaria. El gobierno nacional gasta más dinero y acumula autoridad y control sobre distintos aspectos

de la vida social que hasta este momento no se han regulado, como la libertad de prensa y de reunión y el consumo de bebidas alcohólicas (Palmer, 2006: 3). Este avance del Estado sobre las actividades privadas tiene su correlato en nuevas formas de criminalidad que se ven luego representadas en *Red Harvest*: el contrabando de licor, el juego clandestino, la represión ilegal de trabajadores en huelga y el negocio de la protección florecien al amparo de la corrupción policial y política.

Estados Unidos es el único país que sale fortalecido de la Primera Guerra Mundial, y en realidad no sólo fortalecido, sino convertido en una potencia económica y militar (Cfr. Hobsbawm, [1995] 2001: 60). Pero la firma del armisticio del 11 de noviembre de 1918 provoca una serie de cambios bruscos en la economía estadounidense. A la guerra la sigue una breve recesión que lleva, luego de una recuperación igualmente breve, a una depresión también temporaria aunque mucho más profunda. A partir de ese momento, la economía comienza a crecer y sigue creciendo durante el resto de la década, hasta el *Wall Street Crash* de 1929. Mientras dura esa depresión de posguerra, Estados Unidos sufre no sólo quiebras, huelgas y desempleo, sino una creciente paranoia anticomunista, racista y xenófoba. Además, demócratas y republicanos no logran ponerse de acuerdo en cuanto al camino a seguir en el plano de las relaciones internacionales y el rol a jugar en la Liga de las Naciones. Los estadounidenses se vuelcan a la derecha política y votan tres presidencias republicanas seguidas, dándoles a los republicanos, además, la mayoría en el Congreso durante toda la década (Palmer, 2006: 3). La narrativa policial que se populariza en Estados Unidos en estos años se hace eco de las voces que añoran un orden que se teme perdido, las de los protestantes blancos del Sur y de Medio Oeste que condenan las actitudes de la nueva mujer, el lujo, el exotismo, la holganza y el materialismo que asocian con la vida en los grandes centros urbanos (Goldberg, 2003: 83 y ss.). La nostalgia por ese viejo orden, tanto a nivel de organización política como de relaciones de poder entre hombres y mujeres, se ve expresada en *Red Harvest* y en *The Big Sleep* en la orientación emotivo-volitiva de sus héroes, como se verá más adelante.

A pesar de esa preferencia conservadora en el plano de la conducción política, la sociedad estadounidense ingresa en una época de renovación cultural que se ha explicado

como la continuación de la política progresista que caracterizó las décadas anteriores: los jóvenes, que en la Era Progresista (1890-1920) marcharon por el salario mínimo, ahora reclaman libertad sexual, se muestran recelosos de la clase media y critican la intervención estatal. Se da un conflicto entre dos matrices ideológicas, la de un conservadurismo enraizado en la religión y la de una emergente cultura de masas (Rhodes, 1998: 5).

Otras voces logran dejarse oír en la década del veinte a partir de cambios sociales que tienen su inicio en décadas anteriores. Tal el caso de la migración de afroamericanos de los estados del Sur a los del Norte. La visibilidad de esta minoría va más allá de su aparición en oficinas y fábricas donde antes trabajaban blancos. Esta “aparición” en la escena social se ve acompañada por una recordada producción literaria que Alain Locke (1925), filósofo afroamericano, denomina *Harlem Renaissance*. Son parte de este movimiento Zora Neale Hurston (*Their Eyes Were Watching God*, 1937), Carl Van Vechten (*Nigger Heaven*, 1927) y W. E. B. DuBois (*Black Reconstruction in America*, [1935] 1998) (Cfr. Turner, 1990). En estos años reaparece con renovadas fuerzas el Ku Klux Klan: a su tradicional lucha contra los afroamericanos y los inmigrantes, se le suma una victoria en sus esfuerzos por controlar la composición racial de los inmigrantes. La campaña de los “puristas raciales” por el control de los inmigrantes había comenzado años atrás, pero recién en 1924 logran que se apruebe la propuesta de los senadores Johnson y Reed, que busca mantener una preponderancia racial que condiga con los “orígenes nacionales”, lo que hace disminuir la inmigración en un 75 % (Jackson, y Schultz, 1972: 1). Estas restricciones afectan sobre todo a inmigrantes provenientes de Europa Oriental y Meridional, que no se consideran “blancos”, y continúan operando hasta después de la Segunda Guerra Mundial (Tichenor, 2002: 2).

En esta década, además, se da la primera “rebelión juvenil”, que aunque de alcance limitado en comparación con la que se daría en los años sesenta, logra cambios importantes en las concepciones de género, clase social y raza. Este deseo de cambio, que conduce a lo que los sectores conservadores evalúan como graves excesos, lleva a estos sectores a iniciar una cruzada moralizadora que endurece las leyes; uno de los resultados

de esta campaña es la Ley Seca (*Prohibition*, o “*Noble Experiment*”; cfr. *The Declaration of Independence...*, 1971: 36), que pena con la cárcel la producción, distribución y consumo de bebidas alcohólicas, ley que sólo resulta en un aumento del contrabando y del crimen organizado, y que es derogada en 1933 (Cfr. *The Declaration of Independence...*, 1971: 38). Esta ley constituye un “enigma histórico”, dado que se trata de una medida extremadamente conservadora en una época de marcado progresismo cultural (Cfr. Schrad, 2007).

Los años veinte ven la transición del cine mudo al sonoro y establecen el liderazgo de Hollywood en la industria cinematográfica mundial (Cfr. Deacon, 2005), lo que contribuye a los procesos de circulación de la palabra de una nueva manera. La producción cinematográfica de la época se funda sobre cinco grandes estudios cinematográficos (Warner Brothers, Paramount, RKO, Metro Goldwin Meyer, Fox) que se encargan de la producción, distribución y exhibición de filmes y de alentar el culto a estrellas como Greta Garbo, Douglas Fairbanks Sr., Mary Pickford, Gloria Swanson y Charles Chaplin, quienes no sólo logran llenar los cines con sus películas sino que además alimentan la fantasía del público con bodas magníficas, grandes mansiones y vidas excéntricas. A pesar de la supremacía comercial y técnica de EE.UU., la producción cinematográfica europea ejerce gran influencia en el desarrollo de nuevos procedimientos y estilos: el expresionismo alemán (*El gabinete del Doctor Caligari*, 1920; *Metrópolis*, 1927) y el cine de Eisenstein (*El acorazado Potemkin*, 1925) se combinan así con la comedia de Chaplin (*The Gold Rush*, 1925) y con los primeros filmes “de género”, como los *westerns* (*Tumbleweeds*, 1925) y las primeras películas de *gangsters* (*Underworld*, 1927). Estas últimas comienzan a desarrollar lo que después de la Segunda Guerra Mundial se llamaría *film noir* (Cfr. Dixon, 2009) y expresan las formas que toman el delito, la violencia y la corrupción que caracterizan la vida de las grandes urbes en la época de la Ley Seca, y que también veremos expresadas en *Red Harvest*.

La sociedad se adapta rápidamente a los cambios que traen la radio, las campañas publicitarias masivas, el incremento en el volumen de las comunicaciones y la erosión de las fronteras geográficas que trae aparejado el avance en los medios de transporte. Los

estadounidenses se obsesionan con la acumulación de bienes materiales, obsesión alentada por la existencia de cada vez más productos y por crecientes posibilidades de adquirirlos. Entre estos productos se encuentran libros y revistas de bajo precio que pueden comprarse en kioscos y que contribuyen a popularizar géneros como los de la ciencia ficción y el policial (Cox, 2000). En 1920 comienza a publicarse *Black Mask*, la revista de papel basto (*pulp magazine*) en la que se consolida el policial negro, publicación en la que aparece *Red Harvest* de manera seriada en 1927. Se publican además *pulps* especializadas en historias de boxeo, de aviación, de *cowboys*, de horror y de ciencia ficción, pero las policiales son las más populares. Hacia el principio de los treinta, los aficionados pueden comprar *Action Detective*, *Clues*, *Greater Gangster Stories*, *Nickel Detective*, *Black Aces*, *Black Book Detective*, *Double Detective*, *Strange Detective*, *Spicy Detective*, *Triple Detective*, *Thrilling Detective*. Durante los primeros años de este tipo de publicación los detectives son similares a los de las novelas de bajo precio populares a fines del siglo diecinueve (*dime novels*), pero pronto se convierten en personajes urbanos que frecuentan el submundo de los contrabandistas y los *gangsters*, y que expresan la desilusión de la clase obrera por la depresión de la posguerra, la violencia de las calles y la corrupción de la política y la policía (Inge, 1978: 107). La *Black Mask* se publica desde 1920 hasta 1951. En esta publicación Dashiell Hammett da a conocer, además de *Red Harvest*, *The Maltese Falcon* (1930), y Raymond Chandler y Mickey Spillane publican cuentos (Panek, 1987: 148).

En el plano de la literatura canónica, esta década es la más estudiada del siglo XX. La frase “generación perdida”, denominación atribuida a Gertrude Stein, se refiere a un grupo de escritores entre los que se cuentan Sherwood Anderson (*Winesburg, Ohio*, 1919), John Dos Passos (*Manhattan Transfer*, [1925] 1953), Willa Cather (*My Antónia*, [1918] 1954), Francis Scott Fitzgerald (*The Great Gatsby*, [1925] 1998), Ernest Hemingway (*A Farewell to Arms*, 1929), Ezra Pound (*Cantos*, publicados entre 1924 y 1969), y John Steinbeck (*The Grapes of Wrath*, [1939] 2002), una generación de escritores que, en palabras del contemporáneo Malcolm Cowley,

was lost because it was uprooted, schooled away and almost wrenched away from its attachment to any region or tradition. It was lost because its training had prepared it for another world than existed after the war . . . They were seceding from the old and yet could adhere to nothing new; they groped their way toward another scheme of life, as yet undefined. (Cowley, 1934: 9, en Rhodes, 1998: 6; *cf.* Hoffman, 1949; *cf.* Kazin, 1942)

Cowley concede que estos escritores son críticos de movimientos conservadores como los que apoyan la Ley Seca o la “pureza racial”, pero los acusa de no saber enfrentar la realidad de un Estados Unidos mercantilizado y de intentar evadirse de un materialismo que ven como deleznable pero que perciben como demasiado poderoso para ser vencido (Rhodes, 1998: 9).

La década del veinte concluye con una catástrofe financiera: el colapso de la Bolsa de Valores de Nueva York en octubre de 1929. La depresión económica que sigue a esta catástrofe cambia la manera en que se evalúan los procesos sociales y los avances tecnológicos de los veinte, y hace que lo que en la década anterior se evaluaba como emocionante, divertido o moderno pasara a considerarse frívolo y sin sentido (Palmer, 2006: 5). La Depresión dura muchos años y responde a una gran cantidad de factores. La caída de la Bolsa afecta severamente a Europa y principalmente a Alemania, que depende de créditos de Estados Unidos para mantenerse estable; al contraerse el mercado europeo, cae la demanda de productos fabricados en Estados Unidos; una prolongada sequía castiga por años a los estados de Kansas, Colorado, Oklahoma y Nuevo México —donde se producen tormentas de polvo que dañan los cultivos—, sumen a la región en una extrema pobreza y llevan a que los trabajadores rurales se vuelvan nómades, situación en la que John Steinbeck basa su novela *The Grapes of Wrath*; se producen numerosas corridas bancarias que llevan a la quiebra a los bancos más débiles; por no poder pagar sus hipotecas, muchísimos estadounidenses pierden sus casas; los precios de los productos agrícolas caen a la mitad, y con eso el ingreso de las granjas, lo que lleva a que un tercio de los agricultores pierda sus fincas; en las ciudades más industrializadas, la mitad de los trabajadores fabriles queda sin trabajo; llega a haber millones de *hobos*, hombres (y algunas mujeres) que se desplazan en trenes de carga de un lado a otro buscando empleo o mendigando, muchos de los cuales han abandonado a sus cónyuges e hijos ante la

imposibilidad de mantenerlos; desciende el número de matrimonios y de nacimientos; proliferan en el campo los asentamientos precarios, que en alusión al presidente Hoover se denominan “*hooverilles*”. La política de Hoover entre 1929 y 1933 es la de no intervenir en el mercado y esperar que logre la estabilidad por sí solo, pero eso no ocurre durante su mandato. Concluye su mandato derrotado, y con su fracaso el partido republicano pierde la reputación, ganada en la década anterior, de garante de la prosperidad (Himmelberg, 2001: 8 y ss.).

Aunque la mayoría de los estadounidenses retiene su puesto de trabajo, por años se vive con temor a perderlo y pendiente de las políticas de Franklin Delano Roosevelt, el demócrata que sucede al republicano Hoover (Brinkley, 1998). Podría decirse que la década del treinta está marcada por la figura de Roosevelt. Sus charlas por la radio, su soltura frente a las cámaras y los esfuerzos que se hacen para mejorar la economía le permiten ejercer la presidencia por tres mandatos continuados. Su esposa Eleanor goza también del favor popular, y llega a convertirse en la primera dama más importante en la historia estadounidense. No todas las medidas implementadas durante los años de la Depresión logran promover el crecimiento ni hacen posible cambiar la distribución del ingreso o acortar la brecha entre clases sociales. Así como los historiadores y los economistas no se ponen de acuerdo en cuanto a qué desencadena la crisis económica de 1929, tampoco parecen acordar en qué medidas le ponen fin, o si alguna de las medidas del programa *New Deal* propuesto por Roosevelt puede ponerle fin. Lo que sí parece claro es que la Segunda Guerra Mundial le permite a Estados Unidos recuperarse plenamente de la depresión económica gracias al impulso que la confrontación le da a la industria (Brinkley, 1998). Sin embargo, las reformas propuestas en el *New Deal* promueven la estabilidad financiera y producen una significativa mejora en las condiciones de vida de quienes hasta ese momento han estado marginados en lo político, lo económico y lo social (Himmelberg, 2001: 2-3).

Los conflictos raciales continúan dividiendo a los estadounidenses en esta década, así como las tensiones entre los habitantes de las ciudades y quienes viven en zonas rurales, especialmente si pertenecen a distintos grupos étnicos, religiosos o raciales.

También existe una amplia brecha entre quienes disfrutan de holgura económica y quienes luchan contra la pobreza. Persiste la idea que en Estados Unidos quien trabaja duro puede salir adelante —el “*American Dream*”—, idea que hace que quienes no logran el éxito económico se piensen fracasados y que se actúe en términos de individualismo y no de solidaridad (Kyvig, 2002: 141).

Al comenzar su mandato, Roosevelt limita el gasto público, reduce los sueldos de los empleados públicos y las pensiones de los veteranos de guerra, todo con el objetivo de lograr el balance fiscal. Con ese mismo fin se niega a acordar con los países europeos medidas de estabilización de la moneda y abandona el patrón oro, declara un feriado bancario, interviene en los bancos e implementa un seguro nacional para los depósitos bancarios que refuerza las reservas. Estas medidas financieras sólo sirven para detener el pánico de los inversores y para salvar a algunos bancos de la quiebra, pero no proveen soluciones para la crisis económica nacional. El *New Deal* consiste, más que en un plan unificado y coherente, en una combinación de ideas pensadas para satisfacer las necesidades de los estadounidenses; más que un ideólogo, Roosevelt demuestra ser un pragmático: cree en probar métodos y en descartarlos si no funcionan. Al asumir la presidencia se propone tres objetivos: crear programas para asistir a los millones de ciudadanos que sufren las consecuencias de la crisis, pensar en políticas que puedan ponerle fin a la Depresión y prevenir futuras crisis de similares características. Resulta muy difícil para los estadounidenses saber cómo devolverle al país el estado de prosperidad del que disfrutó la década anterior porque no se sabe exactamente cómo llegó a perderlo. Alan Brinkley (2003) explica que algunos economistas de la época piensan que a la crisis la ha causado la sobreproducción industrial, que hizo bajar demasiado los precios; otros, que los sueldos han permanecido demasiado bajos y que no permitieron que los ciudadanos consumieran lo suficiente para mantener la industria en funcionamiento; hay también quien piensa que el problema es exclusivamente monetario, y otros que creen que se trata solamente una “crisis de confianza”. Lo que hace el panorama aún más complejo es que nadie todavía comprende plenamente las ideas del inglés John Maynard Keynes (*The End of Laissez Faire*, [1926] 2004), sobre las que se

basan los planes que se proponen recién al final de la década. Las primeras medidas tomadas por Roosevelt logran devolverle al mercado la estabilidad que había perdido, pero no pueden ponerle fin a la recesión.

Recién en 1938 y después de un infructuoso intento por equilibrar el presupuesto, Roosevelt apoya plenamente una política de gasto público que estimula el crecimiento económico —la propuesta económica de Keynes—; aún así, el gasto planificado no llega a solucionar el problema del desempleo, y muchos estadounidenses siguen dependiendo de los planes asistenciales. Comparado con los países europeos que también sufren esta crisis, Estados Unidos es el que más pérdidas soporta: mientras que el comercio mundial desciende casi un tercio entre 1929 y 1939, el estadounidense se reduce a la mitad (Hobsbawm, [1995] 2001: 105). El gasto público en empleo aumenta lo suficiente recién durante la Segunda Guerra Mundial, y es entonces que la Depresión llega a su fin (Brinkley, 2003: 3).

Interesa a esta investigación la política de Roosevelt debido al impacto que tiene sobre la cultura de la época, pero sobre todo porque alienta la producción artística de una manera que no tiene precedentes en Estados Unidos. Durante los años de recuperación económica, parte del gasto público se destina al fomento de las artes mediante el otorgamiento de subsidios a artistas plásticos, escritores y compositores. Otras formas artísticas, como el cine, la fotografía y la música popular se han dirigido al público masivo desde sus comienzos, ofreciendo entretenimiento a un bajo precio. Estas subvenciones a las prácticas culturales se fundan en el convencimiento de Roosevelt de que el público se enriquece al entrar en contacto con el arte. Entre las obras que se ponen al alcance del público se cuentan miles de murales en las paredes de mil doscientos edificios públicos, murales que relatan la vida diaria, los paisajes y la historia de Estados Unidos; se encargan artículos, panfletos y libros sobre la vida en Estados Unidos a seis mil escritores; también se encarga la escritura de libros sobre cada uno de los estados provinciales y la producción de dos mil quinientos murales, diecisiete mil esculturas, cien mil pinturas; un gran número de compañías de teatro salen de gira con obras de todo tipo; se dictan clases de música gratuitas y son frecuentes las actuaciones también gratuitas de

diversas orquestas; se les encarga a los mejores fotógrafos que recorran el país retratando lo que ven; se produce además un gran número de documentales para enseñar la forma de prevenir inundaciones y de conservar la riqueza del suelo. El arte que surge de estas condiciones materiales se conoce como *New Deal Art*, y ejerce una gran influencia en el estilo de producciones posteriores (Kyvig, 2002: 212 y ss.).

Recuerda Don Congdon (1962: 498) que mientras que las artes visuales, la música y el teatro reciben un gran impulso por parte del Estado, al igual que los escritores que aceptan los encargos de escribir sobre sus regiones para publicaciones educativas (Kyvig, 2002), los escritores que continúan dependiendo del mercado sufren las consecuencias de la reducción de la inversión en publicidad y distribución de revistas literarias debido a la necesidad de economizar gastos. En los peores momentos de la recesión los precios que pagan estas revistas por cuentos y poemas se reducen a la mitad, y los editores además prefieren publicar materiales que han comprado tiempo atrás y que no han publicado aún. El público lector economiza además en la compra de novelas, y recurren a bibliotecas públicas o alquilan libros a las bibliotecas circulantes. A medida que se recupera la economía, escritores que emigraron a Europa en los años veinte regresan a Estados Unidos, seducidos por Roosevelt y reconciliados con la política. Hacia 1939 Malcolm Cowley rememora este proceso diciendo que muchos escritores expatriados regresan a Estados Unidos simplemente porque se han quedado sin dinero, pero que otros lo hacen porque reconocen que se trata de un país totalmente distinto al que dejaron en los años veinte (Cowley, 1939, en Congdon, 1962: 499).

Aunque el *New Deal* se ocupa especialmente del aspecto económico de la vida social, modifica también la vida cultural de millones de estadounidenses al ampliar el público de la literatura, la música, las artes visuales y el teatro mediante el otorgamiento de subsidios a artistas, escritores y compositores. Otras formas artísticas, como el cine, la fotografía y la música popular se dirigen al público masivo desde sus comienzos, ofreciendo entretenimiento a un bajo precio. Roosevelt está convencido de que el público se enriquece al entrar en contacto con el arte, lo que lo motiva a otorgar subvenciones estatales a la cultura que constituyen un hecho sin precedentes en la historia

estadounidense. Tal vez producto de estas subvenciones y del apoyo que se le da al Sur por ser la región más afectada por la Depresión, que contribuyen a la generación de nuevos espacios y debates culturales, muchos de los libros más exitosos de la década se escriben lejos de los grandes centros urbanos: Margaret Mitchell escribe *Gone with the Wind* (1932), el *best-seller* de la década, en Atlanta; Robert Frost compone su poesía en Vermont (*From Snow to Snow*, 1936); Steinbeck escribe *The Grapes of Wrath* ([1939] 2002) en Salinas, California (Cfr. Banta, 1988).

La lenta recuperación económica que se va dando a lo largo de los años treinta permite la construcción de un público que busca entretenimiento a través de distintos medios, entre ellos la lectura. La clase trabajadora utiliza sus días de descanso en diferentes formas de esparcimiento: pueden ir al cine, escuchar música de las *jukeboxes* por unos centavos, ir a bailes comunitarios y bailar el popular *swing* al ritmo del *jazz*, o quedarse en sus casas y escuchar la radio o leer (Kyvig, 2002). Además, en las décadas del veinte y del treinta crece el número de lectores alentado por la publicación no sólo de diarios y revistas, sino de libros en forma de colecciones de diverso tipo, desde libros de tapa dura dirigidos a un público culto a otros de bajo precio para un lectorado masivo. Hacia finales de la década se comienzan a publicar además historietas. El público lector puede asociarse a un “club del libro” como el *Book-of-the-Month Club* o el *Literary Guild*, y recibir en sus casas todos los meses un libro seleccionado por un panel de críticos. Estos clubes logran crear un público lector amplio y diversificado y popularizar además las reuniones en casas de familia para comentar el libro del mes. Otra empresa que contribuye a formar un público de lectores es *Reader's Digest*, que ofrece artículos y libros simplificados (Abel Travis, 1998: 38 y ss.).

Uno de los aspectos de esta década que más interesa aquí dado el tipo de novelas que constituye el objeto de estudio de este trabajo es el de la criminalidad y los métodos desarrollados para contenerla. Una vez que la Ley Seca es abolida, la criminalidad comienza a construirse de manera diferente. Deja de perseguirse al contrabandista para detener a bandas de asaltantes de bancos que viajan de ciudad en ciudad, como la de John Dillinger y la de “Ma” Barker y Alvin Karpis, o la que forman la mítica pareja de Bonnie

Parker y Clyde Barrow. Sus métodos y algunos casos resonantes, como el secuestro del bebé de Charles Lindbergh, más el fracaso de las políticas republicanas en lo relativo al control de la producción y distribución de bebidas alcohólicas, hacen que Roosevelt inicie una “guerra contra el delito” que es comandada por J. Edgar Hoover y que busca detener a estos “bandidos”. Para esto se crea en 1934 una fuerza policial nacional, el *Federal Bureau of Investigation* (FBI), un paso importante hacia la profesionalización de las fuerzas policiales.

En poco tiempo Hoover se convierte en un símbolo de honestidad, organización y servicio público, aunque en nombre de la seguridad nacional muchas veces toma medidas ilegales al servicio de fines reaccionarios que perpetúan situaciones de discriminación racial (Bond Potter, 1998: 3). Además del FBI, otras agencias se ocupan de la criminalidad desde el ámbito privado, como las agencias de detectives que toman encargos ya sea para resolver un problema menor sin recurrir a la policía —desde un seguimiento hasta el pago de una extorsión, como ocurre en *The Big Sleep*— o para constituirse en fuerza de seguridad contratada por un empresario para “disciplinar” a sus trabajadores, situación que Hammett incluye en la trama de *Red Harvest* (Cfr. Morn, 1982).

La persecución y el arresto de los asaltantes de bancos le dan al FBI un aura de heroísmo, pero también contribuyen a heroizar a los criminales, a quienes se los asocia con las figuras de Robin Hood o de Jesse James (Cfr. Hobsbawm, [1969] 1981). Los bandidos de los años treinta se convierten en una obsesión tanto para el gobierno como para la ciudadanía, que siente por ellos una mezcla de desprecio y fascinación. El FBI, que con la captura de Alvin Karpis en 1936 cierra simbólicamente su “guerra contra el delito”, no sólo opera un cambio en la manera en que se combate la criminalidad sino que además contribuye a convertir a los delincuentes en mitos populares (Bond Potter, 1998: 5).

Los años treinta ven el desarrollo del cine sonoro, la aparición del Technicolor (*The Wizard of Oz*, 1939), los primeros dibujos animados (*Flowers and Trees*, de Walt Disney, 1932), las megaproducciones (*Grand Hotel*, 1932; *Gone with the Wind*, 1939) y

la popularización de las películas de *gangsters*. El estudio Warner produce *Little Caesar* (1930), *The Public Enemy* (1931), *Scarface* (1932) y *The Roaring Twenties* (1939) con estrellas masculinas que representan el rol del “héroe recio”, como James Cagney, Paul Muni, Humphrey Bogart, y con inolvidables *femmes fatale* como Bette Davis, Ida Lupino, Barbara Stanwyck y Lauren Bacall. El Código Hays, una serie de restricciones “morales” que los productores deben obedecer para que las películas no sean prohibidas, comienza a limitar los guiones en 1934 ante la presión de organizaciones conservadoras como la *Legion of Decency* de la Iglesia Católica, que junto con otros grupos religiosos reacciona ante la violencia del filme *Scarface* y ante algunas escenas sexuales de *The Sign of the Cross* (1932), y que reclaman que se pongan límites a la “indecencia” de Hollywood. Se censuran entonces las escenas de desnudez, los besos apasionados, las relaciones entre personajes blancos y afroamericanos, los ataques contra el matrimonio o miembros de la iglesia (Cfr. Shindler, 1996). Estas restricciones expresan la necesidad de parte de la sociedad de poner límites a los cambios que se van dando en la cultura, especialmente a los relacionados con la mujer y con las instituciones que se ven afectadas por la creciente autonomía que reclama —la familia, el matrimonio—. Se verá más adelante que este mismo espíritu conservador anima a los héroes de *Red Harvest* y *The Big Sleep*.

En respuesta a las formaciones de la cultura de entreguerras surgen en la literatura de Estados Unidos tanto la figura del detective duro como la del *gangster* urbano. En el mismo año en que se publica *Red Harvest*, se publica también *Little Caesar*, texto por el que es recordado el autor de novelas criminales William Burnett. El policial que relata la comisión de crímenes responde a la creciente pobreza urbana y a la depresión económica general, que hacen que la delincuencia constituya una opción de la que no muchos pueden escapar. Los héroes de novelas como *The Postman Always Rings Twice* o *Double Indemnity* (James Cain, 1934, 1943) se muestran como víctimas de circunstancias económicas apremiantes y de una educación escasa, como héroes que ingresan en un espiral de violencia y criminalidad del que no pueden —y muchas veces ni intentan— liberarse hasta que son detenidos por la policía o muertos en enfrentamientos. Los personajes desposeídos protagonizan también novelas que se inscriben en otros géneros,

como la ya mencionada *The Grapes of Wrath* o *Sister Carrie* (Dreiser, 1935). Así como no todos los desposeídos se representan como criminales, no todos los crímenes se atribuyen a ellos: en las novelas de Chandler la criminalidad es practicada también por miembros de las clases adineradas, quienes para llevar adelante sus planes o para gratificar sus vicios recurren a otros personajes que pertenecen a círculos empobrecidos.

Si se toma como objeto de estudio la identidad del héroe y su significación ideológica, puede establecerse una diferencia entre los policiales negros protagonizados por criminales, que relatan la comisión de un crimen y heroizan a quien infringe la ley para lograr un beneficio propio, y aquellos protagonizados por investigadores privados que buscan hacer averiguaciones o lograr lo que su cliente concibe como “justicia”, aunque esa “justicia” no se logre mediante la aplicación de la ley sino a través de acuerdos privados, intimidaciones o interrogatorios violentos. Este trabajo se ocupa de este segundo tipo de policial, que recibe el nombre de *policial negro de detectives* atendiendo a la identidad de su héroe.

Además, puede hablarse del policial negro protagonizado por policías, que en inglés recibe el nombre de *police procedural*. Independientemente de quién sea el protagonista de la novela, en el policial negro el “crimen” —desde el asesinato al contrabando— es casi siempre castigado, lo que reafirma los límites que impone la cultura a los comportamientos sociales y el rol del Estado en el juicio del delito y la imposición de castigos (Cfr. Foucault, [1975] 1985).

Como se explicaba anteriormente, los policiales negros se publican primero en novelas de bajo precio y más adelante como cuentos en revistas de pasta de papel como la *Black Mask*. Pocos de los escritores que publican en *Black Mask* ven sus textos publicados en formato libro; de esos pocos, uno es Dashiell Hammett, y otro, Raymond Chandler. Chandler es el primero en teorizar sobre la forma del policial que comparte con Hammett; expone sus ideas sobre este género en un ensayo titulado “The Simple Art of Murder”, donde alaba a Hammett por haber sabido convertir el policial “artificial” popularizado por escritores ingleses en un policial más verosímil (Chandler, [1950] 2002). Sin embargo, si se entiende por *realismo* la organización de un material

seleccionado de la realidad observable con arreglo a determinadas convenciones (Minter, 1996: 167), el realismo de Hammett no es más que una diferente convención de selección y organización del material de la realidad observable, y por tanto la novela de la tradición del *detective duro* podría considerarse gobernada por reglas tan artificiosas como las convenciones que rigen la novela de enigma inglesa.

Entre las características formales del policial negro de detectives, suele listarse el realismo adjetivado como *urbano* (Cfr. Scaggs, 2005: 49). Por tal se entiende una forma de representación literaria de vocación realista —que presupone un posicionamiento ideológico que regula la selección, organización y valoración de los elementos de lo real cotidiano— en la que el espacio-tiempo novelesco toma la forma de la ciudad. Nada ocurre fuera del espacio ordenado por la geografía y las leyes sociales urbanas, de modo que a la vez que se visibiliza la ciudad, se invisibiliza el resto del mundo (Cfr. Agathocleous, 2011).

Así como la novela de enigma inglesa de los años veinte y treinta se caracteriza por la presencia del motivo cronotópico del pequeño pueblo y de la casa de campo, en el policial negro la ciudad, con el contraste entre casas magníficas y callejones oscuros, bodegas abandonadas y calles solitarias, constituye *el espacio que ocupa todo el espacio*. En su estudio sobre la novela inglesa del siglo XIX y principios del XX, Tanya Agathocleous (2011) describe un procedimiento que, junto con otros elementos, le permite proponer el concepto de *realismo cosmopolita*: en la descripción de la ciudad, se combinan dos formas, el panorama, que abarca toda la ciudad desde una cierta distancia, y el bosquejo, que se ocupa de detalles precisos. En el policial negro, en cambio, aunque se recurre a “formas de conocimiento empíricas y visuales para representar la experiencia urbana” (Agathocleous, 2011: xix, mi traducción), el panorama está ausente: el cronotopo novelesco se construye a escala de la calle y la mansión, y si el detective se desplaza a la periferia, es porque en ella se ocultan personajes de la ciudad. La periferia se construye con las mismas características sociales que la ciudad, y se la representa también desde el punto de vista del hombre de a pie o del automovilista, con la atención puesta en el aspecto de las edificaciones y en la circulación y el encuentro de los personajes.

Otra recurrencia que se puede hallar en novelas que se inscriben en el género es la figura de un investigador privado cínico e ingenioso, compasivo y taciturno, la existencia de un cliente del cual el detective desconfía, corrupción policial y la presencia de una mujer seductora de rol aparentemente neutral (la *femme fatale*). Mientras que el policial de enigma se funda en lo ingenioso de su trama, en el policial negro sobresalen los personajes, con sus personalidades peculiares, secretos y miserias. No se emplea en estas novelas el método de análisis de las novelas de enigma, sino que el detective recurre a interrogatorios y se desplaza de un lugar a otro en un uso del espacio similar al de los vaqueros del Lejano Oeste cuando buscaban animales o minerales preciosos.

El detective es un solitario, un hombre individualista y aparentemente sin familia, que vive solo y que investiga como forma de ganarse la vida, y no ya un *amateur* de holgada posición económica que investiga para ocupar su tiempo libre, como ocurre en el policial de enigma. El detective duro es como un *ojo que vigila*, alguien que espera que la verdad llegue a él y que por lo tanto basa su investigación en “remover las cosas” más que en interpretar pistas. El policial negro estadounidense de entreguerras refracta su cronotopo cultural a través de un número de elementos, como el escenario californiano, el uso de un lenguaje urbano localizado en Estados Unidos y el tipo de crímenes a los que se hace alusión, frecuentes en ese país en las primeras décadas del siglo (Cfr. Panek, 1987, 1990; Copjec, 1993).

Los policiales negros estadounidenses de la primera mitad del siglo veinte denuncian la erosión de los valores morales tradicionales por la acción del consumismo y de la corrupción política y policial que caracterizaron los años de la Ley Seca y las décadas que siguieron. Los policiales negros que relatan aventuras de *gangsters* (como *The Asphalt Jungle*, de William Burnett [1949] 1984) contribuyen a establecer que los tratos entre maleantes no son muy diferentes de los que se celebran entre hombres de negocios. Los protagonizadas por detectives privados, en cambio, ofrecen una visión de la sociedad independiente de las miradas de la ley y de la religión, como se verá más adelante en los apartados dedicados a *Red Harvest* y *The Big Sleep*. En las novelas protagonizadas por policías (como *Cop Hater* de Ed McBain, 1956), por otra parte, el

trabajo detectivesco se hace según los reglamentos policiales (o rompiendo esos reglamentos, pero siempre teniéndolos como referencia) y se enmarcan en el sistema legal del país en el que transcurren las historias; la policía no se presenta siempre como una fuerza represora sino que puede tener la imagen de una minoría oprimida que intenta salvar lo poco que queda del sistema de valores con el que se identifica (Panek, 1987).

Los criminales en los policiales negros tempranos suelen ser miembros de grupos minoritarios, ya sea por su elección sexual o por su pertenencia étnica (Cfr. Bailey, 1991). A medida que estos grupos sociales van logrando visibilidad social a través de sus luchas por los derechos civiles, comienzan a publicarse novelas en las que el detective pertenece a estos grupos, como es el caso del detective afroamericano Easy Rawlins de Walter Mosley (*Devil in a Blue Dress*, [1990] 2002), de los policías descendientes de pueblos originarios Joe Leaphorn y Jim Chee de Tony Hillerman (*A Thief of Time*, 1988) y de Henry Ríos, el detective hispano y gay de Michael Nava (*Rag and Bone*, 2001). Los años setenta ven el surgimiento de detectives mujeres acompañando los comienzos de la segunda ola del feminismo (Cfr. Suárez Briones, 2000), novelas que luego incluyen también a investigadoras lesbianas, como Kate Delafield en las novelas de Katherine Forrest (*The Beverly Malibu*, [1989] 2003) (Cfr. Soitos, 1996; Delameter y Prigozy, 1997; Macdonald, 2002; Wilson, 2003; Fischer-Hornung y Mueller, 2003; Matzke y Mühleisen, 2006).

2. 3. El policial negro en Argentina

El policial negro arriba descrito se fue popularizando en numerosos países, entre ellos en Argentina. El diálogo que se establece entre el policial negro tradicional estadounidense y el policial negro argentino deja rastros en las continuidades del cronotopo argumental, en las características de algunos personajes –como la policía, que continúa representándose como corrupta e intelectualmente limitada--, en las alusiones que se hacen a los detectives rudos del policial tradicional, y en algunos motivos

cronotópicos, como el interrogatorio, la golpiza, la seducción de la *femme fatale*. A la vez que el policial negro argentino hace su homenaje a los policiales tradicionales, edifica arquitectónicas que permiten refractar realidades políticas y sociales muy diferentes a las de la entreguerra estadounidense, aunque comparten con ese período los bruscos cambios sociales, la violencia urbana y una profunda crisis de valores.

El policial negro se incorpora a la cultura argentina de la segunda posguerra de manera gradual, como parte de un diálogo transcultural en el que intervienen numerosos interlocutores —escritores y lectores, pero también editores, traductores y críticos— y que aún continúa, como se comprueba por la sostenida publicación de novelas de este género —por ejemplo, en la colección *Negro Absoluto* de Ediciones Aquilina, que desde 2008 ha publicado trece volúmenes—. Desde su aparición en Estados Unidos a principios del siglo veinte, el policial negro tradicional ha ido obteniendo diferentes réplicas en el devenir de la cultura: como veremos más adelante, en su migración a la cultura argentina se lo ha imitado epigonalmente, se lo ha parodiado y también se lo ha transformado para refractar los pasajes más negros de nuestra historia.

Algunos motivos cronotópicos del policial negro tradicional, como el crimen organizado, la investigación extraoficial, la ciudad laberíntica y el contraste entre los bajos fondos y el lujo desmedido, han permitido expresar en Argentina preocupaciones relacionadas con los crímenes de Estado y la corrupción política. Los policiales negros que se han ocupado de esos temas y que se han dirigido a lectores preocupados por estas realidades se ven hoy como constituyendo un género nuevo, el *neopolicial* (Cfr. Pino, 2004). Por otra parte, la parodia y la metanarratividad características de la literatura de fines del siglo veinte encuentran en el alto grado de estereotipación del policial negro un terreno fértil para la autorreflexividad, lo que lleva a la producción de novelas *antipoliciales* (Cfr. Tani, 1984).

Bajtín sostiene que tanto los enunciados cotidianos como los literarios se constituyen en réplicas insertas en un diálogo: así como todo enunciado es respuesta a un enunciado anterior, toda obra literaria, en tanto enunciado, articula una réplica y es causa a su vez de futuras respuestas. La relación, entonces, entre los géneros literarios como

formas estables de enunciados artísticos y las distintas respuestas que provocan se trata de una relación dialógica: “Una obra es un eslabón en la cadena de comunicación discursiva; como la réplica de un diálogo, la obra se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella...” (Bajtín, 1982: 265). En el caso de un género que nace en una cultura y que es apropiado por otra, los enunciados inscriptos en ese género encuentran en la nueva cultura *una respuesta*, y se establece entre ellos y esos nuevos enunciados una relación de diálogo que permite comprender otras voces y enunciar respuestas desde una cultura diferente.

Como la cultura se construye en el umbral que se cruza para hablar con el otro, y no se trata de un todo espacial de territorio definido sino que cada acto simbólico se inscribe en una frontera, en un “entre dos”, se entiende que la cultura estadounidense y la argentina logren, a través del trabajo de sus escritores sobre un género compartido, un encuentro que se da a través del lenguaje, que nunca es uno: así como Bajtín piensa la diversidad de lenguajes que se da dentro de una sociedad como una heteroglosia en la que se inscriben las voces de la cultura (Bajtín, 1981: 263 y ss.), puede también pensarse que el diálogo transcultural que se establece entre el policial negro estadounidense y el argentino toma la forma de un intercambio –polémico, tenso— entre estas dos culturas de historias y geografías diferentes. Ese diálogo se expresa en las ideologías encarnadas en sus distintos lenguajes y en las respuestas de la cultura argentina a los valores de la cultura estadounidense según se representan en su literatura. A continuación se historiza el surgimiento del policial negro en Argentina --del epigonal, del neopolicial, del antipolicial--, con la atención puesta en el policial negro de detectives.

2. 3. 1. Surgimiento y evolución del policial en Argentina

La dialogización que se da en un género a partir de su ingreso a una nueva cultura precisa de la interacción de un gran número de sujetos. En Argentina el proceso de dialogización del policial negro presenta varias etapas: una de *traducción y difusión* del policial de enigma y del policial negro, durante la cual resulta central la acción de

editores y traductores; otra de *imitación*, en la que se suma el aporte de escritores epigonales, y finalmente una tercera etapa en la que el policial negro entabla un diálogo más profundo con la cultura argentina, introduciendo variaciones que contribuyen al surgimiento de la variedad denominada *neopolicial*. A lo largo de estas etapas, la crítica va variando su postura en lo relativo a este género.

Hacia fines del siglo diecinueve se traducen en Argentina textos de Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Emile Gaboriau y Gastón Leroux y comienzan a escribirse los primeros relatos policiales argentinos. Los primeros autores en incursionar en el género a través del cuento son el franco-argentino Paul Groussac (“El candado de oro”, publicado por entregas en 1884 y bajo el título “La Pesquisa”, anónimamente, en 1897) y Eduardo Holmberg (“La casa endiablada” y “La bolsa de huesos”, 1896) (Cfr. Blanco, 2009). Ambos imitan la variedad francesa popularizada por Gastón Gaboriau y Paul Leroux, variedad que heroíza a un oficial de policía como investigador. La primera novela policial argentina es *La huella del crimen* ([1877] 2009), de Luis Varela (1845-1911), publicada por entregas bajo el seudónimo Raúl Waleis en el diario *La Tribuna* y también como libro en 1877 (Cfr. Ponce, 1997, 2000; Mattalía, 2008). La sigue muchos años después *El enigma de la calle Arcos*, de Sauli Lostal (acaso seudónimo de Luis A. Stallo — Sorrentino, 1997— o de Jorge L. Borges —Bajarlía, 1997—) publicada también como folletín por el diario *Crítica* de Buenos Aires en el año 1932 y como libro al año siguiente en la editorial Am-Bass. Su reedición en 1996 (con prólogo de Sylvia Saítta, en Ediciones Simurg) da inicio a una serie de especulaciones acerca de la identidad de Sauli Lostal, de quien nada se sabe fuera de la publicación de esta novela.

En el diálogo transcultural del que toma parte el policial juega un importante papel la publicación en Argentina de literatura en traducción. Las novelas policiales en traducción ingresan a través de editoriales nacionales y extranjeras, conformando un conjunto de textos que no sólo contribuye a la popularización del género sino que además influye sobre la literatura argentina de manera más oblicua: en palabras de Patricia Willson, por la “incorporación de material nuevo, diverso de la tradición, que será procesado literariamente en el seno de la literatura importadora” (2004: 35). En la historia

de una literatura la actividad de algunos traductores resulta decisiva para la conservación y la renovación de la lengua literaria (Willson, 2004: 23-33). En Argentina la literatura en traducción comienza a divulgarse en gran medida a través de la *Biblioteca* del diario *La Nación*. Entre fines de 1901 y principios de 1920 se editan casi novecientos volúmenes a razón de uno por semana y a un precio de cuarenta centavos, lo que hace los libros accesibles a un público masivo. Como explica Willson,

[s]i bien ya en la Biblioteca de La Nación, durante las dos primeras décadas del siglo, se tradujeron textos de enigma, no es sino en la década del cuarenta, con la intervención de agentes como Borges y Aldo Bioy Casares y más tarde Rodolfo Walsh, en las editoriales Emecé y Hachette, cuando la implantación de la novela policial de enigma queda asegurada. En la década del setenta, Piglia contribuirá a introducir una segunda inflexión: la del policial negro. (2004: 34)

En estas pocas líneas Willson nombra a cuatro agentes importantísimos en la difusión del policial por la narrativa policial que escriben y por su contribución a la consolidación del género desde la traducción, la edición y la escritura.

La primera variedad en consolidarse en Argentina es la de enigma. Borges y Bioy Casares colaboran en el primer libro de cuentos policiales de nuestra literatura, *Seis problemas para Isidro Parodi* (1942), texto en el que manifiestan su adhesión al modelo inglés de enigma, que reformulan a través del humor y la parodia. Isidro Parodi es un exponente del detective cerebral, que encarcelado por haber cometido un homicidio en medio de un carnaval, resuelve los enigmas que le presentan sin salir de la celda. En el prólogo firmado por el apócrifo Gervasio Montenegro, Borges y Bioy manifiestan su desagrado por la variedad estadounidense del policial: “la inmovilidad de Parodi es todo un símbolo intelectual y representa el más rotundo de los mentís a la vana y febril agitación norteamericana” ([1942] 2005: 14). Borges además escribe otros cuentos en la tradición del policial de enigma, “El jardín de los senderos que se bifurcan” y “La muerte y la brújula” (publicados en *Ficciones*, 1944), que Richard Swope (1998) considera el primer cuento antipolicial.

A principios de la década del cuarenta Borges y Bioy Casares le sugieren a la editorial Emecé la publicación de una colección de novelas policiales, proyecto que se pone en marcha bajo la dirección de ambos en 1945. *El Séptimo Círculo*, como Borges y

Bioy llaman a la colección, contiene principalmente novelas de enigma cuya traducción queda a cargo de intelectuales de primera línea, como Juan R. Wilcock, Estela Canto, Manuel Peyrou, José Bianco y Rodolfo Walsh. Además de preferir el policial de enigma por sobre el negro, Borges y Bioy también valoran a los escritores extranjeros por sobre los argentinos. De los más de cien títulos cuya selección tuvieron a cargo, muy pocos son de autores de habla hispana. César Vidal Frías, quien los releva en la dirección de la colección hacia 1955, continúa con la política de priorizar el policial de enigma y la literatura en traducción.

En simultáneo con las novelas de enigma publicadas en *El Séptimo Círculo*, en otras colecciones y revistas van desarrollándose autores argentinos que cultivan tanto el policial de enigma como el negro, y se emprende la traducción y publicación de policiales negros estadounidenses. Ya a partir de la década del treinta comienzan a publicarse en Argentina relatos policiales como los contenidos en la colección *Misterio* (1931) de Editorial Rovira, o en *Biblioteca de Oro* y *Hombres Audaces* (1938), ambas de Editorial Molino. En los años cuarenta se publican similares colecciones —como *Rastros* y *Pistas* (ambas en Acme)— donde el número de policiales negros empieza a superar al de otros géneros, lo que habla de la popularidad que va adquiriendo esta variedad del policial. Muchos autores de policiales surgen de concursos literarios, sobre todo de los organizados por la revista *Vea y Lea* en 1950, 1961 y 1964. Entre los escritores premiados en esos concursos se encuentran Adolfo Pérez Zelaschi, Rodolfo Walsh y Angélica Gorodischer (Cfr. Lafforgue y Rivera, 1996: 34). En varias colecciones que se publican en la década del cincuenta también van ganando terreno los policiales negros: *Cobalto*, *Linterna* (ambas de Ediciones Malinca) y *Pandora* (de Editorial Poseidón) publican traducciones de policiales negros y novelas escritas por argentinos que adoptan seudónimos que los hacen pasar por angloparlantes.

Rodolfo Walsh contribuye al género de la misma manera que Borges y Bioy, como editor, traductor y autor. En su rol de editor, se encarga de compilar la primera antología de cuentos policiales, *Diez cuentos policiales argentinos*, que publica Hachette en 1953. Ese año además publica *Variaciones en rojo*, libro de cuentos de enigma. Su

contribución más importante al género es la novela-documento *Operación Masacre* (1958), producto de una investigación sobre los fusilamientos ordenados por el General Aramburu de un grupo de seguidores del General Valle. Esta novela se dice la primera en mezclar periodismo y literatura y por lo tanto puede pensarse como iniciadora del *nuevo periodismo* (Cfr. Anderson, 1989; Amar Sánchez, 1990; Ferro, 2010b). Pero además, al identificar la criminalidad con el Estado y no con un delincuente común, *Operación Masacre* introduce en el género la variación que inicia el neopolicial latinoamericano, sobre el que se amplía más adelante. Dice Ana María Amar Sánchez de la producción de Walsh:

La producción de Walsh participa de todas las etapas del policial en la Argentina; funciona como un nexo entre ellas, un hilo conductor que las atraviesa y vincula. Es un lugar común considerar que toma las dos líneas del género en diferentes momentos: sus primeras novelas y cuentos serían ejemplos paradigmáticos del relato clásico (especialmente los tres textos reunidos en *Variaciones en rojo*, en los que es nítida la huella borgeana). Corresponden a esa época, en que Walsh también funciona como un divulgador del policial, sus antologías y prólogos a colecciones de cuentos y relatos como “Cuentos para tahúres”, “La sombra de un pájaro” y el acertijo “Tres portugueses bajo un paraguas (sin contar el muerto)”. En cambio, los textos no ficcionales tendrían una filiación claramente dependiente de la novela dura norteamericana. (Amar Sánchez, 1992: 140-141)

En los años sesenta el policial negro se afirma en colecciones como *Los libros del Mirasol* (de Editorial Fabril) y *Serie Negra* (de Tiempo Contemporáneo, dirigida por Ricardo Piglia). También *El Séptimo Círculo* comienza a publicar algunos policiales negros de Ross Macdonald (*Dinero negro*, 1967) y de James Hadley Chase (*Fruto prohibido*, 1969). *Al borde del abismo*, de Raymond Chandler (*The Big Sleep*, [1939], en traducción de Benjamín Hoppenhaym), se publica en 1947 en la colección *Filmeco* de Editorial Dizezan. *Cosecha Roja*, de Dashiell Hammett (*Red Harvest*, [1927] en traducción de Fernando Calleja Gutiérrez) se conoce en Argentina en 1967 por la publicación que hace Alianza Editorial de Madrid.

Las actitudes de la crítica argentina hacia el policial negro han sido variadas. Entre sus detractores se encuentran Borges, Julio Cortázar y Adolfo Prieto, y entre sus defensores, Juan José Sebreli, Carlos Correas y David Viñas. Borges y Bioy rehúsan incluir a Hammett y a Chandler en *El séptimo círculo*; sobre la preferencia compartida por el policial de enigma por sobre el negro dice Borges:

No me gusta la violencia que exhiben los norteamericanos. En general son autores truculentos. Raymond Chandler es un poco mejor; pero los otros, Dashiell Hammett, por ejemplo, son muy malos. Además, ellos no escriben novelas policiales: los detectives no razonan en ningún momento. Todos son malevos, los criminales y los policías. Lo cual puede ser cierto [al decirlo, Borges ríe]. Pero es una lástima que la novela policial, que empezó en Norteamérica y de un modo intelectual —con un personaje como M. Dupin, que razona y descubre el crimen—, vaya a parar en esos personajes siniestros, que protagonizan riñas donde uno le pega al otro con la culata del revólver, y éste a su vez lo tira al suelo y le patea la cara, y todo esto mostrado con escenas pornográficas (citado en Lafforgue y Rivera, 1996: 44-45).

Cortázar también manifiesta su predilección por la novela de enigma al reseñar varios policiales de esa variedad (novelas de Eden Phillpotts, Robert Portner Koehler y John Carter Dickson, todos ellos escritores de novelas de enigma —Alazraki, 1994: 186—) y al incorporar elementos que son asociables a la novela de enigma a algunos de sus textos, aunque podría decirse que su literatura, más que a la novela de enigma, se acerca al antipolicial por su carácter metaficcional. En el cuento “Después del almuerzo”, el enigma reside en la identidad de uno de los dos personajes, y en “El móvil” el protagonista intenta dilucidar en cuál de sus compañeros de viaje debe vengar la muerte de su amigo (en *Final de juego*, [1956] 1964). En la novela *Los premios* (1960), un heterogéneo grupo de pasajeros busca acceder a la popa del barco que los transporta sin comprender por qué les está prohibido hacerlo, ni el porqué de otros misterios que se van planteando a lo largo del viaje; otro grupo acepta el enigma y no emprende ninguna búsqueda, conforme con vivir sin interrogantes. Cortázar afirma mediante esta novela que no hay respuestas que encontrar en lo tangible del mundo, inscribiendo el texto en la dominante ontológica de la que habla Brian McHale (1996) como característica de la literatura postmodernista, y en el antipolicial en los términos en que se lo caracteriza más adelante. En *62 modelo para armar* ([1968] 1995), al proponer una narrativa fragmentada y poner el acento sobre el lenguaje y la alusión, convierte al lector en un detective que debe “armar el modelo” transitando las pistas de un texto metanarrativo y abierto. Lo experimental de la propuesta vuelve a ubicar a Cortázar cercano al antipolicial y alejado de la “vocación realista” del policial negro tradicional.

En *Sociología del público argentino*, Adolfo Prieto (1956) califica al policial negro de “infraliteratura”, aunque concede que el lector puede encontrar en esta forma la

expresión de “una rebelión potencial contra el sistema de vida que está obligado a vivir”, lo que permite convertir esta “subliteratura” en literatura de denuncia (1956: 94). Por “infraliteratura” o “subliteratura” Prieto entiende una forma de asedio a la literatura. Luego de estudiar la manera en que el cine, la radio y la televisión alejan a los lectores de la literatura, afirma:

Pero existe otro nivel que asedia a la literatura con igual peligrosidad que los tres mencionados, pero sin sus correctivos y posibilidades reversibles; el formato y la disposición material dan a este rival la apariencia del medio común de la expresión literaria: del libro; sólo que las series de relatos policiales, de aventuras o de simple truculencia que ofrece por contenido, tiene poco que ver con la literatura y es infraliteratura, mundo sin ventanas abiertas, delimitado y regido por leyes propias. (Prieto, 1956: 93)

Desde el núcleo de la revista *Contorno*, el policial negro recibe la atención de Juan José Sebreli (1966, 1997), que dedica dos artículos a Hammett, y de Carlos Correas, quien traduce, también de Hammett, *Continental Op.* Sebreli destaca de Hammett que proponga un mundo caótico donde la verdad no llega a establecerse y donde sólo existen interpretaciones de los personajes, personajes que apenas logran comprenderse a sí mismos. También observa que en estas novelas no importa tanto la trama sino los matices del personaje y las tensiones que se establecen entre ellos, relaciones de dominación a las que no escapa el detective. Refiriéndose a *Red Harvest* menciona el hecho que el detective exacerba el caos en que se encuentra la ciudad con el fin de lograr que los grupos antagonistas se destruyan uno a otro, y que la naturaleza moral de las víctimas es tan gris como la de los victimarios. El policial negro también recibe el apoyo de David Viñas, quien en 1953 publica en Editorial Vorágine tres policiales negros bajo el seudónimo Pedro Pago, *Mate Cocido*, *Chicho grande* y *Chicho chico*. Ya convertido en crítico y escritor prestigioso, edita en 1968 para Paidós, de Boileau-Narcejac, el estudio *La novela policial*.

2. 3. 2. La postdictadura argentina

En la segunda mitad del siglo veinte en Argentina, así como en México, Chile, España, Cuba y Uruguay, el policial negro comienza a transformarse por los cambios que

se van dando en la cultura de la que participan. Comienza a refractar la corrupción, el autoritarismo y los crímenes políticos que asolan a estos países, por lo que una de las variaciones que se introducen en este género consiste en ubicar el delito en las clases dirigentes o en el Estado, lo que da origen a la variedad del neopolicial. Existe cierto consenso en la crítica que atribuye la “invención”, denominación y descripción crítica del neopolicial al escritor mexicano Paco Ignacio Taibo II (*Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*, 1989) (Cfr. Rosi Song, 2003; Escribá & Sánchez Zapatero, 2007; García Talabán, 2011). En el plano de la crítica el término comienza a ser usado a fines de siglo veinte a partir del artículo “Modernidad y posmodernidad: la novela policial en Iberoamérica”, de Leonardo Padura Fuentes (1999). En el caso de Argentina, el policial negro de detectives tradicional se transforma en neopolicial al dialogar con algunos acontecimientos históricos que le dan forma a la cultura de las pasadas décadas, y especialmente con el de la postdictadura. Un repaso por las circunstancias históricas en las que se publican las novelas argentinas seleccionadas para este estudio permite ver que, al igual que las novelas estadounidenses que integran la muestra, dialogan con culturas que atraviesa profundas crisis sociales.

Durante sus dos primeras presidencias (1946-1955), Juan Domingo Perón logra fortalecer política y económicamente a la clase trabajadora argentina pero también deja como legado un país dividido entre quienes apoyan su proceso industrializador de corte distributivo (“la tercera vía”) y quienes lo resienten. Podría decirse que en Argentina la segunda mitad del siglo XX está signada por una lucha entre fuerzas oligárquicas conservadoras y fuerzas populares, con la esporádica participación de fuerzas de izquierda minoritarias (Cfr. Vazeilles, 2002). A partir de la Revolución Libertadora, que interrumpe el segundo mandato de Perón en 1955 y lo envía al exilio, los sucesivos gobernantes de Argentina hacen esfuerzos alternativos por acercar o alejar a Perón de la escena nacional. Su regreso en 1973, tras casi veinte años de destierro, su victoria en las elecciones tras la renuncia del presidente Héctor Cámpora, su fallecimiento y la breve presidencia de su esposa Isabel Martínez se dan en un marco de gran violencia revolucionaria y de una feroz represión. El golpe cívico-militar de 1976, que hoy tanto

lamentamos por las consecuencias que tuvo sobre los cuerpos —sobre los cuerpos de las personas y sobre el cuerpo social—, inicia el período más oscuro de la historia argentina: a los aproximadamente treinta mil muertos que deja el terrorismo de Estado y la acción de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), hay que sumarle miles de expatriados, el desguace de la industria nacional a manos de una política neoliberal, el conflicto fronterizo con Chile que casi termina en un enfrentamiento armado y los cientos de muertos y heridos en la aventura militar de Malvinas (*Cfr.* Suriano, 2005).

El golpe no es recibido con sorpresa por la ciudadanía debido a que tras décadas de interrupciones democráticas, la cultura política argentina construye “la salida militar” como una válvula anti-crisis, un “reaseguro último de gobernabilidad” legitimado por la “lógica de aceptación de los hechos consumados”. Esto explica la falta de reacción de la ciudadanía, de los partidos políticos y de las organizaciones sindicales ante la interrupción del mandato de Isabel Martínez (Yanuzzi, 1999: 239), y contrasta con las manifestaciones populares en apoyo a la democracia que se dan años después durante la crisis de Semana Santa, en 1987 (*Cfr.* Suriano, 2005). La indiferencia inicial de la sociedad hacia el golpe de estado se expresa en *Novela negra con argentinos* a través de la aparente falta de interés de los personajes de Agustín y Roberta en los acontecimientos que habían tenido lugar en Argentina antes de que ambos emigraran a Estados Unidos; la actitud de los dos personajes cambia a lo largo de la investigación que emprenden, que pone al descubierto los horrores silenciados que motivan, en el plano de la experiencia colectiva, el involucramiento posterior de la ciudadanía ante el peligro de un nuevo golpe de estado.

La derrota de Malvinas es el golpe de gracia para la dictadura militar, que pierde el poco apoyo civil con que aún cuenta y que, tras resistirse durante un tiempo a las exigencias de la Multipartidaria, debe llamar a elecciones (*Cfr.* Visacovsky y Guber, 2005). De las elecciones de 1983 sale victorioso —para sorpresa de muchos (*Cfr.* Vommaro, 2006: 248)— el candidato del Partido Radical, Raúl Alfonsín. Alfonsín debe trabajar sobre dos frentes: por un lado, la herencia dejada por la dictadura, con las violaciones a los derechos humanos y la amenaza que significa para la institucionalidad

que los golpes militares parezcan ser la única opción ante dificultades de diversa índole; por otro, el estado de la economía nacional, un problema endémico de la Argentina que hasta este momento ningún gobierno, desde la Segunda Guerra Mundial, ha podido solucionar. La fragilidad de este primer gobierno democrático, que Caparrós representa con tonos exagerados e irónicos en *El tercer cuerpo*, agrava la situación: la toma de medidas económicas que dañen los intereses tanto empresarios como sindicales pueden hacer peligrar la democracia, considerando que los grupos económicos más poderosos han colaborado con las Fuerzas Armadas durante la dictadura y que los sindicatos ven en el paro general —al que recurren trece veces durante el gobierno radical— una herramienta no sólo de reclamo laboral sino además de oposición político-partidaria (Cfr. Pucciarelli, 2006).

Las crisis que se dan en la postdictadura son no sólo políticas, sino además económicas. En los primeros años luego de la caída del gobierno militar Alfonsín piensa que “la salida” para los problemas del país es principalmente *política*. La primera parte de su mandato está marcada por la investigación de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, 2004) y el juicio a las Juntas Militares. La “hora económica” (Cfr. Heredia, 2006) de su gobierno es en cambio un tiempo signado por el avance del neoliberalismo, por el logro de cierta estabilidad política en lo que respecta a la cuestión cívico-militar, y por la idea de que “la salida” ya no es política: probadamente, la democracia no alcanza por sí sola para solucionar los problemas del país —contrariamente a lo que Alfonsín ha propuesto, con la democracia no se come, ni se educa, ni se cura—. Dice Gastón Beltrán sobre este cambio en los primeros años de la democracia:

La confianza en la democracia y la política cobran sentido en el contexto de los tempranos ochenta, en la medida en que la práctica política había estado ausente durante años en el país. El deseo de participación política formaba parte de un clima cultural que excedía las proposiciones políticas del radicalismo. Por lo tanto, en el transcurso de la década, la política como preocupación principal será desplazada por la economía. Luego de la hiperinflación y la estabilización de la economía que le siguió, la economía se constituiría en el eje indiscutible del campo político. (Beltrán, 2006: 270)

Antes de dejar el gobierno, las Fuerzas Armadas decretan una amnistía (Ley 22.924 “de Pacificación Nacional”) para todo el personal militar y policial que intervino en la lucha contra “la subversión”, en un intento por ponerle freno a los reclamos por violaciones a los derechos humanos que diferentes asociaciones (entre las que se cuentan *Madres y Abuelas de Plaza de Mayo*) comienzan a hacer oír con más fuerza a partir de la derrota de Malvinas. El gobierno democrático declara inconstitucional esa autoamnistía (Ley 23.040) y hace comparecer ante tribunales militares a las juntas que gobernaron el país durante la dictadura, un acontecimiento sin precedentes en la historia no sólo argentina sino latinoamericana.

A pesar del alto consenso que despierta esta medida, Alfonsín sostiene que hay tres niveles de responsabilidad —el de quienes llevaron adelante la planificación de las acciones represivas y dieron las órdenes para llevarlas a cabo, el de quienes cometieron delitos aberrantes y de lesa humanidad, y el de quienes cumplieron órdenes sin llegar a cometer ese tipo de delito pero teniendo conocimiento de ellos—, y que sólo debe enjuiciarse al nivel más alto en esta escala (Cfr. Pucciarelli, 2006: 117). Ante la inacción del tribunal militar y tras la publicación de *Nunca Más*, el informe elaborado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (1984), Alfonsín decide llevar a la justicia civil tanto a las juntas como a las cúpulas de las organizaciones revolucionarias, que considera responsables de haber llevado al país al estado de ingobernabilidad que culminó en el golpe de estado; estos juicios resultan en condena a cadena perpetua para dos integrantes de la primera de las juntas (Jorge Rafael Videla y Emilio Massera) y en penas menores para los demás integrantes y para los líderes de dichas organizaciones. Aunque se trata de un juicio histórico por ser el primero de su tipo en América Latina, las organizaciones que buscan la condena de todos los responsables de la represión ilegal no se conforman; tampoco están conformes los sectores de la población asociados con las fuerzas de seguridad.

Las tensiones políticas que se vivieron antes y durante la dictadura se continúan expresando en estos primeros años con gran contundencia. Los sectores pro-militares se organizan para recordar a los caídos por la acción del “extremismo de izquierda”

(Familiares de Muertos por la Subversión –FAMUS–), para oponerse a la aceptación de los términos propuestos por Juan Pablo II como solución al conflicto con Chile por las islas del Canal de Beagle y al enjuiciamiento de quienes han participado en lo que consideran que fue una guerra. Los grupos políticamente opuestos buscan enjuiciar a los planos medios de las Fuerzas Armadas por la represión ilegal, insisten en que se busquen los cuerpos de los muertos y se publiquen las listas de los detenidos desaparecidos, en que los represores se enjuicien en una corte civil y no en una militar, y en que se acepte la mediación papal por el conflicto del canal de Beagle. Por otra parte, algunos grupos no están de acuerdo con la “teoría de los dos demonios” con la que desde algunos sectores—incluyendo al presidente Alfonsín— se busca explicar los sucesos de los años setenta igualando la naturaleza y la gravedad de los actos de violencia revolucionaria y los de violencia represiva (Cfr. Vezzetti, 2002).

Los grupos sociales que buscan justificar las acciones del gobierno militar y los que buscan enjuiciarlo se ven representados en *Arena en los zapatos*, que relata la investigación de una serie de crímenes ocurridos durante el gobierno militar a manos de una banda que trafica drogas bajo el amparo del poder político: por un lado, los funcionarios del gobierno militar y los terratenientes se benefician económicamente de subsidios y concesiones mientras eliminan a quienes buscan detener sus operaciones ilegales; por otro, un detective y los habitantes de un pequeño pueblo hacen lo posible por descubrir y castigar la trama de corrupción y muerte que se ha ido tejiendo desde la Revolución Libertadora, y que incluye tanto a quienes simpatizan con las fuerzas armadas como a representantes del peronismo proscripto.

Las fuerzas que buscan castigar los crímenes de la dictadura no son lo suficientemente fuertes, durante el gobierno de Alfonsín, para enjuiciar a todos los responsables de delitos de lesa humanidad. Las presiones ejercidas por los militares hacen que Alfonsín decida ponerle fin a las investigaciones judiciales y, a pesar de las masivas manifestaciones en favor de extender los juicios a los planos medios de las Fuerzas Armadas y de las críticas de la comunidad internacional, en diciembre de 1986 se aprueba

en el Congreso la *Ley de Punto Final* (Cfr. Suriano, 2005: 23). Esta ley establece en su primer artículo que se extingue

la acción penal respecto de toda persona por su presunta participación en cualquier grado, en los delitos del art. 10 de la ley 23.049, que no estuviere prófugo, o declarado en rebeldía, o que no haya sido ordenada su citación a prestar declaración indagatoria, por tribunal competente (...) [y] la acción penal contra toda persona que hubiere cometido delitos vinculados a la instauración de formas violentas de acción política hasta el 10 de diciembre de 1983. (Ley 23.492)

En el plano económico la situación de estos primeros años tampoco es fácil para el gobierno radical. El Fondo Monetario Internacional, principal acreedor de la Argentina, exige que se reduzca el gasto público, que se establezca el valor de la moneda y que se atraigan inversiones extranjeras, mientras se continúa con los pagos de la deuda externa. Como el Ministro Bernardo Grinspun y Alfonsín consideran que los argentinos no deben pagar tan caro los desaciertos económicos del pasado, en vez de promover devaluaciones y ajustes proponen aumentos de sueldo, aumentan el empleo público y mantienen los planes de ayuda social, pensando que la economía se reactivará y que pronto será posible hacer los pagos que reclama el FMI. Pero como la inflación continúa siendo alta la reactivación económica que el gobierno espera nunca ocurre, y hacia fines de 1984 el FMI suspende el otorgamiento de nuevos créditos y delinea un cronograma de pagos inflexible (Cfr. Galasso, 2008). Ante esta situación, Grinspun presenta su renuncia y Alfonsín convoca a Juan Sourrouille, quien diseña un nuevo plan (*Plan Austral*) basado en cuatro elementos: una nueva moneda (el *austral*), control de precios y salarios, ajustes en el presupuesto y mayor presión fiscal, y la suspensión de nueva emisión de moneda para paliar el gasto. Una temporaria caída de la inflación le permite al gobierno volver a ganar las elecciones legislativas de 1985. Muy pronto, sin embargo, se reinician las protestas tanto de los grandes productores agropecuarios como de los sindicatos al ver sus intereses afectados por la falta de coherencia entre la persistente inflación y el control de precios y salarios. En 1986, un segundo Plan Austral no basta para frenar las protestas de los sectores productivos y de los trabajadores, protestas que, junto con las encabezadas por las organizaciones que reclaman justicia por los muertos y desaparecidos de la dictadura y las de los sectores castrenses por los juicios, jaquean al gobierno radical, que

pierde el control del país (Suriano, 2005: 182 y ss.). En *El tercer cuerpo* las aventuras del héroe transcurren en una Buenos Aires donde los servicios públicos han colapsado, donde el desabastecimiento rompe con las rutinas familiares y los ciudadanos manifiestan su descontento mediante pintadas, discusiones callejeras, marchas, saqueos y bombas. Fechada en 1989, la novela comunica la sensación de desasosiego de quienes ven la trama social rasgarse ante las aparentemente insolubles diferencias políticas y ante una economía que insta a un gran número de argentinos a emigrar a países más estables.

Las cuatro novelas argentinas de la muestra se suman a las voces disconformes de quienes buscan justicia por el terrorismo de Estado, y que se manifiestan, entre otros lenguajes artísticos, a través del “cine nacional”, uno de los lenguajes que mayor impulso recibe durante los primeros años de la restaurada democracia. Este cine ya en los últimos años de la dictadura comienza a articular respuestas a los enunciados que circulan en estos años. La producción cinematográfica de la hora política de la postdictadura resulta de especial relevancia en este trabajo porque los temas que trata y los valores que comunica pueden ponerse en diálogo con la orientación emotivo-volitiva de los héroes de los policiales argentinos y ambos explicarse como parte de una misma zona discursiva.

En la década del setenta el cine en Argentina se resiente por los cortes de los censores —que eliminan todo contenido que consideran “subversivo” o “sexualmente impropio” antes de permitir la exhibición de las películas—, de los distribuidores —que prefieren quitar de las películas las escenas que saben que serían censuradas para lograr un permiso más rápido de exhibición—, y de los mismos realizadores —que ejercen la autocensura—. El Ente de Calificación Cinematográfica, creado a través de la Ley 18.019 y en funciones entre 1968 y 1983, decide qué cortes deben hacerse a películas nacionales y extranjeras y qué películas pueden ser vistas y cuáles no. El Ente se disuelve a través de la Ley 23.052 del 9 de marzo de 1984. Esta ley prohíbe hacer cortes en los filmes aludiendo al respeto por la propiedad intelectual y propone una calificación de las películas según su contenido como una manera de informar a la audiencia sobre la conveniencia de que las vean niños y adolescentes. Esto les permite a los realizadores

cinematográficos comenzar a abordar temas hasta ese momento vedados por la censura estatal o por la autocensura del miedo (Cfr. España, 1994).

El “cine en democracia” busca formas que permitan expresar la denuncia, el testimonio y la protesta en un lenguaje artístico más asociable al del culturalismo que al cine como objeto de consumo (Getino, 1998). La década del ochenta es testigo del surgimiento de nuevos directores, actores y formas de financiamiento, y sobre todo de necesidades expresivas diferentes a las de décadas anteriores. Con la democracia recuperada, un número de realizadores entre quienes se cuentan el ya por entonces consagrado Fernando “Pino” Solanas (*Sur*, 1987), Eliseo Subiela (*Hombre mirando al sudeste*, 1985), Jorge Polaco (*Diapason*, 1986), Adolfo Aristarain (*Un lugar en el mundo*, 1991), María Luisa Bemberg (*Camila*, 1984) y Lita Stantic (*Un muro de silencio*, 1993), intenta producir un cine nacional que se abra al mundo.

Para lograr esto se buscan nuevos mercados y se difunden en otras culturas temas importantes en la postdictadura. Uno de los temas que se siente necesario difundir en otros países y procesar hacia adentro de las fronteras naciones es el de la dictadura militar y las violaciones a los derechos humanos (Cfr. Quílez Esteve, 2009). Recurriendo al género drama, a capitales estadounidenses y a un estilo hollywoodense, *La historia oficial* gana el Oscar a la mejor película extranjera en 1984, logro que fortalece la industria cinematográfica argentina y legitima un modo de construcción de la memoria que culpa de las atrocidades cometidas durante la dictadura a los militares y a un grupo de civiles oportunistas, evitando ahondar en las raíces autoritarias de la cultura argentina y “absolviendo” de toda responsabilidad a quienes apoyaron a través de la pasividad el golpe de estado y las acciones que lo siguieron. El cine de estos años recibe innumerables premios en el extranjero y además el apoyo financiero del gobierno, que ve en el cine de la democracia un medio para reafirmar políticas que se sustentan en determinados sentidos del pasado (Cfr. Amado, 2009).

No todas las películas de esos años adhieren al modelo culturalista europeo; un gran número de títulos busca el éxito comercial a través de fórmulas ya probadas, como la de la dupla de actores Porcel y Olmedo. Las películas que interesan a esta tesis son

aquellas que documentan el pasado reciente a través de narrativas violentas (*Cuarteles de invierno*, Aristarain, 1982) o de la alegoría (*Sur*, Solanas, 1987), ya que en ellas emergen evaluaciones que encuentran su correlato en las que hacen los héroes de las novelas policiales en estudio. Este cine acompaña el proceso de recuperación de testimonios sobre las violaciones de los derechos humanos perpetradas durante la dictadura, aunque en los ochenta todavía se hace eco de procesos de despolitización de la lucha armada de los setenta, presentando narrativas esquemáticas y simplificadoras de la complejidad socio-histórica argentina (Cfr. Amado, 2009). El relato cinematográfico refuerza la postura de los organismos de derechos humanos en su significación del pasado reciente con películas como *La historia oficial*, *La noche de los lápices* (Olivera, 1986) y *Los chicos de la guerra* (Kamin, 1984). Esta postura cambia a inicios de los noventa cuando se da en Argentina un “boom testimonial” (Amado, 2009), un “giro subjetivo” (Sarlo, 2005) en el que toman la palabra oficiales arrepentidos y miembros de la agupación HIJOS (*Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*), cambio que da inicio al Nuevo Cine Argentino (Aguilar, 2006).

Los nuevos aires de libertad de los primeros años de la democracia y la cantidad de temas silenciados de los años anteriores contribuyen a una eclosión de voces sin precedentes en la historia del cine argentino, que se erige en un espacio privilegiado de diálogo. A través de filmes inscriptos en géneros variados, recurriendo a procedimientos innovadores y comunicando nuevos sentidos, el “cine de la democracia” evalúa la dictadura y las posibilidades de la nueva etapa histórica en la que se encuentra el país, y lo hace según valores que también emergen en otras manifestaciones artísticas. La diversidad de voces que se entrecruzan en los filmes de los años ochenta y principios de los noventa también emerge en las novelas objeto de estudio de este trabajo: se verá más adelante que algunos de los filmes de estos años participan de las zonas discursivas de infelicidad que se articulan en las orientaciones emotivo-volitivas de los héroes de las novelas policiales seleccionadas.

Las novelas argentinas que se han seleccionado para esta investigación se publican entre 1989 y 1992, en ese segundo momento de la postdictadura en el que se

toman algunas medidas económicas que preanuncian la instauración de un modelo neoliberal. A pesar de los esfuerzos —por cierto infructuosos— del gobierno de Alfonsín por lograr estabilidad económica, el justicialismo gana la elección parlamentaria de 1987, obteniendo la mayoría en ambas cámaras del Congreso. Por el resto de su mandato, el presidente Alfonsín intenta controlar la economía sin éxito, a la vez que resiste las protestas obreras y la renuencia de los grandes grupos económicos a detener el alza de los precios (Cfr. Suriano, 2005).

En las elecciones presidenciales del 14 de mayo de 1989 el candidato del Partido Justicialista, Carlos Menem, obtiene el apoyo del 46 % de la población tras una campaña en la que promete medidas de reactivación económica a través del aumento de salarios y de una “revolución productiva”, y se convierte en presidente electo de los argentinos. El caos económico que asola al país, que ya se traduce en violencia callejera y saqueos a supermercados y comercios, hace que Alfonsín adelante unos meses su salida del poder y le entregue a Menem la banda presidencial en la primera ceremonia en más de setenta años en que un presidente constitucional le transfiere el poder a un sucesor de otro partido (Cfr. Suriano, 2005).

El capital político con que cuenta Menem al inicio de su presidencia es mucho mayor que el de Alfonsín: tiene el apoyo de los sindicatos, no hay peligro de un golpe militar y la oposición político-partidaria está muy debilitada. Además, el descalabro económico es tal que le es posible llevar adelante políticas de reducción del Estado a las que el mismo Partido Justicialista se opuso durante el gobierno radical. A pesar de las medidas que se toman inicialmente, la recesión se agudiza y la hiperinflación continúa su curso, a la vez que el gobierno abre las importaciones y reduce subsidios. La creación del MERCOSUR (Mercado Común del Sur) en 1991 responde a una política de integración regional (“nuevo regionalismo”) que, en lo económico, busca permitir el intercambio de bienes y servicios sin restricciones aduaneras (Sanahuja, 2007).

En este escenario se hace cargo del Ministerio de Economía Domingo Cavallo, quien anuncia una serie de medidas drásticas con el fin de estabilizar la economía: una nueva moneda (el *peso*, equivalente a diez mil australes y a un dólar), el libre cambio de

moneda y restricciones para la emisión monetaria. Estas medidas logran ponerle freno a la escalada de precios, aunque no conducen al crecimiento económico. Sin embargo, el logro de la estabilidad monetaria después de diez años de inflación se ve como un gran triunfo, al punto que llega a hablarse del “milagro económico argentino” (Cfr. Cavallo y Mondino, 1996). Este éxito le permite al gobierno seguir adelante con el plan de desregulación del Estado, que consiste en privatizar las empresas que hasta entonces han producido déficit, como los trenes, la compañía aérea de bandera nacional, los teléfonos, la explotación petrolera. Además lo habilita a proponer una reforma constitucional que le permita a Menem ser reelecto. Las elecciones parlamentarias de 1991 y de 1993 le son favorables, lo que hace pensar que, a pesar del aumento que comienza a registrarse en el índice de desempleo —que llega a la alarmante cifra del 18,5 %, el más alto en la historia— y de la contracción de la industria nacional —que no puede competir con los productos importados debido a la sobrevaluación del peso—, Menem ganará nuevamente las elecciones si la Constitución le permite ser candidato (Cfr. Suriano, 2005). Aunque los radicales no desean que el mandato de Menem se renueve, considerando que el justicialismo cuenta con mayoría en las dos cámaras y que no les resultará difícil reformar la Constitución aún con la oposición radical, prefieren pactar los términos de la reforma para así asegurar que la nueva Constitución no omita legislación que consideran imprescindible y que incluyen en un “Núcleo de coincidencias básicas”, también conocido como “cláusula cerrojo” (Escudero, 2001). El Pacto de Olivos celebrado en 1993 entre Menem y Alfonsín permite que en 1995 Menem sea reelecto hasta 1999 (Cfr. Yannuzzi, 1999: 246).

Este recorrido por algunos acontecimientos políticos, económicos y culturales de la postdictadura permite comprender las razones por las que en estos años la ciudadanía experimenta desasosiego, insatisfacción y desesperanza: el período histórico que comenzó tan pocos años antes y que alimentó la ilusión de una Argentina democrática, próspera y pacífica, se ha tornado económicamente inestable; periódicamente surgen denuncias de corrupción que hacen pensar que nada ha cambiado y que nada va a cambiar; la suspensión de los juicios instala la idea de impunidad, y el paulatino

empobrecimiento de la población lleva, junto con reformas educativas altamente cuestionadas, a un deterioro social sin precedentes. En esta cronotopía cultural se articulan zonas discursivas de infelicidad que encontrarán su expresión en distintas manifestaciones culturales, entre ellas en el policial negro.

2. 3. 3. La literatura de la postdictadura

Como la novela artistiza los géneros del intercambio cotidiano en una sociedad, resulta posible describir la manera en que se va estructurando la producción novelística de la hora económica de la postdictadura a partir de un estudio de los géneros discursivos frecuentados en la época (Cfr. Bajtín, 1982). La literatura de la postdictadura permite acceder, por un lado, a las preocupaciones políticas y económicas de una Argentina descalabrada por la necesidad de justicia y por la acción de grupos especulativos, y además, a los debates artísticos sobre las formas de narrar, sobre la *posibilidad* de narrar. En un marco más amplio, se une a las voces de una literatura latinoamericana que, pasados “los faustos del *Boom*” (Cfr. Rama, 1984), parece querer regresar a una ficción centrada en el contenido, en la denuncia y la protesta, en la consecución de un impacto directo y en una renovada confianza en la capacidad de representación del lenguaje (Shaw, 1998). En la postdictadura se registra una mayor confianza por parte de los escritores en la posibilidad de referirse directamente al plano de lo social real, como puede verse en *Cuarteles de invierno* (Soriano, 1980), *La memoria en donde ardía* (Bonasso, [1985] 2006) y *Qué solos se quedan los muertos* (Giardinelli, [1985] 1986).

La literatura producida en la década del ochenta en Argentina se inscribe en el *Postboom* latinoamericano (Marcos, 1983; Cfr. Bracamonte, 2007; Cfr. Blaustein, 2009), término que se utiliza para designar un cambio de tono, estilo y temáticas que se manifiestan en el diálogo que entablan los textos literarios con las dictaduras que asolan la región en la época, en una preocupación por el tema del exilio y en el surgimiento de voces minoritaria. El exilio se frecuenta ya sea como tópico de escritura, como se verá más adelante en *Novela negra con argentinos*, o como evaluación de la experiencia del exilio y autoexilio de escritores, como en la polémica Cortázar-Heker en la revista *El*

Ornitorrinco en los últimos años de la dictadura (Heker, 1980, 1981; Cortázar, 1978, 1981; *cfr.* De Diego, 2000). La emergencia de voces minoritarias se da de la mano de una literatura escrita por mujeres que, tras un silenciamiento de casi una década, se atreve a proponer textos que a través de diferentes proyectos artísticos iluminan distintos costados de la experiencia femenina. Martha Mercader (*Para ser una mujer*, 1992), Alicia Steinberg (*Cuando digo Magdalena*, 1992) y Ana María Shua (*Casa de geishas*, 1992) recurren al erotismo, Angélica Gorodischer (*Jugo de mango*, 1988) al feminismo y otras autoras a una escritura que permita construir la subjetividad, como Liliana Heker en *Zona de clivaje* (1987) y Reina Roffé en *La rompiente* (1987). Apelan a la mezcla de géneros, a un trabajo de silencios y sugerencias, de elipsis y lirismo (*Cfr.* Piña, 1993: 136). Otras voces minoritarias emergentes son las de quienes abrazan sexualidades “transgresoras”, como Néstor Perlongher (*La prostitución masculina*, 1993) (*Cfr.* Masiello, 2001; Rosa, 2002; Gundermann, 2007). Se retomará el tema del género en el Capítulo 5, al analizar la propuesta que hace Luisa Valenzuela en *Novela negra con argentinos*.

Una de las voces más potentes de la postdictadura manifiesta preocupaciones por la memoria, por el pasado inmediato y el lejano. Esto hace que la novela histórica concite un interés especial en escritores y lectores, ya que se trata de un género que puede darle forma artística a la reflexión sobre el pasado —a diversas propuestas de nuevas interpretaciones de dicho pasado— y además a cierta desconfianza en las posibilidades de representación de la palabra, también característica de la época (*Cfr.* Hutcheon, 2002: 59 y ss.). Con el pasar de los años y a medida que Argentina se afirma en su devenir neoliberal, algunos escritores producen textos según los procedimientos de la “vieja” novela histórica, reivindicando los modos decimonónicos; estos textos coexisten con “nuevas” novelas históricas que articulan respuestas artísticas a enunciados revisionistas del pasado. Sirven para ilustrar estas dos tendencias en la escritura de novelas históricas *La novela de Perón* (Martínez, 1986), y más recientemente *La tierra del Fuego* (Iparraguirre, 1998) y *El secreto y las voces* (Gamerro, 2002) —en las que se novela un pasado que se critica y sobre el que se reflexiona, ya sea mediante el rescate de voces minoritarias, de visiones antihegemónicas o de narrativas metaficcionales que interpelan

la escritura de la historia y de la Historia—, y otras como *La amante del restaurador* y *El general, el pintor y la dama* (De Miguel, 1993, 1996), que priorizan el entretenimiento sin problematizar el discurso histórico.

Hacia 1996 Cristina Pons sostiene que la novela histórica de fines del siglo XX desmitifica el pasado a través de una reescritura de “la Historia”, e incorpora hechos históricos sin dejar de desconfiar de la escritura (Pons, 1996: 17; *cfr.* Hutcheon, 1988, 2002; *cfr.* Menton, 1993; *cfr.* Jitrik, 1995; *cfr.* Grützmacher, 2006; *cfr.* Garibotto, 2008). Pons propone pensar la novela histórica como consecuencia de condiciones materiales y simbólicas que determinan una conciencia histórica tanto regional como global. Hacia la misma época, Florencia Garramuño estudia un número de novelas “históricas” del Cono Sur con otra hipótesis. No las relaciona con la falta de certezas relativa a la posibilidad de expresar en palabras el pasado histórico, sino con una necesidad de refundar una cultura nacional. Las novelas que estudia Garramuño (*La liebre* —Aira, 1991—, *Fuegia* —Belgrano Rawson, 1991—, *El entenado* —Saer, 1983—, además de novelas brasileñas y uruguayas) reúnen ciertas características:

todos los textos que estas nuevas novelas reescriben coinciden en ser textos referenciales, y no meramente ficcionales o “literarios”. En la medida en que esos otros relatos antiguos que las novelas retoman son discursos que constituyeron eventos históricos, el procedimiento de la reescritura mantiene sin dudas una fuerte relación con la historia. . . . la historia a la que estas novelas vuelven parecería funcionar como el espacio de constitución de identidades nacionales y culturales. (Garramuño, 1997: 12)

Durante la postdictadura las preocupaciones por el presente se expresan además a través de la novela de anticipación como *Las repúblicas* (Gorodischer, 1991) y *El aire* (Chejfec, 1992). Fernando Reati se hace eco de lo que manifiesta Fredric Jameson (1981) acerca de la novela histórica tradicional, quien la piensa como ocupándose de los mismos temas que la ciencia ficción pero desde una distinta postura ideológica: ambas retrazan el “mapa inconsciente de la realidad”, una echando una mirada al pasado para reafirmar un presente que halaga a la burguesía, y la otra al futuro, representando lo que se vivencia como conflicto del presente. Reati sostiene que la literatura de anticipación de la postdictadura se ocupa de darle una respuesta a lo que se percibe como una catástrofe. Explica que durante este período la catástrofe reside en “la transformación radical y a

menudo traumática del tejido social argentino, de su cultura, de su imaginario todo, a partir de la inserción plena del país en el modelo neoliberal de globalización” (Reati, 2006: 20).

La naturaleza de los testimonios de aquellos que sufrieron la represión ilegal o que perdieron familiares y amigos da lugar a uno de los cuestionamientos que más ocupa a los escritores de la postdictadura: ¿cómo puede narrarse ese pasado aterrador? Es posible distinguir dos momentos en el desarrollo de las novelas acerca de la dictadura, un primer momento “oblicuo” y un segundo momento “directo” (Cfr. Dalmaroni, 2004). Predominan formas oblicuas de representación en novelas como *Respiración artificial* (Piglia, 1980) y *Nadie nada nunca* (Saer, 1980), que recurren a estrategias como el montaje, la parodia, la cita, el silencio y el vacío, dándoles de esta manera una nueva función a las poéticas antirrealistas que emergieron en las décadas anteriores a la dictadura. Jorge Bracamonte describe de esta manera este primer momento:

La narrativa . . . se escribe en el marco de la crisis de la representación realista y de la hegemonía consiguiente de tendencias estéticas que trabajan (incluso con obsesión) sobre problemas constructivos, de relación intertextual, de procesamiento de citas, de representación de discursos, de relación entre realidad y literatura o de la imposibilidad de esta relación. (Bracamonte, 2007: 86)

En un segundo momento las voces de los organismos de Derechos Humanos y de los medios masivos, y los géneros en que esas voces articulan sus discursos testimoniales favorecen una estética “realista”. Participan de este segundo momento las novelas *Villa* (Gusmán, 1995) y *El fin de la historia* (Heker, 1996), que polemizan con las políticas de Estado que silenciaron las complejidades de la militancia de los años setenta y las formas en que fue reprimida.

2. 3. 3. 1. El neopolicial argentino

También en el policial resuenan las voces que denuncian los crímenes del pasado dictatorial y se artistizan las voces críticas de un presente de catástrofe; este género, para cumplir con la empresa de hacer justicia en el arte, busca formas que respondan a las nuevas preocupaciones y los nuevos géneros primarios —la denuncia, el testimonio, la

protesta—. En la postdictadura el policial negro argentino continúa referenciando y parodiando el policial estadounidense, como se verá que ocurre en *El tercer cuerpo* y en *Arena en los zapatos*, pero ostenta características que lo diferencian de la variedad tradicional.

Como se afirmó anteriormente en “El policial negro en Argentina”, en la segunda mitad del siglo veinte el policial negro comienza a refractar los cambios que se van dando en la cultura de la que participan: la corrupción política, el autoritarismo y los crímenes políticos que asolan a estos países comienzan a ingresar a estas narrativas a través de la introducción de una variación que consiste en ubicar el delito en las clases dirigentes o en el Estado, variación que con el tiempo se estabiliza en la variedad del neopolicial. Si el neopolicial se caracteriza por “su contenido social, su capacidad crítica y su intencionalidad de crónica de un tiempo y un espacio concretos” (Escribá & Sánchez Zapatero, 2007: 49), puede hablarse de una nueva variedad dentro del policial negro ya a partir de la consolidación de las variaciones introducidas en América Latina y en España luego de la publicación de *Operación Masacre* en 1957. Replicando el cronotopo del policial negro, el neopolicial latinoamericano y español de los años setenta y ochenta busca castigar en la ficción lo que no se está castigando en el plano de la ley. Acerca del nuevo policial latinoamericano, afirma Diego Muñoz Valenzuela que

...la burocracia, eximia en el uso de la palabra promisorio y en la búsqueda de oportunidades, ha mostrado la debilidad a la hora de castigar a los culpables de crímenes contra la humanidad, ineptitud para descubrir y enjuiciar a los protagonistas del narcotráfico y la corrupción, y despreocupación por los problemas de los pobres, condenados a vivir al margen de los beneficios de la modernidad. (Muñoz Valenzuela, 2004: 10)

El neopolicial latinoamericano lleva adelante una forma de documentación de los valores a los que algunos sectores de la cultura de la época adhieren ante la falta de justicia imperante:

Se trata de una labor de denuncia que politiza y se apropia de los códigos del género para diseminar su impacto en la sociedad, escenificando las contradicciones de un paisaje donde el lenguaje del crimen encubre los eufemismos mayores de regímenes autoritarios (la dictablanda de Pinochet, el proceso argentino, el gobierno de Bordaberry [a partir de 1973] en Uruguay y etc.) democracias tuteladas, transiciones pactadas, modernizaciones a la fuerza y de facto, y procesos políticos regidos por las leyes del azar nacionalista y el caos violentista. (Bisama y Bisama, 2004: 13)

El neopolicial aspira a “resolver” —al menos a denunciar— los crímenes que muchos países de América Latina no atinan a juzgar, a restablecer en la ficción un estado de ley y justicia. De esta forma, esta variedad llega a convertirse en un documento de la manera en que se evalúan los crímenes del Estado, y “en una reserva moral” (Bisama y Bisama, 2004: 14). En esta nueva forma novelesca, el criminal ya no se trata de un millonario entregado a sus vicios, como en las novelas de Chandler y de Hammett, sino de los aparatos de seguridad y del mismo Estado. Mirian Pino (2004) establece una relación entre las dictaduras de los años setenta en el Cono Sur y discursos que se refieren a la violencia revolucionaria como una enfermedad que debe curarse. Habla del género como una forma de respuesta a estos discursos, como una “máquina de lectura que inmediatamente semiotiza ese instigar directo e indirecto del estado. Éste en numerosas novelas y relatos cortos toma lugar para tensionar la relación entre la forma como se construyen los relatos y las instituciones políticas” (Pino, 2004: 40).

Las novelas neopoliciales, al igual que el policial negro con el que dialoga, pueden ser protagonizadas por un criminal (*Luna caliente*, Giardinelli, 1983), por miembros de la policía (*El coloquio*, Pauls, 1990), o por detectives profesionales o aficionados, como ocurre en las seleccionadas para este trabajo. En estas últimas, el detective se convierte en un “dispositivo semiótico” que permite captar un estado de la sociedad y comunica —con su actividad peripatética, con una cierta nostalgia de un orden de otros tiempos y con su palabra y su acción— lo heterónimo, el discurso antihegemónico (Pino, 2004: 40-41). Como parte del diálogo transcultural ya descrito, y localizadas las historias en Argentina o en lugares habitados por argentinos, en la postdictadura poco queda del detective alto, fuerte y conservador del policial tradicional; el héroe se “argentinizaba”, se convierte en un héroe “perdedor” no sólo por tratarse de un héroe del siglo veinte tardío (*Cfr.* Amar Sánchez, 2010), sino además por actuar en un cronotopo histórico-cultural en el que la derrota constituye una experiencia cotidiana.

El héroe de la antigüedad, un personaje de dimensiones épicas, se ubicaba levemente por debajo de lo divino y muy por encima de lo humano, aunque permanecía

sujeto a la fatalidad de los hombres. Este héroe insistía en la importancia de la libertad y del ejercicio de la voluntad, a la vez que se oponía a fuerzas divinas que le daban poderes sobrehumanos a cambio de ver su libertad reducida. Los héroes que han ido surgiendo de la imaginación de diferentes culturas fueron cambiando en un proceso de humanización paralelo al de la búsqueda de verosimilitud. El héroe constituye una creación cultural, y como tal representa la norma vigente, el pensamiento de la clase dominante. Acaso sea ungido como héroe justamente porque vive para ese ideal (Cfr. Hassan, 1995).

El siglo veinte ve reafirmarse una tendencia que en el siglo anterior se manifestó en personajes de Honoré Balzac (*Papá Goriot*, [1834] 1977), Fiodor Dostoievski (*Apuntes del subsuelo*, [1864] 2000) y Gustave Flaubert (*Madame Bovary*, [1857] 1999), la del personaje central “no heroico”; el hombre del subsuelo y Emma Bovary no están tan preocupados por el mundo como para oponerse a otro personaje o a un sistema político, sino que se encuentran inmersos en conflictos consigo mismos, en una búsqueda por convertirse en alguien importante, en héroes de sus historias; Goriot es víctima de la codicia y el desamor de sus hijas y de las malevolencia de sus compañeros pensionistas, y muere solo, después de haber sido presa del interés y la ingratitud de su familia. Continuando esta tendencia, el protagonista en el siglo veinte adquiere las características de una víctima de las circunstancias y de su propia debilidad, y resume la ironía y la desesperación que se asocian con el siglo (Cfr. Hassan, 1995).

Este héroe nuevo, que exhibe características tan humanas como el miedo, la ambición, la pereza y la envidia, carece además de fe en que sus acciones vayan a llevar a cambios importantes en la sociedad. Se trata de un personaje que se encuentra derrotado antes de comenzar la pelea, y cuyo heroísmo reside en librar la batalla de todas formas, exponiéndose no sólo al fracaso sino al ridículo y hasta a la muerte. Si se llega a sentir compasión o simpatía por este tipo de personaje no es porque fracase, sino porque permanece digno en su derrota y porque el lector muchas veces comparte con él los valores que lo llevaron a la lucha. La “argentinización” de los héroes que se da en la década del setenta en el policial negro se manifiesta en un viraje hacia el periodista obsesionado, escritores expatriados o, como ocurre en *El tercer cuerpo*, hacia un

aspirante a militar, frustrado y cocainómano. En su descripción de la figura del perdedor en la literatura española y latinoamericana, Amar Sánchez lo relaciona con los procesos históricos de fines del siglo veinte, señalando que en ese momento se manifiesta una “necesidad de dibujar un perfil del derrotado —y sus variables— que responda al deseo de construir una figura más cercana a lo imaginado que ‘fiel’ a lo real” (Amar Sánchez, 2010: 45).

2. 3. 3. 2. El antipolicial

Se decía anteriormente que algunos textos de la postdictadura se construyen de acuerdo con principios que favorecen una forma “directa” de representación y otros que favorecen formas “oblicuas”. Tanto los policiales estadounidenses seleccionados para este trabajo como los dos neopoliciales protagonizados por detectives refractan el cronotopo cultural con vocación realista, es decir intentando crear un *efecto de real* (Barthes, [1984] 1989) a través de la incorporación de elementos de dicho cronotopo con los cuales el lector se encuentra familiarizado. Dos de los textos que se analizan en este trabajo —*La ciudad ausente* y *Novela negra con argentinos*— constituyen novelas metaficciones, también llamadas *antipoliciales*. Por su densa intertextualidad, por la presencia de situaciones y estructuras especulares, por los finales sin solución del problema que debe resolver el detective, pero sobre todo por el distanciamiento irónico que establecen con respecto a los policiales tradicionales, se las puede considerar también *novelas paródicas* (Cfr: Sklodowska, 1991).

Stefano Tani (1984) agrupa bajo la denominación de *antipolicial* (*antidetektivní novela*) aquellas novelas que frustran las expectativas del lector en lo relativo al descubrimiento que, se supone, debe cerrar la historia. Estas expectativas pueden frustrarse de diversas maneras: resolviendo el caso por mero accidente, proponiendo una solución al enigma que constituye un enigma en sí mismo, dándole fin a la historia antes de que se descubra la identidad del criminal o transformando el misterio en una juego metanarrativo basado en la detección como metáfora (1984: 43-44). Patricia Waugh considera que un texto es metaficcional cuando su “función dominante” está constituida

por la tensión que se establece entre el deseo de referencialidad y el de tratar al texto como autónomo (Waugh, [1984] 2001: 15). Señala David Lodge que la novela metaficcional, al oscilar entre la representación de la realidad y la auto-representación, desoculta los fundamentos de dicha realidad y los artificios del realismo (Lodge, [1969] 1996: 31). Linda Hutcheon, en cambio, sostiene que estas novelas son tan “realistas” como las decimonónicas, sólo que se dedican a refractar otra realidad, la de la literatura, permitiendo que el lector tome conciencia de los mecanismos que hacen posible la narración: “*What narcissistic narrative does do in flaunting, in baring its fictional and linguistic systems to the reader's view, is to transform the process of making, of poesis, into part of the shared pleasure of reading*” (Hutcheon, [1980] 1996: 204).

Si se consideran como antecedentes *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Cervantes Saavedra, 1605) y *Tristram Shandy* (Sterne, 1759-1767), se puede afirmar que esta forma narrativa no es de aparición reciente. No obstante, en la segunda mitad del siglo XX el número de textos con estas características aumenta notablemente. Patricia Waugh explica el fenómeno aludiendo al hecho que los escritores comprenden la complejidad teórica que subyace en el arte en general y en la narrativa en particular, y comienzan a explorarla a través de la literatura: “*all explore a theory of fiction through the practice of writing fiction*” (Waugh, [1984] 2001: 2, su destacado). Señala, además, que esta forma logra expresar la incertidumbre de su contemporaneidad, testigo de la fragmentación de los valores tradicionales (Waugh, [1984] 2001: 7).

El género policial es uno de los más frecuentados por quienes cultivan la literatura metaficcional, porque como los lectores de policiales están atentos a la estructura estereotipada del género y esperan la ocurrencia de un número de elementos fijos —como la presencia de un detective, la existencia de evidencia incriminatoria, la inclusión de detalles irrelevantes que sólo buscan despistar y un final que desenmascare al criminal—, cuando se innova en esos elementos el texto resultante desoculta sus mecanismos de composición y su estatuto ficcional. Dice Tani de estas novelas policiales: “*([they] dismantle the elegant engine Poe constructed, pulling apart the once functional*

machinery and removing its pieces (now the plot, now the suspense technique, now the clichéd detective) to do different things with them” (Tani, 1984: 34).

Los antipoliciales proponen un detective derrotado que intenta semantizar una ciudad, un mundo y un texto que se descubren laberínticos y solipsistas. Recurren a la construcción en abismo, a las pistas que a nada conducen, a las personas desaparecidas, a los dobles y a las investigaciones inconclusas. Mucho le debe este tipo de novela a la *nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet, quien también se dedica a parodiar el policial en *La jalousie* ([1957] 1994), y en *Les gommes* ([1953] 2009). Se inscriben también en esta variedad paródica algunas novelas de Vladimir Nabokov (*Despair* [1932] 1989, *Pale Fire* [1962] 1989), de Thomas Pynchon (*The Crying of Lot 49*, [1966] 1999) y de Paul Auster (*The New York Trilogy*, 1987).

La falta de lógica de los desenlaces es uno de los rasgos formales que caracteriza el género (Tani, 1984: 43-44). Para Tani el antipolicial es tal justamente en la medida en que no se presenta una solución al enigma planteado, pero para Robbe-Grillet el final no es tan importante como la trama, que no se desarrolla prolijamente como en el policial de tradición inglesa, sino de maneras innovadoras (Cfr. Robbe-Grillet, [1963] 1989: 22-23). El antipolicial se define también en términos de la posición epistemológica que adoptan los autores. Se diferencia del policial tradicional en que, mientras que este último propone una utopía epistemológica, la nueva variedad propone una *anti-utopía* epistemológica: adopta una postura que duda de las respuestas indiscutibles y que se traduce en un argumento que menoscaba las habilidades del detective, sospecha del método de investigación y cuestiona el control que el autor pueda tener sobre la narración y, especialmente, sobre la posibilidad de concluirla (Cfr. McHale, 1996).

En el penúltimo capítulo de esta tesis se desarrolla un análisis de dos novelas antipoliciales cuyas arquitectónicas se construyen sobre cronotopos combinados, *La ciudad austente* y *Novela negra con argentinos*. Se verá que en estas novelas las orientaciones emotivo-volitivas de los héroes se complejizan por la existencia de espacio-tiempos yuxtapuestos, lo que repercute en la manera en que dichas orientaciones dialogan con zonas discursivas de infelicidad.

2. 4. El policial negro de detectives

El estudio del policial presenta complejidades que derivan de la cantidad de variedades que lo constituyen y de los criterios que guían la descripción de estas variedades. La variedad que se analiza en ese trabajo, el policial negro de detectives — tradicional, neopolicial y antipolicial—, constituye un tipo estable de enunciado en el cual un investigador privado —de diferentes características según el caso— lleva a cabo una averiguación que en principio responde al encargo de un cliente. Dentro de esta variedad y de la muestra recortada, ha sido posible identificar la variación constituida por un giro en el argumento motivado por el surgimiento en el detective de una actitud de compromiso con el caso que lo lleva a continuar su acción investigativa aún cuando su cliente no le da indicaciones al respecto. En este trabajo a este motivo cronotópico se lo denomina *cuestión personal*, y se lo interroga con el fin de indagar en la orientación emotivo-volitiva del héroe en diálogo con los valores de la cultura.

Los seis policiales negros de detectives han sido seleccionados porque construyen el cronotopo de similar manera y porque además presentan dicha variación, lo que nos provee de un marco de continuidades —el *cronotopo de seguimiento* y el motivo cronotópico de la cuestión personal— y de discontinuidades —variaciones que se registran en el héroe como sujeto cronotopizado, en la ciudad y el delito— en el que es posible leer el diálogo novela/cultura.

En este apartado se describe el cronotopo de *Red Harvest* y *The Big Sleep*, aludiendo además al de otras novelas que construyen el espacio-tiempo de manera similar con el propósito de hacer explícitas las características que reúne este cronotopo novelesco, que actúa como marco de referencia dentro del cual nos será posible más adelante detectar las variaciones que atribuimos al diálogo que mantienen los textos con sus culturas.

Para describir los cronotopos de las novelas escogidas se sigue aquí la metodología propuesta por Bajtín en “Forms of Time and the Chronotope in the Novel”, donde revisa la forma que toman el tiempo y espacio de la historia, el tiempo narrativo, el argumento y sus motivos, la imagen del hombre que emerge de este espacio-tiempo y los géneros intercalados. No se consideran en este primer análisis las voces sociales que se artistizan en las novelas debido a que la descripción que aquí se emprende no se refiere a la *arquitectónica* de las novelas sino solamente a sus *cronotopos*, a partir de cuyas continuidades se selecciona la muestra. Se recurre a esta categoría para estudiar tanto la forma que toma el tiempo en la historia que se narra en términos de adyacencias, conjunciones, brechas, pausas, hiatos y secuencias, como la manera en que se ocupa el tiempo del discurso en temas filosóficos, políticos y científicos (Bajtín, 1981: 88-89). Como se afirmaba en el capítulo anterior, Bajtín estudia el cronotopo genológico en la mayor parte de “Forms of Time...”, pero en la conclusión que escribe muchos años después agrega que puede pensarse en el cronotopo de novelas individuales y de la obra de un autor:

Within the limits of a single work and within the total literary output of a single author we may notice a number of different chronotopes and complex interactions among them, specific to the given work or author; it is common moreover for one of these chronotopes to envelope or dominate the others. (Bajtín, 1981: 252)

Como el objetivo de este apartado es similar al de Bajtín en su estudio del género novela, se sigue su propuesta: se intenta dilucidar cómo el cronotopo histórico, saturado de los valores de su cronotopo cultural, se artistiza no en *una* novela, sino en una serie de novelas, para así poder hallar su “importancia genológica”, considerando que la condición para que se piense en la existencia de un cronotopo genológico se basa en la recurrencia de elementos del espacio-tiempo en diferentes textos. En cuanto a la relación entre cronotopo, género y variedades, dice Bajtín:

The chronotope in literature has an intrinsic generic significance. It can even be said that it is precisely the chronotope that defines genre and generic distinctions, for in literature the primary category of the chronotope is time. The chronotope as a formally constitutive category determines to a significant degree the image of man in literature as well. The image of man is always intrinsically chronotopic. (Bajtín, 1981: 84-85; el destacado es nuestro)

Y en nota al pie agrega: “*We shall attempt to show the role these forms [time and space] play in the process of concrete artistic cognition (artistic visualization) under conditions obtaining in the genre of the novel*” (Bajtín, 1981: 85).

Para describir el cronotopo de seguimiento, una forma de representar el espacio-tiempo y el héroe que es posible hallar en gran número de policiales negros de detectives, a continuación se describen en primera instancia los cronotopos de las novelas que ingresan a la muestra como novelas tradicionales, *Red Harvest* y *The Big Sleep*. Estas novelas se han seleccionado debido al aporte que han hecho a la escritura de policiales negros.

Sobre *Red Harvest*, cuyo título (*Cosecha roja*) alude al derramamiento de sangre que tiene lugar en la historia, dice Mempo Giardinelli que es al género lo que *El Quijote* a la novela moderna, y la evoca como una “novela casi innominada, donde hay sólo acción, dureza, tiros, sangre, muerte y una especie de desenfreno que pinta en ciento sesenta páginas toda una época y define una característica que el género va tener de allí en adelante” (2004: 29).

El título de la segunda novela, *The Big Sleep* (que literalmente puede traducirse como *El gran sueño*, aunque fue traducido al castellano como *Desde el abismo* en el caso de la novela y como *El sueño eterno* en el caso de la película), resulta la frase elegida por el protagonista para referirse a la muerte. La novela fue publicada una década después que *Red Harvest*, cuando ya el género está establecido en Estados Unidos, construye su cronotopo de manera similar y establece los elementos que en las siguientes décadas recurren en el policial negro (Cfr. Scaggs, 2005: 19). A partir de la descripción que se hace a continuación se propone una caracterización de este cronotopo, ilustrando la descripción con rasgos hallados en novelas estadounidenses de entreguerras y en las novelas argentinas de la muestra.

La historia de *Red Harvest* se configura en tiempo de aventura y en un espacio urbano, horizontal y laberíntico por la existencia de calles y callejones donde los personajes se vigilan, se persiguen y se enfrentan. El Agente se mueve en el tiempo siempre hacia el futuro, al ritmo de sus hábitos cotidianos pero orientado siempre hacia la

aventura que le toca vivir. En el espacio, lo hace uniendo puntos en la ciudad, puntos donde recoge información y donde teje sus trampas —siembra sospechas, confabula, manipula, pregunta, engaña—. Pocas veces se detiene en su accionar; sus momentos de descanso se dan donde encuentra refugio, en casa de Dinah Brand, un personaje enigmático y ambiguo que el Agente no logra salvar de la destrucción generalizada que él mismo desencadena. El fluir de la acción hacia el futuro se interrumpe sólo al momento de hacer *raccontos* explicativos que echan luz, por ejemplo, sobre la forma en que fue muerto el hijo de Willsson (14, 20, 26, 56).

Las convenciones que regulan el “realismo” de Hammett no privilegian la atención al detalle. Muy por el contrario, en sus descripciones el Agente recurre a la compresión de la escena, a la caricaturización de los personajes y a la mutilación de los objetos, de modo que aquello que describe adquiere una calidad casi abstracta. El Agente describe a Elihu Willsson, dueño de los medios de producción locales, en los siguientes términos: “*The short-clipped hair on his round pink skull was like silver in the light. ... His mouth and chin were horizontal lines*” (135). A este “desmantelamiento” de la voluntad realista, entendida como fidelidad al detalle y a los datos de la realidad material, se le suma una prosa que enfatiza el aspecto discursivo de la acción, que muestra lo artificioso del acto descriptivo y que desautomatiza lo cotidiano, haciendo de los sujetos, máquinas, y de los objetos, seres vivos.

La presentación de una ciudad esquemática y socialmente fragmentada y de personajes reducidos a caricaturas de trazo grueso comunica una visión de la sociedad que es crítica tanto del desmedido poder del capital como la desorganización de los trabajadores, tanto la corrupción policial como la violencia del crimen organizado. La resolución de algunos misterios, como la identidad del asesino de Donald Willsson –hijo de Elihu--, es menos importante en esta novela que la descripción de procesos de disolución social que hacen de la ciudad de Personville una “ciudad envenenada”:

Most of its builders had gone in for gaudiness. Maybe they had been successful at first. Since then the smelters whose brick stacks stuck up tall against a gloomy mountain to the south had yellow-smoked everything into uniform dinginess. The result was an ugly city of forty thousand people, set in an ugly notch between two ugly mountains that had been all

dirtied up by mining. Spread over this was a grimy sky that looked as if it had come out of the smelters' stacks. (7)

La crítica que se expresa en la voz del narrador no se dirige exclusivamente al poder que detenta Willsson, quien explota a sus trabajadores y engaña a los ciudadanos desde su diario y se involucra con el crimen organizado, sino también a la policía y a los políticos, que reciben sobornos y poco hacen para desbaratar las redes criminales, y a los mismos trabajadores y ciudadanos comunes, a quienes incluye en la narración como observadores de una situación que no parecen tener interés en cambiar. La misma acción del Agente responde a una actitud de indiferencia en cuanto a quién se beneficia con su trabajo, lo que lo convierte en uno más de aquellos que poco hacen para luchar contra el poder del capital, aunque su accionar logre llevar cierta tranquilidad al ciudadano común.

Dentro de las fuerzas culturales que operan sobre la escritura y la recepción de este texto se encuentran formas como el *western*, de cuyas convenciones Hammett abreva libremente. La forma que toma el argumento de *Red Harvest* es en parte comparable a la fórmula que caracteriza a muchas de estas otras novelas: la “limpieza” de la ciudad en mucho se parece a la acción del *cowboy* que llega a un pueblo sin ley, lucha contra quienes se han adueñado de él, los destruye y se marcha. Así como resulta posible hallar en la historia el elemento de detección que introdujo Poe, también están presentes los trazos de suspenso episódico, de violencia y peligro de la narrativa de James Fenimore Cooper (*The Last of the Mohicans*, [1826] 2005) (Margolies, 1982: 24). Pero Hammett no se limita a aunar dos tradiciones preexistentes de manera mecánica, sino que enriquece el argumento con su conocimiento de la “profesión” de “Agente” y de los conflictos sociales de su época: la avaricia, el lenguaje y la violencia de sus personajes no son extraños a la época de la Ley Seca. Hammett toma del *western* el escenario montañoso del Oeste, el temperamento de un protagonista que no se siente parte del pueblo con el que se relaciona durante el curso de la historia, lo básico de los deseos de los criminales, que actúan por avaricia, por deseo de poder, por lujuria o venganza, y la imagen de la mujer, mezcla de domesticidad —los vestidos manchados y las medias corridas de Dinah Brand— y de indomable sexualidad —Dinah, con su poder sobre los hombres a pesar de

su desprolijidad y decadencia—. A estos elementos se los combina y matiza para comunicar la visión de una sociedad corrupta sin remedio. Ni siquiera la acción destructiva del Agente, que logra acabar con los matones que la dominaban, garantiza que Personville vaya a convertirse en una ciudad donde reine la ley: al comunicarle a Willsson que ha terminado su trabajo, el Agente le dice que la ciudad está limpia y lista para que Willsson vuelva a arruinarla. Le informa a Willsson sobre la muerte de todos sus enemigos y le dice qué tiene que hacer para recuperar políticamente el control de la ciudad. Hecho esto, le promete: “*Then you’ll have your city back nice and clean and ready to go to the dogs again*” (181).

El Agente se identifica totalmente con la Agencia Continental: “*When I say me, I mean the Continental*” (43). Se desconocen su nombre y su pasado, y ese desconocimiento permite imaginarlo como alguien sin compromisos personales, que se rige por los códigos de conducta de la Continental y a quien sólo le interesa hacer bien su trabajo. La única persona que merece su respeto es el Viejo, su superior en la agencia y una especie de figura paterna. Al llegar a Personville, es el Agente perfecto. Después de unos días, el veneno de Personville –que él rebautiza *Poisonville*-- logra hacer mella en sus principios de modo que su “limpieza” de la ciudad, la operación que le encargó Elihu Willsson, se convierte en una matanza, en una *cosecha roja*. Y esto ocurre por su propia voluntad, ya que su estrategia para cumplir el mandato de Willsson consiste en intervenir en la relación entre bandas rivales para enfrentarlas y para que se destruyan entre sí. Ante una policía y una justicia corruptas, ésta parece ser la única forma de lograr restablecer el imperio de la ley o, más precisamente, devolverle a Willsson el control de la ciudad. Parecería regirse por el principio que enuncia que el fin justifica los medios: justifica la muerte de todos los *gangsters* y hasta del comisario; justifica que en principio busque la ayuda de la policía para acabar con las bandas rivales, que luego se ocupe de destruir al comisario Noonan y que implique en sus operaciones a personajes inocentes.

Podría pensarse que ese vacío ético en el Agente, que es suplido por una gran eficiencia operativa, permite que la corrupción de la ciudad lo invada y que lo convierta en alguien tan sediento de sangre como los delincuentes, inclusive en alguien que

desobedece y engaña a su superior, el Viejo. Al Agente no le interesa tanto averiguar quien mató a su cliente como limpiar la ciudad de matones y vividores, limpiar “su” Personville (192). La verdad no se encuentra entre sus prioridades, ni como objetivo ni como valor: no vacila en engañar para desencadenar una lucha entre pandillas, ni en mentir en sus informes. Sin embargo, como narrador de la historia, el Agente se compromete a contar toda la verdad. Y es a través de esta narración “verídica” que revela sus constantes mentiras: mentiras sobre su identidad, sobre sus motivaciones, las mentiras incluidas en su informe al Viejo, las que le dice a Dinah Brand. El Agente se vuelve un catalizador de fuerzas tanto físicas como discursivas, una usina de rumores que desencadena la electricidad de la violencia. Él mismo percibe la forma en que Personville actúa sobre él: *“It's this damned town. Poisonville is right. It's poisoned me”* (141). Y es ese “envenenamiento moral” lo que le permite llevar adelante un determinado accionar, entre perverso y lúdico, mediante el cual logra que las fuerzas de los criminales se contrapongan de modo tal que se destruyan entre sí.

El espacio se construye a partir de quienes lo habitan y toma la forma que le dan las organizaciones de los grupos humanos. Un estudio de los personajes y grupos sociales perjudicados al comienzo de la historia y luego de que culmina la acción del héroe revela que al inicio los perjudicados son Donald Willsson, que es asesinado, y Elihu Willsson, a quien le han arrebatado el control de su ciudad. El grupo social afectado, entonces, es la clase capitalista; las fuerzas que lo afectan son las del gangsterismo, que Hammett no asocia con la exclusión social sino con “mano de obra desocupada”, como se le diría en Argentina. Los ciudadanos de Personville que respetan la ley aparecen como espectadores pero no llegan a relacionarse personalmente con el detective. Lo único que parece importar en la historia es que la ciudad vuelva a su antiguo dueño: el caso parece ser *el robo de una ciudad*. Ese “robo” ocurre, antes de que comience la historia, a manos de los huelguistas; luego, a manos de los matones rompehuelgas. En su accionar, el Agente parece deberse a una idea de “legalidad” que no responde a principios de igualdad ante la ley, sino al principio del capital: la ciudad es de Willsson y a Willsson se la devuelve.

En *The Big Sleep* el tiempo tiene valor en tanto le permite al héroe conseguir la información que necesita para resolver su caso: primero, para conocer los detalles de la extorsión y después para saber dónde está Reagan. El espacio que recorre el héroe nunca lo aparta del caso tampoco. Así como ocurría con el Agente, el tiempo y el espacio del caso son toda su vida, toda su historia. Aún cuando parecería que un acontecimiento puede apartar al detective de su cometido, como los intentos de seducción por parte de las hermanas Sternwood, él lo convierte en *caso* de inmediato. Todo el tiempo y todas las acciones del héroe en el espacio le pertenecen a su cliente, así como toda su lealtad y hasta su vida. Se fusionan de esta manera el tiempo de aventura y el tiempo cotidiano: todas las actividades que el héroe realiza a lo largo de su día, aún las que implican higiene y alimentación, se mezclan con la aventura:

*He [Ohls] dropped me off in Hollywood near the Chinese Theater and turned back west to Alta Brea Crescent. I ate lunch at a counter and looked at an afternoon paper and couldn't find anything about Geiger in it.
After lunch I walked east on the boulevard to have another look at Geiger's store. (50; los destacados son nuestros)*

Marlowe no menciona la existencia de otras personas en su vida fuera de las que conoce a través del caso: no hay padres ni hermanos ni pareja, no hay recuerdos de infancia ni proyectos, nada que lo aparte de ese presente y del mandato de su cliente. El cliente pide determinado servicio (en principio, sólo el pago de una extorsión), pero el detective lee más allá de ese pedido y le es leal a lo que él interpreta como el verdadero mandato del cliente. De esa manera, todo el accionar del héroe queda ligado al mandato explícito del cliente, el General Sternwood, y a la vez lo trasciende para abarcar lo que el detective interpreta como el deseo inexpresado del cliente: averiguar el paradero de Rusty Regan. Ese mandato y la interpretación que de él hace el detective surgen de una primera entrevista; luego se registra una serie de movimientos en el espacio-tiempo (prácticas espaciales como seguimientos, visitas), de encuentros con otros personajes y de conversaciones (interrogatorios, averiguaciones), fallidos intentos de seducción y peleas que buscan eliminarlo o detenerlo, hasta que el detective declara su servicio concluido.

El espacio que recorre el héroe está descrito con una voluntad realista: se trata de una tierra conocida al dedillo, descrita con un deseo de verosimilitud que es parte del programa de escritura de Chandler (*Cfr.* Chandler, [1950] 1985). De esta ciudad, con su corrupción y sus centros de poder, y de este tiempo de aventura cotidiano, surge un héroe que evita entrar en contacto personal con el mundo y que se relaciona con los demás sólo a través de su trabajo. Su “dureza” elimina de su vida todo lo que pueda convertirlo en un ser humano y social, al punto que puede establecerse una analogía entre Marlowe y un monje o un guerrero. No significa esto que carezca de sentimientos: desprecia a las hermanas Sternwood; siente piedad por el viejo Sternwood, por quien hace más que lo que su trabajo exige; extraña a Mona Mars, a quien nunca vuelve a ver. Los encuentros que tiene con tres bellas mujeres —Vivian, Carmen, Mona—, sin embargo, no llegan a apartarlo de su misión, aunque sí lo desestabilizan emocionalmente.

El argumento incluye momentos destinados al descanso y a la alimentación, acciones rutinarias que no son fuente de solaz ni de placer para el detective, sino que simplemente lleva a cabo con el fin de lograr un buen trabajo investigativo. Las secuencias narrativas son similares a las que pueden identificarse en *Red Harvest*, e incluyen series que se forman con variadas combinaciones de los elementos *vigilancia*, *seguimiento*, *visita*, *interrogatorio*, *averiguación*. Estas series se ven interrumpidas por encuentros con mujeres que confunden al detective y por castigos físicos que buscan detener su accionar. El detective mantiene el control de todas las situaciones; cuando eso no ocurre, como cuando sus neumáticos se rompen por las trampas puestas en el camino por los matones de Eddie Mars, le atribuye la autoría del incidente al destino y no a sus enemigos:

Fate stage-managed the whole thing. Beyond Realito, just about a mile beyond, the highway took a curve and the rain fooled me and I went too close to the shoulder. My right front tire let go with an angry hiss. Before I could stop the right rear went with it. I jammed the car to a stop, half on the pavement, half on the shoulder, got out and flashed a spotlight around. I had two flats and one spare. The flat butt of a heavy galvanized tack stared at me from the front tire. (182-183)

En estas dos novelas el tiempo podría describirse como de aventura en la medida en que se mide en relación a los acontecimientos del caso: la narración sigue al héroe

siempre que éste se relacione con la investigación que está llevando adelante. Esto no quita que la historia no incluya, además, detalles del tiempo cotidiano del héroe; este tiempo, sin embargo, sigue también el ritmo del caso. Otros policiales negros de detectives se construyen como memoria de los hechos, en ocasiones con nostalgia —*The Long Goodbye* (Chandler, 1953)—, y en otras incorporando el género del informe, y eliminando en consecuencia todo dato que no sea relevante al caso. Eso último ocurre, por ejemplo, en *The Galton Case* (Ross Macdonald, [1959] 1996), novela en la que nada se dice de la vida del investigador; después de una golpiza que lo envió tres días al hospital, sólo cuenta el detective Lew Archer: “*I sprung myself out of the hospital three days later, and assembled myself aboard a plane for San Francisco. From International Airport took a cab to the Sussex Arms Hotel*” (141). También a los héroes de *Arena en los zapatos* y de *El tercer cuerpo* los golpean para disuadirlos de continuar con sus investigaciones, y ambos continúan averiguando lo que les interesa saber a pesar de la violencia ejercida contra ellos o, mejor dicho, en respuesta a esa violencia.

El tiempo de la historia en las novelas de la muestra en estudio y en otras tantas que aquí también se mencionan, es el tiempo que dura la investigación, que puede incluir la comisión de los delitos que el detective intentará dilucidar. En su estudio del policial, Tzvetan Todorov estableció que en las novelas construidas sobre este cronotopo la aventura no se limita a la resolución de un enigma que permite comprender cómo se cometió un delito en el pasado —lo que implicaría la existencia de dos secuencias temporales—, sino que coincide con la comisión de delitos (Todorov, 1971). La narración toma la forma del recuerdo de la aventura, permitiendo un espacio de reflexión por parte del héroe-narrador que éste puede utilizar o no. En ese presente narrado existe un misterio pasado que permanece como tal hasta el final del caso —la desaparición de Regan en *The Big Sleep*, la muerte de Donald Willsson en *Red Harvest*, la identidad y el paradero de Terry Lennox en *The Long Goodbye* (Chandler, 1953)—. La investigación se ancla en un presente de la rememoración, que busca conectarse con ese pasado de aventura que recupera un pasado más lejano aún. De la misma manera, en el prólogo de *Arena en los zapatos* una voz narrativa, identificándose por la información con que cuenta con el

detective Etchenike, narra la manera en que concibe la novela y relata su diálogo con uno de los personajes mucho después de concluida la aventura; en el epílogo de la novela, el héroe narra un encuentro casual con ese mismo personaje, ubicando así a la historia en un pasado más lejano.

El tiempo de aventuras se interrumpe en algunas novelas con episodios de tiempo fantástico asociados a un sueño o a un estado de narcosis. En *Red Harvest*, al Agente lo duermen para poder matar a Dinah; en *The Dain Curse* (Hammett, 1929), lo narcotizan mientras vigila a Gabrielle; en *The Long Goodbye*, se insertan textos escritos por un novelista mientras alucina; en *The Galton Case*, luego de los golpes recibidos al continuar la investigación, el detective Lew Archer ve al presidente Edgar Hoover entrar a su habitación; en *Kiss Me Deadly* (Spillane, 1952), el detective Mike Hammer pasa días inconsciente en el hospital. El tiempo de aventuras se combina también con el del *racconto*, como el que hace Marlowe hacia el final de *The Big Sleep*, o el del Agente a su amigo novelista en *The Dain Curse*. La inclusión de datos de la vida cotidiana del protagonista varía de un autor a otro, pero aunque en el caso de Chandler las descripciones que se hacen de personajes y lugares sean más detalladas y se le dé a Marlowe tiempo para la reflexión, y en el de Hammett la acción ocupe prácticamente toda la narración, puede decirse que los datos biográficos se incluyen con el sólo fin de darle cohesión a la narración de la aventura y no para historizar al protagonista. El héroe, aunque aprende algo de la aventura, permanece idéntico a sí mismo, sin que el paso del tiempo haga en él gran mella, como ocurre con el detective Etchenike en *Manual de perdedores I*, *Manual de perdedores II*, *Arena en los zapatos* y *Pagaría por no verte* (1985, 1987, 1989, 2008).

La aventura se desarrolla en un espacio urbano donde se contrasta la opulencia de los ricos con la frugalidad del detective y con la sordidez del “bajo mundo”. La ciudad se construye de forma esquemática, y en ella se repiten ciertos elementos: las calles, que son nombradas con precisión con el fin de ubicar un sitio en particular, la mansión del personaje rico — los Sternwood en *The Big Sleep* y los Willsson en *Red Harvest*, pero además los Potter en *The Long Goodbye*, los Haldorn en *The Dain Curse*, los Galton en

The Galton Case —, las oficinas del Estado —del fiscal o de la policía—, la oficina del detective o su agencia, oficinas de otros detectives que colaboran con él. Bares, restaurantes y hoteles constituyen los *no-lugares* —lugares de circulación como aeropuertos, supermercados, estaciones de servicio, donde la gente se ignora mutuamente (Augé, 1995; *cfr.* Sobchack, 1998) — donde el detective se detiene durante el caso y donde lleva adelante sus investigaciones. En *The Galton Case*, por ejemplo, se narran de la siguiente manera las acciones del investigador: “*There was a magazine shop on the opposite corner. I crossed to it, bought a Sunday Review, and punched a hole in the cover. For an hour or more, I watched the front of the Sussex Arms, trusting that Lemberg wouldn't penetrate my literate disguise*” (99-100).

En *El tercer cuerpo*, Jáuregui suele ir a lugares nocturnos de dudosa reputación, bares de barrio frecuentados por delincuentes de poca monta, y en otro bar donde mantiene conversaciones seudofilosóficas con un supuesto sabio. Algo similar ocurre en *Arena en los zapatos*: con la excepción del patio del ex comisario Laguna, donde Etchenike lleva a cabo uno de sus interrogatorios, ninguno de los espacios frecuentados por el detective puede decirse una casa de familia, ya que se mueve entre hoteles, restaurantes, clubes de barrio, negocios, calles y playas.

En el cronotopo de seguimiento el tiempo y el espacio se condensan en tres motivos cronotópicos principales: las calles, el umbral y el interrogatorio, todos ellos determinando de una u otra forma la identidad del detective. Los no-lugares que se mencionaban anteriormente, que dada su naturaleza impersonal son homólogos con las calles, alternan con espacios donde el detective corre peligro y debe defenderse de quienes atentan contra su vida. Puede tratarse de lugares donde se oculta a personas desaparecidas —como en *The Big Sleep* se oculta a Mona Mars—, donde viven personas ricas, pero donde se dan escenas de gran violencia —las casas en Idle Valley, en *The Long Goodbye*, donde ocurren dos asesinatos—, de la bodega donde se almacena el licor ilegal —en *Red Harvest*—, de sitios donde se hallan personas enterradas —el risco donde estaba la cabaña en la que vivía Tony Galton—. Pero donde más peligro corre el detective es en el momento en que se encuentra en la calle, el umbral y el interrogatorio, ya que en

esos momentos su identidad puede ser descubierta y el peligro en que se encuentra puede acrecentarse. En la calle se condensa el espacio-tiempo y se va anudando la trama. En *Red Harvest* las calles le permiten al Agente, a través de seguimientos e interrogatorios de diferentes personajes, de persecuciones en automóvil y de tiroteos, llevar a cabo su plan de enfrentar a las bandas entre sí. En *The Big Sleep*, la calle es el espacio público donde el investigador observa sin ser visto, persigue y medita. En las calles se ejercen el delito y la violencia, se cruzan los delincuentes y las víctimas, los personajes adinerados y los que no lo son. Sólo Sternwood y Willsson, que ordenan las investigaciones y detentan más poder, se mantienen apartados de la corrupción de las calles. A pesar de la importancia que adquieren en estas novelas, las calles no se describen de manera detallada; el desplazamiento del investigador de un lado al otro se resuelve con breves enunciaciones que no dan detalles de la ciudad ni de la forma en que el investigador la vivencia.

Otro lugar de peligro lo constituye el umbral. El umbral tiene una larga tradición literaria. Bajtín le dedica una parte importante de su trabajo porque lo asocia con el motivo del encuentro. *Umbral y encuentro* se convierten en motivos cronotópicos cuando en ellos se condensa el espacio-tiempo de la historia. En el caso de las novelas de la muestra, los umbrales representan un encuentro con el peligro durante el cual el héroe se enfrenta a las fuerzas que buscan destruirlo. En ese sentido, puede decirse que el umbral condensa el espacio-tiempo de las novelas: el héroe que emerge del cronotopo que se describe aquí es alguien que se retira del mundo, que hace su trabajo con extrema dedicación, olvidándose de sí y de su historia, y que en su entrega al caso debe enfrentarse una y otra vez —en uno u otro umbral— con la muerte. Estos actos que representan una renuncia final al yo, ya que en su quehacer el detective anula su costado privado —el espacio del hogar, de la memoria, de los deseos personales—.

El cronotopo de los policiales negros de detectives tradicionales seleccionados lleva implícita una visión teleológica de mundo según la cual el tiempo fluye hacia un futuro que se imagina como conclusivo. Se pasa de una situación inicial de tranquilidad — en la oficina del detective, o en casa del cliente— a una de conflicto, para culminar en una situación de paz restaurada que contrasta con la de conflicto (Cfr: Keunen, 2011: 14). Esta

distribución espacio-temporal a nivel de las acciones, del argumento y de la visión de mundo, tan marcada por el escatón, coincide con lo que Keunen denomina *cronotopo de la misión*, que describe como culminando en un restaurado equilibrio, en el que el héroe permanece inalterado por la aventura. En cambio, en los policiales argentinos de la muestra, se registran variaciones que tienen que ver con procesos de decadencia, temporal regeneración y posible destrucción del héroe, como ocurre en *El tercer cuerpo*.

Mientras que en la novela de aventuras el héroe debe probar su fortaleza y habilidades físicas y en la novela de enigma su poder de razonamiento, el detective de este cronotopo logra su cometido imponiendo sobre la realidad caótica que lo rodea una red de discursos que activa la energía dispersa de la ciudad a través del interrogatorio. El interrogatorio que lleva adelante un detective en el policial negro difiere del que es posible encontrar en otras variedades del policial. No presenta la metodividad del interrogatorio normado por el procedimiento policial, que se ve determinado por la identidad del policía que lo conduce y por los reglamentos que le confieren legalidad y legitimidad al momento de proseguir un juicio contra el interrogado. Mientras que dentro de las reglas del policial protagonizado por policías mentir en un interrogatorio resulta un delito, lo que le confiere a la policía un gran poder sobre el interrogado, mentir al responder las preguntas de un detective privado no acarrea consecuencias legales. El héroe, por lo tanto, debe recurrir a su astucia para lograr datos verídicos, lo que incluye disfrazar su identidad y crear situaciones en las que la información se ofrezca naturalmente, como parte de un intercambio cotidiano —como hace el Agente al simular estar “arreglando” una pelea de box, o Marlowe al hacerse pasar por cliente de la librería de Geiger—. En el policial de enigma el detective también interroga, pero contrasta la información que obtiene con la evidencia empírica que va reuniendo, y resuelve el caso a partir de la falta de coherencia de la información que puede recabar y los datos del mundo material; el héroe del cronotopo de seguimiento, en cambio, resuelve sus casos gracias a su inventiva y a la fuerza de sus interrogatorios, muchas veces violentos, y al caos que siembra a su alrededor a medida que la información que estaba oculta comienza a circular en la ciudad. Un caos similar siembra Jáuregui, en *El tercer cuerpo*, al ofrecerse a

encontrar el cuerpo robado de su abuela a López Aldabe y más adelante al interrogar al Dr. Bardotto, ya que ambos reaccionan con violencia al peligro que respresenta que alguien averigüe lo que desean que permanezca oculto.

La información que acumula y redistribuye el héroe no es siempre producto de su trabajo investigativo ni de la adopción de identidades falsas, sino que fluye hacia él por el sólo hecho de estar ubicado en un lugar en particular y de tener la identidad que asume al momento de tender sus trampas: al investigador le acercan información quienes están interesados en engañarlo o en destruir o beneficiar a otro personaje, de modo que la ubicación del héroe en el espacio-tiempo con su identidad de detective siempre está relacionada con el fluir de los datos que llevar a dilucidar la naturaleza del presente en el que está inmerso. Asimismo, la casualidad parece estar siempre a su favor: en *The Galton Case*, los restos de Galton se descubren poco tiempo antes de que el detective Archer comience las averiguaciones sobre su paradero, lo que le permite resolver ese primer caso rápidamente y dedicarse a otro más complejo; en *El tercer cuerpo*, Jáuregui escucha hablar del robo de cadáveres en el baño de una confitería mientras aspira unas líneas de cocaína. Aunque existe un misterio en el pasado que el investigador busca descubrir, lo que lo impulsa a la acción es la necesidad de comprender qué ocurre a su alrededor, en el presente. En el caso de *Arena en los zapatos*, descubrir qué ocurrió en Playa Bonita en la década del cincuenta le permite a Etchenike comprender los acontecimientos que llevan a la muerte del periodista Algañaraz y luego a la del industrial Romero.

La sucesión de secuencias de seguimientos, interrogatorios y vigilancias no siempre ocupa toda la historia, sino que coincide con el tiempo de la investigación. El resto de la historia en ocasiones se resuelve en un tiempo cotidiano donde se relatan acontecimientos biográficos que, como luego se comprueba, se relacionan con el caso. Esa es la forma en al que se construye el espacio-tiempo, por ejemplo, en *The Long Goodbye*: la secuencia investigativa comienza recién en el capítulo quince; antes que eso, el lector es testigo del desarrollo de una amistad entre Philip Marlowe y Terry Lennox, quien luego lo contratará para que lo ayude a salir del país. La investigación comienza mucho después, cuando Marlowe se involucra en un caso aparentemente no relacionado

con el de Lennox. A pesar de la violencia que caracteriza el accionar de muchos de los personajes de las historias e inclusive de los investigadores, éstos resuelven sus casos mediante el hábil uso de la palabra; la habilidad del detective reside en saber qué preguntar, a quién preguntárselo y en qué circunstancias hacerlo. En el caso de los detectives “perdedores” como Jáuregui, su inhabilidad para llevar a cabo estas acciones también resulta significativa, ya que como consecuencia de sus errores muere gente inocente y se dificulta la averiguación, lo que permite comunicar la desesperanza de una sociedad que descrea de la posibilidad de hacer justicia.

A través de este cronotopo se expresa una imagen de mundo relacionada con una sociedad enferma: el alcohol y las drogas hacen estragos en las clases altas, mientras que la codicia corrompe a todos los demás, inclusive a la política y a la policía. La crítica del presente histórico en el que se escribe la novela suele ser abierta y clara. En *The Long Goodbye*, por ejemplo, se pone la siguiente enunciación en boca del millonario cuya hija fue asesinada:

Man has always been a venal animal. The growth of population, the huge costs of wars, the incessant pressure of confiscatory taxation —all these things make him more and more venal. The average man is tired and scared, and a tired, scared man can't afford ideals. He has to buy food for his family. In our time we have seen a shocking decline in both public and private morals. (234)

Los detectives buscan resolver los problemas que surgen de esa corrupción generalizada. Para lograr eso se entregan a una investigación —o a una “intervención”, como ocurre en *Red Harvest*— que le da sentido a cada una de sus acciones; los héroes no piensan en sí mismos mientras investigan. Si el héroe del autor es el detective, el héroe del detective es su caso, y con él se relaciona constantemente. Todo lo que se interponga entre él y su caso se hace a un lado: las mujeres se interponen, pero no logran distraerlo; reciben ofertas de sobornos, que rechazan; reciben amenazas para que dejen el caso, pero no les dan importancia. Estos héroes buscan proteger a los más débiles y “curar” ese mundo, sabiendo que terminarán derrotados ya sea porque hacer justicia resulta imposible o porque prefieren no llevar a los criminales que descubren ante la ley. En *Red Harvest* el Agente le devuelve Personville al viejo Willsson para que vuelva a arruinarla; en *The Big*

Sleep Marlowe resuelve el crimen de Rusty Reagan pero no lleva a su asesina a la justicia sino que la confía al cuidado de su hermana, con lo que el crimen queda impune; en *The Long Goodbye*, quien asesinó se suicida y no recibe el castigo de la justicia; la forma que encuentra Jáuregui de hacer justicia es denunciar el negociado que descubre en un diario; Etchenike no entrega a uno de los asesinos a la policía porque juzga que ha sufrido suficiente y porque coincide con él en lo ideológico.

En el mundo que se imagina en los policiales negros que aquí se describen los poderosos son menos éticos que los delincuentes comunes, y se convierten en responsables del sufrimiento de los demás; las mujeres se presentan invariablemente como malvadas —Alice Dain en *The Dain Curse*—, corruptas por el dinero o las drogas —Dinah Brand en *Red Harvest*, Carmen Sherwood en *The Big Sleep*, Gabrielle Dain en *The Dain Curse*, la Beba en *Arena en los zapatos*, Sarah Goldmann en *El tercer cuerpo*— o bellas e inalcanzables —Mona Mars en *The Big Sleep*—; los lazos de amistad entre hombres son tan fuertes que esas relaciones aparecen teñidas de cierta ambigüedad, aunque se exprese, junto con un gran número de instancias de racismo, otras tantas de homofobia. En *Arena en los zapatos* se crea un fuerte vínculo entre Etchenike y Mojarrita, de la misma manera que ocurre entre Jáuregui y Fellini en *El tercer cuerpo*. La forma en que Marlowe lamenta la muerte de Lennox en *The Long Goodbye* constituye una de estas instancias de ambigüedad, sobre todo considerando que no suele relacionarse personalmente con mujeres y que cuando lo hace (con Linda Loring, justamente en esa novela) rehúsa iniciar una relación estable. Y a la vez, en *The Dain Curse*, el escritor Wade, quien pergeña la manera de obtener dinero de los Dain, comenta amargamente que debería simular ser *gay* para que la crítica periodística, que desprecia por creerla dominada por *gays*, sea más benévola con él (“*They’re all queers*”, 250). En este mundo el detective se relaciona con el poder y con el capital de una manera ambigua: repudia a los ricos pero trabaja para ellos y hasta piensa como ellos, al punto que, aunque se enfatice su honestidad, sólo toma trabajos que impliquen una buena paga. Jáuregui comienza su investigación porque piensa que con el dinero que cobre puede comprar un kilo de cocaína para comerciarla en España, y Etchenike acepta el trabajo de tomar

fotografías aunque se trate de un encargo que él mismo califica como digno de un “botón”; esto ubica a los personajes en una relación no sólo ambigua con las clases poderosas, sino además ambigua con la ley en el primer caso y con la ética en el segundo. El cronotopo de seguimiento responde a la forma que toma la investigación que lleva adelante el héroe, y dicha investigación a su vez se basa en una modalidad de razonamiento específico. Esto implica que es posible establecer una conexión entre la forma de razonamiento del investigador y la que toma el espacio-tiempo novelesco.

Una dimensión más de análisis es la que representa el héroe, ya que constituye el centro de valor del cronotopo. El investigador en estas novelas no se trata de un agente del Estado que busca restaurar el imperio de la ley, sino de alguien contratado para llevar a cabo una acción que no es del todo legal. En *The Dain Curse* el héroe trabaja para una agencia contratada por una compañía de seguros que debe pagar por unos diamantes robados, pero en *The Big Sleep* a Marlowe se lo contrata para pagar una extorsión, y en *The Long Goodbye* para sacar a un sospechoso de asesinato del país, entre otros trabajos “más legales”.

El investigador privado, a diferencia de otros héroes del policial como el criminal y el policía, construye una relación entre sus principios éticos y la ley del Estado que no siempre son coincidentes. A pesar de tener amistades dentro de la policía que le dan cierta libertad de movimientos, el detective debe acatar la ley si quiere conservar su licencia si trabaja por su cuenta, o su empleo si es parte de una agencia. No obstante esto, la quiebra más de una vez para proteger a quienes cree que lo necesitan. La humanidad de estos protagonistas reside en su lealtad al caso —a las personas involucradas en él como clientes o a la agencia para la que trabajan como “operadores”—, pero no necesariamente a las leyes. Su independencia y su libertad prácticamente no tienen límites, tanto que los héroes de estas novelas ni siquiera parecen tener un pasado que pueda condicionar su presente. La marcada escasez de tiempo biográfico los hace emerger como protagonistas estáticos, cuyas vidas se continúan de una aventura a otra sin que ellos experimenten crecimiento ni acumulen experiencia, lo que hace que se erijan en funciones de la acción a pesar de ser idiosincráticos.

En los policiales negros de detectives estudiados para este trabajo se registran algunas discontinuidades relacionadas con la orientación emotivo-volitiva de los héroes. En algunas novelas, como *The Dain Curse*, *The Galton Case* y *The Maltese Falcon*, el detective busca cumplir con el mandato de su cliente. Si se aparta de ese mandato en algún momento, como hace Sam Spade en *The Maltese Falcon*, es para preservar su vida, su libertad o el orden social establecido por el Estado. Los valores que guían las investigaciones generalmente se relacionan con la preservación de la vida, la identidad y la propiedad. En *Red Harvest* y en *The Big Sleep*, en cambio, el caso se convierte en una *cuestión personal* por el compromiso que el detective asume tanto con su cliente como con el mundo.

Las novelas objeto de estudio de este trabajo se construye atendiendo al hecho que sus arquitectónicas se edifican sobre el cronotopo que acaba de describirse y a que en todas ellas se registra la misma variación: el detective en determinado punto del argumento decide continuar la investigación por iniciativa propia porque se involucra personalmente con el caso, lo que permite estudiar el deseo que se articula en esa decisión. Dentro de este espacio-tiempo teleológico se da así un momento de *kairós* en el que el detective se revela fiel a sus principios y manifiesta, implícitos en esa decisión, los valores que le permiten construir su identidad. El motivo cronotópico de la cuestión personal actúa en las novelas que se analizan en los tres capítulos siguientes como un catalizador del diálogo que se establece entre las orientaciones emotivo-volitivas de los héroes, que responden a determinados valores, y momentos históricos de graves crisis sociales.

En este apartado se ha buscado describir el cronotopo que comparten las novelas escogidas —y que constituye uno de los criterios que guían su conformación— con otros policiales negros de detectives. La identificación de tal número de rasgos comunes permite afirmar que el cronotopo de seguimiento suele emerger en este género, y que, de hallarse este cronotopo en un gran número de policiales de este tipo, pueda llegar a afirmarse que el género se define por la presencia de este cronotopo. A pesar de la presencia de este elemento común, la muestra en estudio no resulta homogénea. El

cronotopo teleológico edificado en las dos novelas tradicionales reemerge en los dos neopoliciales que hemos seleccionado —*Arena en los zapatos* y *El tercer cuerpo*— y, en combinación con otras formas de espacio-tiempo, en los dos antipoliciales, *La ciudad ausente* y *Novela negra con argentinos*. En el caso de estas dos últimas novelas, que combinan el cronotopo de seguimiento con otros —el del *cyberpunk* y el de la novela feminista—, y atendiendo al estatuto que ostentan dentro del conjunto conformado por la muestra, puede decirse que constituyen textos *difusos* (Cfr. Hippolyte, 2006).

A partir del estudio que hace de los aportes de distintos pensadores de la matemática y la filosofía, Jean-Louis Hippolyte (2006) propone que la existencia de sistemas responde a una selección previa de los elementos que los conforman, y que, dado que los objetos del mundo son vagos o difusos, al momento de estudiarlos no ha de confiarse en la construcción de sistemas *expertos*, o sea aquellos que se conciben como constituidos por elementos que pertenecen a ellos por su identidad. No ha de confiarse en este tipo de sistemas, sostiene, porque a partir del reconocimiento de la complejidad de los objetos en estudio en las ciencias sociales y humanas —fenómenos, seres, objetos—, la identidad de esos objetos pasa a depender en gran medida de los grupos en los que se los ubique: “*Because of the vagueness of objects, fuzzy theorists contend that identity itself has become problematic, insofar as individual objects and/or beings may no longer exist independently from one another*” (Hippolyte, 2006: 12).

Las dos novelas antipoliciales que se analizan en este trabajo constituyen elementos difusos dentro de la selección porque en sus arquitectónicas intervienen elementos ajenos al cronotopo de seguimiento. Esto implica que aunque resulta posible considerarlas inscriptas en el género del policial negro de detectives —definido a partir de la presencia de un cronotopo de seguimiento—, bien podría pensarse también que no lo están, dada la presencia en ellas de elementos del *cyberpunk* o de la novela feminista. No se propone leer estas novelas como resultados de una prolija y metódica combinación de dos o más cronotopos, sino como parte de una tendencia artística hacia la indefinición y la ausencia de certezas relacionada con el fin de siglo y la postdictadura argentina. Se verá en el Capítulo 5 que la complejidad de las arquitectónicas de estas novelas repercute

en la identidad de los héroes y en sus deseos, que se relacionan con zonas de infelicidad también complejas por las tensiones que alojan. En el siguiente capítulo comienzan a analizarse los deseos de los héroes, empezando por los de los detectives de los policiales negros tradicionales.

Capítulo 3

El deseo en dos policiales negros de detectives tradicionales

Se mencionó en el capítulo anterior que Bajtín aborda diferentes variedades de la novela biográfica en términos de los valores que se exaltan en cada una, mostrando así que es posible acceder a los valores de una cultura a partir del estudio de géneros novelescos. Se propone identificar zonas de infelicidad de la entreguerra estadounidense y de la postdictadura argentina a través de la lectura de seis policiales negros de detectives, y en función de este objetivo, en este capítulo se describe el modo en que se procede para poner en diálogo la orientación emotivo-volitiva de los héroes y zonas discursivas de infelicidad. Con el propósito de hacer explícita la metodología en la que se funda el análisis, se explica a continuación qué se entiende por *orientación emotivo-volitiva*, distinguiendo entre deseos instrumentales y deseos últimos y entre deseos débil y fuertemente inteligibles. Esta diferenciación permite precisar la manera en que se propone poner en diálogo las novelas de la muestra con sus culturas. El estudio del contenido y de la forma compositiva fusionados en las arquitectónicas de estas novelas permite ubicarlas en el coro de voces de sus cronotopías y comprender la manera en que refractan los valores sobre la que se funda la identidad de distintos grupos sociales. La identificación de ideogemas permite abordar las tensiones ideológicas que dan origen a los deseos de los héroes, que se interrogan como estados de tensión emocional que se expresan en términos de ansiedad ante lo que los héroes experimentan como una carencia de lo que evalúan como algo valioso. Finalmente, con el fin de relacionar las dos novelas con sus cronotopías histórico-culturales, se las analiza con especial atención a dichas

orientaciones y al motivo cronotópico de la cuestión personal, uno de los momentos de la trama en que el deseo y la emoción del héroe se hacen legibles. La identificación de continuidades entre estas orientaciones y evaluaciones halladas en otros discursos permite identificar una zona de infelicidad y describir la naturaleza de la relación que se entabla entre los héroes de los policiales negros tradicionales de la muestra y sus culturas.

3. 1. Orientación emotivo-volitiva y zonas de infelicidad

En “Autor y héroe en la actividad estética” (1997) Bajtín se ocupa de la orientación emotiva y volitiva del autor y luego de la del héroe, entre las cuales establece una analogía. Señala que la emoción y el deseo del autor nunca pueden considerarse como separados del objeto hacia el que se orientan, ya que el objeto no se le aparece como independiente de la mirada que lo selecciona, lo separa del mundo de la experiencia cotidiana y lo evalúa para representarlo. Así, “la orientación emocional y volitiva del autor se expresa en la propia elección del tema y del argumento, en la selección de las palabras para su expresión, en la elección y estructuración de las imágenes, etc.” (Bajtín, 1997: 100). Al momento de abordar la emoción y el deseo del héroe, expresa que también emerge en todos los elementos de la obra literaria, y que si se aíslan determinados elementos para acceder a dicho deseo, como él hace con la entonación en un poema de Pushkin que analiza en su ensayo, estos elementos “pueden aislarse sólo en abstracto, siendo en la realidad fusionados en una unidad concreta y totalizadora, se interpenetran y se condicionan mutuamente” (Bajtín, 1997: 100).

Así como al trabajar sobre el poema de Pushkin, Bajtín se detiene en la entonación lírica porque expresa la emoción y el deseo del héroe, al momento de estudiar la orientación emotivo-volitiva del héroe en las novelas objeto de estudio, el análisis se centra en elementos que permiten acceder a la orientación del héroe. Los procesos emotivo-volitivos del héroe en diálogo con su mundo cobran visibilidad en la palabra. Se considera entonces evidencia textual al conjunto de elementos verbales de los que resulta

posible obtener información sobre los procesos emotivo-volitivos del héroe. Esta información se considera válida si es confirmada por la recurrencia, dentro del texto, de información semánticamente coincidente. Los datos sobre el héroe están articulados de diferentes formas y por diversas voces: pueden estar vehiculizados por la respuesta de su cuerpo a su horizonte objetual, por su palabra dirigida al mundo —lo que en los primeros escritos de Bajtín (1982, 1997) coincide con la acción del alma—, por la palabra del héroe dirigida a sí mismo —que da cuenta de la actividad de su espíritu—, y por la verbalización de sus anhelos, siempre considerando que el autor puede crear un héroe que no reflexione acerca de sus deseos o que mienta acerca de ellos. Otros elementos que permiten acceder a los deseos y las emociones de los héroes están constituidos por procesos narrativos y descriptivos articulados por la voz de un narrador, que acentúa según su propia visión la palabra del héroe (Cfr. Voloshinov [1919] 1973) y que refiere y valora las características psicológicas del protagonista, sus objetivos y sus presunciones sobre los medios necesarios para el logro de dichas metas. En la palabra del narrador es posible discriminar la información acerca de lo que dice, hace y piensa el héroe de las valoraciones del narrador acerca de esos dichos, acciones y pensamiento.

La distinción que se hace en el análisis entre *deseos instrumentales* y *deseos últimos* permite analizar los valores que fundamentan la acción y la palabra del héroe. Constituyen *deseos instrumentales* aquellos que impulsan al héroe hacia un objeto que lo acerca al logro de otro deseo más profundo y permanente, un *deseo último* que actúa como impulso de todo su mundo y que se funda en las valoraciones que contribuyen a la construcción de su identidad. Los deseos instrumentales se relacionan con los detalles de la trama, con sus acciones cotidianas y con los pasos de la investigación. Veremos más adelante que en *Red Harvest* el protagonista se ocupa de hacer correr rumores acerca de peleas de box “arregladas”; el deseo de crear sospechas sobre algunos personajes no constituye un deseo último, sino que es instrumental a otro, el de sembrar confusión y enemistad entre distintas bandas de *gangsters*; y este deseo a su vez remite a otro —que las bandas criminales se destruyan entre sí—, y así hasta llegar a su deseo último, que es

el que más interesa a esta investigación porque revela valores que se inscriben en zonas discursivas de infelicidad.

Tanto los deseos instrumentales como los últimos nos dan acceso a los valores sobre los que se funda la identidad del héroe. Sus deseos últimos, al ser los que fundamentan los instrumentales, adquieren mayor importancia en el análisis porque permiten identificar las evaluaciones que hacen que el héroe tome determinados cursos de acción. En *The Big Sleep*, el héroe se revela comprometido con una ética que valora al hombre y a la mujer de una manera que lo hace entrar en conflicto con algunos de los nuevos valores de la sociedad de entreguerras. Esta tensión que se descubre entre Marlowe y los demás personajes de la novela lo lleva a tratar a las mujeres de manera despectiva o respetuosa según cómo valore la mujer con quien se encuentra, a colaborar con los hombres que comparten sus valores y no con otros, a obedecer los mandatos de su cliente si este mandato coincide con su ética laboral, o a desobedecerlos si su obediencia pudiera llevar a herir a quienes cree que debe proteger.

La orientación emotivo-volitiva del héroe surge del diálogo del héroe con su mundo, de modo que su actuar, su pensar y su sentir resultan coherentes con voces específicas de ese mundo. Si sus deseos se analizan en diálogo con ese horizonte objetual y con la manera en que evalúa a los demás personajes, estos deseos sólo explican motivaciones que surgen a nivel del argumento y que adquieren significación en el plano del cronotopo novelesco, permaneciendo *débilmente inteligibles* (Cfr. Stock, 2006) para el lector hasta que se los pone en diálogo con sus culturas, que es donde se dialogizan los valores que subyacen en los deseos más profundos del héroe. Esta puesta en diálogo permite comprender no sólo la orientación emotiva y volitiva del héroe sino además la del autor, ya que, como se apuntaba en el capítulo anterior, “la conciencia del personaje, su modo de sentir y desear al mundo (su orientación emotiva y volitiva) están encerrados como por un anillo por la conciencia abarcadora que posee el autor con respecto a su personaje y su mundo” (Bajtín, 1982: 20).

El ingreso de los valores de la cultura al cronotopo novelesco y su emergencia en la emoción y el deseo del héroe permite suponer que dichos valores han sido también

enunciados en otros textos del mismo momento histórico, o al menos que forman parte de lo no formalizado pero sí experimentado, lo que Voloshinov llama “conciencia práctica” (Voloshinov [1929] 1973: 69). En función de esto, se analiza la palabra y la acción del héroe en diálogo con sus otros y su horizonte objetual con el fin de identificar elementos discursivos en la cultura de la que participa la novela, y de escudriñar cuáles de estos discursos contribuyen a hacer estos deseos sustantivamente inteligibles a partir de la presencia en ellos de voces que expresan similares preocupaciones, inquietudes, demandas.

Estos elementos, que podrían hallarse en distintos discursos —como el periodístico, el cinematográfico, el literario—, se buscan en textos literarios que participen de la misma cronotopía que las novelas en estudio. Como luego se verá, es posible identificar continuidades entre la orientación emotivo-volitiva del héroe de *Red Harvest* y valores de cultura que se expresan en *The Great Gatsby* (Fitzgerald, [1925] 1998), en *The Crack-Up* (Fitzgerald, [1936] 1993), y en *The Sound and the Fury* (Faulkner, [1929] 1990). También se encuentran continuidades entre el deseo y la emoción del héroe de Chandler y la novela *For Whom the Bell Tolls* (Hemingway, 1940) y el cuento “The Short and Happy Life of Henry Macomber” (Hemingway, 1938), especialmente en las visiones de los dos textos sobre la “masculinidad” y la “femineidad”.

Se retoma a continuación la cultura de la que participa *Red Harvest* con el fin de ubicar estas zonas en los procesos de los que son parte y así comenzar a enlazar los cronotopos novelescos con otros discursos de la cultura. Luego se analiza su arquitectónica con especial atención al deseo del héroe, a los efectos de mostrar la relación entre la orientación emotiva y volitiva de los héroes y valores de la cultura. Con atención a esto, finalmente, se relaciona dicho deseo con voces de la cultura para relevar el contenido de una zona discursiva que puede considerarse de infelicidad por el tipo de sentimientos que expresa.

3. 2. *Red Harvest* y la velocidad

3.2.1. Los años veinte

Como se dijo en “El policial negro en Estados Unidos”, *Red Harvest* se publica por entregas durante 1927 en la revista *Black Mask*, y como libro en 1929. Los personajes que habitan la ciudad descrita por Hammett están obsesionados por el dinero, por formas de conseguirlo y de acumularlo de manera rápida, sin importar que para hacerlo deban violar la ley. Esta conducta se explica si se considera que la década del veinte se ve marcada por el consumismo que sigue a un primer período de inestabilidad después de la Gran Guerra, pasado el cual la economía se mantiene en continuo crecimiento hasta el *Wall Street Crash* de 1929 (Atack y Passell, 1994: 554 y ss.). El ciudadano estadounidense evalúa de una nueva forma el dinero y las posesiones —actitud que es posible encontrar en la novela en el personaje de Dinah Brand, mujer que dedica todos sus esfuerzos a la acumulación de capital— y vive esta década en un estado de exaltación.

En los años veinte se debaten fuerzas de conservación y fuerzas de cambio que se verá emerger en *Red Harvest*, y que se ven encarnadas en las voces de la primera rebelión juvenil, rebelión que hoy parece moderada en comparación con la de los años sesenta, pero que logra cambios importantes en la manera en que comienzan a construirse socialmente las categorías de género, clase y raza. Los jóvenes de la década del veinte son los primeros en cuestionar las barreras que separan los géneros, las clases sociales y los grupos étnicos. Los jóvenes blancos empiezan a mezclarse con afroamericanos en los bares de *jazz*, y las mujeres a gozar de mayor libertad económica y sexual. La década del veinte se caracteriza por una gran impaciencia de los jóvenes con las creencias de sus mayores (Palmer, 2006: 4), pero a pesar de la libertad sexual que tantos pregonan, la literatura de la época continúa mostrando el homoerotismo como una desviación. La

sexualidad continúa asociada, en la ficción, con sufrimiento y desgracias, con peligro o con el poder (Banta, 1988: 858). La representación de la mujer se “congela” en algunos estereotipos, entre los cuales se encuentra la *femme fatale*.

Los cambios propuestos por estas voces llevan a que algunas fuerzas sociales de conservación agudicen sus políticas en lo relativo a la contención de los que conciben como excesos, lo que lleva a recrudecer viejas cruzadas moralizadoras a través del endurecimiento de algunas leyes. Una de las consecuencias de esta postura es la sanción de la Ley Seca (*Prohibition*, o “*Noble Experiment*”), que empieza a penar con la cárcel la producción, distribución y consumo de bebidas alcohólicas. Esta ley es el resultado de un movimiento que se inicia mucho tiempo antes, más precisamente durante la Guerra de Secesión. El movimiento se institucionaliza en 1873 con la fundación de la *Womens' Christian Temperance Union*, institución que sostiene que el consumo de bebidas alcohólicas no sólo emborracha sino que contribuya al abandono de los “valores cristianos” (Palmer, 2006: 7).

La prohibición de consumo alcohólico tiene fundamentos “morales” y nace del convencimiento de que el alcohol lleva a “la perdición”. Los esfuerzos de muchos años por parte de organizaciones que buscan penar toda actividad relacionada con las bebidas alcohólicas tienen sus frutos en la 18^{va}. Enmienda a la Constitución, que pena con multas y prisión a quienes producen, transportan, venden o consumen bebidas alcohólicas. Dice en 1928 Daniel Marsh al prologar un libro que historiza la lucha que culmina en la Ley Seca que es la obligación de quienes han comprendido la necesidad de fortalecer los valores de “los viejos tiempos” evitar que las nuevas generaciones “caigan nuevamente en el barro” (citado por Warner, 1928: 19-20, nuestra traducción).

Tan altos ideales, sin embargo, no llegan a ser compartidos por la mayoría de los ciudadanos: no hay fuerza policial ni judicial ni recursos económicos que puedan controlar el consumo. Se intenta endurecer la ley aumentando las penas de seis meses y mil dólares de multa a cinco años en prisión y diez mil dólares de multa, para lo que se tienen que construir nuevas cárceles. Pero para llevar a cabo los controles necesarios se

deben aumentar los impuestos para poder contratar más agentes de policía, algo que ningún partido ni organización quiere avalar (Hamm, 1995: 268.).

La Ley Seca y las dificultades que atraviesa su implementación permiten entrever la lucha que se da entre fuerzas conservadoras y de cambio. El héroe de *Red Harvest* se identifica, como quienes apoyan esta ley, con voces que condenan los cambios que se van dando en la sociedad de la entreguerra, muchos de los cuales ocurren como consecuencia de la acción de algunas minorías. Uno de los cambios más importantes de la década del veinte es el constituido por el nuevo rol que asume la mujer en la vida pública. En 1920 una enmienda constitucional le da a la mujer el derecho al voto, lo que alienta a algunas de ellas a incursionar en la política. Algunas mujeres de clase media comienzan a compartir lugares de trabajo con las de clase trabajadora, y aunque la mayoría de ellas deja de trabajar al casarse, una pequeña minoría empieza a retener sus puestos aún casadas. La institución del matrimonio también comienza a cambiar en estos años, ya que deja de verse como una serie de obligaciones sociales para concebirse como una manera de lograr felicidad y plenitud emocional. Estos cambios llevan a un incremento en la tasa de divorcios, porque ahora las mujeres de clase media pueden mantenerse solas y dejan de depender económicamente de sus esposos; el divorcio, con el tiempo, deja de estar tan mal visto como en décadas anteriores. Ya desde antes de la Primera Guerra Mundial la moda y otras conductas sociales hablan de una mujer más activa socialmente: muchas llevan el cabello y la pollera más corta, fuman y maldicen en público, bailan frenéticamente y tienen un comportamiento sexual más libre. A esta “nueva mujer” se la llamó “*flapper*” (Raub, 1994: xiii). Como se verá más adelante, en las novelas de la muestra emergen voces que condenan a las mujeres que se apartan de la imagen tradicional de madre y ama de casa, mujeres que en *Red Harvest* se pueden ver representada en Dinah Brand y en *The Big Sleep*, en Vivian y Carmen Sternwood.

Como contrapartida, el resurgimiento del Ku Klux Klan que se mencionó en el capítulo anterior habla de la existencia de fuerzas conservadoras, algunas de las cuales se saben ilegales, actúan de manera clandestina, y gozan de un alto grado de adhesión política entre sectores blancos y altos de la población. Estas fuerzas buscan dominar el

escenario social de modo de mantener un poder que sienten que están perdiendo y una cultura que amenaza con ser suplantada o al menos desafiada por la de inmigrantes y afroamericanos, además de por la “nueva mujer” (Cfr. Patterson, 2008). Esta descripción de algunas de las fuerzas de cambio y de conservación de la sociedad estadounidense de entreguerras permite comprender qué voces circulan en la cultura y con cuáles se identifica *Red Harvest*. Esta novela no le da voz a nuevas ideas de libertad sexual o de hermandad social y racial, y resulta en cambio posible identificar en el texto una necesidad por parte del héroe de ponerse al servicio de fuerzas que buscan preservar un orden político y social que hacia los años veinte se considera ya perdido pero todavía valioso. Se verá a continuación de qué manera *Red Harvest* refracta las voces arriba mencionadas y cómo la orientación emotivo-volitiva de su héroe se suma a otras que también emergen en la literatura de la época.

3.2.2. El Agente

La descripción del héroe de *Red Harvest* permitirá acceder a su deseo y a su emoción, por lo que este apartado se dedica a caracterizarlo en su diálogo con los demás personajes y con la ciudad de Personville, que por su corrupción es rebautizada por el Agente “Poisonville”. De la interacción dialógica de la conciencia autorial y de la conciencia del héroe surge en *Red Harvest* un protagonista cuyo horizonte objetual se construye a partir de su propia voz. Este héroe relata una historia en la que se suceden vertiginosamente acciones y diálogos en estilo directo, sin espacio para la descripción detallada, la reflexión o el *racconto*. El autor no se permite una posición transgrediente que finalice al héroe. El Agente narra lo que hace y dice y lo que ve y oye, pero no le da acceso al lector a vivencias relacionadas con su vida privada, lo que contribuye a la construcción de un “héroe invisible” que termina fundiéndose con la ciudad. El autor textual construye al Agente con los mismos elementos con que edifica Personville: con la violencia y la despersonalización de las relaciones de esa sociedad –lo que hace del nombre de la ciudad una ironía--, y sin vida familiar, sin un pasado que le dé profundidad

al tiempo, sin amigos, espiritualidad o proyectos —sólo cuerpo, palabra falaz y violencia—. En sus diálogos con Dinah Brand, la mujer que le permite tejer la red de intrigas con la que atrapa a los delincuentes de Personville, el Agente revela algo más de sí al hablar de la manera en que se siente poseído por el espíritu de la ciudad, pero las relaciones que establece con sus otros son efímeras y no dejan rastros ni en él ni en los demás: al descubrir el cadáver de Dinah el Agente no se detiene a describir sus emociones, sino que explica cómo borra sus huellas de todo aquello que ha tocado durante su estadía en la casa, acción que puede librarlo de ser acusado de su asesinato. La escena es común en el género, así como es común que el detective guarde para sí sus vivencias personales. Esta dureza y ese silencio convierten al héroe en un enigma para los lectores. Del mismo modo que no se sabe nada de su vida personal, se ignora qué piensa de sí mismo y de lo que lo rodea, de forma tal que su horizonte objetual se representa como una colección de objetos y escenarios tan refractarios a la mirada como su vida interior.

El diálogo que el héroe mantiene con la ciudad determina la génesis de su deseo, que se orienta a restaurar el orden perdido. Ni otros personajes, ni el autor ni el lector puedan entablar un diálogo con su conciencia. La ciudad es la única fuerza cuya naturaleza resulta lo bastante poderosa como para penetrar esa coraza de secreto que lo rodea y ejercer sobre él su influencia. Así por lo menos lo percibe el Agente, quien culpa a la ciudad de llevarlo a ejercer una violencia excesiva y a disfrutar haciéndolo: “*it's easier to have them killed off, easier and surer, and, now that I'm feeling this way, more satisfying*” (141). Esta invisibilidad del héroe, tan funcional a su trabajo, se traduce en un vacío de identidad que culmina en la fusión de héroe y ciudad.

El deseo del héroe evoluciona a lo largo de la historia. Cuando comienza su aventura, el Agente, cuyo nombre propio nunca se revela, actúa movido por las órdenes que recibe: llega a la ciudad obedeciendo una orden de su jefe; una vez allí, investiga la muerte de su cliente como parte de su trabajo, y pasa a obedecer el mandato de un nuevo cliente, Elihu Willsson. A su llegada a la ciudad, es lo bastante afortunado como para encontrarse casualmente con el sindicalista Bill Quint, que está en posición de referirle el

pasado inmediato de Personville; a partir de allí, la investigación que emprende se desarrolla al ritmo de la información que va reuniendo y de las acciones que logra provocar, pero siempre responde al mandato recibido y se beneficia de encontrarse, por casualidad o por decisión de otros, con las personas que pueden ayudarlo. Sólo en una ocasión decide el Agente “desobedecer” las órdenes que recibe: cuando Willsson le pide que abandone el caso, que interrumpa la limpieza de la ciudad, el Agente la continúa aduciendo que, como el jefe de policía ha intentado matarlo, va a seguir con lo que comenzó para desquitarse.

En este momento el caso se convierte en una cuestión personal, giro en el argumento que, como se señaló en el capítulo anterior, se repite en las otras novelas de la muestra y permite interrogar el deseo del héroe que se revela en la decisión de emprender o continuar una investigación sin que exista un mandato externo de hacerlo. En *Red Harvest*, sin embargo, ese supuesto ejercicio de la voluntad tal vez nunca es tal. El Agente pronto comprende que la violencia de la ciudad se ha apoderado de él y que ha perdido el control de sus actos. Puede decirse entonces que, aunque en un momento deja de obedecer a su jefe y actúa según una motivación personal, se halla siempre bajo el poder de otros: de su jefe y sus clientes primero, de la ciudad después. Su vida y su identidad dependen de lo que otros le digan que haga; cumplidas las órdenes, el Agente continúa su marcha sin acusar cambios en su identidad, sin haber aprendido gran cosa y sin esperanza de haber alterado de forma perdurable el presente de Personville: aunque a su partida la ciudad está en calma, él sabe que Willsson volverá a “arruinarla”.

Así como el objeto de la orientación emotivo-volitiva del héroe está determinada por su diálogo con Poisonville, la forma que toma la ciudad determina y es determinada por los usos de la palabra, del espacio y del tiempo, por lo que constituye un motivo cronotópico de central importancia (Cfr. Lehan, 1998). Esta ciudad no está construida a partir de la descripción de paisajes urbanos ni de sus habitantes, sino a partir de la lucha que en ella se libra entre formas de significar y de actuar. En la ciudad de *Red Harvest* se debaten concepciones antagónicas de *ley y orden*, y de otras relacionadas, como *poder*, *dinero*, *legalidad*, *lealtad*, *hombría*. La manera en que el Agente concibe la ley y el orden

colisionan con el significado que la diada tiene para Willsson, para la policía y para los delincuentes. Para construir el contexto en el que estos ideogramas libran su lucha, el impulso creativo del autor selecciona de su cultura una serie de formaciones, instituciones y prácticas y desecha otras; ensambla con esos elementos una ciudad en la que se libra una batalla por el poder de instaurar una determinada visión de ley y un determinado orden social.

Los ideogramas que pueden identificarse en la novela son de importancia debido a que el deseo del héroe se modela en diálogo con sus valores, que colisionan o coinciden con los de los demás personajes. Para generar su ideograma, la novela metaforiza el delito en términos de *suciedad*, y la labor del Agente como una *limpieza*. Elihu Willsson se refiere a la labor del Agente como la de “limpiar” la ciudad (“*clean up the city*”); esta metáfora se repite en el título con el que *Black Mask* serializó la novela: “*The Cleansing of Poisonville*”. La “suciedad” de la ciudad llega a manchar al mismo Willsson, situación que se hace evidente cuando en su propia casa se reúnen con él los jefes de las bandas rivales, el jefe de policía y el Agente. Esto comunica una visión del capitalismo, que se muestra como un sistema que hace uso de los mismos métodos que los delincuentes que reprime. Willsson convive en forma pacífica con los delincuentes hasta que atentan contra su vida, y recién entonces le declara la guerra a la “corrupción”. Desestabiliza este ideograma que la batalla que las fuerzas de la novela generan en el seno de las palabras “ley” y “orden” no tenga una clara resolución: aunque el Agente contribuye a destruir a quienes fueron utilizados por el orden capitalista para reprimir la protesta social, su acción perpetúa el orden que llevó a esa protesta en primer lugar. La ley y el orden que la novela restaura son feudales, ni siquiera capitalistas: consisten en la ley y el orden de quien detenta el monopolio de la tierra y de los medios de producción, de la base material y de la superestructura ideológica, y de quien puede recurrir al poder militar —el de la guardia nacional— de ser necesario. La polémica que se instala hasta el final de la historia en el ideograma *ley y orden*, sumada a los usos falaces de la palabra, contribuye a una arquitectónica que refracta un mundo en el que la violencia y la mentira se erigen en principios rectores de las relaciones intersubjetivas.

La ciudad de Personville se edifica también a partir de relaciones que responden a determinadas valoraciones de la mujer, de los trabajadores, del capital y del Estado. La mujer ingresa a la novela bajo dos formas, la de la esposa de Don Willsson, y la de una prostituta, Dinah Brand; no hay lugar para madres, hijas o hermanas en Personville, ni para artistas, maestras, niñeras o mucamas. Tampoco hay niños, en esta ciudad-novela, ni mascotas, ni ancianos; no se nombra la existencia de iglesias, escuelas, plazas. En suma, no se trabaja con los materiales de la vida doméstica ni se hacen ingresar el tiempo biográfico o el cotidiano, sino que se construye una sociedad regulada por los ritmos de la ilegalidad, donde priman la fuerza y las alianzas entre delincuentes. El Estado ingresa a la novela bajo la forma de funcionarios que han sido comprados por Willsson, de modo que Willsson pasa a suplir al Estado, y se descarta la participación de fiscales, jueces o políticos en la resolución de los problemas causados por los conflictos que desgarran a Personville. En cuanto a la vida comercial e industrial de Personville, aunque a la ciudad se la describe como una ciudad minera, no se mencionan mineros ni se sabe qué se explota en la minas. Sí se habla de bares, restaurantes, hoteles, bancos, del diario local y de la estación de policía, además de un puñado de casas en mal estado y de la mansión de Willsson; en Personville nadie parece trabajar, pero a sus calles las recorre un líder sindical. Este recorte de la cultura constituye un primer paso en la construcción de la arquitectónica de *Red Harvest*, y permite expresar polémicas implícitas en el ideograma *ley y orden*. La ley se asocia con el individuo dueño del capital, que con su acción busca restaurar el orden social que le permitió acumular ese poder, y no con los derechos de los mineros y los ciudadanos comunes, ni con el orden impuesto por el Estado a través del consenso democrático.

La heteroglosia de esta ciudad expresa los deseos contrapuestos del héroe, de Willsson y de las alianzas de delincuentes. El conflicto que lleva al Agente a Personville es un conflicto de poder que se registra a varios niveles: existe en primer lugar una lucha entre Don Willsson, que desea ponerle fin a la delincuencia en su ciudad, y su padre, que es partícipe indirecto de esa delincuencia y además posee los recursos económicos que le dan empleo a los habitantes de la ciudad; a pesar de su riqueza, Elihu Willsson se

encuentra atrapado en una situación de sujeción por haber ejercido su poder contra los mineros que se declararon en huelga, para lo cual empleó matones rompehuelgas; además, en Personville se vive una situación de equilibrio de poder entre bandas que manejan dinero al margen de la ley, equilibrio que puede desestabilizarse de un momento a otro mediante la celebración de nuevas alianzas. En suma, el deseo de poder y de dinero mueve a los personajes de Personville a la acción, y todos ellos buscan mantener un *statu quo* que identifican con la ley a la que responden y con el orden que desean perpetuar: Elihu Willsson desea volver a ser el dueño de la ley; Don Willsson busca el imperio de las instituciones, con una ley democratizada; los delincuentes que operan en Personville tienen códigos diferentes que también reglan sus actividades —códigos de lealtad, por ejemplo—, y buscan perpetuar un orden en el que pueden hacer dinero al margen de una ley represiva que considera delitos la prostitución, el juego de azar o la fabricación y venta de licor. A pesar de alentar distintas posturas acerca de qué interpretan como ley y como orden, todos los participantes en esta lucha, con la excepción de Don Willsson, que casi no forma parte de la historia, alientan una actitud de individualismo y de deseo de lucro.

La prosecución del propio interés constituye un rasgo común a todos los personajes, lo que habla de una postura ético-ideológica que puede relacionarse con el deseo del héroe. El impulso creador del autor puebla la ciudad de policías mal vestidos, boxeadores de incógnito, contrabandistas y levantadores de juego clandestino; esta “ciudad envenenada” está habitada por dos tipos de personas, las que intervienen en la historia de manera activa y son exponentes de corrupción, y las que aparecen poblando el escenario en un telón de fondo, como observadores de la acción de los primeros —como Albury, sus compañeros del banco, los secretarios de Willsson, los que se detienen a comentar el robo a un banco—. Dentro del primer grupo se encuentra a quienes, tal vez sólo por una cuestión de supervivencia, se han vuelto delincuentes: matan, mienten, traicionan; no respetan códigos de conducta como los que rigen una rendición; usan y proveen coartadas falsas. Todo esto contribuye a que, dada la alianza entre las fuerzas del

orden y las del delito, la ciudad se convierta en un “Estado criminal”, tan violento y arbitrario como un Estado policial.

El deseo del héroe en diálogo con el de los habitantes de Personville ha sido descrito como un deseo “hobbesiano” (Cfr. Metress, 1994). Para sobrevivir en Personville hay que aliarse con quien tenga más poder de fuego, pero dada su fugacidad, estas alianzas no son suficientes para revertir la fragmentación de la comunidad. Los habitantes de esta ciudad aceptan someterse a un líder —ya sea el dueño del juego clandestino o el dueño de las minas— a cambio de seguridad, lo que revela una visión hobbesiana del hombre. Para Hobbes no resulta contrario a la razón buscar la autopreservación, y por lo tanto, la autopreservación puede considerarse una ley que es tanto moral como natural —así como no es moral matar a otro a sangre fría, sí lo es si se actúa en defensa propia—. Perseguir el propio interés se vuelve en su pensamiento parte de una conducta instintiva, natural y moral. Y como la paz es algo que beneficia al hombre, es racional que todos deseen lograr un estado de tranquilidad y seguridad. En *Leviatán* sostiene que la ley natural, primera y fundamental, es la de buscar la paz y mantenerla, aunque para esto deba recurrirse a la guerra (Hobbes, [1651] 1991). Si los ciudadanos viven sin gobierno, sus vidas se encuentran en un constante conflicto de intereses, y la paz que contribuye a su preservación se ve amenazada; resulta razonable entonces que los ciudadanos acepten la autoridad absoluta del Estado, cuyo poder se encuentra justificado en la necesidad de preservar la paz que contribuye a la preservación de la vida. Sin la delegación del poder total en el Estado, la vida se resuelve en una *bellum omnium in omnes*, una guerra de todos contra todos (Hobbes, [1642] 1998, 1.12). Según Hobbes, la condición natural de la humanidad es justamente este estado de conflicto permanente, cuya única solución es la delegación (voluntaria o a través de la coacción) del poder de decisión en el Estado, siempre que todos los demás actúen de igual manera (Cfr. Harrison, 2003).

De ahí la centralidad que toman los contratos y los acuerdos, tanto en la visión de Hobbes como en la que se explora en *Red Harvest*. Los acuerdos se celebran para aunar fuerzas en busca de la autopreservación, pero cuando el otro no cumple su palabra, uno

ya no se encuentra obligado a cumplirla; cuando se traiciona, se libera al otro del acuerdo firmado. En esta ciudad hobbesiana, entonces, la acumulación de capital en la que Dinah Brand está empeñada evidencia un deseo de autopreservación; y Dinah no traiciona, porque nunca hace promesas: es honesta al decir que lo único que le interesa es el dinero. Las acciones del Agente se justifican racionalmente también porque a través de la guerra que desata busca recuperar la paz perdida; lo que se problematiza en la novela no es ese objetivo, sino los *medios* utilizados para restaurar el imperio de la ley —la violencia, el engaño— y el tipo de Estado que se busca imponer con el fin de garantizar el orden social.

Un análisis de la manera en que se relaciona el héroe con cada uno de sus otros permite colegir dónde se origina su orientación emotivo-volitiva. El Agente aprende rápidamente a jugar los juegos de violencia y poder de Personville para desatar la guerra que traerá la paz. Las mentiras que luego incluye en su informe a la Agencia se justifican también desde una visión hobbesiana, aunque prueban ser esfuerzos infructuosos, ya que su jefe —el Viejo— reprende al Agente por haber roto las reglas de la Agencia. Personville posee una fuerza que, como las fuerzas naturales que describe Hobbes, busca la autopreservación. Esta fuerza se apodera del Agente y le hace olvidar la ley que respetaba hasta ese momento, convirtiéndolo en una herramienta útil para la restauración del orden “natural” en el que Elihu Willsson se convierte en el Estado absoluto y garantiza —o se espera que garantice— la tranquilidad de los ciudadanos.

Al deseo del héroe no se genera a partir de sentimientos altruistas, sino de un alineamiento con fuerzas opresivas y conservadoras. El vacío ético del Agente permite que la violencia de la ciudad lo invada y que se convierta en alguien tan sediento de sangre como los delincuentes, inclusive en alguien que desobedece y engaña a su superior. Al Agente no le interesa tanto averiguar quién mató a su cliente como limpiar la ciudad de matones y vividores, limpiar “su” Personville (192). La verdad no se encuentra entre sus prioridades, ni como contenido de su deseo ni como valor: no vacila en engañar para desencadenar una lucha entre pandillas, ni en mentir en sus informes. Sin embargo, como narrador de la historia, el Agente se compromete a contar toda la verdad. Y es a

través de esta narración “verídica” que comunica al lector sus constantes mentiras: mentiras sobre su identidad, sobre sus motivaciones, las mentiras incluidas en su informe al Viejo, las que le dice a Dinah Brand. El Agente se vuelve un catalizador de fuerzas tanto físicas como discursivas, una usina de rumores que desencadena la electricidad de la violencia. Sin embargo, el control que mantiene sobre su discurso no se traduce en control sobre sus acciones.

¿Qué lo anima a desear lo que desea, siendo que pergeña una operación que contradice los mandatos de su superior y de su cliente? El mandato de Elihu Willsson es claro: “*I want a man to clean this pig-sty of a Poisonville for me, to smoke out the rats, little and big. It’s a man’s job. Are you a man?*” (42). Este pedido parece motivado, no tanto por la muerte de su hijo sino por miedo a que vuelvan a atentar contra su vida y esta vez tengan éxito. El Agente le hace saber que aceptará el trabajo sólo si Willsson está de acuerdo con que la limpieza sea total. Willsson acepta sus condiciones, y el Agente toma este caso —sin consultar a la Continental acerca de la conveniencia de hacerlo— porque parece compartir el deseo de Elihu Willsson de limpiar la ciudad. Durante el cumplimiento de su cometido, elige metodologías que no conciben con lo que se espera de él, lo que lo obliga a mentir en sus informes. No lo anima en esto su lealtad a Willsson, ni un deseo de rebelión contra el Viejo o la Continental. Cuando Willsson le pide que se detenga el Agente no lo obedece: “*I’ll give you nothing but a good job of city-cleaning. That’s what you bargained for, and that’s what you’re going to get*” (60).

Para terminar el trabajo que ha decidido concluir siguiendo su propio impulso debe hacerse cargo del comisario Noonan, que trató de matarlo. El caso se ha vuelto una cuestión personal contra Noonan:

No, I don’t like the way Poisonville has treated me. I’ve got my chance now, and I’m going to even up. I take it you’re back in the club again, all brothers together, let bygones be bygones. You want to be let alone. There was a time when I wanted to be let alone. If I hadn’t, maybe now I’d be riding back to San Francisco. But I wasn’t. Especially when I wasn’t let alone by that fat Noonan. He’s had two tries at my scalp in two days. That’s plenty. Now it’s my turn to run him ragged, and that’s exactly what I’m going to do. Poisonville is ripe for the harvest. It’s a job I like, and I’m going to do it. (64)

A pesar de tan clara enunciación, uno de los problemas que presenta la lectura de esta novela continúa siendo la inteligibilidad del deseo del Agente de la Continental. Aunque la cadena de acciones que responde a sus deseos instrumentales resulta comprensible, ¿qué explica que desobedezca a su superior, que oculte evidencia, que mienta en sus informes, que opere de modo de causar la muerte de todos los miembros de las bandas rivales? El Agente dice que lo mueve el deseo de venganza: el comisario lo mandó matar dos veces, y eso hace que él se defienda contraatacando. Sin embargo, continúa su cosecha de sangre aún después de la muerte del policía. Su narración da acceso al revés de la trama que teje, pero no durante su planeamiento sino durante la ejecución. Este silencio que hace reinar sobre la manera en que planifica su accionar hace aún más ininteligible su deseo último.

Podría pensarse en un “*operated Operator*” (Cfr. Malmgren, 1999: 378), o sea en alguien que, bajo el influjo del “veneno” de la ciudad, pasa de actuar éticamente sobre la realidad para modificarla para bien, lo que hace al resolver el crimen del hijo de Willsson, a ser modificado para mal por una realidad inmoral. Le dice a Dinah, hablando del picador de hielo que manipula mientras bebe en su compañía:

“A couple of days ago, if I thought about it all, it was as a good tool to pry off chunks of ice. (...) Not a bad thing to pin a man to his clothes with. That’s the way I’m betting, on the level. I can’t even see a mechanical cigar lighter without thinking of filling one with nitroglycerine for somebody you don’t like. There’s a piece of copper wire lying in the gutter in front of your house — thin, soft, and just long enough to go around a neck with two ends to hold on. I had one hell of a time to keep from picking it up and stuffing it in my pocket, just in case —”

“You’re crazy.”

“I know it. That’s what I’ve been telling you. I’m going blood-simple.” (142).

Si se lo considera como poseído por el espíritu de la ciudad, su deseo último entonces es el deseo de la misma ciudad, y por tanto, una forma de autopreservación de la ciudad a través de la destrucción de aquellos que amenazan la paz social. El resultado de las acciones del Agente es la supervivencia de Willsson y la de los habitantes que lo invisten del poder de gobernarlos. El resto de los personajes es destruido por ese deseo que se apodera del Agente, un deseo que, a través del derramamiento de sangre, restablece el imperio de la paz y de la ley en Personville, o sea el imperio de Willsson. En

el accionar del Agente la violencia se justifica como forma de vida, como forma de llevar adelante un trabajo. Sus acciones hablan de un deseo de restaurar un orden perdido, un orden que se ve amenazado no tanto por la aparición de negocios ilegales que prosperan con la connivencia de las autoridades, sino por prácticas violentas que ponen en peligro la vida de los poderosos. No le importan al Agente la cohesión del entramado social, ni los derechos de los mineros, ni siquiera importan los personajes menores que se ven envueltos en los engaños del Agente, ya que sólo desea devolverle a Willsson su ciudad y castigar a quienes se la quitaron.

El deseo del Agente también se orienta hacia una mujer que comparte con él un sistema de valores que prioriza el beneficio propio sobre el de los demás. Sin embargo, aunque se describe a Dinah Brand como “*money-mad*” (29), la mujer vive según ciertos principios: no permite que Albury, uno de sus amantes, tome dinero del Banco para darle, pero sí extorsiona para lograr el dinero que precisa para solventar su vicio por el juego y para pagar el tratamiento médico de su amigo Dan Rolff, sobre quien demuestra tener total control (35). Si no obtiene dinero de alguien, busca obtener de él información que luego venderá, acción que considera totalmente lícita, al punto de hacerla una cuestión de principios (35-36). Hasta de un periodista sin dinero se sirve, ya que la información que obtiene de él le permite especular en la Bolsa (35). Esta forma de obtener dinero la lleva a venderle información a Donald Willsson, pero él no puede utilizarla porque perjudicaría a su padre, Elihu Willsson, quien es cómplice de muchos de los excesos de las bandas de contrabandistas y vividores que asolaban Personville. Dinah tiene sobre muchos hombres un poder tal que la convierte en alguien extremadamente peligroso para otros y también para sí misma. Al principio el Agente la describe con cierto desprecio (32) pero de a poco se comienza a sentir atraído hacia ella, como todos los hombres que la conocen. Dinah se convierte de esta forma en objeto de un deseo acallado, en la mujer que puede darle al Agente el sosiego que precisa; pero ese deseo se ve insatisfecho, ya que la vida que lleva Dinah la deja en medio de la violencia de la ciudad y es asesinada.

El cronotopo de Personville comunica una visión del mundo que vaticina una franca y vertiginosa caída. La creación de una ciudad caótica y violenta y de un

protagonista fuera de control sugiere la necesidad de una restauración —inmediata y a cualquier precio— del orden urbano, pero esto se hace a costa de perpetuar prácticas de explotación de los trabajadores; la vida posible se muestra como fugaces momentos de paz, de compañía. Cuando concluye la intervención del Agente, en Personville todo está tranquilo porque el Estado —Elihu Willsson— ahora reina sin contrincantes: los mineros han sido reprimidos y la delincuencia está controlada. Sujeción de la clase trabajadora y seguridad en las calles es lo que este orden necesita para perdurar, y ahora lo tiene. Propone además un hombre que no puede detenerse una vez iniciada una acción, un hombre que en su diálogo con el mundo se vuelve irreflexivo y violento, que no logra comprender del todo los acontecimientos que se suceden a su alrededor con asombrosa rapidez y fuera de todo control.

Como ya se indicó, el Agente no actúa movido por leyes morales de las que se ha apropiado, sino que sigue impulsos que lejos está de comprender. Sinda Gregory propone pensar la falta de principios del Agente, que hace tan sencillo que fuerzas morales negativas —porque son contrarias a la vida y a la verdad— hagan presa de él, como responsabilidad de un sistema que sólo les exige a sus empleados respetar el valor de la eficiencia, y no un compromiso ético más profundo con la labor que emprenden (1985: 55). La falta de principios del Agente se hace extensiva a la población de Personville, que parece estar de acuerdo con el gobierno de Willsson, a quien aceptan como Estado porque les da la tranquilidad que buscan, a cambio de la cual delegan en él el poder de decidir por ellos. Esta visión vuelve a enviar a Hobbes, quien afirma que la vida es tan dura e incierta, que cualquier promesa de estabilidad es bienvenida:

Whatsoever therefore is consequent to a time of war, where every man is enemy to every man, the same consequent to the time wherein men live without other security than what their own strength and their own invention shall furnish them withal. In such condition there is no place for industry, because the fruit thereof is uncertain: and consequently no culture of the earth; no navigation, nor use of the commodities that may be imported by sea; no commodious building; no instruments of moving and removing such things as require much force; no knowledge of the face of the earth; no account of time; no arts; no letters; no society; and which is worst of all, continual fear, and danger of violent death; and the life of man, solitary, poor, nasty, brutish, and short. (Hobbes, [1651] 1991, 13.9)

Como también se explicó anteriormente, el Agente no logra comprender qué lo lleva a actuar con tanta violencia y a continuar eliminando *gangsters* una vez que se venga del jefe de policía por haber querido matarlo. Se vio que la única explicación que ofrece es que el espíritu de la ciudad se ha adueñado de su voluntad, y que lo ha envenenado — de habilidad para la mentira, de deseo de venganza, de violencia—. ¿De qué zona de infelicidad del cronotopo cultural habla esta forma de deseo, un deseo del que el Agente no puede librarse y que lo impulsa a un accionar vertiginoso del que por momentos abomina?

Es posible asociar linealmente la orientación volitiva del Agente con voces conservadoras de la cultura y afirmar que el héroe se identifica con fuerzas que abominan del “delito” —del juego, la prostitución, el consumo de alcohol—, el desorden y la anarquía. Pero aunque el Agente sabe que Willsson no es un buen dirigente político y que va a llevar a la ciudad a un nuevo desastre social en poco tiempo, no puede evitar perder control sobre sus actos y llevar adelante una matanza que devuelve la ciudad al hombre que explota a los trabajadores y se cree por encima de toda ley. Entonces, si bien puede afirmarse que la acción del Agente permite expresar fuerzas conservadoras, represivas y autoritarias, a la vez su deseo se traduce en una forma de descontrol que también emerge en otros textos de la época, lo que permite identificar una zona discursiva constituida por voces que expresan valoraciones negativas acerca de la manera en que se vive en las ciudades en los años veinte.

3.2.3. El vértigo

Algunos discursos de la época sobre la cotidianeidad de la vida urbana expresan mediante procedimientos diversos el vértigo y la violencia que constituyen la forma y el contenido del deseo del Agente. Una visión estereotipada de los años veinte hace pensar en una década de gran inocencia, de riqueza y velocidad, de éxito y disipación, de progreso y cinismo (*Cfr.* Saint Germain, 1990). Pero los años veinte traen además cambios que mecanizan la vida diaria y deshumanizan las relaciones sociales, ya que el

consumo desenfrenado de objetos no tan durables lleva a medir al otro en términos de capacidad de compra. Cuando la identidad se construye a partir de pertenencias sociales estables y los tiempos que se viven traen cambios vertiginosos, se siente ansiedad y frustración; resulta difícil reconocerse en el yo que se fue construyendo, de modo que la identidad se quiebra y pasa a ser eso que fuimos y ya no somos, más esto que somos y no sabemos qué es. La fragmentación de la identidad ante cambios culturales tan bruscos se siente como una pérdida de control ante un mundo que nos maneja sin que podemos oponer resistencia (Cfr. Rosa, 2009: 98 y ss.).

Esta misma sensación de ansiedad y frustración puede hallarse en *The Great Gatsby*, novela en la que se narra la historia de Jay Gasby, un hombre que ha amasado una rápida fortuna por dudosos medios para poder conquistar al amor de su juventud, Daisy. Gatsby busca demostrar que es poderoso y que vale más que el marido de Daisy, Tom Buchanan, un hombre rico y violento. Algunas voces que emergen en *The Great Gatsby* dialogan con lo vertiginoso del deseo del Agente. El accidente de automóvil que cambia el curso de la vida de todos los personajes resulta de la velocidad y del desenfreno en el que viven los personajes, y constituye una desgracia que echa por tierra planes y sueños. La postura de Tom Buchanan ante la vida, basada en la idea que la identidad personal está ligada a la posición económica, niega que el amor pueda unir a las personas a través de los abismos de las clases sociales y hace que cualquier cambio social resulte motivo de rechazo. Cualquier cambio en las relaciones de poder que se dan en esa sociedad le impediría a Tom continuar legitimando la explotación que hace de los Wilson y de otros personajes sin dinero, y que les permite a él y a todos los de su grupo continuar disfrutando de los privilegios que se derivan de ese poder. En esta novela la violencia se muestra como un elemento naturalizado de la vida diaria, ya sea que se trate de violencia física —el golpe que Tom le propina a Myrtle Wilson— o de violencia psicológica —la forma en que Tom humilla a Wilson ante su necesidad de dinero—. El texto propone un cronotopo en el que resulta difícil pensar en mantenerse en control sobre la vida cotidiana dado lo vertiginoso de los cambios que se viven.

Una de esas preocupaciones que expresa *The Great Gatsby* se relaciona con la imposibilidad de mantener una identidad estable y de prever cómo se desarrollará la propia vida, algo que encuentra ecos no sólo en el deseo del Agente sino en los ensayos publicados bajo el título *The Crack Up* en 1936, en los que Fitzgerald rememora la década del veinte. La voz autobiográfica relata incidentes en los que es posible percibir la acción de las mismas fuerzas que obligan al Agente a actuar como controlado por algo exterior a sí. Recuerda una sensación de desastre inminente, de inevitable descontrol; confiesa que todas las historias que se le ocurrían en los años veinte estaban de alguna manera signadas por desgracias que cambiaban de la noche a la mañana la vida de las personas; pensaba en jóvenes hermosas que terminaban arruinadas, en millonarios cuyas fortunas se disipaban. Reconoce que eso último aún no ocurría en Estados Unidos, pero por entonces él sabía que no se podía vivir con tanto descuido como se estaba viviendo ([1935] 1993: 87). La violencia y el descontrol parecían percibirse como algo cotidiano. Rememorando acontecimientos de 1927, año en que se publica *Red Harvest* de manera seriada, dice:

By this time contemporaries of mine had begun to disappear into the dark maw of violence. A classmate killed his wife and himself on Long Island, another tumbled "accidentally" from a skyscraper in Philadelphia, another purposely from a skyscraper in New York. One was killed in a speak-easy in Chicago; another was beaten to death in a speak-easy in New York and crawled home to the Princeton Club to die; still another had his skull crushed by a maniac's axe in an insane asylum where he was confined. These are not catastrophes that I went out of my way to look for—these were my friends; more-over, these things happened not during the depression but during the boom. (20)

Estas sensaciones de pérdida de control y de violencia generalizada emergen también en otra novela que ha marcado, como *The Great Gatsby*, la literatura estadounidense: *The Sound and the Fury*, de William Faulkner. Se trata de una novela polifónica narrada desde los puntos de vista de Benjy, un joven con retraso mental, y dos de sus hermanos, Jason y Quentin Compson, miembros de una familia otrora prominente del Sur. Cada uno a su manera busca recordar a Caddy, la hermana que han perdido y cuyo recuerdo los obsesiona. También los obsesiona el paso del tiempo, de ese tiempo que ha ido transformando a Caddy en una mujer, que la hace “promiscua” y le da una hija, y que finalmente la hace alejarse de la familia. El tiempo que pasa convierte a los

Compson en una familia disgregada y pobre, que se mantiene haciendo trabajos humildes, víctima del alcohol, de la pereza y el desamor. Poco pueden hacer los Compson para revertir la decadencia en la que caen, porque tienen poco control sobre sus actos y sobre las desgracias que los aquejan. La corrupción y la violencia que asolan a Personville en *Red Harvest* también son parte de la vida de los Compson: Jason estafa a la hija de Caddy, falsifica un cheque, se enreda en una pelea y pierde dinero en la Bolsa en una maniobra especulativa, denuncia a la hija de Caddy porque ella le robó dinero, golpea a un anciano para sentirse mejor.

La dificultad de aceptar la falta de orden que devasta a Personville y que impulsa al Agente a devolverle la ciudad a Willsson también reemerge en una breve secuencia de *The Sound and the Fury*: hacia el final de la novela, un cambio en la dirección habitual de un carro hace que Benjy tenga un ataque de furia. Dilsey, la mujer afroamericana que estuvo a cargo de la crianza de todos los Compson, debe intervenir y mover el carro como habitualmente se hace para calmarlo. La restauración de un orden superficial pero tranquilizador le permite a Benjy continuar sus actividades sin hacer cuestionamientos más profundos, de los que además no es capaz; asimismo, en *Red Harvest* los ciudadanos de Personville, silenciosos testigos de los excesos de las bandas que se adueñan de la ciudad, parecen recibir con alivio un cambio de tiranos que promete una vida más tranquila y ordenada.

Discursos de la historia, de la literatura y de la memoria permiten entrever la zona discursiva de infelicidad en la que se inscribe el deseo del Agente: la que expresa descontento por la pérdida de control sobre la propia vida ante el avance de violencias de distinto tipo y ante la imperiosa necesidad de dinero que permita consumir los objetos que Estados Unidos produce en abundancia. La aceleración que se da dentro de la sociedad como consecuencia de los nuevos procesos de producción masiva de bienes, por el nuevo acceso que se tiene a esos bienes —lo que implica trabajar más para poder adquirirlos—, por los medios de movilidad, que permiten unir puntos en el espacio en menos tiempo y alientan los traslados veloces por estadías más cortas, y por los cambios que trae la Primera Guerra Mundial en el mercado del trabajo en relación con las

minorías, repercute en el entramado social y en la manera en que se experimentan el tiempo cotidiano y el biográfico. En *Red Harvest*, esto queda expresado en que el Agente pierde el control de sus actos. En ese estado de irracionalidad y desesperación hace lo que se espera de él, lo que la ciudad desea: a través de la violencia restaura una forma de ley y orden que permite continuar con una vida en paz, pero por supuesto, una vida de consumo sostenido que en la novela se mueve al ritmo del trabajo asalariado y según los tiempos impuestos por el capitalismo.

3.3. *The Big Sleep* y la nueva mujer

En los siguientes apartados se examinan aspectos de los años treinta que se relacionan con *The Big Sleep* para situar la novela en el diálogo de su cultura. Al igual que se procedió con *Red Harvest*, se analiza su arquitectónica atendiendo a la orientación emotiva y volitiva del héroe con el fin de interrogar la relación que se establece con valores de su cronotopía. Con el fin de demarcar la zona discursiva de infelicidad en la que se inscribe el deseo del héroe, finalmente se pone dicho deseo en diálogo con otras voces de la cultura.

3.3.1. Los años treinta

The Big Sleep se publica a fines de la década del treinta, producto de la “canibalización” de dos cuentos que Chandler había publicado años atrás, “Killer in the Rain” (1935) y “The Curtain” (1936). Como se mencionó en el capítulo anterior, la cronotopía de la que participa esta novela se encuentra fuertemente marcada por las consecuencias de la Gran Depresión y por la figura de Francis Delano Roosevelt. Pero sobre todo resuena en la novela el nuevo lugar que ocupa la mujer en una sociedad que resurge con un nuevo horizonte de consumo en el que el automóvil y el teléfono se

popularizan, con una mujer más segura de sí misma y un hombre que comienza a encontrar difícil controlarla como antaño.

En el capítulo anterior se caracterizó el período de entreguerras y se explicó el impacto de la política de Roosevelt sobre la vida económica y social luego de la Depresión, y especialmente sobre la vida cultural de los estadounidenses, que asisten en esa década a una divulgación de las artes que no tiene precedentes por su alcance y sus logros. La expansión del ferrocarril y la prosperidad que Hollywood le lleva a la costa oeste hacen que hacia los años treinta California sea una región de gran progreso económico y de características muy particulares. A partir de la llegada de dos líneas de ferrocarril en la década del ochenta, creció a pasos agigantados al ritmo de distintos intereses económicos: la búsqueda de oro, la explotación petrolera, los proyectos inmobiliarios, la industria cinematográfica, la de la aviación y, ya durante la Primera Guerra, la de armamento. Estos emprendimientos estuvieron a cargo de hombres de un enorme empuje, que pudieron edificar ciudades entre el desierto y el océano y amasar fortunas con su creatividad y esfuerzo. A estos primeros desarrollos los siguió la llegada de inmigrantes de otros estados y de otros países, que sumados a la herencia española de población más antigua hizo de la región un mosaico de razas y culturas y, consecuentemente, de conflictos entre los blancos xenófobos y racistas –como los miembros del *Los Angeles Rangers*, un grupo de blancos que perseguían y linchaban a miembros de otros grupos raciales--. California se convierte entonces en una tierra de oportunidades tanto para quien quiere trabajar “honestamente” como para quienes prefieren ganar dinero por otros medios: estafadores, contrabandistas, pornógrafos y ladrones conviven con los ciudadanos recién llegados que buscan trabajo y con el legado de los primeros empresarios (Cfr. Fine, 2000). En este espacio de contrastes se desenvuelve el detective Marlowe.

3.3.2. Marlowe

La profesionalización de las fuerzas policiales que comienza con la creación del FBI deja en manos de los investigadores privados la resolución de casos también privados. Tal es la ocupación de Phillip Marlowe, el detective de *The Big Sleep*: se encarga de problemas de la vida privada que no deben hacerse públicos, lo que lo pone en contacto con las debilidades de la clase alta y con las actividades de quienes han adoptado una forma de vida condenada por las leyes y que buscan el enriquecimiento a través de la explotación de esas debilidades. Marlowe, que como el Agente narra su propia historia, no menciona la existencia de otros en su vida fuera de quienes conoce a través del caso: no se autografa en relación a padres, hermanos o pareja, ni según recuerdos de infancia o proyectos; nada lo aparta de ese presente inmediato del que forma parte ni del mandato de su cliente. Se sabe de él lo que él dice de sí mismo al dirigirse al General Sternwood: “*There’s very little to tell. I’m thirty-three years old, went to college once and can still speak English if there’s any demand for it. There isn’t much in my trade*” (10). La educación que dice haber recibido explica un uso del lenguaje más refinado que el de un ex policía. No menciona las razones por las que no ejerce la profesión para la que estudió, y señala que lo que gana como detective es poco, pero que le da una vida honrada. Esta vida contrasta con la de los ricos que lo contratan y a quienes desprecia, como manifiesta abiertamente al relatar uno de sus encuentros con Carmen: “*To hell with the rich. They made me sick*” (64).

Nada más se conoce de su vida personal, como nada se sabe de la del Agente de la Continental. Esta falta de información acerca de sí mismos puede atribuirse a un “repliegue del yo” (“*recoil of the self*”, Hassan, 1961) que se inscribe en una visión existencialista del mundo, en un existencialismo entendido como síntoma de una sociedad industrial en plena disolución. Marlowe participa de una “inocencia radical” (Routledge, 1997), por la que el individuo se repliega del mundo no para ser olvidado o eliminado, sino para preservarse y fortalecerse ante la posibilidad de volver a surgir en el

futuro. Esa soledad, que puede parecer hasta un acto de rebelión contra su mundo, sirve para reafirmar su identidad. La fe de Marlowe en su habilidad para enfrentarse al mundo lo distingue del resto de los personajes, quienes se contentan con salir adelante sin hacer grandes esfuerzos por provocar cambios en el mundo que los rodea. A esta fe se puede atribuir que Marlowe crea en su habilidad para derrotar a quienes lo amenazan física y psicológicamente: sabe que su yo está a salvo, en un estado de inocencia, y que eso le asegura el éxito. Esa fe en sus habilidades se manifiesta al inicio de la historia, cuando describe un vitral que preside la sala de la mansión Sternwood:

Over the entrance doors [...] there was a broad stained-glass panel showing a knight in dark armour rescuing a lady who was tied to a tree and didn't have any clothes on but some very long and convenient hair. The knight had pushed the vizor of his helmet back to be sociable, and he was fiddling with the knots of the ropes that tied the lady to the tree and not getting anywhere. I stood there and thought that if lived in the house, I would sooner or later have to climb up there and help him. (3)

Hacia el final de la historia, su tono se vuelve amargo, desesperado. Ha comprendido que los principios éticos a los que adhiere no tienen validez en el mundo en el que vive:

What did it matter where you lay once you were dead? In a dirty sump or in a marble tower on top of the high hill? You were dead, you were sleeping the big sleep, you were not bothered by things like that. Oil and water were the same as wind and air to you. You just slept the big sleep, not caring about the nastiness of how you died or where you fell. Me, I was part of the nastiness now. (230)

La caracterización del héroe que aquí se desarrolla permite comprender el diálogo que éste entabla con su horizonte objetual y que genera su deseo. Ese horizonte incluye un mundo que evalúa como incierto y decadente, un grupo de personajes de la alta sociedad y otro que busca lucrar con la decadencia de esa clase, los comerciantes en pornografía que se benefician de las debilidades de Carmen Sternwood. Su manera de actuar en cuanto a Carmen se rige por un código de valores que en ese mundo ya no parece tener sentido, valores que le exigen protegerla.

El deseo de Marlowe engendra su acción, y resulta posible comprender sus actos si se los piensa como motivados por la tensión que se establece entre su creencia en un código de conducta determinado y el mundo creado por el autor, que dista de exhibir los

valores que ese código sostiene. En la Inglaterra de la Edad Media el caballero que estaba al servicio de un señor feudal actuaba según un código de conducta que privilegiaba la cortesía, la humildad y el valor (Cfr. Cooner y Lambdin, 2000). Marlowe se erige en un caballero errante al servicio del General Sternwood, quien le encomienda que vele por sus hijas: salva entonces el honor de Carmen y auxilia a Vivian en un asalto. Sus valores se ponen a prueba en su relación con estas dos mujeres. Vivian intenta seducirlo, pero sólo consigue de él que acceda a un beso; Carmen va más lejos todavía que Vivian, mas Marlowe se resiste a su seducción con más empeño. Justifica esos rechazos aludiendo a su ética laboral, y le explica a Carmen: “*It's a question of professional pride. (...) I'm working for your father. He's a sick man, very frail, very helpless. He sort of trusts me not to pull any stunts*” (156).

Su deseo se funda en una serie de valores que, pesar del celo con que Marlowe ejecuta su trabajo, sabe perdidos. Cuando echa a Carmen de su departamento, mira el tablero de ajedrez y comprueba que su último movimiento, hecho con el caballo —en inglés, *knight* (caballero, diferente de *gentleman*, que también se traduce como *caballero*)—, era un movimiento equivocado: “*Knights had no meaning in this game. It wasn't a game for a knight*” (156). Y aunque comprende que su ética no es la ética del mundo que lo rodea, continúa su trabajo al servicio de Sternwood y comienza a buscar a Rusty Regan, el esposo de Vivian, desaparecido un mes atrás. Pero enfrenta la dificultad que representa unificar los valores sobre los cuales se construye la ley de esa sociedad, según los cuales Carmen debería ir a prisión, y los valores que pone en juego en su relación laboral con el General Sternwood. La forma en que resuelve el conflicto está de acuerdo con su ética: no entrega a Carmen a las autoridades, pero tampoco le dice a Sternwood qué le sucedió a Rusty Regan; prefiere velar por la seguridad de su “dama en apuros” y encomendarla al cuidado de su hermana Vivian. Protege así a todos aquellos a quienes se debe, y en el proceso pasa a formar parte de un mundo que encuentra repugnante.

Los valores que contribuyen a la construcción de su deseo generan también otro conflicto ético en Marlowe, que se centra además en qué hacer y qué no hacer puesto al

servicio de dos mujeres que no se rigen por sus valores sino por los de ese mundo tan desagradable. Se encuentra siendo objeto de la mirada de estas mujeres, que lo evalúan constantemente en términos de virilidad; él las admira por su belleza, pero no siente atracción por ellas sino por otra mujer, Mona Mars, con quien no puede relacionarse por ser una mujer casada. En la primera escena de la novela, la mirada de Carmen lo revela como un hombre alto y fuerte, imagen que él también comunica en otros pasajes, tanto para enfatizar que puede soportar una golpiza como para reafirmar su masculinidad cuando se hace pasar por *gay*. Relata el castigo que sufre a manos de los matones de Eddie Mars, castigo que puede soportar gracias a su fortaleza:

The fist with the weighted tube inside it went through my spread hands like a stone through a cloud of dust. I had the stunned moment of shock when the lights danced and the visible world went out of focus but was still there. Hi hit me again. There was no sensation in my head. The bright glare got brighter. There was nothing but hard aching, white light. Then there was darkness in which something red wriggled like a germ under a microscope. (190)

Establecida su fortaleza física y su virilidad, se hace pasar por *gay* para que la secretaria de Geiger lo crea un cliente del negocio de la pornografía. Marlowe no siente su masculinidad amenazada por esta imitación del estereotipo: “*If you can weigh a hundred and ninety pounds and look like a fairy, I was doing my best*” (51).

El conflicto de la historia reside en los deseos encontrados de Marlowe, que busca averiguar qué pasó con Regan, y de Carmen y Vivian, que ocultan su paradero. Pero el antagonismo entre el detective y las dos mujeres va mucho más lejos: el compromiso ético de Marlowe contrasta, además, con la manera en que Carmen se relaciona con el mundo. Mientras que Marlowe se compromete con un mundo que desdeña y lucha por proteger a quienes parecen necesitarlo, Carmen, parte de ese mundo, no se compromete con él de ninguna forma. Cuando se relaciona con ese mundo desde lo sexual, parece poner una gran distancia entre ella y su cuerpo; al posar desnuda para Geiger, lo hace bajo el efecto de las drogas, y cuando se cuele en el dormitorio de Marlowe representa el papel de la mujer fatal. Está tan sometida a sus impulsos que no puede decirse que sea responsable de sus actos. Marlowe, en cambio, se hace responsable de los suyos sin establecer una conexión personal con nadie, y al hacerlo se esfuerza por comportarse

masculinamente —como debe hacerlo un hombre, según el código de conducta que Marlowe elige seguir—, mientras que las hermanas Sternwood exigen de él que se comporte *virilmente*. Una escena que ilustra el conflicto en el que se ve inmerso Marlowe es una que comparte con Carmen Sternwood. De regreso en su departamento, Marlowe encuentra a Carmen en su cama. La echa con una actitud de total impasibilidad y se dispone a tomar una copa, cuando ve la marca que el cuerpo de Carmen dejó en su cama.

I went back to the bed and looked down at it. The imprint of her head was still in the pillow, of her small corrupt body still on the sheets. I put my empty glass down and tore the bed to pieces savagely. (159)

Justifica luego esa conducta diciendo que Carmen ha ingresado sin su permiso al único lugar que él puede llamar hogar. Esta escena no sólo revela una determinada actitud de Marlowe hacia esa mujer, cuyo cuerpo le parece corrupto, sino además que su autocontrol e indiferencia son máscaras como tantas otras que pueblan la novela. Su incomodidad ante Vivian, Carmen y también ante Mona Mars puede leerse como otra manifestación de la tensión que se establece entre los valores del detective y los del mundo que constituye su horizonte. Según su código caballeresco, las hermanas Sternwood pueden ser admiradas por su belleza, pero no puede abordárselas sexualmente por estar relacionadas con su caso y con el General Sternwood. La mujer con la que sí se relacionaría, Mona Mars, es casada y por lo tanto está fuera de su alcance.

La identidad —y consecuentemente, el deseo— del héroe se fundan en sus relaciones intersubjetivas, por lo que una lectura de los intercambios verbales entre Marlowe y sus otros permite descubrir de qué manera éste valora su horizonte objetual y a quienes lo habitan, e indirectamente, cómo se valora a sí mismo. El detective se relaciona de manera diferente con las personas con que habla en busca de información: así como es despectivo con las hermanas Sternwood y con la empleada de Geiger —una mujer provocativa, como las Sternwood—, es amable con los hombres que transportan los libros robados y con la empleada de la librería donde busca información sobre Geiger. La palabra no sólo actúa como un marcador de clases y conflictos sociales, sino como un marcador de valoración: manifiesta la existencia de una distancia social entre los Sternwood y Marlowe que Vivian se encarga de remarcar, pero además hace evidente el

desprecio que Marlowe siente por dos grupos: por las mujeres que buscan seducirlo y por los ricos.

El deseo de Marlowe se orienta, positiva y negativamente, hacia los personajes femeninos de la historia. Exhibe tres actitudes diferentes hacia las mujeres: una actitud de respeto por la mujer intelectual que lo atiende en una librería y que describe a Geiger, de deseo por la esposa de Eddie Mars y de desprecio por las hermanas Sternwood, quienes buscan seducirlo a toda costa. La mujer intelectual con quien habla acerca de Geiger merece su respeto por su conocimiento y su seriedad, y su lenguaje para con ella es similar al que utiliza para relacionarse con Ohls, el investigador de la oficina del fiscal. A Mona Mars intenta seducirla sin éxito, y lo hace con nerviosismo, consciente de que está en inferioridad de condiciones por la atracción que siente hacia ella.

Mientras que la relación que se establece entre Marlowe y Vivian puede leerse en términos de conflicto de clases, en la que Marlowe desarrolla con Carmen se lee un conflicto ético, el que se perfila entre un hombre con una postura de responsabilidad hacia el mundo y una mujer que exhibe la postura opuesta, una de irresponsabilidad añorada, que se expresa en excesos y caprichos. Vivian se ocupa de recordarle a Marlowe que ella pertenece a una clase social superior y que él es empleado de su padre; Carmen juega con Marlowe: se deja caer para que él la sostenga, luego trata de seducirlo, busca en él protección y finalmente intenta matarlo. La actitud de superioridad de Vivian y las risitas y los juegos de Carmen son lo que Marlowe desprecia de estas dos mujeres, pero son cualidades que deplora en todo su horizonte objetual. Su actitud hacia las mujeres se muestra dividida: por un lado, no se ha casado, dice, porque no le gustan las esposas de los policías —Marlowe es un policía retirado—, y manifiesta un desagrado por las mujeres del tipo de las Sternwood que se expresa en declaraciones como: “*You can have a hangover from other things than alcohol. I had one from women. Women made me sick*” (159); por otra parte, parece haber tenido experiencias dolorosas (reflexiona: “*Dead men are heavier than broken hearts*”, 42) y termina de narrar la historia recordando a Mona Mars: “*On the way downtown I stopped at a bar and had a couple of Scotches. They*

didn't do me any good. All they did was make me think of Silver-Wig [Mona Mars], and I never saw her again” (231).

Marlowe también establece una diferencia en su manera de dirigirse al General Sternwood y a Vivian, aunque éstos pertenecen a la misma clase social. Al General le manifiesta respeto y lealtad, y se apiada de él al punto de preferir no comunicarle que ha resuelto el caso; de Vivian desconfía, y utiliza la palabra para desafiarla, buscando comprender qué oculta. Puede decirse entonces que su actitud hacia las mujeres y hacia los ricos está atravesada por la valoración que hace de cada uno, de modo tal que desprecia a algunas mujeres y respeta a otras, es leal con algunos ricos y desafiante con otros. Esta actitud dividida también se manifiesta en su relación con los dos personajes *gays* de la novela, Geiger y Carol Lundgren. Aunque se refiere a ambos con palabras insultantes —a Geiger con palabras como “*fag*” (100), y a Lundgren diciéndole “*You shot the wrong guy, Carol. Joe Brody didn't kill you queen*” (99)—, su mayor desprecio parece orientarse a Lundgren porque oculta su relación con Geiger. Su oposición a Lundgren no se deriva de su pertenencia a tal o cual grupo identitario sino de su postura ética.

La palabra de Marlowe en el ejercicio de la narración revela mucho sobre su identidad y sobre la manera en que se relaciona con sus otros. Se ha señalado repetidamente la duplicidad de su voz (*Cfr.* Knight, 1988; Christianson, 1989), que cuando medita o narra lo hace con un lenguaje culto, irónico y casi lírico, mientras que al dirigirse a los demás personajes adopta un tono rudo y hasta grosero. Por otra parte, la figuración de los habitantes del bajo mundo se logra a través de su identificación con animales y de la consecuente construcción de la ciudad a partir de una homología con la jungla. Esta forma de evaluar al otro y a la ciudad se funden con una visión entrópica que se manifiesta, por ejemplo, en la descripción que hace Marlowe del edificio Fulwider:

Numbers with names and numbers without names. Plenty of vacancies or plenty of tenants who wished to remain anonymous. Painless dentists, shyster detective agencies, small sick businesses that had crawled there to die ... The fire stairs hadn't been swept in a month. Bums had slept on them, eaten on them, left crusts and fragments of greasy newspaper, matches... (170)

La identidad y los valores del héroe se ven constantemente desafiados por el sexo, que se asocia en la novela con las drogas y la clandestinidad. Desde un comienzo, la corrupción a la que se enfrenta Marlowe se asocia no sólo con los sobornos que recibe la policía para proteger actividades ilegales —forma de corrupción que también es posible hallar en *Red Harvest*—, sino también con la actividad privada, y especialmente con la actividad sexual: los “casos” de los que debe ocuparse el detective se relacionan con la circulación de pornografía, con el uso de drogas y con la conducta sexual de exponentes de la “nueva mujer”, conducta que —relacionada, como solía pensarse antes de que los movimientos anti-psiquiátricos y feministas lo cuestionaran, con la demencia (Cfr. Foucault [1965] 1988; Alvelo, 2009)— lleva a Regan a la muerte.

El conflicto ético-ideológico más importante en esta ciudad consiste en el antagonismo que se establece entre la postura ética de Marlowe y la de Carmen: una es de responsabilidad y valores tradicionales (lealtad, esfuerzo, honestidad, castidad) y la otra de irresponsabilidad y de promiscuidad sexual, postura que se critica al punto de asociarla con asesinato y locura. Resulta una novela políticamente conservadora, a pesar de que Marlowe no entrega a Carmen a la policía. Este gesto habla de un humanismo también conservador, que responde a los años en que la justicia quedaba en manos del señor del castillo —el Estado *era* el señor del castillo—. En este gesto vuelve a verse el espíritu que defiende el Agente en *Red Harvest*. Como se vio al presentar los años de entreguerra, la policía organizada es una estructura nueva en EE.UU.; en *The Big Sleep* todavía se desconfía de ella, y parece tenerse más fe en la acción del fiscal, una figura con gran poder en el sistema legal estadounidense (Cfr. Davis, 2007).

3.3.3. La mujer

El deseo instrumental de Marlowe de cumplir con su trabajo muestra diferentes costados: el caso que le encomendó Sternwood se resuelve relativamente rápido cuando se recuperan las fotos de Carmen, pero como Marlowe interpreta que Sternwood en realidad desea que halle a Regan, continúa su investigación pagando por información de

su propio bolsillo hasta que Sternwood, a regañadientes, hace el encargo oficial. El deseo de Marlowe es el de complacer a Sternwood, y surge de un convencimiento de que su deber consiste en servir a su cliente más allá de lo que el cliente cree que quiere. Al hacer esto arriesga su reputación y su vida en nombre de un código de conducta que finalmente se confirma como inadecuado para su tiempo. Su deseo último se orienta a la recuperación un mundo perdido, necesidad que surge de una cierta nostalgia por algo que él sabe que ya no existe. Esta forma de autoengaño lo conduce a una desilusión aún mayor que la que experimenta por no vivir en el mundo que añora, ya que por más que intente comportarse como un caballero (*knight* y *gentleman*), el nuevo orden se revela más poderoso que él. El discurso de la nostalgia se articula a lo largo de distintos ejes, e incluye algunas contradicciones: su respeto por el General Sternwood no se hace extensivo a todos “los ricos”, sino que parece fundarse en su avanzada edad y en el estado de indefensión en que ésta lo ha puesto; con su accionar Marlowe demuestra estar interesado en proteger más al hombre débil que al hombre rico y lo hace hasta recurriendo al engaño. Le dice a Vivian que hace su trabajo

for twenty-five bucks a day —and maybe just a little to protect what little pride a broken and sick old man has left in his blood, in the thought that his blood is not poison, and that although his two little girls are a trifle wild, as many girls are these days, they are not perverts or killers. (228)

Su decisión de proteger a Sternwood de una verdad demasiado dolorosa responde a un deseo de preservar el mundo en un estado más elevado que el actual, de una nostalgia por un mundo que no solo no existe, sino que tal vez nunca existió. Ese mundo de hombres honestos y leales y mujeres refinadas y castas ingresa a la novela como una “palabra vacía”, un significante de ausencia, de pérdida. La única forma de lograr que ese mundo exista parece ser comportarse según sus reglas, de modo tal que, en vez de constituir un trabajo de recuperación y memoria reproductiva, esta nostalgia trabaja mediante la creación y la construcción. La nostalgia de Marlowe no surge de la rememoración de un mundo fundado en otros valores, sino de un mundo al que tuvo acceso a través del relato literario. Su discurso no se refiere a tiempos que vivió ni a tiempos que otros le refirieron, sino a caballeros errantes y damas en peligro de quienes

sabe a través de la lectura de romances de caballería. El contenido de su nostalgia, entonces, es similar al de Don Quijote, un mundo que nunca existió —una especie de *nostalgia en simulacro*—.

Este deseo de Marlowe por un “pasado literario” envía a dos conceptos: al de *tiempo escatológico* y al de *simulacro*. Bajtín describe el cronotopo folclórico como la manera en que la novela logra explicar las contradicciones sociales —ubicando la armonía en el pasado mediante la creación de mitos como los del paraíso o la Edad de Oro, narrativas que describen el mundo como debería ser—. Resulta un modo indirecto de aludir al futuro: “...*a thing that could and in fact must only be realized exclusively in the future is here portrayed as something out of the past, a thing which is in no sense part of the past's reality, but a thing that is in its essence a purpose, an obligation*” (1981: 147). De esta forma, el futuro se representa como distinto del presente, y todo lo bueno se acumula en el pasado en una operación de “inversión histórica” (Cfr. Bajtín, 1981: 147). Este mismo deseo de dar respuesta a lo que se percibe como una falta de armonía en el cuerpo social puede cumplirse también con la creación de un cronotopo vertical que ubica lo que se desea en un plano superior y lo que se rechaza en un plano inferior, de modo que ambos planos resultan ser contemporáneos y, a la vez, estar fuera del tiempo (Bajtín, 1981: 148). Una tercera forma de “vaciar el futuro” consiste en crear un porvenir caótico y catastrófico, o un tiempo que tiene su fin en la llegada de un orden final. Tales formas muestran el futuro como predeterminado, como esencialmente bueno, pero pospuesto hasta que el hombre esté listo para recibirlo:

...everything must lead into a real future, into precisely that which does not yet exist but which at some point must exist. In essence these forms strive to fuse it with being, to join it in time, to counterpose it—as something that actually exists and is at the same time true—to the available reality, which also exists, but which in contrast is bad, not true. (1981: 149)

La forma del tiempo que ubica la felicidad en el pasado lleva a que el héroe actúe con el fin de recuperar ese pasado y hacer presente un futuro de armonía entre los hombres. Como consecuencia, los trabajos de la nostalgia que resultan de esta situación suelen depender del ejercicio de una mirada retrospectiva que reflexiona con afecto sobre

lo que se recuerda y se sabe perdido, de modo que la relación que se establece con el pasado es dulce y amarga a la vez. Todo lo pasado y lo lejano se figura como mejor — más comprensible, cohesivo y esperanzado— que lo presente y lo cercano. El pasado se glorifica y se vacía de sentido el presente (Bajtín, 1981).

Aunque enmarcado en una postura teórica diferente a la que se sostiene en este trabajo, el concepto de *simulacro* de Jean Baudrillard permite pensar la naturaleza de la nostalgia de Marlowe. Dice Baudrillard acerca de su cultura:

Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio —PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS— y el que lo engendre... (Baudrillard, 1978: 5-6)

De manera similar a la de esta simulación de la que habla Baudrillard, la nostalgia de Marlowe se construye como un mapa que no reproduce un territorio, sino otro mapa, el de los romances. No significa esto que los romances no expresaran los valores de una cultura, sino que para Marlowe ese cronotopo es aún más remoto que los romances según los cuales actúa. Lo trágico de esta situación reside en que el código de conducta que impulsa a Marlowe a la acción y se convierte en contenido de su deseo no constituye la imitación de un código que alguna vez estuvo vigente en su historia familiar o en su cronotopo cultural, sino que encubre la ausencia de códigos (Cfr. Baudrillard, 1978: 14-15). Las de Marlowe son acciones perpetradas por simulación e impulsadas por el deseo de que exista lo que tal vez alguna vez fue y no es. Este deseo se divide por razones diferentes: como vimos antes que le ocurre al Agente, Marlowe parece responder a dos lealtades, la que le tiene al mundo armónico del pasado, que le hace colaborar con Sternwood y “respetar” a sus hijas, y la que lo compromete con el mundo del presente, en el que aborrece la clase de personas para las que le toca trabajar —“ricos” como Sternwood, mujeres como Carmen y Vivian—.

En esta ciudad de máscaras y de mentiras, con su Hollywood de falsas fachadas, la orientación emotivo-volitiva de Marlowe se configura como una fuerza conservadora que intenta torcer lo que ve como un destino fatal. Su iniciativa sólo va a alterar ese

mundo en un grado mínimo, porque ese mundo no permite que se produzcan grandes cambios. La ciudad está sujeta a leyes según las cuales cada individuo lucha por obtener lo que desea sin importarle cómo eso afecta a los demás. En otras palabras, se trata de una ciudad y de un deseo que se ponen en manos del destino: cuando sucumbe a la seducción de Vivian, Marlowe le dice: “*There is no hurry, all this was arranged in advance, rehearsed to the last detail, timed to the split second*” (197). Hay muchas cosas que están más allá del control de Marlowe: esa escena con Vivian, su encuentro con Mona, la rotura del neumático que lo lleva a caer prisionero de Canino y a tener que encubrir la desaparición de Regan. Dentro de aquello que sí puede controlar, se dedica a proteger a quien merece su respeto, el General Sternwood, representante de un Estados Unidos que va desapareciendo y que se regía —cree él— por otros valores. Al actuar y pensar de esta forma se erige en un “rebelde ético”, en alguien que intenta comportarse según aquello en lo que cree aunque su ética no coincida con la de las leyes del Estado.

A Marlowe se lo contrata en *The Big Sleep* porque el General Sternwood no desea que se haga pública la conducta “disipada” de su hija Carmen. Una vez resuelto ese problema con la recuperación del material pornográfico robado a Geinger, Marlowe continúa su investigación con el fin de averiguar qué ocurrió con Rusty Regan, aunque el general Sternwood nunca le pidió que lo hiciera; el caso de Regan se convierte en una cuestión personal para él, en una forma de recuperar a través de la investigación los valores del viejo orden encarnados en Rusty. Con su deseo Marlowe refracta fuerzas que se oponen a las fuerzas de cambio encarnadas en la nueva mujer y en nuevas prácticas de producción y consumo. El problema que se le plantea a Marlowe tiene que ver con su insatisfacción ante las nuevas identidades de aquellos con quienes se relaciona, ya sea que se trate de “tipos rudos” que no saben serlo —como sí sabía Rusty, imagina—, o, más específicamente, de la mujer. La forma que toma su deseo o su aversión por las mujeres de la novela nos habla de su alineación con fuerzas residuales: rechaza a la mujer encarnada en las hermanas Sternwood, que se manifiestan independientes y fuertes, pero también manipuladoras, vulgares, mentirosas y, en el extremo caso de Carmen, demente y asesina; orienta su deseo hacia Mona Mars, que es suave y sumisa, bella y “femenina”.

El deseo de Marlowe, como se dijo en el apartado anterior, se orienta positiva o negativamente hacia las mujeres con las que se relaciona. En estas relaciones Marlowe busca restaurar un viejo orden que condena a las mujeres que rechazan los roles tradicionales de esposas y madres; las mujeres que Marlowe desprecia se diferencian de las “nuevas mujeres” de principios de siglo en que no se relacionan con su sociedad desde la militancia política. El ideologema *nueva mujer* (“*New Woman*”) ha sido utilizado para comunicar diferentes sentidos en distintos contextos (Cfr. Ardis, 1990). En el siglo diecinueve el lenguaje de los comerciales describe a la nueva mujer como una mujer que sabe adquirir buenos cosméticos y artículos de vestir, pero a partir de la última década de ese siglo en Inglaterra pasa a designar a las jóvenes que se rebelan contra las ideas victorianas sobre la separación de la esferas de lo masculino y lo femenino, ideas que conciben a la mujer como un ser pasivo y asexual. Estas jóvenes comienzan a organizarse para lograr el voto femenino, por lo que *nueva mujer* pasa a designar a las sufragistas. En el ideologema *nueva mujer* está contenida la polémica que desatan las mujeres que se resisten a aceptar los límites impuestos por las tareas domésticas y la maternidad obligatoria: por un lado, es utilizado respetuosamente por quienes apoyan una nueva construcción del género femenino; por otro, se emplea para ridiculizar a las mujeres que manifiestan ideas “novedosas”, como ocurre en la obra teatral *The New Woman* de Sidney Grundy (1894) (Cfr. Ardis, 1990).

La combinación que se da en Carmen de sexualidad agresiva, violencia y locura la construye como el temido Otro del hombre. No se trata sólo de una asesina, sino de alguien que exhibe todos los rasgos de la otredad por su género y por su falta de cordura. El personaje de Carmen expresa los miedos del patriarcado ante una sexualidad que no comprende y que rehúsa aceptar. La sexualidad de la mujer aparece unida a la insanía ya en la Grecia antigua, cuando se cree que algunas formas de locura en las mujeres son consecuencia de desplazamientos del útero por el cuerpo y se curan buscando la satisfacción sexual de la mujer mediante diferentes técnicas (Cfr. Alarcón *et al.*, 1998). Gary Wilson Taylor establece la misma relación sexualidad-locura cuando relata que en el siglo diecinueve toda práctica sexual que no coincide con las que establece el

patriarcado se ve como una amenaza, y por lo tanto debe ser controlada: se piensa que la mujer que expresa un deseo sexual diferente al prescrito por la sociedad victoriana está mentalmente enferma (1997: 135). Elaine Showalter (1987), por su parte, también enlaza la demencia femenina con cuestiones de género al explicarla como una manifestación de desesperación por parte de una minoría sin ningún poder.

En su búsqueda del viejo orden y su rechazo del nuevo, Marlowe intenta recuperar el valor que se le daba en otros tiempos al espíritu de progreso en el hombre y a la sumisión en la mujer. Su admiración se dirige hacia un hombre como el Coronel Sternwood, que amasó su fortuna a la manera de quienes forjaron California —mediante la explotación de petróleo, el tendido del ferrocarril, la agricultura, las primeras películas de Hollywood (Cfr. Fine, 2000)— y a una mujer como Mona Mars, que acepta permanecer encerrada por orden de su marido y que es descrita como poseyendo un tipo de belleza que halaga al tipo de hombre que daría esa orden. El deseo nostálgico de Marlowe da acceso a una zona discursiva de infelicidad que expresa el descontento que sienten algunos sectores conservadores ante los roles y actitudes de las nuevas mujeres y ante la llegada a California de inmigrantes o connacionales que buscan, a su modo de ver, un clima benigno y dinero fácil.

Esta valoración de la mujer emerge no sólo en *The Big Sleep*, sino que puede leerse también en textos como “The Short and Happy Life of Henry Macomber” (Hemingway, 1938) y en *For Whom the Bell Tolls* (Hemingway, 1940). La manera en que se construye a Margo Macomber y a María, respectivamente, permite comprobar que en la cultura de entreguerra circulan voces que sostienen que la “nueva mujer” en el fondo busca un hombre viril y bien plantado que la sepa dominar, y que la mujer ideal dista de ser agresiva e independiente. En “The Short and Happy Life of Henry Macomber” se presenta a Margo Macomber como la “típica” esposa estadounidense. Esta mujer y su marido van a practicar caza mayor a África con la guía de un cazador profesional —un “hombre rudo” del tipo de Marlowe—, Robert Wilson. Margo Macomber maltrata a su marido continuamente, conducta que hace que Wilson confirme su mala opinión de las mujeres estadounidenses:

They are ... the hardest in the world; the hardest, the cruelest, the most predatory and the most attractive and their men have softened or gone to pieces nervously as they have hardened. Or is it that they pick men they can handle? They can't know that much at the age they marry... (1987: 8)

Francis Macomber huye cuando un león herido intenta atacarlo, lo que lo hace objeto del sarcasmo de su esposa, quien lo tilda de cobarde y deja ver que está teniendo un amorío con Wilson. Cuando Macomber al día siguiente intenta dar muerte a un búfalo, su esposa, disparando contra el animal desde el automóvil, mata accidentalmente a Macomber. Luego continúa su relación con Wilson, quien demuestra tener sobre ella total control. Aunque ella dominaba a su marido sin dificultad, su atracción hacia Wilson es tan fuerte que se abandona a su autoridad. El cuento parece afirmar que un hombre realmente viril, como Robert Wilson, tiene siempre más poder que las mujeres con las que se relaciona, mujeres de las que no se enamora. Si un hombre le da demasiada importancia a una mujer, ella se encargará de destruirlo.

De igual manera se relaciona Marlowe con las hermanas Sternwood, manteniéndolas a distancia y ejerciendo sobre ellas un control férreo. Se siente desarmado, en cambio, ante Mona Mars, que presenta características similares a las del personaje femenino de *For Whom the Bell Tolls*. En la relación que se establece entre María y Robert Jordan ella se muestra sumisa y devota, deseosa de satisfacer todos los deseos de Robert. Luego de haber sufrido toda clase de abusos durante la Guerra Civil, María se dedica a servir al hombre que ama y se angustia ante la posibilidad de no estar haciendo suficiente por él. Le dice:

I will do anything for thee that thou should wish. (139)
...understand always that I will do what you wish. But thou must tell me for I have great ignorance and much of what she told me I did not understand clearly (349).

La actitud de Jordan hacia ella es la del hombre rudo que no se deja dominar; aunque la ama, le pide que lo deje solo cuando discute cuestiones importantes con sus compañeros. En María reaparece la Mona Mars de Eddie Mars, quien por complacerlo es capaz de pasar meses oculta en una casa del desierto; se trata del tipo de mujer que deja a Marlowe pensando solo en un bar cuando la aventura termina. Se advierte entonces en el deseo de Marlowe la emergencia de las voces que manifiestan insatisfacción ante los

cambios que se registran en la forma en que se relaciona la mujer con el hombre en la década del treinta. Tal forma de experimentar este elemento de la cultura habla además de la nostalgia por un tipo de hombre que también parece ir desapareciendo, el que trabaja duro y forja su futuro a fuerza de carácter y de voluntad, y que busca la compañía de una mujer que no obedezca deseos propios sino que busque satisfacer los del hombre. Marlowe condena el tipo de conductas que también los hermanos Compson condenan en *The Sound and the Fury*: el detonante del conflicto en la vida de los hermanos Compson es la conducta sexual de Caddie, la hermana que queda embarazada muy joven y se aleja de la familia. Con su deseo de libertad, Caddie se acerca al tipo de mujer que Marlowe rechaza.

Dadas estas continuidades, puede afirmarse que los deseos de los héroes de *Red Harvest* y *The Big Sleep* y otros discursos literarios que se han analizado en este capítulo contribuyen a la conformación de una zona discursiva relacionada con sentimientos de insatisfacción y descontento asociados al nuevo lugar que ocupa la mujer y a cambios en las condiciones materiales y sociales que hacen temer por la pérdida de control sobre las propias vidas.

Capítulo 4

El deseo en dos neopoliciales argentinos de la postdictadura

4.1. Estados de lugar

En el capítulo anterior se analizaron las novelas *Red Harvest* y *The Big Sleep* prestando especial atención a la manera en que el deseo que impulsa a sus héroes contribuye a expresar valores de entreguerras. Para efectuar dicho análisis, además de las unidades semántico-compositivas que Bajtín propone para el estudio de la novela, han sido de especial utilidad las categorías de *héroe* y *cronotopo*, ya que nos han dado acceso a la relación entre *cultura*, *género* y *arquitectónica*. Algunos elementos de la cultura —la violencia que invade las calles, la nueva velocidad que cobra el quehacer cotidiano, la nueva actitud de la mujer, las divisiones sociales, el consumismo— se reorganizan artísticamente en un “todo arquitectónico” mediante la dialogización de la heteroglosia y de sus evaluaciones, la mezcla de géneros discursivos, la interacción autor-héroe y héroe-personajes, la parodización y la estilización de lenguajes. Las novelas que hemos analizado dialogan con el coro de voces de la cultura, de modo que sobre los discursos reaccionarios de ese coro, especialmente sobre los que enuncian posturas conservadoras acerca del Estado, la mujer, la moralidad y los hábitos de vida, se fundan la identidad, los deseos y las necesidades de los dos héroes.

En el presente capítulo se aborda el análisis de dos novelas argentinas relacionadas con el policial negro de detectives dada la presencia de continuidades entre

sus cronotopos y los de *Red Harvest*, *The Big Sleep*, analizados en el capítulo anterior, y *The Long Goodby*, *The Dain Curse*, *The Maltese Falcon*, *The Galton Case*, cuyos cronotopos se analizaron al caracterizar el cronotopo de seguimiento en el Capítulo 2. Al igual que en *Red Harvest* y en *The Big Sleep*, en *El tercer cuerpo* (Caparrós, 1990) y en *Arena en los zapatos* (Sasturain, 1989) es posible discernir un momento en la trama en que el héroe decide continuar la investigación por su propia cuenta, lo que habla de un fuerte deseo que trasciende el de cumplir con el compromiso contraído con su cliente y que entabla un diálogo con un momento crítico de la postdictadura, el de los años más difíciles del primer gobierno democrático luego de la recuperación de la democracia.

El motivo cronotópico de la cuestión personal permite leer a través de la literatura los valores de la cultura de la postdictadura argentina de la misma manera que se hizo en el capítulo anterior con las dos novelas negras tradicionales de la muestra. La misma organización espacio-temporal que permite la emergencia de voces conservadoras en la entreguerra estadounidense, en la postdictadura argentina —cronotopía histórica muy diferente— hace posible la articulación de voces que condenan la historia de excesos que llevó a la muerte de miles de jóvenes, siempre a manos de los mismos grupos de poder. Para que esto sea posible, estos policiales incorporan variaciones en la naturaleza del crimen, en la identidad de los héroes y en sus deseos. En estas variaciones puede leerse el diálogo que mantienen con discursos de la postdictadura.

A pesar de la presencia de variaciones con respecto a la novela negra de detectives tradicional, los policiales argentinos que se analizan a continuación no olvidan sus orígenes: tanto en *El tercer cuerpo* como en *Arena en los zapatos* los personajes aluden a personajes y a situaciones de la novela negra de detectives tradicional, estableciendo una relación intertextual que construye al lector como alguien que se encuentra familiarizado con las “reglas del género”.

La tensión que se da en la postdictadura entre fuerzas de la memoria y la justicia y otras fuerzas que propician el olvido y la impunidad deja su huella en el deseo de los protagonistas de las novelas que son objeto de estudio de este trabajo. Los valores sobre los que se funda este deseo emergen en otros discursos de la cultura —como en las

películas *Los chicos de la guerra* (Kamin, 1984), *La noche de los lápices* (Olivera, 1986), *Tango Feroz: la leyenda de Tanguito* (Piñeyro, 1993) y *Camila* (Bemberg, 1984)— que también generan ideogemas que hablan de las tensiones alojadas en esta cronotopía histórica. El cruce entre las valoraciones y los deseos de los héroes y los valores que se expresan en otros discursos de la cultura permite proponer la existencia de una zona discursiva de infelicidad asociada con evaluaciones de la historia argentina reciente, especialmente con el papel que jugaron las juventudes en la construcción de ese pasado.

4.2. *El tercer cuerpo*

Es posible analizar la forma que toma el deseo del protagonista de este policial a través de la manera en que el detective se relaciona con sus otros, con el objeto de su investigación y con los valores que se debaten en su cronotopo. La trama de la novela revela un Buenos Aires asolado por la corrupción y la decadencia social y política, y un héroe poco efectivo al momento de encontrar algún remedio para las situaciones que busca rectificar. Matías Jáuregui es un héroe de deseo difuso y cambiante, cuyas características difieren de las de los protagonistas analizados en el capítulo anterior. No se encuentra en su plenitud física o espiritual, y no exhibe los valores de los héroes de la tradición occidental (Cfr. Hassan, 1995). Tampoco posee las virtudes que su familia celebra. Nacido en la alta burguesía porteña, debe mentir acerca de su ocupación —o de su carencia de ocupación— para que su familia no lo moleste con preguntas ni averigüe acerca de sus adicciones y sus elecciones sexuales. Su bisexualidad no lleva la marca de lo inusual o de lo trasgresor, sino de lo perverso e inmoral. Jáuregui no se tiene a sí mismo en alta estima tampoco: su historia, aunque narrada en tercera persona, llega articulada con voz irónica y contada como la aventura de alguien lanzado a la acción por dinero que, comenzada la aventura, no puede ya detenerse. Su identidad se ve tensionada por su origen burgués y su actual marginalidad. Esta duplicidad le permite acercarse a personas de tan diversa proveniencia social como López Aldabe —presentándose como

“Matías Jáuregui, el hijo del coronel Jáuregui” (21)—, el chico que traga fuego en la calle por monedas, viejas amistades liceístas que lo conectan con un convicto a quien necesita interrogar, y quienes frecuentan el baño de la carnavalesca confitería Palladium (15).

La falta de virtudes en Jáuregui y su afición por los soldados legendarios establecen en la novela una tensión entre el héroe mítico y el héroe caído, el “antihéroe” (Hassan, 1995: 55 y ss.). Jáuregui manifiesta gran reverencia por lo militar y por las virtudes que se asocian al héroe épico. Sus soldados de colección, que representan ejércitos legendarios —como los hoplitas y los mamelucos que él pinta con esmero—, y las historias de sus batallas, reducen al héroe épico a elementos decorativos que aparecen desparramados por la mesa de su departamento luego de una de las visitas de los matones que buscan detener su investigación. De estos míticos soldados con sus grandes historias de arrojo sólo quedan figuritas de colección, minúsculos juguetes con los que se entretiene un adulto que quiso y no pudo ser militar. Lejos del espíritu de los defensores de Massada, en vez de una historia de valor desinteresado y de patriotismo Jáuregui vive una de desconcierto y errores repetidos, al punto que sus equivocaciones llevan a su amigo Fellini a la muerte y lo llevan a él a cometer un asesinato. Todo aquello que en su vida pudo haberle dado algo de dignidad —según los valores de algún grupo social en particular— resulta en cambio una prueba más de su debilidad. La forma en que fue expulsado del Colegio Militar, no por insubordinación —lo que podría ganarle el respeto de quienes se oponen al verticalismo— sino por haber sido sorprendido manteniendo sexo grupal con otros cadetes; la razón por la que fue secuestrado durante la dictadura, no por su militancia —lo que lo haría respetable a los ojos de quienes militan— sino por la de su novia; su exilio, que lejos de ser el de alguien que lucha desde el exterior por quienes sufrían la represión en Argentina, se trató de tiempo dedicado a la venta de drogas. Todo esto contribuye a convertirlo en alguien que derriba mitos, desde el mito del héroe hasta el del detective recio, pasando por el del contestatario y el del exiliado. Hablando de la novela que escribía Zelkin, compañero de Jáuregui en el exilio, dice el narrador:

Jáuregui detestaba los aires de mandarín extraviado que solía darse Zelkin ante los compatriotas que estaba inmortalizando; Zelkin, que en Buenos Aires había sido un periodista comprometido, se sentía menos cómodo de lo que podía confesarse ante la evidencia de que un exiliado podía ser, también, un traficante o un trolebús. (96)

Como puede verse, una variación que se incorpora al cronotopo de seguimiento en esta novela tiene que ver con la identidad del héroe. Si se toman como referentes las virtudes del detective tradicional, se comprueba que Jáuregui tampoco demuestra profesionalismo, altruismo o generosidad. A pesar de tamañas debilidades, su historia es también la de alguien que es víctima de una sociedad conservadora que al reprimirlo sexualmente frustra su vocación militar y lo condena —con ayuda del mismo Jáuregui, sin duda— a una vida sin norte, dedicada al sexo casual y a la búsqueda de dinero fácil.

A pesar de la diferencia que es posible notar entre los atributos de los detectives de los policiales tradicionales y Jáuregui, en esta novela el autor tampoco ejerce control sobre el héroe, sino que lo deja actuar sin juzgarlo, logrando así un protagonista con quien es difícil dialogar por su opacidad, por su conducta moralmente ambigua y por su debilidad espiritual. Lo que se sabe de Jáuregui se limita a lo que piensa —y no piensa mucho, porque poco entiende de su propio accionar— y a lo que hace, pero se desconocen sus sensaciones físicas, lo que lo mantiene inconcluso. Este héroe se erige en un centro de valor desencantado, que sólo parece interesado en sobrevivir y que manifiesta indiferencia ante su entorno. Sólo dos emociones fuertes lo invaden: furia por la muerte de su amigo y asco hacia su padre. Lo demás es ironía, cinismo, hartazgo, aburrimiento. La heroicidad de este protagonista en franca caída moral y física se funda, si acaso, en su actitud de búsqueda y no los valores que exhibe. Su opacidad, característica que es posible encontrar en un gran número de policiales, termina de construirlo como un ser que actúa por impulso, como observador de una ciudad en llamas con la que no termina de comprometerse.

Otro rasgo compartido con los policiales tradicionales es el cinismo con el que Jáuregui evalúa a sus otros. A pesar de no exhibir los valores del héroe de la tradición occidental, Jáuregui evalúa a sus otros con gran dureza, demostrando que adhiere a un código de valores que prioriza el respeto por quien no daña a los demás y que desdeña el

capitalismo y las pretensiones sociales. Fellini, su amigo, es el único personaje que se presenta bajo una luz positiva, a pesar de ser un cineasta fracasado que busca financiar su próxima película traficando cocaína. Fellini parece ser lo mejor que queda de esa sociedad en franca disolución, ya que demuestra lealtad e idealismo. A pesar de ello, es víctima inocente de las acciones de un protagonista inferior a él en calidad moral. Los otros personajes que pueblan la novela, a excepción del muchacho que Jáuregui intenta seducir, son descriptos como monstruos, ya sea por su fealdad física o por su decadencia moral. Desde la obesidad de Stéfano, el dueño de la empresa de pompas fúnebres donde Jáuregui cree que están los ataúdes robados, pasando por el guardián del cementerio de la Recoleta, con su babeante traqueotomía, el enano del Bar Británico, con su enorme lunar, y los dos lacónicos hijos de Stéfano, son todos seres físicamente desagradables. Otra forma de monstruosidad es la que exhiben, en el plano moral, tanto la familia Jáuregui como la López Aldabe: son descriptos con desprecio, como seres superficiales que sólo se ocupan de aferrarse a una posición social. López Aldabe busca salvar su banco de la quiebra y por eso le da a D'Aquila los documentos que lo incriminan por el negociado con los ingleses en las islas del Atlántico Sur; Sara López Aldabe traiciona a su marido buscando mantener su poder sobre él ante la aparición de una secretaria que amenaza su matrimonio; el coronel Jáuregui busca apartar a su hijo de la investigación porque de saberse lo del negociado, su nombre quedaría atado al de López Aldabe; D'Aquila, por su parte, oprime con sus manipulaciones financieras a todos los demás, quienes para mantener su posición social deben ceder a sus caprichos. A partir de estas continuidades y discontinuidades con el héroe tradicional, puede decirse que la variación introducida a nivel del héroe en esta novela no se relaciona con la manera en que se desarrollan las relaciones intersubjetivas ni la relación autor-héroe, sino con los atributos del investigador, que exhibe debilidades diferentes a las identificadas en los policiales tradicionales.

Estos atributos diferentes tienen que ver con la manera en que se evalúa la postdictadura, ya que la novela mantiene con su tiempo un diálogo que se manifiesta también en la construcción de un mundo descalabrado habitado por personajes

aberrantes, lo que habla de una dura evaluación de la sociedad argentina y de su historia, de una evaluación que no le da lugar a miradas piadosas ni a posibles justificaciones. Cuando los personajes no exhiben rasgos morales o físicos monstruosos, se vuelven monstruos por el sólo hecho de ser evaluados como tales. El guardia de la Clínica del Buen Pastor se describe en los siguientes términos: “Detrás de las rejas, un guardia con uniforme azul y ballester molina colgando a la izquierda de la cintura, que parecía haber hecho un posgrado en derechos humanos en algún escuadrón de la muerte caribeño” (103).

Otra variación que refracta el cronotopo cultural es la constituida por los usos de la palabra. La monstruosidad física y moral de los personajes se ve replicada en estos usos y en la forma que toma tanto la ciudad como el deseo del héroe. Así como la figuración del héroe por parte del autor contribuye a derribar mitos —el del héroe épico, el del exiliado, el del detective—, la palabra intersubjetiva roe los puentes con los que se construyen las relaciones sociales, porque evidencia la desconfianza de una clase para con otra. El lenguaje de los personajes muestra los rastros de las diferencias sociales entre ellos y del fluir de una historia traumática. Para que la conversación que Jáuregui mantiene con los personajes que le pueden brindar información transcurra sin problemas, él se ve en la necesidad de disimular su proveniencia social ante las sospechas que causan sus preguntas y su lugar social:

—Entonces usted no lo conoce.

—Le digo que soy un amigo del Negro.

Jáuregui intentaba cuidar sus maneras, disfrazar el acento de barrio norte. El viejo lo miraba en silencio detrás del mostrador. (39)

“Cuidar sus maneras” no se trata aquí de parecer *más* educado, sino *menos*. El lenguaje del narrador, que revela la visión del mundo del héroe, afirma y niega lo que afirma a cada paso, construyendo y destruyendo en un solo movimiento. Así, en el departamento de Jáuregui “el ambiente grande era bastante más grande que un maní grande” (10), sobre la mesa del comedor había potecitos de pintura “grandes como una nuez” (11), el inodoro del bar Palladium estaba “tan limpio como el prontuario del petiso orejado” (14), y a los hombres que susurraban en el cubículo de al lado “se les entendía

tanto como una misa en latín” (15). Ante un comentario irónico de un mozo Jáuregui esbozó “una sonrisa tan calurosa como el abrazo del hombre de las nieves” (18), y ante la llegada de su esposa, López Aldabe habló “con una voz tan amable que parecía a punto de estallar” (29).

Aunque el héroe de este policial dista de parecerse a Marlowe o al Agente de la Continental, otros personajes evocan el policial negro de detectives tradicional. Sara López Aldabe actúa como una *femme fatale* tradicional (Cfr: Menon, 2007) por su duplicidad y sensualidad: es la cliente a la que Jáuregui debe responder (32), intenta seducirlo para persuadirlo de continuar en el caso, y finalmente se descubre que sólo estaba manipulando a Jáuregui para convertirlo en instrumento de la venganza que planeaba en contra de su esposo junto con D’Aquila. Ante sus intentos de seducción, Jáuregui responde con indiferencia (33), con una conducta que recuerda tanto la del detective duro como la de los héroes épicos. El detective desprecia a todas las mujeres de la novela: a una de sus hermanas por haber traicionado su vocación, a la otra por basar su vida en la búsqueda de marido (54), a su amante psicóloga por intentar comprenderlo y volverse una carga y a Sara por pertenecer al grupo social que repudia. Sólo habla con cierta franqueza con su amante (86), pero a la larga tampoco llega a construirla como su otro significativo, como su par.

Continuando con este cruce con el policial tradicional, si en la matriz genológica queda inscripta la dualidad *moral/inmoral* en las figuras del detective y del criminal, en esta novela la oposición se vuelve gradación y se expresa como *menos inmoral/más inmoral*. Los únicos logros de este detective son los de cobrar un cheque sustancioso y divulgar una información que expone a su padre y a sus allegados al escarnio público. Al relocalizarse en la Argentina de fines de los ochenta, este policial negro de detectives resignifica a su héroe y reubica las historias en una Buenos Aires muy particular: el que hacia fines de los años ochenta, después de algunos años de democracia, se ve agitado por la hiperinflación y el desempleo, los servicios públicos colapsados y los saqueos a los supermercados. Se trata de una Buenos Aires estratificado social y espacialmente:

Atardecer de domingo, Jáuregui con lagañas camina por Callao hacia Corrientes con un helado en la mano que se iba derritiendo y cambiando de forma como el paisaje humano. Bruscas modificaciones: de los chicos tostados y deportivos de Juncal a los matrimonios tostados y opulentos saliendo de la vermut en Santa Fe a la tierra de nadie semidesértica de Córdoba a la mezcla en zapatillas de Corrientes, con alguna familia con suegra y algún solitario de pensión que tampoco esa tarde había ganado el prode. Buenos Aires es una ciudad que se puede atravesar velozmente en vertical, cuyas aguas más que mezclarse corren en estrechas paralelas. Como una cárcel en que los pisos dividen las condenas: estafadores de alto vuelo, criminales del honor, asaltantes con código, ladrones de gallinas, descuidistas, violetas. (89)

Para comprender el deseo de Jáuregui es preciso antes señalar que la ciudad con la que entra en diálogo es una ciudad caótica y socialmente dividida: fallan los servicios esenciales, estallan bombas a diario; las protestas, los cartoneros y las ollas populares son moneda corriente, los ahorros de una vida se pueden perder por la especulación financiera y nadie parece tener el poder suficiente para ordenar las acciones de una sociedad que ha perdido la esperanza. La ciudad pinta el telón de fondo sobre el que se recorta Jáuregui, quien no entra en contacto con la multitud que protesta, pero que lentamente se va identificando con la queja y el pesimismo generalizados. Esta Buenos Aires es presa de fuerzas centrípetas y centrífugas: las de conservación se manifiestan en los López Aldabe y en la familia de Jáuregui, familia tradicional que se reúne los sábados a almorzar puchero y que nunca habla de política en la mesa. Los Jáuregui pertenecen al mismo grupo social que apoya en los setenta los arrestos ilegales de los que el mismo Jáuregui fue víctima, y el que expulsa a Jáuregui del Colegio Militar. Se trata del grupo que se benefició con “negocios” como el que descubre Jáuregui, y que maneja los bancos y el gobierno. El Coronel Jáuregui encarna lo más conservador de esa clase:

El coronel Jáuregui solía comportarse en la mesa como si quisiera demostrar que el bronce, al lado de ciertos militares de la nación, era plastilina. Las reglas estaban claras: no se hablaba de política ni de religión, no se discutía, no se alzaba la voz. Jáuregui recordaba sábados en los que el país se desmoronaba a su alrededor y la charla familiar no había abandonado los tópicos habituales. (55)

Aunque el poder que detentan estas fuerzas las hace responsables del estado de la política y la economía de la ciudad, la novela no ahonda en los procesos que llevaron a ese estado de cosas, sino que describe una Buenos Aires a punto de estallar como si ése fuera su estado permanente y hasta normal. Estos grupos de poder se aferran a viejas

costumbres, y el descalabro social y económico los roza solamente en la superficie: debido al desabastecimiento no consiguen chorizo ni morcilla ni choclos para hacer puchero, de modo que rompen el rito de los sábados y con ése, el de no hablar de política en la mesa (206-207). Además de manifestarse en esta clase social fácilmente identificable, los discursos de conservación emergen en las voces de otros que, sin ser parte de la alta burguesía, continúan adhiriendo al viejo autoritarismo. La siguiente conversación se desarrolla entre el dueño del Bar Británico y un cliente:

—Lo que pasa es que acá no se puede vivir.

—No, no se puede, y además es imposible. En cuanto paran las huelgas empieza la inflación, y encima ya no se respeta más a nadie.

—Y ahora los negros con los saqueos. Los negros no tienen patria, no tienen. Solamente piensan en ellos, vao.

—Acá lo que hace falta es una mano dura.

—Alguien que ponga orden. (37)

Se ha mencionado ya la importancia que adquiere el motivo cronotópico de la ciudad en este tipo de cronotopo, por un lado porque a nivel de la narración, en este espacio se construyen las relaciones sociales, se llevan a cabo los seguimientos y las vigilancias, y el héroe hace su peripatética en busca de información. En *El tercer cuerpo* la ciudad no responde al ordenamiento que puede hacer el Estado encarnado en los poderes republicanos: no hay un ejecutivo que ejecute, ni un legislativo que legisle, ni se nombran jueces ni fiscales que se encarguen de poner en marcha los engranajes de la justicia ante casos como el que descubre Jáuregui. Tanto la justicia como las leyes parecen estar en manos de los ciudadanos comunes, perdida la fe en los mecanismos de la democracia para organizar la vida en común. Todos ellos, inclusive Jáuregui, buscan salir adelante con los medios a su alcance: recurren tanto al trabajo legal como al tráfico de drogas, a la extorsión, al robo de cadáveres por encargo. Las voces centrífugas se encuentran encarnadas en quienes se dedican a la protesta, aquellos que buscan terminar con un orden antiguo regido por la alta burguesía, y expresan su visión, por ejemplo, a través de las pintadas firmadas por Lalengua. Por su parte, la alta burguesía resiste, pero se ve afectada por esas fuerzas antihegemonizantes que se enquistan en sus márgenes — D'Aquila, Jáuregui, hasta Sara Goldmann—. En la novela la alta burguesía está asociada

a la impostación, a la represión sexual, a la traición, a la violencia y a la corrupción. Las fuerzas de cambio, por otra parte, aparecen desorganizadas, juveniles, ineficaces. Se expresan en las calles y los escenarios teatrales, sembrando un desorden que en la novela aparece como una serie de representaciones tan naturalizadas como la que los Jáuregui llevan adelante los sábados alrededor del puchero. Desde el auto que lo lleva a la casa de velatorios donde espera negociar la recuperación de los cuerpos robados, el héroe observa la ciudad en sus transformaciones y procesos:

Iba atravesando los círculos concéntricos de Buenos Aires; las construcciones ya eran uniformemente bajas y las calles anchas, abiertas, daban la sensación de que estaban allí como podrían haber estado en cualquier otra parte, sin necesidad. Cada tanto se veían grupos de hombres y mujeres reunidos en esquinas; algunos llevaban carteles, otros palos y mangueras. A lo lejos se escuchaban sus gritos, sus amenazas. Por las ventanillas abiertas llegó un olor punzante de brea y basura industrial; poco después cruzaron el puente de Pompeya... (64)

Se vio en el capítulo anterior que en las novelas tradicionales también es posible identificar fuerzas en lucha, y que el detective se alinea con las fuerzas que se resisten al cambio. En el caso de *El tercer cuerpo*, constituye una variación que el héroe adhiera a quienes buscan ponerle fin a un viejo orden. También resulta novedoso que en esta novela lo centrípeto, que por definición busca conservar un estado de cosas asociable con *el orden*, está encargado de *destruir*, mientras que lo centrífugo, que se asocia al cambio de ese orden, *construye*. Jáuregui no es parte de quienes buscan un nuevo orden —o algún orden—, pero representa todo lo que su familia condena por su identidad sexual, por su adicción a la cocaína, por su falta de empleo y por la misma investigación que emprende. A su manera, se suma a aquellos que buscan cambiar el orden oficial. A la vez, este mundo parece tener como centro descalabrador una fuerza económica y destructiva encarnada en un personaje que exhibe conductas similares a las de Jáuregui pero que es, además, perverso: busca utilizar su dinero para provocar caos financiero por mero placer. D'Aquila busca destruir a los poderosos que Jáuregui sólo logra denunciar. Jáuregui, D'Aquila, Sara Goldmann y Lalengua, cada uno desde un lugar determinado, socavan el poder de un grupo social en retirada. La lucha entre fuerzas dista de ser un enfrentamiento maniqueo entre dos bandos, porque se ve atravesada por variables que

desestabilizan las categorizaciones y contribuyen a la construcción de una ciudad compleja. La novela comienza con una cita de San Ignacio de Loyola, el santo soldado:

Convénzanse todos de que el que vive bajo la obediencia debe aceptar ser encaminado y gobernado por la Divina Providencia, que se expresa a través de sus superiores, exactamente como si fuera un cadáver que soporta ser conducido y manejado. (7)

Este primer llamado a la obediencia de quien se pone bajo la autoridad de Dios o la de un superior habla de un deseo de alinearse con fuerzas conservadoras. Este espíritu condice con el de la “familia militar” y con el de la familia patriarcal, y se encuentra en tensión con las fuerzas de cambio que desobedecen los mandatos tradicionales. Los personajes que se alían a una u otra fuerza se comprometen con prácticas de dudosa ética: el Dr. Bardotto, que gerencia una casa de retiro para ancianos con dinero, no sólo oficia de predicador en la capilla de la Clínica del Buen Pastor, sino que además maneja una cocina de cocaína y oculta el cuerpo de la abuela de López Aldabe. Tanto Jáuregui como su amigo Fellini, por su parte, trafican drogas para poder financiar su vicio en el caso del primero, y para poder producir su película en el caso del segundo. La decadencia moral de la ciudad parece invadirlo todo, lo que problematiza las valoraciones que se hacen en la novela tanto de las posturas reaccionarias como de las que propugnan el cambio.

El deseo del héroe va mutando lentamente, a medida que la investigación de Jáuregui se vuelve una cuestión personal y no ya sólo un negocio, y que sus averiguaciones lo acercan, si no a “la gente”, al pasado histórico que llevó, junto con otros desaciertos, a esa situación de descalabro. Es en ese pasado histórico que interviene, logrando llevar adelante una acción que, aunque pequeña, contribuye a debilitar el poder de la alta burguesía. Nada parece alterar la compostura ni la indiferencia de este héroe, ni la falta de dinero, ni las fallas en la tecnología. Lo único que parece afectarlo es su valoración de la clase social de la que proviene y sus mujeres, clase que repudia y mujeres de las que se burla constantemente. Al resto de los fenómenos que se desarrollan a su alrededor los observa, los describe e ironiza acerca de ellos, pero no responde con emoción ni con reacciones físicas. Hacia el final de la historia se encuentra tan solo como el detective tradicional, observando el mundo desde la lectura del diario. A pesar de esto, en su diálogo con los discursos de la ciudad se percibe la emergencia del ideograma del

compromiso. Su orientación emotivo-volitiva toma forma a partir del momento en que descubre de qué lado está. En diálogo con esa ciudad, el deseo del héroe resulta complejo y difícilmente discernible aún para el mismo Jáuregui, que lo va definiendo a medida que se desarrolla su relación con la ciudad. Ese deseo pasa de ser el de alguien que tiene una identidad en formación (la del “hijo del coronel Jáuregui”), al de alguien que se afirma como sujeto y que ha encontrado un lugar en la ciudad. Se trata de un deseo de identidad y de sentido que tiene su momento culminante en el encuentro entre Jáuregui y D’Aquila, cuando Jáuregui se une sexualmente al hombre que ama y adquiere el conocimiento que precisa para darle sentido a todo su accionar. La razón por la que el héroe comienza su investigación es, como suele ocurrir en las novelas tradicionales, simplemente monetaria. Esto habla de un deseo primario, no sólo de supervivencia sino de continuar perteneciendo al grupo social en el que nació, pertenencia que lo hace pensar en conseguir dinero fácil en vez de buscar un empleo que lo acerque a otras clases sociales. En la oficina de López Aldabe, reflexiona:

Estaba claro que el dinero importaba; nunca tenía demasiado, a veces ni siquiera suficiente, y éste era uno de esos momentos. No era fácil mantener su estilo de joven acomodado con ingresos tan ocasionales y estaba realmente sin fondos pero, además, tenía treinta y cinco años y seguía sin saber muy bien qué hacer de su vida y seguía preguntándose, como si todavía pudiera hacer algo. No era que pensase en hacerse detective privado: era uno de los pocos mitos que no había comprado. Pero estaba seguro de que podía conseguir alguna información y negociarla. (24-25)

Jáuregui inicia su aventura con un afán de lucro, pero su deseo se va reorientando hacia otros objetivos a medida que toma posición en el diálogo de voces de la ciudad. Su emoción y su voluntad comienzan a reorientarse cuando encuentra oposición en su padre. En el estudio de la casa paterna, luego del puchero de los sábados, el coronel Jáuregui le pide que deje de avergonzarlo con sus amigos y que no vuelva a ofrecerle sus servicios a López Aldabe. Le pide que no se meta “en esto”, y le recuerda que gracias a su intervención Jáuregui salvó su vida cuando fue secuestrado por un grupo de tareas en el 76. A esto, el héroe le contesta: “Lo lamento, padre. Tus compromisos con López Aldabe son tus compromisos con López Aldabe. Los míos van por otro lado” (60). El héroe comienza a separarse del grupo al que quería continuar perteneciendo cuando pensó en

hacer dinero fácil, y su orientación emotivo-volitiva, además de animarlo a sobrevivir, comienza a volver la investigación una cuestión personal: “Si hasta entonces no sabía bien por qué lo hacía, ya había encontrado una razón. Salió del escritorio sin darse vuelta. Siempre había sabido que el glorioso coronel, su padre, era un viejo olfa” (60).

A partir de este realineamiento de Jáuregui en contra de su grupo social de origen, comienza a articularse el ideologema del compromiso. Con quién se compromete Jáuregui y con quién su padre, qué significa ese compromiso y cuánto está dispuesto a hacer cada grupo social por mantenerlo constituye la polémica que subyace en el diálogo que Jáuregui entabla con su ciudad: ¿Cuánto y qué hará por él mismo y cuánto y qué para destruir a quienes ve como sus enemigos y como enemigos de su país? ¿Vale la pena hacer algo por un país que parece marchar con prisa y sin pausa hacia la disolución? La elección de “bandos” que hace Jáuregui no parece motivada por un deseo de pertenecer a otro grupo social y de bregar por el desarrollo de ese otro grupo, sino por la repulsión (deseo negativo) que siente por el grupo propio. Quien le da voz a esta oposición al padre resulta ser Stéfano, el dueño de la casa de velatorios donde se organizó el robo de los dos primeros cadáveres, quien le dice a Jáuregui: “ya se sabe que uno vive para contradecir los designios de sus padres” (68). Aunque es consciente de que se opone a todo lo que su padre dice y que desprecia a López Aldabe y a Sara Goldmann y todo lo que ellos significan, Jáuregui encuentra incomprensible su deseo de involucramiento. Al intentar explicarle su problema a Ferrucci, el filósofo que le recomendó Claudia —su amante de los sábados por la noche—, dice: “Cómo decirte. Yo en realidad no tengo nada que ver con este asunto, y vaya a saber por qué me metí, seguramente por aburrimiento y por guita, pero no sé las proporciones” (92). A pesar de no tener “nada que ver con este asunto”, Jáuregui no puede dejar de pensar en los tres cuerpos y en la historia que se esconde tras el robo de los cadáveres. Refiriéndose a un chiste intrascendente, Jáuregui admite que “Hay pensamientos que se instalan de la forma más innecesaria, con una tenacidad tal que uno podría terminar creyendo que significan algo” (102). Camino a la Clínica del Buen Pastor a interrogar al Dr. Bardotto, continúa preguntándose por las

razones que lo llevaron a emprender las averiguaciones que lo llevan de un lado a otro de la ciudad:

...se dio cuenta de que otra vez se estaba preguntando para qué carajo. Desde que se había metido en el baile la pregunta le atronaba los sesos. (...) Jáuregui decidió que suspendería la pregunta. Que lo estaba haciendo porque lo estaba haciendo, que seguiría adelante, hasta donde fuera, porque había empezado y alguna vez tenía que terminar algo. (103)

Terminar de hacer algo: volverse un hombre digno de respeto, y no el que su padre desprecia, el expulsado del Colegio Militar, el que debe ocultar su falta de empleo ante su familia haciéndose pasar por un relacionista público. En suma, construir una identidad diferente, volverse otro. Y en ese volverse otro, oscila entre el héroe mítico que no pudo ser al no hacerse soldado y el criminal que busca extorsionar a López Aldabe. En esta oscilación vuelve a leerse su deseo en diálogo con la ciudad, en tanto los valores del héroe mítico —el detective, el revolucionario, el soldado— y los del criminal —el de guante blanco, el ladrón de cadáveres por encargo, el asesino a sueldo o el traficante de drogas— batallan tanto en su interior como en la ciudad. La batalla en sí misma ya parece darle algún sentido a su accionar:

Jáuregui sonrió con desgano y se sentó a pintar un sargento del Afrika Korps: caqui sobre la piel blanca, bermudas y una ristra de granadas alrededor de la cintura. (...) Al lado, un soldadito similar esperaba, todo gris plomo, sin identidad conocida. Jáuregui pensó que no iba a ser fácil pintarle la boina de los tanquistas de su majestad. Uno y uno, según el estilo dominante. Para compensar. Las batallas son lo único que queda del desierto, dijo en voz alta, como si alguien pudiera escucharlo. (127)

Esta batalla resulta difícil de librar para alguien que proviene de una familia que él describe como demasiado ocupada por las apariencias para afirmar la identidad individual de sus miembros o darle apoyo a quien se encuentra en dificultades. El dinero fácil y la falta de ética parecen ser la primera opción en Jáuregui, considerando la opinión que tiene de la ciudad en la que vive, de su país:

Sabía que tarde o temprano tendría que buscar familiares de los otros fiambres y proponerles un arreglo. Quizá fuera una manera de hacer guita fácil, en vez de enredarse en los vericuetos turbios de la familia López Aldabe. Guita fácil. Sólo necesitaba diez mil dólares. Lo suficiente para comprar un kilo de merca y un pasaje a España. (...) Y en Madrid los diez mil podrían transformarse en noventa o cien sin mucho problema. Él conocía a la gente adecuada. Y con cien mil dólares y en Madrid, que le vinieran a contar. Total la Argentina ya estaba muerta, desaparecida, off. (129)

Lo que lleva a Jáuregui a actuar como actúa es un deseo fluctuante que se constituye en la arena donde se libra su lucha personal por una nueva identidad que se opone a la de su grupo social. En la consecución de ese deseo, que consiste tanto en lograr cierto éxito monetario como en desenmascarar a López Aldabe, intervienen las valoraciones que Jáuregui hace de su ciudad: se muestra indiferente hacia la multitud que protesta y que buscar sobrevivir un día más en esa Buenos Aires descalabrada, pero también francamente desdeñoso de la alta burguesía de la que proviene. Hacia el final de su aventura, Jáuregui se vuelca en contra de su grupo social y de su familia: no está junto a su padre cuando lo internan y le brinda a Zelkin la información que sacará a la luz los negociados de civiles y militares con empresarios ingleses que condujeron a la guerra de Malvinas. A esto se le suma un impulso hacia la autodestrucción que se manifiesta en la alta velocidad con la que conduce su motocicleta, en lo arriesgado de su aventura y en la falta de precauciones al entablar relaciones sexuales que también pueden llevar a la muerte, como lo sugiere la inclusión del mensaje que uno de sus amantes deja en el espejo del baño, “Bienvenido al club del SIDA” (9).

Lo volátil de su deseo tiene un correlato con la manera en que se relaciona sexual o románticamente. Su aventura comienza a la mañana siguiente de lo que parece haber sido una noche de sexo casual con un hombre. Los sábados se encuentra con una mujer hacia quien no parece sentirse atraído, y que busca establecer con él algo más que un encuentro semanal, compromiso que él rehúsa. En medio de la aventura invita a su departamento a Rafo, un muchacho que trabaja de tragafuegos en la calle. Se enamora de D’Aquila, el especulador financiero que, en colaboración con Sarah Goldmann, pone a su disposición la información que le permitirá desenmascarar a López Aldabe. Esta relación se interrumpirá después de un único y apasionado encuentro, sumiéndolo en una gran tristeza. Cede finalmente a las artes de seducción de Sarah Goldmann, sin saber si cede por deseo o por asco. Esta falta de relaciones perdurables y este deseo fluctuante lo apartan de los demás, lo arrojan a una soledad que comparte con otros detectives: la del justiciero que nada se lleva al final de su aventura, la de quien todo lo ha dado al servicio de algo que cree valioso, aunque sepa que poco puede durar. Lo que hace de Jáuregui un

héroe de ribetes épicos es que paga caro su atrevimiento: al volver a su departamento se encuentra con tres hombres que le apuntan preguntándole si conoce al Dr. Bardotto, a quien Jáuregui mató para vengar a su amigo Fellini. El lector no llega a verlo morir, pero sí se sabe que, como los héroes épicos, Jáuregui arriesga su vida por su ciudad. Buenos Aires, indiferente a su sacrificio, parece continuar su caída. Según manifestó en una entrevista Caparrós, a su detective sólo lo hieren en la pierna (Sañta, 2004b: 48), pero el final que escribe invita a pensar el alivio que siente Jáuregui a la luz de indicios previos acerca de su deseo de morir (“Cuando entendió que aquella noche tampoco se atrevería a matarse...”, 180).

El grandote tenía una pistola muy negra y le estaba apuntando a la rodilla izquierda. Su voz intentaba parecerse a la de una computadora de dibujitos animados:
—Vos escuchaste hablar del doctor José María Bardotto.
Era una afirmación, no una pregunta. Jáuregui suspiró, casi aliviado, antes de contestar algo innecesario. (245)

En esta novela es posible detectar una serie de preocupaciones en el héroe que también emergen en la novela que se analiza a continuación y en otros discursos de la cultura, lo que permitirá más adelante identificar la presencia en los discursos de la postdictadura argentina de determinadas zonas de infelicidad.

4.3. Arena en los zapatos

Al igual que en *El tercer cuerpo*, la relación que se establece entre el detective de *Arena en los zapatos* y quienes lo rodean en el curso de su aventura permite comprender los valores que lo animan y que contribuyen a la generación de su deseo. Etchenike ocupa un lugar transitorio pero de privilegio en el entramado social de Playa Bonita. Aunque solidario con los perdedores, su posición le da acceso a todos los grupos sociales, lo que le permite relacionarse tanto con María Eva Ludueña (sobrina de Willie Hutton e hija de Ludueña) como con la Beba (compañera de Mojarrita Gómez), el comisario Laguna (antiguo compañero en la fuerza policial), el industrial Romero y el vengativo Rojas

Fouilloux/Ludueña. Pero no se relaciona con todos en los mismos términos: es significativo que nunca ingrese al casco de la estancia La Julia, sino que llegue hasta el jardín. La grandeza económica de los Hutton se describe a cierta distancia, en términos de extensión de tierras y aludiendo a los exteriores de la casa. El cuartito donde cocina Mojarrita Gómez en el Club Social El Trinquete, en cambio, se describe en detalle. Etchenike no bebe ni come en La Julia, pero comparte con Mojarrita una cena humilde y una larga conversación apenas lo conoce.

Al igual que en las novelas analizadas anteriormente, en *Arena en los zapatos* es posible señalar la existencia del motivo cronotópico de la causa personal. En su accionar el detective va mucho más allá de la concreción del trabajo de vigilancia que se le ha encargado y con el que se inicia su aventura. En lugar de regresar a Buenos Aires una vez que toma las fotos que le solicitaron para poder probar la invasión de una propiedad privada, Etchenike permanece en Playa Bonita a riesgo de su propia vida. Comienza su aventura con un espíritu rutinario y hasta mercenario, pero se solidariza con los personajes que va conociendo y rehúsa aceptar, como sí aceptan otros, los excesos de Hutton. La falta de esperanza en que el poder político pueda darle al balneario un futuro de felicidad hace que los personajes perjudicados por la decadencia económica del lugar colaboren unos con otros. Se trata de una solidaridad de perdedores para con otros perdedores, pero la única fuerza que logra ponerle fin a una situación tan compleja. La solidaridad parece ser la respuesta que la novela propone ante el descreimiento en el poder de la justicia para resolver un caso que tiene su origen en la década del cincuenta.

Y como en las anteriores novelas, a partir de la existencia de esa nueva motivación la trama da un giro: cuando el detective comienza a investigar por su propia cuenta, una vez que el caso se vuelve una cuestión personal. Cuando Etchenike toma las fotos que prueban que un departamento propiedad de Romero —que comenzó como repostero del Atlantic, y amasó su fortuna con una fábrica de alfajores— es utilizado para encuentros amorosos, termina de cumplir el mandato que había recibido de documentar la invasión de una propiedad privada. Esa misma noche descubre que Algañaraz no está en su habitación y se propone vigilar el hotel, sospechando que algo le ocurrió al periodista.

Recibe una fuerte golpiza —castigo que el detective de la novela negra debe soportar como momento ineludible del género—, con la que concluye la primera parte de la novela. La segunda parte comienza con su informe al cliente y su decisión de continuar en Playa Bonita:

—Tengo las... —no quiso usar la palabra tan botona—. Los testimonios... Son buenos.
(...)
—Mejor... Véngase ya. Traiga lo que consiguió. Listo.
—Mañana. Antes tengo que arreglar algunas cuestiones. (116)

Esas “cuestiones” consisten justamente en investigar qué le ocurrió a Sergio Algañaraz. Les ordena a sus dos empleados trabajar en esa investigación y comienza así un nuevo caso, caso que le permitirá descubrir que las fotos que debía tomar en el primer caso eran parte de un plan para extorsionar a Willie Hutton. Etchenike no articula una explicación para su decisión de continuar en Playa Bonita, fuera de ese “arreglar algunas cuestiones”. Acude a su viejo amigo el comisario Laguna, quien lo informa sobre la conexión entre Hutton y Romero, y luego interroga a Hutton sobre Algañaraz. De allí en más, la aventura toma la forma de una investigación criminal y no ya de un trabajo rutinario de vigilancia.

El deseo de Etchenike se configura según los valores que abraza, y que lo identifican como miembro de un grupo social específico. Aunque es un extraño en Playa Bonita, Etchenike comparte las valoraciones y las preocupaciones de quienes llama “perdedores”: llega a despreciar a los Hutton, se solidariza con el nadador Mojarrita Gómez y con Algañaraz, y sabe distinguir entre policías corruptos y no tan corruptos. Sus juicios de valor no son producto de prejuicios político-ideológicos sino que derivan de una actitud generacional y de las acciones de los personajes: juzga negativamente al principio a Algañaraz por ser joven e inescrupuloso, y a los Hutton, a Romero y a Rojas Fouilloux recién luego de conocerlos. En su encuentro con Algañaraz, Etchenike

...Tuvo el sentimiento inmediato, ante el muchacho escondido detrás de los aparatosos anteojos negros y una excesiva ginebra con hielo que se trataba de una especie prolija y de crías parejas, casi una plaga. (...) Algañaraz se sacó los ahumados, se dispuso para una confidencia que desde ya Etchenike deploró. (...) Y ante la resignada pasividad del veterano, Sergio Algañaraz comenzó a contar, con excesos y pormenores, su peripecia matutina, el asedio al castillo. (30)

Sus valoraciones se expresan abiertamente hacia el final de la novela, cuando al relatarle a Rojas Fouilloux su aventura, Etchenike, tanto en sus palabras como en el eco que hacen en la voz del narrador, finalmente deja ver su opinión del grupo de “los despreciables” (del estanciero y del industrial):

—... Y quedé entre dos fuegos, entre dos hijos de puta que saludablemente acaban de morir. Sus socios...

—No llegaron a ser mis socios —puntualizó el chileno.

—Pero llegaron a ser hijos de puta igual. (...) Eran dos hombres despreciables, como le adelanté ayer. Tan capaces de cualquier maldad que, le aseguro, ninguno de los dos es ajeno a la muerte del otro.

(...) Y desarrolló la crónica de los últimos diez días, durante los cuales Hutton, haciéndose pasar por Ludueña, había ido dejado huellas evidentes de sus propósitos y llamados telefónicos a su hermano el boxeador y a su hija la bacana para crear una expectativa. (335)

Estos valores no se atribuyen a todos los miembros de su profesión, ni a todos los “perdedores”. Su compañero Sayago es presentado como mucho menos solidario, menos ecuánime y más permeable al prejuicio, como lo demuestran sus palabras:

—Creo que otra vez te metés en lo que no te importa, flaco boludo. (...) Y sin embargo, para que te quedes tranquilo, te voy a contar todo lo que averiguamos de ese *pendejo* por el que no te pagan, ni nos pagan, ni nada. El *pibe* no es un *pibe* sino un *periodista*. *Pendejo* pero *hecho* y *derecho*. Tiene veintitrés años, trabaja en “La Nación”, como te dijo, y el jefe de redacción lo mandó a hacer una nota sobre el hotel. Todo tal cual.

—¿No anda en *nada raro*? [pregunta Etchenike].

—Nada. *Ni minas, ni droga, ni política*. Y se casa a fin de año.

—¿Y por ese lado?

—*Familia normal*, prolija. Está con el padre. *Del trabajo a la casa y de la casa al trabajo*: vive en Once, Alsina y Urquiza, y *se toma el 64* para llegar a la editorial. La novia es *joven, no es linda, no estudia pero...* (176; nuestro subrayado señala algunas instancias de lenguaje evaluativo).

Aunque colaborador de Etchenike, Sayago se cuenta entre quienes no le habrían dedicado tiempo ni energías a la averiguación del paradero de Algañaraz ni a la posterior investigación de su muerte. Su visión de la profesión de investigador privado, una visión marcada por el deseo de lucro, no le permite comprender que Etchenike pueda trabajar sin cobrar. Esta diferencia de ideología entre dos “perdedores” complejiza la composición de los dos espacios sociales rivales de este cronotopo, en el que Etchenike y un puñado de colaboradores enfrentan a una vieja oligarquía devenida en alianza conservadora cívico-

militar y se solidarizan con el espacio político del Justicialismo. El héroe se diferencia de los demás personajes en que sí le importa ponerle fin a lo que califica como la acción de seres “despreciables” (335). Aunque los grupos de poder en Playa Bonita están claramente identificados por su pertenencia político-partidaria, Etchenike no distingue a los personajes en términos de persuasión política sino entre “los hijos de puta”, que son capaces de cualquier cosa (“Cualquier cosa, como siempre, podía venir de arriba. En general, lo peor”, 192), y quienes resultan perjudicados por la falta de escrúpulos de esos sectores de poder, “los pibes” (“Siempre la pagan los pibes que no tienen nada que ver”, 298). Esta categorización permite comprender la manera en que explica y valora el mundo en que vive, y la forma que toma su deseo.

A diferencia de Jáuregui, que siente desprecio por prácticamente todos los habitantes de su Buenos Aires, Etchenike expresa solidaridad y preocupación por el sufrimiento de quienes se encuentran indefensos ante las consecuencias de viejas rivalidades y de indecibles egoísmos y prejuicios de clase. Es debido a esos sentimientos que el héroe continúa en Playa Bonita hasta desentrañar la forma en que asesinaron al periodista Algañaraz, y son esas las razones además por las que hace de un trabajo rutinario que en el fondo desprecia, una cuestión personal. Su aventura termina con la destrucción de las fotos que sacó de María Eva Ludueña —el encargo que lo llevó a Playa Bonita—, y con la sensación de haber eliminado al fin lo que lo intranquilizaba. Viajando en colectivo de vuelta a Buenos Aires,

... tiró el rollo hacia la noche llena de viento. Lo imaginó rodando por el borde del camino hasta estacionarse junto a un charco o un yuyo en la oscuridad, donde quedaría sabe hasta cuándo.

En eso volvió el colorado, bostezando.

—Se hace largo, ¿eh?

—Sí —dijo Etchenike cerrando la ventanilla como un cajón lleno de secretos—. Pero ahora estoy mejor.

—Ah.

—Ahora estoy más cómodo —improvisó—. Tenía los zapatos llenos de arena. Hacía días que andaba así y no me había dado cuenta.

Y le mostró los pies desnudos, movedizos.

—Ah —repitió el otro sin entender de qué le hablaba. (359)

Al igual que pudo verse en las tres novelas antes analizadas, el deseo del protagonista va mutando a medida que el detective ingresa al diálogo de la ciudad. Cuando comienza la historia, Etchenike no tiene a los periodistas en alta estima, lo que lo predispone negativamente a entablar una conversación con Algañaraz. Hacia el final de la historia, el detective reconoce que al principio no le gustaba el muchacho, que le parecía “un boludo, un pendejo, un porteño engrupido” (241), pero que pudieron haber llegado a ser amigos. Su opinión del joven periodista cambia al saberlo víctima de la codicia del grupo social que desprecia, y que contrapone al de los “pibes” (como Algañaraz, o el niño que lo ayuda en su investigación, Gustavo, o su hermano Cacho): el grupo conformado por los “despreciables”, entre quienes se cuentan el “alfajorero” Romero, el dueño de la concesión del Atlantic, Willie Hutton, y todos sus asociados. Mediante el uso de la palabra Etchenike traza una clara línea entre quienes merecen su amistad y su protección y quienes merecen que se los castigue: cuando decide quedarse en Playa Bonita para investigar la desaparición de Algañaraz, dice que tiene mucho que hacer, porque debe “cumplir con los amigos y con los otros” (162). Los grupos de “despreciables” y de “pibes” y “perdedores” conviven en una ciudad vaciada de esperanza, en la que se debaten fuerzas similares a las que actúan en *El tercer cuerpo*: la alta burguesía porteña, presentada también aquí como corrupta e inepta, y las víctimas de la codicia de quienes se creen los dueños de la ciudad.

El deseo de Etchenike contrasta con la falta de deseo de quienes habitan su cronotopo. Playa Bonita parece ser un lugar olvidado por las pasiones. Una sensación de desesperanza asola el pueblo, sumada a una cierta resignación política y a una silenciada indignación ética. A Playa Bonita la invade la desesperanza por la situación en la que se encuentra el balneario, pero eso no quita que exista preocupación además por el paradero de Algañaraz. Contrasta con este espíritu melancólico la orientación emotivo-volitiva de Etchenique, a quien mueven sentimientos de solidaridad con “los pibes que no tienen nada que ver” y de indignación ante el accionar de “los despreciables”: de los Hutton, la vieja oligarquía; de Romero, el industrial inescrupuloso que desea vengarse de los Hutton por haberlo despedido años atrás; del suboficial Brunetti, amparado por los militares; del

Baba, empleado de Hutton y cómplice en el asesinato de Algañaraz. A diferencia de lo que ocurre con los inmóviles habitantes de Playa Bonita, a él lo impulsa cierta esperanza de cambiar las cosas, esperanza que menciona muy al pasar hacia el final de la historia:

—La droga (...) allí quedará para las gaviotas... [—dice Gombrowicz.] Hasta al pibe pensaban dejarlo ahí, para que se secase al sol, pero se les cayó. Lo llevaron inconsciente, semimuerto... (...) Se les vino así y chaff... Al agua. Y después a esperar frente al mar, peor. Y esperar un cadáver frente al mar, peor.

—Y no esperar nada, peor —dijo Etchenike en el mismo tono.

—¿De qué está hablando?

—De otra cosa, claro.

Gombrowicz le sonrió como reconociéndolo, lo nombró mentalmente su discípulo. (350)

El orden deseado por Etchenike no condice con el impuesto por la clase dominante, sino que se parece más al *desorden*, en la medida en que no “reina” sino que es más “democrático”: “Etchenike reparó en que el orden solía reinar, mientras que el desorden era mucho más anárquico o democrático porque habitualmente cundía, como el pánico” (82). Etchenike deja escapar a Ludueña aunque lo sabe responsable del incendio de la estancia La Julia y de la tortura y muerte de Romero. A los ojos de Etchenike sus actos se encuentran justificados porque destruyen a quienes él mismo ve como enemigos: los “despreciables” Hutton y Romero, representantes respectivamente de una oligarquía en decadencia y de los industriales en ascenso —grupos que valoran el dinero y la posición por sobre la moralidad de sus actos—.

La emoción y la voluntad de Etchenike se orientan a que el pasado deje de descalabrar el presente con sus rencores políticos y de clase, un descalabro que tiene su primera manifestación en la desaparición del periodista Algañaraz. Su deseo se ve satisfecho cuando todos los personajes que integran los grupos de poder dentro del mundo de la novela han sido castigados con la muerte. Deja ir impune a quien fue responsable de una de esas muertes: nadie sabe dónde vive Ludueña, ni de dónde viene ni dónde piensa ir. Viene del pasado para hacer justicia, pero no tiene futuro, ya que su hija se suicida, dejándolo sin descendencia. El perdón de Etchenike, basado en la creencia de que ya sufrió suficiente, lleva a Ludueña a perderse nuevamente para ya no regresar. Esta historia provee una manera vicaria de hacer ganar a los perdedores, una forma de

compensarlos por las derrotas sucesivas que han tenido a manos de “los oligarcas”. Valoriza a los que casi no tienen voz, como Mojarrita, Cacho, el niño del bar, el cafetero, y además a los que sufrieron los vaivenes de la política argentina en los cuarenta años anteriores a la escritura de la novela.

4.4. Los discursos de la postdictadura y el deseo de los héroes

En los apartados anteriores se describió la manera en que Jáuregui y Etchenike dialogan, a través de sus orientaciones volitivas, con una misma zona discursiva de infelicidad de la postdictadura. Sus deseos se suman a zonas de infelicidad que expresan descontento por el peso de una historia de fracasos políticos reiterados que se ha cobrado miles de víctimas jóvenes y por las dificultades de quienes buscan comprometerse con el cambio social en un escenario de desencanto y desesperanza. Con el fin de analizar la forma en que se construye esta zona discursiva a partir de diferentes lenguajes, se recurre a continuación al discurso histórico, a testimonios de la época y a las películas *Los chicos de la guerra* (Kamin, 1984), *La noche de los lápices* (Olivera, 1986), *Tango Feroz: la leyenda de Tanguito* (Piñeyro, 1993) y *Camila* (Bemberg, 1984), donde emergen temas y tonos que permiten proponer la existencia de una zona de infelicidad.

Tanto en la Buenos Aires de *El tercer cuerpo* como en la Playa Bonita de *Arena en los zapatos* el delito es ejercido por un mismo grupo social: una clase alta, ya sea terrateniente o industrial que, en asociación con los militares que ejercen el poder, hacen negocios oscuros que van en contra de los intereses de grupos más débiles —los “perdedores” de Sasturain, y los jóvenes que pelearon en Malvinas, los pequeños empleados y pequeños inversores de Caparrós—. Este grupo social, encarnado en los Hutton, los López Aldabe y los Jáuregui, resulta el precipitado de una serie de procesos sociales complejos. No representan exclusivamente de residuos de las fuerzas conservadoras descritas por Natalio Botana ([1977] 1998) como grupo dominante entre 1880 y 1916, ni de grupos inmigratorios que hicieron fortuna o profesionales exitosos,

sino del resultado de una combinación de grupos de gran poder adquisitivo y político cuyas conexiones con el poder militar les permiten “hacer negocios” durante décadas sin tener que rendir cuentas a la justicia por la ilegalidad de algunos de ellos. En el caso de *El tercer cuerpo*, el delito se aloja en una asociación cívico-militar entre un banquero, la jerarquía del Ejército y un empresario inglés. En *Arena en los zapatos*, en terratenientes de la provincia de Buenos Aires que se benefician con los gobiernos militares y sufren pérdidas durante el primer gobierno de Perón. Aunque Etchenike los llama “oligarcas”, el mote tal vez los exceda. Para describir estos grupos de poder se puede recurrir a palabras de Oscar Terán:

el bloque cívico-militar que ocupó el poder político de modo recurrente a partir de 1955 ...[y que] promovió la implantación de valores nacionalistas, tradicionalistas y familiaristas, para lo cual apeló al acervo antimodernista de la Iglesia y a su demostrada influencia sobre el Ejército. (Terán, 2008: 283-284)

Es contra las acciones y los discursos de grupos de esta naturaleza que a partir de fines de la década del cincuenta se conforman en América Latina agrupaciones que, inspiradas en el éxito de la revolución cubana y en la figura de Eva Perón, buscan producir cambios que beneficien a las clases sojuzgadas. Estos grupos, que se organizan tanto dentro del Partido Justicialista (Montoneros, Fuerzas Armadas Peronistas –FAP–) como por fuera de él y respondiendo a otro ideario (Ejército Revolucionario del Pueblo –ERP–, Fuerzas Armadas Revolucionarias –FAR–, Ejército Guerrillero del Pueblo –EGP–), utilizan una metodología que les hace perder el apoyo de una parte de la población, que en gran medida simpatiza con sus propuestas políticas progresistas. Dice acerca de esto Hugo Vezzetti:

En cuanto al apoyo de masas, lo que sucedió en nuestro país no es diferente de lo que sucedió en otras situaciones similares: en cuanto más brutal es el accionar del terrorismo insurgente, mayor es el aislamiento respecto de sus posibles bases populares de apoyo. (2002: 104)

Esa metodología violenta da lugar a la reacción de grupos clandestinos alineados con el ala derechista del Justicialismo (la Alianza Anticomunista Argentina, o Triple A, al mando del Ministro de Bienestar Social, José López Rega) y a la represión ilegal organizada por las Fuerzas Armadas. Años después, el fallido intento de recuperación de

las Islas Malvinas pone en jaque al gobierno militar, que ya no goza del apoyo inicial. Las presiones de los partidos políticos y el descontento popular ante las crecientes cifras de desempleo, las metodologías utilizadas para reprimir la insurgencia revolucionaria y la corrupción económica que se infiltra en la cultura argentina hacen que se llame a elecciones, de las que sale victorioso Raúl Alfonsín.

Así como en el policial negro estadounidense se denuncian los delitos que se construyen en los años de entreguerra y se expone la acción de *gangsters* y policías corruptos, en los policiales argentinos al *locus* del delito lo ocupan la corrupción política y económica. Sobre este paralelismo puede coincidirse en que

Como hicieron los autores hard-boiled en los decadentes y mafiosos Estados Unidos de después del “crack” de 1929 o los escritores españoles que se incorporaron al género a finales de los años setenta, los autores latinoamericanos han conseguido hacer de sus obras un discurso contracultural capaz de revelar, con exageradas dosis de realismo, los verdaderos problemas del continente. (Escribá y Sánchez Zapatero, 2007: 58)

A diferencia de neopoliciales españoles y chilenos (como *El ojo del alma*, de Ramón Díaz Eterović, 2001), que cumplen la función de recuperar un pasado doloroso y de denunciar aquello que el autoritarismo silencia o lo que la burocracia demora en resolver (Cfr: Resina, 1997; Pino, 2004), *El tercer cuerpo* trabaja sobre otras formas del crimen: si bien el negociado cívico-militar que descubre y denuncia Jáuregui se asocia con acontecimientos silenciados en relación con la guerra de Malvinas, evoca además una larga cadena de negociados y pactos cívico-militares que llevan al país a la debacle de 1989, momento importante en la construcción de sentido si se considera que el autor concluye su novela fechándola “Buenos Aires, junio-julio de 1989” (245).

Un análisis de las circunstancias históricas en las que se articulan estos discursos permite comprender mejor el complejo diálogo del que participan. La debacle del 89 es consecuencia de una compleja interrelación de factores. Antes de las elecciones de 1983 se rumorea que se ha celebrado un pacto entre los líderes militares y los del Partido Justicialista y los sindicatos con el fin de apoyarse mutuamente durante los años de la transición. La sospecha de la existencia de este pacto —y no la existencia de un sólido apoyo popular— podría ser una de las razones por las que el Partido Radical gana las

elecciones (Cfr: González, 1986: 26). El primer gobierno democrático debe desenvolverse en un clima de incertidumbre que resulta del reducido capital político con el que ha asumido el poder, de la certeza que dicho capital puede agotarse muy pronto, de la acción de actores políticos que recurren a la confrontación para defender sus intereses inmediatos, y del hecho que la recuperación de la democracia en Argentina se da “por colapso” del gobierno dictatorial y no como consecuencia de una transición pactada (Cfr: Portantiero, 1987; Canelo, 2006: 88).

Este momento de la cultura es evaluado en *El tercer cuerpo*, que artistiza una Buenos Aires cuyo gobierno aparece como jaqueado e inoperante, sujeto aún a las fuerzas que estuvieron activas en la represión (14). Gabriel Vommaro señala que la nueva democracia trae consigo nuevas prácticas y nuevos actores: entre estos nuevos actores, Vommaro describe la categoría del indeciso y del independiente, y la figura de *la gente*, denominación con la que en los años ochenta se comienza a aludir a las grandes mayorías y que no tiene ya la connotación que se asocia a la palabra *pueblo*. Y aclara: “La gente venía ... a contraponerse al pueblo como realidad política fuertemente ligada al peronismo” (2006: 246). Si se asocia el ideograma *pueblo* con los seguidores del movimiento peronista en tanto causa, motor, protagonista y destinatario de los cambios sociales (Sarlo, 2001: 20), cuya contrafigura es la corporación militar, puede decirse que se da a partir del inicio de la postdictadura un proceso de disgregación de este pueblo en grupos y su consecuente debilitamiento tanto en el plano político como en el cultural (Cfr: Sarlo, 2001).

La gente ingresa a *El tercer cuerpo* representada como grupos aislados que expresan invariablemente un gran descontento, y que para hacerlo eligen diversas modalidades: puestas dramáticas, marchas, bombas, pintadas o simplemente diálogos en los que asoman ideogramas como *mano dura* y *orden* (Cfr: 37). Jáuregui es *gente* y no *pueblo*: carece al principio de una pertenencia definida a un grupo social o a un partido, su acción es difusa y se orienta hacia la ganancia individual y no hacia el logro de un objetivo político, y cuando finalmente actúa de modo de lograr un cambio en el cuerpo social lo hace nuevamente como individuo y no como miembro de un grupo determinado. La

demora de Jáuregui en decidirse a cambiar su manera de dialogar con su ciudad —la forma que toma su compromiso social— tiene un correlato en esos cambios culturales de principios de la postdictadura. Dice Gastón Beltrán sobre el gradual descreimiento en el poder del compromiso político y de la democracia para resolver los problemas del país:

La confianza en la democracia y la política cobran sentido en el contexto de los tempranos ochenta, en la medida en que la práctica política había estado ausente durante años en el país. El deseo de participación política formaba parte de un clima cultural que excedía las proposiciones políticas del radicalismo. Por lo tanto, en el transcurso de la década, la política como preocupación principal será desplazada por la economía. Luego de la hiperinflación y la estabilización de la economía que le siguió, la economía se constituiría en el eje indiscutible del campo político. (2006: 270)

El tercer cuerpo construye un cronotopo que dialoga además con el vaciamiento político y el colapso económico del gobierno radical. En la Argentina de la postdictadura, esta falta de poder sobre la política y la economía del país comienza manifestándose en dos frentes que se convierten, con el tiempo, en tres. A la vez que el gobierno intenta controlar el frente económico y el que representan los ex represores y las organizaciones de izquierda que reclaman por los derechos humanos de las víctimas de la represión ilegal, se toman medidas que buscan debilitar las organizaciones sindicales y así, por extensión, al Partido Justicialista. Pero las propuestas de democratizar los sindicatos y de auditar los gastos de los dirigentes sindicales son rechazadas por el Senado, dominado por el Justicialismo. Estas iniciativas encolerizan a los líderes sindicales, que organizan una serie de huelgas cada vez más importantes en demanda de reformas laborales y asistenciales (Lewis, 2001: 160). A pesar de haberse sancionado la ley de Punto Final, se dan dos alzamientos militares, uno comandado por Aldo Rico en 1987 y otro por Mohamed Alí Seineldín en 1990, lo que demuestra lo frágiles que continúan siendo las instituciones. Esta debilidad permite que se avance lentamente hacia la implantación de un modelo neoliberal similar al propiciado por quienes buscaron en 1976 detener el avance de la izquierda revolucionaria recurriendo a las Fuerzas Armadas.

El tercer cuerpo evalúa esta “hora económica” de la postdictadura, un momento histórico en el que se intenta sin éxito lograr mayor estabilidad. El Justicialismo gana la elección parlamentaria de 1987, obteniendo la mayoría en ambas cámaras del Congreso.

Desde 1983, el partido ha buscado renovarse bajo el liderazgo de Antonio Cafiero y de Carlos Menem. Cafiero es elegido gobernador de la provincia de Buenos Aires en 1987. Menem había sido gobernador de La Rioja en 1973, luego encarcelado por el gobierno dictatorial y liberado en 1981. En 1983 es electo nuevamente gobernador de La Rioja, y reelecto en 1987. Las elecciones internas celebradas en 1988 determinan que Menem sea el candidato presidencial al año siguiente. Por el resto de su mandato, el presidente Alfonsín intenta controlar la economía sin éxito, mientras se suceden las protestas obreras y manifestaciones de resistencia de los grandes grupos económicos a detener el alza de los precios. Complica aún más el escenario político el ataque al Regimiento 3 de Infantería de La Tablada en febrero de 1989 por el grupo militarizado “Movimiento Todos por la Patria”, ataque que deja un saldo de veintiocho muertos (Quiroga, 2005: 114). Ante el triunfo de Carlos Menem en las elecciones presidenciales, Alfonsín adelanta la finalización de su gobierno en un nuevo intento por estabilizar al país política y económicamente.

En *El tercer cuerpo* Caparrós vaticina una rápida caída del presidente Menem, pero una de las grandes paradojas de este momento histórico es el alto grado de adhesión que tiene Menem tanto de los sectores que se enriquecen durante su primer mandato con el plan de privatizaciones, como de la clase media, que teme el regreso de la hiperinflación, y de las clases populares que son perjudicadas por su política (Cfr. Canelo, 2005). Esta adhesión se da pesar de los escándalos por corrupción que se suceden durante su presidencia. Las recurrentes crisis económicas, la corrupción estructural y la gradual “pérdida de memoria” implicada en las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y en el posterior indulto de Menem a la Junta Militar y a los líderes revolucionarios contribuyen a que la confianza de los primeros años de la postdictadura en el sistema democrático se vaya desvaneciendo y que gradualmente se instale en la sociedad un creciente desencanto con la democracia sumado a cierta resignación ante sus debilidades. La alternativa militar, aunque todavía latente y deseada por sectores conservadores, no es lo bastante fuerte como para desafiar a esa democracia aún no consolidada. En las grandes ciudades

las diferencias sociales se agigantan hasta parecer insalvables. Así describen Buenos Aires en julio de 1990 Adrián Gorelik y Graciela Silvestri:

Hoy la heterogeneidad ha hecho pie en Buenos Aires recreando el paisaje de mezcla degradada tan típica de la “modernización” urbana latinoamericana; y ni siquiera se trata de llegarse hasta el suburbio un día de sudestada; sólo hace falta recorrer el centro y ver quiénes y cuántos están cartoneando, quiénes y cuántos piden limosna, las familias enteras durmiendo en las entradas de los negocios, los jubilados en los semáforos parando a los autos. El centro y la mayor parte de la ciudad han sido entregados a su propia decadencia mientras todo el lujo y la riqueza se concentran más en puntos escogidos a la manera de una escenografía de *Blade Runner*: fragmentos del futuro más increíble conviviendo con los desechos del pasado; basura y hi-tech con fondo de polución ambiental. (1990: 25)

Esta es la ciudad que Caparrós artistiza en su novela, ciudad con la que dialoga un héroe que construye su deseo al ritmo de la afirmación de su identidad social y sexual. El suyo se trata de un deseo de identidad y de sentido que se ve tensado por el compromiso y la indiferencia, debatiéndose con el tan argentino —al menos por entonces— “no te metás”. Su deseo se hace fuertemente inteligible cuando se lo ve como parte de la cultura en la que se inscribe. La búsqueda identitaria de Jáuregui se asemeja a otras emprendidas en ese contexto, que tienen que ver con la necesidad de romper con un pasado tradicionalista para permitir y permitirse preferencias sexuales que los gobiernos autoritarios reprimieron.

Se señaló en el segundo apartado de este capítulo que el deseo de Jáuregui tiene un costado sexual que permite la emergencia de voces que la sociedad de la época evalúa como transgresoras. La dictadura militar persiguió objetivos que buscó lograr a través de una modalidad disciplinaria de prácticas políticas y expresivas. En el plano de las prácticas políticas, las medidas consistieron en el silenciamiento de los actores sociales que no brindaran lo que ellos concebían como “garantías ideológicas”, en el vaciamiento de la bibliografía socialmente significativa y de los procedimientos de construcción y apropiación del conocimiento y en la instauración de pautas de socialización individualistas, autoritarias y discriminatorias. En el plano de lo expresivo se desarrollaron también políticas de clausura de los mecanismos de participación social, políticas de transmisión de valores autoritarios y de aplicación de lógicas organizacionales burocráticas. Durante la dictadura militar se formularon normas que

reprimieron conductas que se evaluaban como desenfrenadas, peligrosas u hostiles a lo establecido por las fuerzas conservadoras. Se erigió así un conjunto de prohibiciones y de represiones de las singularidades y de los derechos humanos más inalienables, orientados a limitarlos o a anularlos. De esa manera, el deseo de algo se despierta acompañado por la conciencia simultánea de los peligros de su satisfacción, la exigencia del secreto, del camino torcido y de la prudencia, porque “Todo poder que prohíbe algo, despierta el temor en aquel a quien se le prohíbe algo, engendra la mala conciencia” (Iglesias, 2003: 238).

En la dictadura el activismo lésbico y *gay* que comenzó a actuar en los años setenta desaparece. Entre 1976 y 1982 no puede hablarse en contra de la Iglesia, la familia o el Estado. No pueden tratarse temas como el divorcio, el aborto, el adulterio, la violencia contra mujeres y niños. Toda imagen que pueda causar algún conflicto generacional o institucional debe evitarse. Se ejerce la censura pero también la autocensura que surge del temor (Taylor, 1997: 12), por ejemplo ante manifestaciones como las del comando paramilitar autodenominado “Comando Cóndor”, que manifiesta que tiene la intención de “barrer” con “los homosexuales”. La comisión de *Gays* por los Derechos Civiles afirma que, aunque la CONADEP nunca investiga estos casos, alrededor de cuatrocientos *gays* y lesbianas desaparecen durante la dictadura (Brown, 2002).

En los últimos años de la dictadura se comienza a permitir la expresión de voces disidentes, pero continúan activas las voces represivas. Hacia 1981, el fenómeno cultural de Teatro Abierto inicia lo que se convierte en una serie de desafíos al poder. Las obras de teatro que se presentan en el Teatro Picadero abordan cuestiones de género, de política institucional, de violencia. Aunque el teatro es incendiado en un atentado, estas voces no se llaman a silencio. Surgen nuevos grupos de defensa de los derechos a la identidad de género (como la Coordinadora de Grupos *Gays*), en el convencimiento de que el gobierno de facto está llegando a su fin. Estos grupos contribuyen a la circulación de discursos que defienden los derechos de colectivos que hoy se denominan “*queer*”. Señala Robert Irwin que el término *queer*, que a principios del siglo XX se utilizaba en Estados Unidos de

manera peyorativa para referirse a identidades de género que se concebían como “anormales” —como se vio en el Capítulo 2 que se utiliza en *The Dain Curse*—, a fines de siglo es adoptado por activistas que buscan hacer visible la diversidad sexual a través del rechazo de binomios como *heterosexual/homosexual*, *activo/pasivo*, *hombre/mujer*, *masculino/femenino* (Irwin & Szurmuk, 2012: 287-88).

Stephen Brown (2002) afirma que en Argentina para difundir sus identidades las nuevas generaciones *queer* aprovechan la restauración de la democracia y el poder encarnado en los discursos de los derechos humanos. Luego de que colapsa la dictadura militar las identidades *queer* se hacen visibles, pero la represión continúa: entre enero de 1982 y noviembre de 1983, un miembro del Frente de Liberación Homosexual desaparece y diecisiete *gays* son asesinados (Brown, 2002: 121). El arresto de doscientas personas en un club *gay* en 1984 lleva a que ciento cincuenta activistas se reúnan en el bar *Contramano* y funden la Comunidad Homosexual Argentina (CHA). La CHA abre filiales en distintas ciudades y, luego de un período de declinación, adquiere nueva fuerza hacia los últimos años del siglo bajo el impulso de nuevos grupos de activistas (Brown, 2002). Estas acciones hablan de necesidades y deseos de un grupo social que no logra que sus derechos se reconozcan y respeten.

Un costado del deseo de Jáuregui se hace fuertemente inteligible cuando se lo pone en diálogo con una cultura que comienza a comprender y a aceptar elecciones sexuales que antes se consideraban perversas. Además, Jáuregui se alinea con Etchenike en luchar contra un grupo que ambos desprecian. En *Arena en los zapatos* el delito se ubica en “los despreciables”, que en la novela son terratenientes de la provincia de Buenos Aires, y se construye como victimizando a “los perdedores” (Cfr. Amar Sánchez, 2010) —trabajadores radicados en el interior— y a miembros del Partido Justicialista. Al alinear a los perdedores con el ex interventor del Hotel Atlantic en tanto víctimas de la oligarquía y de la “Revolución Libertadora”, la novela artistiza un viejo enfrentamiento que nace con el primer gobierno de Perón y que se proyecta hacia los años setenta y ochenta: el que se da entre quienes sostienen que las fuerzas conservadoras están a favor del imperialismo y que deben ser derrotadas para lograr la liberación nacional, y quienes

ven en el justicialismo y en el marxismo formaciones ideológicas que amenazan los valores tradicionales, el capital y la propiedad privada. Se ha intentado explicar esta Argentina partida en dos (o en tres, si contamos además la oposición entre justicialistas y marxistas) desde múltiples perspectivas (Cfr. Terán, 2008; Martínez, 1990). La división peronismo-antiperonismo que fisura la sociedad de Playa Bonita también fisura la conciencia de Etchenike, quien no vacila en dejar huir al ex interventor justicialista del Hotel Atlantic y asesino de Romero por creer que ya sufrió suficiente.

Playa Bonita aún en su espacio de borde la postergación económica del interior (Cfr. Sawers, 1996) y la represión política impuesta sobre el justicialismo por las fuerzas cívico-militares que también se representan en *El tercer cuerpo*. Le suma además otra forma del “perdedor”, la representada por “los pibes que no tienen nada ver”. La juventud, que comienza a verse como constituyendo un grupo social a partir de la Segunda Guerra Mundial (Cueva Perus, 2005), ha tenido un papel importante en la historia argentina, a la que ingresa como un grupo políticamente activo, a veces violento y siempre reprimido. De los “estudiantes” de los sesenta, los “guerrilleros” de los setenta y los “chicos” de los ochenta quedan en la historia noches de bastones largos y de lápices, el hundimiento del General Belgrano y cientos de cruces blancas en una isla del Atlántico Sur. Estas juventudes de múltiples desencantos (Cfr. Reguillo Cruz, 2000) ingresan a la novela victimizadas en los personajes del periodista Algañaraz, muerto para ocultar los negocios que se llevan a cabo dentro del Hotel Atlantic, del panadero Cacho, único testigo de lo ocurrido la noche de esa otra muerte, y de Fellini, el cineasta fracasado, *dealer* y amigo de Jáuregui. Ninguno de los tres tiene “nada que ver” con los delitos de “los despreciables”, y los tres terminan muertos.

Se mencionó anteriormente que el deseo de Etchenike se orienta a encontrar a Algañaraz y luego a investigar su muerte, no tanto porque el periodista le caiga bien —de hecho, no es así—, sino porque representa justamente a ese grupo de “pibes” que terminan muertos por los desaciertos de inescrupulosos como Willie Hutton. El deseo de Jáuregui, coincidentemente, se orienta a destruir a quienes desprecia, López Aldabe y el Coronel Jáuregui, exponentes de una alta burguesía que no le permite ser quien quiere ser.

Tanto la Buenos Aires de Caparrós como Playa Bonita se edifican como ruinas de un pasado de dudoso esplendor, como un presente tomado por asalto por un pasado que proyecta su sombra sobre los más débiles. El deseo de los dos héroes, en diálogo con estos espacios en ruinas, habla de la misma zona de infelicidad, la que se manifiesta en los discursos de quienes ya no soportan la persistencia de los enfrentamientos ni la prepotencia de las clases dirigentes.

Así como en *El tercer cuerpo* resulta posible “leer” los discursos que circulan en la Buenos Aires postdictatorial, en la Playa Bonita de *Arena en los zapatos* también pueden identificarse continuidades con ese momento de la cultura. La Argentina de fines de los ochenta es, como Playa Bonita, un espacio vaciado, la ruina de algo que nunca llegó a ser. Esta Argentina económicamente desvastada vio morir a miles de jóvenes durante la represión ilegal y la guerra de Malvinas, víctimas de las ambiciones políticas y económicas de diferentes grupos sociales y de distintas formaciones ideológicas. Asiste al juzgamiento de los responsables directos de esas acciones, pero ve además cómo se deja sin castigo a los civiles que apoyaron la dictadura y a quienes aplicaron métodos aberrantes en supuestos “interrogatorios”. Hacia fines de la década, se comienzan a dar alzamientos que revelan que el país no está políticamente en calma: el levantamiento carapintada de abril de 1987 indica que la democracia puede ser jaqueada y que algunos grupos castrenses retienen suficiente poder como para obligar al presidente Alfonsín a poner fin a los juicios por la represión ilegal. Es en este clima de devastación económica e inestabilidad política que Sasturain propone una historia que le pone fin en la ficción a enfrentamientos del pasado y que expresa el deseo que en esa tierra vaciada que es el país, el pasado algún día deje de tomar el presente por asalto para poder así comenzar a proteger a “los pibes” de viejas violencias.

Se señaló al describir la zona de infelicidad que se expresa en las novelas de Hammett y de Chandler que en ellas resuenan enunciados de Fitzgerald, Faulkner y Hemingway. De manera similar, el peso de la historia y la preocupación por el fin que tuvieron generaciones de jóvenes en Argentina se manifiesta en otros enunciados artísticos de la postdictadura que contribuyen a la conformación de una zona discursiva.

El cine y la literatura de la época dan testimonio de la existencia de esta zona de infelicidad a través de la recurrencia de temas y de evaluaciones reveladores de actitudes similares a las expresadas por Caparrós y Sasturain a través del deseo de sus héroes.

En *Arena en los zapatos* y en *El tercer cuerpo* se traza una clara línea divisoria entre los responsables de desastres económicos y sociales en Argentina y los que soportan las consecuencias. Parte importante de los espacios discursivos de la postdictadura, el cine producido en los ochenta se ocupa de estos temas adoptando formas y seleccionado contenidos que le permiten tener una amplia circulación nacional e internacional. En *La Historia Oficial* (Puenzo, 1984) se simplifican los enfrentamientos que dividieron a los argentinos en el siglo veinte y se despolitizan las acciones violentas de la década anterior, recurriendo al melodrama y a técnicas fílmicas hollywoodenses que garantizan la aceptación internacional, y hasta a procedimientos de edición más característicos de las novelas televisivas que de largometrajes (Cfr. Beceyro, 1997: 26 y ss.), simplificaciones y procedimientos que permiten la llegada a grandes audiencias. Otra manera de lograr que el cine argentino conquiste público nacional e internacional consiste en relacionar los acontecimientos vividos en Argentina con valores que pudieran ser compartidos por otras culturas, como el de los derechos humanos. Es el caso de *Un muro de silencio*, película en la que las desapariciones que ocurrieron en Argentina se relacionan con el genocidio sufrido por el pueblo judío en la Segunda Guerra Mundial (Cfr. D'Lugo, 2003).

Entre los filmes en los que emergen temas y tonos que presentan continuidades con el contenido de los deseos de los héroes de *Arena en los zapatos* y *El tercer cuerpo* se cuenta un número de películas que tematiza la pérdida de vidas jóvenes, ya sea por la represión ilegal o por la guerra de Malvinas. Estas narrativas cinematográficas presentan una visión del pasado en la que se confirman las versiones que victimizan a los jóvenes, lo que contribuye a una visión trágica y a la vez tranquilizadora del pasado, ya que presentan divisiones maniqueas que permiten localizar el mal siempre en los mismos personajes y alinearse con las fuerzas del bien y con el lugar de las víctimas. Como veremos a partir de un relevamiento de sus argumentos, personajes y versiones de la

historia, estas narrativas participan de la misma zona de infelicidad que los deseos de los protagonistas de los dos policiales negros que investigamos en este capítulo.

En *Los chicos de la guerra* (Kamin, 1984), largometraje basado en ocho testimonios recogidos por Daniel Kon en el libro homónimo (1984), tres jóvenes ex combatientes de distintas clases sociales rememoran sus vidas luego de la finalización de la guerra de Malvinas. Siguiendo sus historias y la de sus familias, se es testigo además del contexto en el que crecen, con sus persecuciones y arrestos, y del duro contraste entre la desesperación de la generación joven que no comprende lo que está sucediendo y de una generación de adultos que heroíza a los jóvenes soldados y los hace responsables de la recuperación de un territorio que todos sienten como propio más allá de las diferencias políticas que separan a los sectores militares, representados por la intransigencia del personaje de Héctor Alterio, de los sectores populares, representados por el de Ulises Dumont. El trabajo hecho por el guionista sobre los testimonios recogidos por Kon construye, a partir de la selección y la recombicación de elementos, tres personajes, dos de ellos basados en el libro de Kon (Fabián y Santiago), y uno ficcional (Pablo). Pablo enloquece, asediado por los fantasmas de la muerte y por ideas de suicidio y, al final de la película, se lo ve disparándoles a enemigos imaginarios con un rifle; Santiago cae en el alcoholismo y termina preso. Fabián es el único que parece poder llevar una vida normal.

El relato en retrospectiva que van haciendo los ex combatientes desde el presente de la derrota incluye distintas instancias de autoritarismo —en las calles, la escuela, en la familia— y revelan una mirada “más adulta” que la de “los chicos de la guerra”, quienes poco pueden comprender a los dieciocho años la significación de la guerra en el contexto dictatorial y el rol de los jóvenes en la política. El ex combatiente se construye, a través de estos tres protagonistas, como víctima pasiva de una sociedad desquiciada por el nacionalismo y de un gobierno militar que hace lo más inaudito para permanecer en el poder. El uso de la palabra “chicos” para referirse a estos jóvenes reafirma la imagen de hombres sin voluntad propia y sin suficiente fuerza como para rebelarse ante el autoritarismo más allá de desatar a un compañero de un estaqueamiento.

Al igual que en las dos novelas que se analizaron en este capítulo, la película se alinea con los discursos que hacen de la sociedad una víctima de la dictadura, y de la guerra una aventura irresponsable de la que sólo son culpables los militares que la declaran, quienes no solamente arrastran al país a un conflicto contra un país con un poderío militar y político mucho mayor, sino que además envía a los jóvenes al Atlántico Sur sin equipamiento ni adiestramiento apropiados y una vez en las islas los disciplina por medio de métodos condenados por las convenciones internacionales. Estos discursos no sólo obturan la reflexión sobre el apoyo dado a los militares por los civiles, sino la voz de los jóvenes que intervienen en la guerra, quienes no llegan a manifestarse en toda su juventud y dolor. En cambio, manifiestan una preocupación por la manera en que la historia argentina ha impactado sobre la vida de los jóvenes, preocupación similar a la que se expresa en el deseo de los héroes de *Arena en los zapatos* y *El tercer cuerpo*.

Por otro lado, *La noche de los lápices* (Olivera, 1986), película basada en el libro homónimo de María Seoane y Héctor Ruiz Núñez (1986) y con guión de Daniel Kon, relata las protestas de estudiantes secundarios por la eliminación del boleto estudiantil a principios de la dictadura militar, y el secuestro, tortura y muerte de un grupo de ellos a manos de la represión ilegal. La película no se detiene en el contexto político y social de la época ni en las ideologías a las que adhieren los estudiantes, sino en la crueldad de la tortura y en la juventud de quienes fueron objeto de esa crueldad. Le da voz a un sobreviviente de la persecución política y de la violencia represiva, y condena a través de esa mirada la metodología utilizada por fuerzas conservadoras para reprimir la emergencia de fuerzas disidentes, de voces en su mayoría jóvenes. Estos dos filmes, junto con otras contemporáneas (*La historia oficial*) y a diferencia de lo que ocurre en los noventa, no permiten la irrupción de discursos revolucionarios, sino que se suman a las fuerzas que, con la justificación de reafirmar la democracia, construyen a los jóvenes como víctimas inocentes que se asocian a “los perdedores” y “los pibes” de Sasturain, y a “la gente” de Caparrós. Esta visión de los jóvenes se relaciona con una manera de semantizar el pasado que se inscribe en nuevos usos de la palabra. Sobre esto observan Marcos Novaro y Vicente Palermo:

El juicio de reprobación moral de la represión ilegal se asentó en un discurso que, aunque tenía antecedentes prebélicos, fue en gran medida una novedad de la transición, y operó a través del reemplazo o la torsión de las definiciones parametrales con que se había manejado entonces la cuestión: lo que se había llamado la 'guerra interna' era ahora la 'represión' o el 'terrorismo de Estado' y los que habían sido 'subversivos' ahora eran 'militantes', 'jóvenes idealistas' 'víctimas' y más precisamente, 'víctimas inocentes'. (Novaro y Palermo, 2003: 487)

Dentro de los límites que determinan la cultura de la que participan, estas dos películas buscan, cada una a su manera, restituirle a la juventud la voz que los acontecimientos que relatan le quitaron, trastocando el proceso de silenciamiento del que fueron objeto los protagonistas en uno de denuncia, más que ideológica, humanitaria. Los jóvenes se presentan así como víctimas de las acciones desmesuradas e ilegales —por moderar el lenguaje— de un grupo de adultos que se pone al servicio de la clase dominante. Que los textos de Kon y de Seoane y Ruiz Núñez se hayan transpuesto con tal celeridad habla de un deseo de recuperar el pasado reciente a través de la memoria y de hacer visible y condenar la manera en que los jóvenes se convierten en víctimas de las apetencias políticas y económicas de grupos conservadores.

El tema de los jóvenes que perecen por la acción de fuerzas dominantes violentas y represivas es abordado también de manera indirecta a través de la recreación de una historia del siglo diecinueve. En 1984 y como primer estreno de la democracia, se presenta *Camila*, dirigida por María Luisa Bemberg, película que trata las consecuencias del ejercicio de un poder represivo sobre los cuerpos de dos amantes, Camila O'Gorman, joven de clase alta en la Buenos Aires de Juan Manuel de Rosas (1793 – 1877), y el sacerdote Ladislao Gutiérrez. *Camila* se inscribe entre los filmes que apelan a temas que trascienden las fronteras culturales a través del melodrama, recurriendo al pasado lejano y apelando a una historia de amor clandestino. Además de presentar a los dos jóvenes como víctimas de poderes represivos, en este caso asociados a la Iglesia y a la política, Bemberg muestra en esta película una protagonista femenina que expresa abiertamente un deseo sexual que no era usual ver en el cine de la censura, comunicando de esta manera una visión de la mujer que la construye como cuerpo deseante y como sujeto activo,

como una fuerza que es capaz de arrastrar al padre Ladislao —que se resiste a ella con toda su voluntad— a dejar los hábitos y, finalmente, a morir fusilado.

El cine vuelve a tratar el tema de la juventud desperdiciada en *Tango feroz: la leyenda de Tanguito* (Piñeyro, 1993), película que reescribe parte de la vida del joven cantautor de rock José Alberto Iglesias Correa en clave de historia de amor, mostrando un joven cantante de talento y altos valores morales que ve su juventud truncada por las drogas y por una muerte trágica. La historia que cuenta el filme transcurre entre 1966 y 1970, durante el gobierno de Juan Carlos Onganía. Pero aunque en la película se muestran movilizaciones estudiantiles, la ausencia de detalles que ubiquen la historia en tiempo y espacio hace que la tragedia de Tanguito se universalice y se inscriba, con *Camila*, en el género de la historia de amor malogrado. El momento político se representa bajo la forma de un decorado más que como una cronotopía histórica concreta; emerge en un cuadro del Che, en las movilizaciones y la represión que las sigue, pero no hay datos que ubiquen la vida de Tanguito en el gobierno de Onganía. Puede verse nuevamente que se prioriza el tema de la juventud, el talento malogrado y la vida desperdiciada, y que se des-seleccionan contenidos políticos. Los conflictos de Tanguito con la policía no se fundan en disidencias políticas sino en la negativa del joven a convertirse en informante, lo que convierte a Tango en alguien que exhibe valores morales superiores a los de los demás personajes y hace su muerte temprana aún más trágica. La figura del protagonista se construye como apolítica, rebelde, íntegra e individualista, la de alguien que no puede ser corrompido por la policía, que sólo quiere dedicarse al amor y a la música y que muere trágica y misteriosamente.

La recurrencia de textos que tematizan la muerte de jóvenes inocentes habla de una zona discursiva que expresa descontento con la vida política, enunciados con los que dialogan los deseos de los héroes de *Arena en los zapatos* y de *El tercer cuerpo*. Los crímenes que permiten edificar el cronotopo de ambas novelas, que comienzan siendo de índole económica y derivan en asesinatos, se asocian a los excesos cometidos por grupos civiles y militares que se perpetuaron en el poder a través de los golpes de estado, y que en la historia argentina buscaron silenciar las voces insurgentes. La zona de infelicidad a

la que dan acceso estos deseos se relaciona con discursos que comunican el disgusto que produce una historia de excesos que ha llevado a la muerte de miles de jóvenes, siempre a manos de los mismos grupos de poder. Tal es la mirada de los tardíos ochenta y los tempranos noventa según se manifiesta en los discursos que se han seleccionado: al evaluar a los jóvenes muertos en la segunda mitad del siglo veinte y a quienes los llevaron a la muerte, los jóvenes se construyen como víctimas inocentes y sus verdugos resultan ser los militares y las clases altas. Jáuregui venga la muerte de su amigo, quien ignoraba la naturaleza de su aventura. Etchenike busca justicia por la muerte de Algañaraz, quien tampoco sabía lo que ocurría en el Hotel Atlantic. En *El tercer cuerpo* se condena por estas muertes inocentes al grupo de poder constituido por la corporación militar —el coronel Jáuregui y quienes intervinieron en el negociado en las Malvinas— y por los civiles que lucraron con las acciones ilegales que el poder político amparó durante la dictadura. *Arena en los zapatos* condena a los grupos que se vieron beneficiados a partir de la Revolución Libertadora por la aplicación de políticas represivas del movimiento obrero y de la insurgencia revolucionaria, a quienes llama “oligarcas”. Tanto en el cine como en las novelas que se han revisado en este capítulo, se silencian las posturas políticas de los jóvenes y se exalta su inocencia, a la vez que poco se dice del autoritarismo enquistado en todas las clases sociales, de la indiferencia de las clases medias ante los métodos que se utilizan para acallar los discursos revolucionarios o de protesta sindical, del ideario político de los jóvenes o de su accionar revolucionario.

Una discontinuidad que es posible identificar en estas dos novelas se relaciona con la trayectoria del héroe. Aunque en ambos casos los argumentos se construyen sobre conotopos de misión y contienen un momento de *kairós* que se expresa en la transformación del caso en una cuestión personal, en *Arena en los zapatos* se restablece claramente el equilibrio inicial luego de un tiempo de conflicto, mientras que en *El tercer cuerpo* no se percibe un gran contraste entre los momentos de equilibrio inicial y final y el momento del conflicto, sumado a que en la escena final el héroe es amenazado con la destrucción. Este diferente grado de tensión y la posible caída de uno de los héroes pueden relacionarse con las cronotopías históricas con las que dialoga cada novela. El

tiempo histórico que se refracta en el cronotopo de *Arena en los zapatos* se extiende desde la segunda presidencia de Perón (1952-1955) a los primeros años de la dictadura, mientras que *El tercer cuerpo* artistiza el cronotopo de la dictadura y el del gobierno de Alfonsín. Las miradas postdictatoriales que los dos autores proyectan sobre estos tiempos históricos los evalúan de diversa forma: para Sasturain, que ubica la historia en un pasado dictatorial cuyo final conoce, el tiempo fluye hacia un futuro que puede evaluar como de equilibrio dada la caída de esa dictadura y el advenimiento de la democracia, que en el largo tiempo de la segunda mitad del siglo veinte en Argentina puede pensarse como un momento de armonía. En cambio, Caparrós refracta cronotopos tormentosos: el de la dictadura ya de por sí lo es, y el de la hora económica de la postdictadura les agrega a las persecuciones, desapariciones y muertes de la dictadura un grado de violencia e incertidumbre que resulta poco asociable, en el corto tiempo representado, con un momento de equilibrio.

El análisis de *El tercer cuerpo* y de *Arena en los zapatos* que se ha hecho en este capítulo ha permitido identificar valores de la cultura de la postdictadura argentina que se expresan en diferentes elementos de las arquitectónicas novelescas, y especialmente en el deseo de sus héroes. En el capítulo anterior se mostró que a través de determinada organización espacio-temporal *Red Harvest* y *The Big Sleep* expresan zonas discursivas de infelicidad asociables con voces conservadoras de entreguerras. En este capítulo se ha mostrado que en la postdictadura argentina, una similar configuración espacio-temporal permite la manifestación de voces que condenan las muertes de miles de jóvenes que atribuyen a las acciones de similares grupos de poder. Si se los compara con los dos policiales estadounidenses, se comprueba que estos policiales incorporan variaciones a partir de la estratificación de diferentes voces sociales: el crimen no se asocia con las acciones de individuos codiciosos, sino con actos delictivos perpetrados con el aval del Estado. Los héroes descubren que no desean colaborar con los grupos de poder que en principio los contratan, sino que, movidos por sus convicciones, actúan *contra ellos* para lograr alguna medida de justicia para los jóvenes que han sido víctimas inocentes de su codicia y falta de escrúpulos. Puede afirmarse entonces que el deseo de estos héroes

conforma y se alimenta de una zona de infelicidad de la cronotopía de la postdictadura, valorando aspectos de la cultura de la época que vuelven a evaluarse, como se verá en el siguiente capítulo, en otras dos novelas policiales, *Novela negra con argentinos* y *La ciudad ausente*.

Capítulo 5

Los textos difusos

El análisis de los deseos de los héroes de *Red Harvest* y de *The Big Sleep* revela que se inscriben en una cronotopía cultural en la que se identifica una zona discursiva que expresa infelicidad ante el nuevo lugar que ocupa la mujer en la sociedad de entreguerras y ante cambios en las condiciones materiales y sociales que hacen que se tema por lo que se experimenta como una pérdida de control sobre las propias vidas. Los deseos de los héroes de estas novelas, junto con otros elementos de sus arquitectónicas, expresan valores asociables con fuerzas de conservación. La lectura que se ha hecho de *El tercer cuerpo* y de *Arena en los zapatos* ha permitido exponer que en los deseos de los héroes no se expresan voces que reafirman valores de conservación como en las novelas estadounidenses seleccionadas, sino otras que condenan el autoritarismo y la violencia del pasado reciente argentino y que, aunque mediante una visión parcializada y simplificadora, rescatan la figura del joven militante, del joven soldado, del joven que ha sido muerto injustamente.

Hasta aquí se ha analizado lo que ocurre en novelas que participan del policial negro de detectives por estar construidas sobre un cronotopo de seguimiento. Problematiza esta lectura la presencia en la muestra de novelas en las que se combinan elementos de diferentes cronotopos, como el de la novela feminista o el del *cyberpunk*. Considerando entonces que los deseos de los héroes de las cuatro novelas analizadas en los dos capítulos anteriores participan de zonas de infelicidad de la cultura, al abordar *La ciudad ausente* y *Novela negra con argentinos* se busca a continuación dilucidar qué

ocurre cuando elementos asociados con otros cronotopos se combinan con el del policial de seguimiento. La combinación de cronotopos constituye una variación de interés para este trabajo ya que uno de los objetivos específicos de esta tesis es el análisis de las orientaciones emotivo-volitivas de los héroes en relación con los cronotopos culturales y con los demás elementos de la arquitectónica novelesca, arquitectónica que en estas novelas se complejiza. Este capítulo busca indagar si en las novelas que llamaremos antipoliciales, que se han edificado a partir de cronotopos combinados, el deseo de los héroes también participa, como en las ya analizadas, de zonas discursivas de infelicidad.

5. 1. Cronotopos combinados y elementos difusos

En su estudio sobre el espacio y el tiempo novelescos, Bajtín observa que una novela puede contener varios cronotopos que se mezclan de diversas formas, y que a la vez dialogan con la cultura de los lectores:

Chronotopes are mutually inclusive, they co-exist, they may be interwoven with, replace or oppose one another, contradict one another or find themselves in ever more complex interrelationships (...) The general characteristic of these interactions is that they are dialogical (in the broadest use of the word) (...) [this dialogue] enters the world of the author, of the performer, and the world of the listeners and readers. And all these worlds are chronotopic as well. (Bajtín, 1981: 252)

Novela negra con argentinos ([1990] 1991) y *La ciudad ausente* (1992) pueden considerarse *antipoliciales* porque desmantelan las convenciones del policial tradicional al tematizar la escritura, al introducir en el texto construcciones especulares y al proponer detectives que poco descubren. Las arquitectónicas de estas novelas, aunque en parte edificadas sobre el cronotopo de seguimiento, problematizan el estudio del deseo del héroe por las duplicaciones que resultan de la combinación de cronotopos. Desafían además la inscripción de las dos novelas en el policial negro de detectives, ya que constituyen *elementos difusos* (Hyppolite, 2006) dentro del conjunto conformado por novelas construidas sobre un espacio-tiempo de seguimiento, y la visión del mundo que

comunican los policiales tradicionales, que se basa en la confianza en la posibilidad de visitar el pasado y restituir el orden quebrado por el delito.

Se vio en el Capítulo 3 que en *Red Harvest* es posible detectar la presencia de elementos residuales del *western* y en *The Big Sleep* del romance de caballería --como la soledad del héroe, su actitud hacia las mujeres, su deseo de justicia y de aventura--. Estos elementos no llegan a convertir las novelas en textos genológicamente difusos debido a que por su fragmentariedad no alteran la forma del cronotopo de seguimiento. En cambio, la combinación de cronotopos que se da en *Novela negra con argentinos* y en *La ciudad ausente* hace que estos textos también puedan integrar otros conjuntos —novela fantástica, *cyberpunk*, novela feminista—, donde actuarían igualmente como elementos difusos. Este capítulo analiza el deseo de sus héroes, deseos que, junto con los de las novelas ya estudiadas, se harán fuertemente inteligibles al ser puestos en diálogo con otros textos de sus culturas. A continuación se hace explícito qué se entiende por *novela feminista*, *fantástico* y *cyberpunk*, categorías que resultan necesarias para investigar las variaciones que se introducen en las dos novelas que se analizan más adelante.

5. 1. 1. Novela feminista

Al decir *novela feminista* se hace referencia a los textos que absorben y a la vez alimentan los discursos del feminismo (Cfr. Roller, 1986) relacionados con la posición de poder de las mujeres en la sociedad y a la construcción de sus identidades. La experiencia femenina se encuentra atravesada por la problemática del género, es decir por la construcción de formas de sociabilidad relacionadas con cuestiones de poder y fundadas en concepciones socialmente compartidas acerca de qué diferencias se espera encontrar en la *performatividad* —en las prácticas sexuales— de hombres y mujeres (Cfr. Butler, 1990).

Pensar el género como una forma de socialidad implica considerar la naturaleza contradictoria de muchas representaciones culturales, la manera en que la cultura determina la interpretación de las palabras y los símbolos, el rol de las instituciones y el

peso de la subjetividad en la experiencia (Scott, 1999: 42 ss.). Por otro lado, pensarlo como una forma de comprender las relaciones de poder implica ubicarlo en conjunción con otros elementos, como la raza y la clase social, ya que la experiencia humana no está atravesada sólo por cuestiones de género sino además por su inserción en sistemas capitalistas que oprimen doblemente —a través de la discriminación de minorías sexuales y de la exclusión social—, y por la existencia de otras formas de opresión, como las relacionadas con la raza o la discapacidad, que constituyen *matrices de opresión*. Patricia Hill Collins (2006) propone esta categoría para pensar la situación de la mujer afroamericana, pero el concepto también permite explicar la confluencia de condicionamientos que contribuyen a sojuzgar de diferente manera y más allá de la biología a otros sujetos oprimidos por su localización política, social, económica, geográfica y familiar.

Los conceptos de *monoglosia* y *heteroglosia* que se presentaron en el Capítulo 1 también permiten abordar la problemática de los géneros a partir de la identificación de las tensiones que se establecen entre posturas que asocian las identidades de género con el sexo biológico —que pueden pensarse como posturas monológicas o monoglósicas— y las que las relacionan con lo diverso y lo centrífugo —posturas heteroglósicas, dialógicas— (Francis, 2012). Sostiene Becky Francis (2012: 1) que las posturas monológicas acerca del género han “enmascarado y patologizado la heteroglosia”. Estas posturas se manifiestan de diferentes maneras: no sólo validan estructuras de poder esencialistas y binarias —hombre-masculino / mujer-femenino—, basadas en la supremacía de lo masculino sobre lo femenino, sino que, aún dentro de posturas feministas o *queer*, se resisten a reconocer la pulsión de lo diverso y lo múltiple bajo la supuesta homogeneidad de teorías totalizantes. El monologismo en cuestiones de género edifica arquitectónicas de valor que evalúan más positivamente al sujeto masculino atribuyéndole las características de racional, activo y fuerte, y proyectan sobre el sujeto femenino los valores antitéticos de emocionalidad, pasividad y debilidad (Francis, 2012: 5).

En concepciones monológicas de las identidades de género, éste se encuentra siempre íntimamente relacionado con el cuerpo biológico, lo que silencia elecciones que hacen estallar los binomios hombre/mujer y femenino/masculino. En cambio, quienes adoptan una visión heteroglósica se acercan a la postura de Bajtín, que afirma que los discursos contienen sus propios contradiscursos, su propia parodia y su doble travestido: *“its own parodying and travesty double, its own comic-ironic contre-partie. What is more, these parodic doubles and laughing reflections of the direct word were, in some cases, just as sanctioned by tradition and just as canonized as their elevated models”* (Bajtín, 1981: 53). Al igual que los géneros discursivos, que contienen en sí su propia parodia, las identidades de género, con las acciones y las palabras que las expresan y constituyen, también pueden verse como construyendo una arquitectónica en la que lo único, lo cerrado y lo estático no tienen lugar. Una postura heteroglósica acerca de las identidades de género sostiene que el binomio hombre-masculino / mujer-femenino no es capaz de dar cuenta ni de los aspectos biológicos del sexo ni de acciones, sentimientos y discursos que no encuadran con la visión totalizante de los grupos dominantes. Esta mirada comprende y apoya que los seres humanos no siempre deseen actuar, sentir o hablar a la manera que los discursos dominantes prescriben que deben hacerlo. Una mirada heteroglósica sobre las identidades de género incluye en su horizonte las elecciones trans, las identidades intersexuales, el hombre que no hace alarde de su fuerza física o de su valentía y la mujer que sí lo hace (Cfr. Francis, 2012).

La escritura literaria, política, teórica y crítica producida por mujeres en Occidente ha pasado por varias etapas en su intento de expresar el pensar y el sentir asociado a los nuevos espacios sociales que ha ido ocupando la mujer. Como respuesta al surgimiento de fuerzas revolucionarias y a partir de la revolución cubana, en América Latina recrudece la intolerancia hacia movimientos políticos populares, posturas religiosas “politizadas”, nuevos géneros musicales y manifestaciones artísticas y reclamos de minorías sexuales. Pero el resurgimiento de los gobiernos democráticos en los años ochenta y el avance en las comunicaciones permiten la interacción de voces femeninas que disienten con el ordenamiento patriarcal y la consecuente producción tanto de textos

literarios y políticos como de producciones teóricas y críticas (Cfr. González-Ortega, 2004).

En su trabajo sobre los textos literarios finiseculares producidos por mujeres, Nelson González-Ortega (2004) distingue las “novelas femeninas” (*Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel, 1989), donde el rol de la mujer coincide con el papel que le asignan las voces dominantes (Cfr. Sarlo, 2000), de las “novelas feministas”, en las que la mujer se levanta contra el orden impuesto por las voces conservadoras (González-Ortega, 2004: 264). La novela feminista así entendida habla de una experiencia que trasciende nacionalidades, al punto que puede decirse que: “*the human component to literature is more easily discussed by women nationally foreign to one another than by any woman with any man*” (Roller, 1986: 4).

Al hablar de novela feminista, género sobre el que se han hecho múltiples desarrollos teóricos (Cfr. Lauret, 2012), se sigue la descripción propuesta por Judi Roller (1986), quien lista como elementos distintivos la presencia de una mujer como protagonista y la construcción de este personaje como representante del género femenino y de dicho género como un grupo oprimido. Además de ocuparse de cuestiones que hacen a la sociedad en general, como guerras, hambrunas, enfermedades y persecuciones políticas, estas novelas exploran la relación de poder que se establece entre hombres y mujeres y las consecuencias de esa opresión en la vida psíquica y en el cuerpo de las mujeres (Roller, 1986: 3-5). Las escritoras de novelas feministas de las décadas del setenta y del ochenta comprenden que el lenguaje tiene tanto el poder de controlar como de desafiar la autoridad del patriarcado; se proponen entonces encontrar la voz y la palabra que les permita socavar las construcciones de los discursos centrípetos, inclusive de aquellos que las mismas mujeres utilizan para organizar la trama de sus vidas dentro de una sociedad patriarcal (Cfr. Walker, 1990: 8).

La novela feminista busca crear conciencia acerca de la situación que han atravesado y aún atraviesan muchas mujeres en el mundo, lo que las relaciona con la literatura política (Hogeland, 1998). A través de estas novelas escritoras y lectoras comparten “fantasías inaceptables” para el patriarcado, fantasías de sexualidad, de

libertad y de poder que les permiten habitar mundos donde son sujetos autónomos. Se recurre también a la ironía como una manera de dismantelar convenciones, especialmente las convenciones a través de las cuales la novela reafirma los valores del patriarcado compartiendo las “fantasías aceptables” que conciben a la mujer con determinadas inclinaciones naturales y aspiraciones sociales y como participantes de un solo tipo de trama argumental, la que conduce al matrimonio (Cfr. Walker, 1990). A este mundo de fantasías aceptables, la novela feminista le opone otro en el que las mujeres —tanto escritoras como personajes—, insatisfechas con la identidad que otros les han impuesto, buscan a través de la memoria, la fantasía y los sueños, mundos alternativos donde puedan ser quienes desean ser.

El neofeminismo, movimiento que se da en los años setenta a partir del Mayo Francés (Fauré, 2003), además de continuar la lucha por disolver las diferencias que se siguen haciendo palpables entre hombres y mujeres, a partir de nuevas teorizaciones sobre esa diferencia comienza a reclamar derechos que ya no se relacionan con el voto o con la igualdad ante la ley, sino con mayor autonomía sexual, con la posibilidad de perseguir objetivos más allá de la maternidad y de no ver la falta de hijos como un fracaso. El neofeminismo surge de las tensiones que se dan entre el deseo de preservar la tradición y de cambiarla, de afirmar la diferencia con el hombre y a la vez de exigir un igual trato, entre la necesidad de conformar una comunidad con otras mujeres para llevar adelante un proyecto contracultural y la necesidad de preservar la libertad individual —en suma, entre el ámbito de lo público y lo privado— (Fauré, 2003: 443). Se verá más adelante que en *Novela negra con argentinos* es posible identificar estas tensiones en los planteos de la protagonista.

El viaje hacia nuevas identidades que se artistiza en la novela feminista puede traducirse en el diseño de mundos utópicos o antiutópicos como contrapartes de la realidad que rechazan, pero siempre evaluando en esos mundos el lugar social que desea ocupar la mujer como diferente al que se le asigna en la hegemonía patriarcal. Al trabajar sobre cuestiones de identidad, en las literaturas latinoamericanas la escritura feminista se vuelve además parte del proceso de autoconocimiento de las sociedades (Corbatta, 2002:

14). En Latinoamérica, escritoras y críticas feministas suman sus voces a las denuncias por las injusticias, la represión, los exilios forzados y los silenciamientos, y comunican sus valoraciones de escuelas literarias y críticas extranjeras (Cfr. Corbatta, 2002). Además, comparten su experiencia en tanto mujeres en sociedades profundamente patriarcales. En estas líneas se inscriben escritoras como Diamela Eltit (*Los vigilantes*, 1994), Clarice Lispector (*Lazos de familia*, [1960] 1988), Cristina Peri Rossi (*La nave de los locos*, 1984) y Luisa Valenzuela, y críticas como Nelly Richard (*La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*, 1994).

La novela feminista así concebida puede construirse sobre distintos cronotopos genológicos, desde el de la novela de educación como en *The Color Purple* (Alice Walker, [1982] 1985) y *The House on Mango Street* (Cisneros, [1992] 2004), pasando por novelas antiutópicas como *The Handmaid's Tale* (Atwood, [1986] 2011), o por novelas históricas como *Juanamanuela mucha mujer* (Mercader, [1981] 1983). Esto implica que como género la novela feminista no se asocia con una distribución espacio-temporal que resulta en argumentos distintivos, sino con un héroe femenino con características particulares que interviene en relaciones de poder que lo desafían a lograr autonomía, y que construye a su alrededor una arquitectónica de autodescubrimiento y liberación. Lo que suele caracterizar a estas novelas es la presencia de complejas relaciones entre los personajes, lo que hace que sus cronotopos suelen ser de tipo dialógico (Cfr. Keunen, 2011), como se verá que ocurre en *Novela negra con argentinos*.

5. 1. 2. Fantástico y cyberpunk

Lo fantástico en el arte es expresión de una realidad psicosocial; canaliza la antiquísima necesidad del hombre de darle voz a ciertas zonas de su irracionalidad, a sus miedos, supersticiones, tabúes y creencias en fuerzas sobrenaturales (Arán, 1999: 17). Estas zonas de irracionalidad, aunque en teoría opuestas y diferentes de aquéllas en las que prima la razón, en la experiencia cotidiana se mezclan y confunden: son los lugares del sueño, de las pasiones, de la fe, del miedo. En la literatura, el fantástico busca

producir un efecto estético basado en la conjunción de mundos con distinto “espesor de realidad” (Arán, 1999: 19), instalando en el mundo de la experiencia sensible *eso otro* que pertenece a un mundo temible. Bajtín (1981) relaciona el fantástico con la sátira menipea, una forma folclórica que cuestiona las verdades absolutas y que en el medioevo contribuye a diferentes formas: los diálogos de muertos, el diálogo lucianesco, los relatos filosóficos, y también el relato fantástico. Con la secularización de la literatura europea, la narrativa fantástica moderna irrumpe con el gótico, forma que expresa la realidad de un hombre ya privado de su fe que ha sido dejado solo con sus demonios. A diferencia del relato mágico, el fantástico edifica un mundo humano, amenazante y por momentos sin sentido, un mundo que se pregunta acerca de la naturaleza de lo que se denomina “realidad” (Bajtín, 1982).

El fantástico expresa una forma de percibir el mundo, y al igual que la novela feminista, lo hace a través de diferentes distribuciones espacio-temporales. En palabras de Arán:

Cuando decimos “género fantástico”, entonces, no pensamos en una forma fija ni tampoco en una permanencia sustantiva o ideal. Hablamos de una variante estilística de la narrativa literaria moderna que se ha caracterizado por secularizar motivos tradicionales de los imaginarios colectivos vinculados a la experiencia de lo sobrenatural. (Arán, 1999: 31)

El fantástico —y sus variedades, como la ciencia ficción y el *cyberpunk*— se opone al realismo no sólo en tanto forma, sino además por su efecto sobre el lector. Aunque en la literatura todos los mundos son ficcionales, cuando el mundo de la novela presenta continuidades con el mundo de la experiencia cotidiana del lector, lo que se logra es afirmar las certezas, transparentar la relación entre el mundo y el lenguaje, aquietar la angustia del vivir. El realismo parece responder a un deseo de fijar un orden, de afirmar lo ya sabido sobre el mundo. El fantástico, en cambio, al imaginar mundos diferentes al conocido por el lector, produce un efecto de desconcierto, asombro y duda (*Cfr.* Barrenechea y Speratti Piñero, 1957; *cfr.* Todorov, 1972; *cfr.* Yates, 1974). Según Raymond Williams (1987), el relato no-realista responde a una profunda melancolía, al deseo de habitar otro lugar y otro tiempo; junto con las utopías y la ciencia ficción,

expresa un hondo malestar existencial, la imposibilidad de aceptar el mundo tal como se lo vive en lo cotidiano.

Dentro de las múltiples formas del fantástico, *La ciudad ausente* participa de una variedad de reciente aparición dentro de la ciencia ficción, el *cyberpunk* (Cfr. Bell, 2001). Los autores estadounidenses que la popularizan son Bruce Sterling, Pat Cadigan, Samuel Delaney y Neal Stephenson, pero particularmente William Gibson, quien con su *Sprawl Trilogy*, compuesta por *Neuromancer* (1984), *Count Zero* (1986) y *Mona Lisa Overdrive* (1988) delinea sus rasgos distintivos. Douglas Kellner sostiene que este género responde a formas de la experiencia determinadas por las posibilidades, intensidades y efectos de las nuevas tecnologías (Kellner, 1995: 321); Brian McHale (1992) y más recientemente Dani Cavallaro (2000) consideran que además permite expresar algunas preocupaciones que asocian con la literatura postmodernista. Por tal entiende McHale (1996) el uso de determinados procedimientos artísticos y una preocupación marcada por preguntas ontológicas más que epistemológicas. La palabra inglesa que se utiliza para nombrar el género se forma de la siguiente manera:

The term "cyber" is a Greek root signifying "control," and the term has been absorbed into the concept of "cybernetics," signifying a system of high-tech control systems, combining computers, new technologies, and artificial realities, with strategies of systems maintenance and control. The root "cyber" is also related to "cyborg," describing new syntheses of humans and machines and generally signifies cutting-edge high-tech artifacts and experience. The "punk" root derives from the punk rock movement, signifying the edge and attitude of tough urban life, sex, drugs, violence, and anti-authoritarian rebellion in lifestyles, pop culture, and fashion. Together, the terms refer to the marriage of high-tech subculture with low-life street cultures, or to technoconsciousness and culture which merges state-of-the-art technology with the alteration of the senses, mind, and lifestyles associated with bohemian subcultures. (Kellner, 1995: 301)

El *cyberpunk* innova en el género de la ciencia ficción a través de la selección, actualización y combinación de algunos elementos de contenido. Lo que en otras formas se expresa a nivel estructural o verbal, en el *cyberpunk* se trabaja a nivel de contenido, ya que el género convierte en literal lo que otras formas abordan desde la metáfora: por ejemplo, la incorporación de la realidad virtual al cronotopo novelesco permite incorporar a la trama narrativa cuestiones relativas a la calidad centrífuga del yo, al motivo de la muerte y a la ontología del mundo (McHale, 1992: 150). Además de la

yuxtaposición “vertical” de mundos de diferente ontología gracias a la incorporación de la realidad virtual a la realidad de lo cotidiano, a estas novelas las pueblan personajes que luchan contra un orden autoritario en espacios urbanos divididos en clases sociales marcadas y donde, a pesar de los avances tecnológicos, se vive en la pobreza y en la opresión. Se verá al abordar el análisis de *La ciudad ausente* que su arquitectónica descansa sobre los pilares del cronotopo de seguimiento, y que también incorpora elementos de este cronotopo vertical de mundos ontológicamente diversos.

5. 2. *Novela negra con argentinos*

5. 2. 1. Antes de ahora, el allá de acá

La descripción del doble cronotopo de *Novela negra con argentinos* permite identificar en este apartado algunas de las variaciones que se introducen en esta novela. En el Capítulo 2 se caracterizó el cronotopo de seguimiento como aquél en el cual el héroe se desplaza por el espacio en busca de información que le permita cumplir con el pedido de una persona que se dice perjudicada por la acción de un tercero. En *Novela negra con argentinos*, este tercero coincide con uno de los dos protagonistas: Agustín Palant es tanto el criminal como uno de los investigadores. A la trama no la impulsa entonces la necesidad de descubrir la identidad de un asesino, sino la de descubrir la razón que llevó a un hombre pacífico a matar a una mujer que no le había hecho ningún daño. La investigación, aunque incluye los desplazamientos urbanos y los interrogatorios característicos de este cronotopo, consiste principalmente en una exploración del espíritu, o sea de esa zona del ser que resulta incomunicable por fluir siempre hacia el futuro escapándole a las palabras. Esto hace que el espacio-tiempo de esta novela se constituya en un elemento difuso del policial negro de detectives, ya que además de distribuirse en acciones investigativas en un espacio urbano —lo que lo inscribe en la variedad—, abre espacios y tiempos dedicados a la exploración psicológica, al juego, al erotismo, a la

memoria y a la rivalidad entre el hombre y la mujer, espacios que “borronean” su inscripción en este género.

Para poder comprender el deseo de los protagonistas, que es uno de los objetivos de este trabajo, es preciso primero describir el complejo cronotopo sobre el que se edifica la narración, ya que es en diálogo con ese cronotopo que los héroes desarrollan sus orientaciones emotivo-volitivas. La relación entre los dos protagonistas resulta de gran relevancia en este análisis, pues es la lucha por la dominación del otro lo que lleva a inscribir esta novela en la literatura feminista. Como ya se señaló, la escritura feminista busca redefinir los roles sociales de las mujeres en relación a los hombres, como respuesta a una historia de opresión económica, social, cultural, sexual. El cronotopo dialógico que se construye en esta novela implica el tejido de complejas redes entre los personajes, especialmente entre los héroes, y la lucha por la supremacía en la relación tanto de uno como de otro. Al inicio de la historia los dos héroes son amantes, pero el crimen que comete Agustín trastoca ese orden, y lleva a confundir roles y a mezclar identidades. Roberta decide que es mejor que Agustín cambie de aspecto y de nombre para que nadie pueda reconocerlo; ella a su vez lo acompaña en la transformación física, adoptando una apariencia andrógina. Esta gradual transformación acompaña la relación de poder que construyen, en la que Roberta impone reglas y Agustín busca librarse de ellas, y contrasta con el cuerpo de Agustín del principio de la historia, ése que “Puede ajustarse la corbata, esa defensa del porteño contra el desajuste de una ciudad demasiado desconcertante, esa posibilidad de ahorcarse un poquito cumpliendo a diario la condena” (4-5).

En un segundo momento en la relación y menos preocupados por las consecuencias del asesinato, Agustín y Roberta comienzan a alejarse, cada uno en busca de su propio bienestar y de respuestas a las preguntas que los atormentan. Roberta conoce a Bill, un afroamericano con quien comienza a mantener una relación, y Agustín a Héctor Bravo, médico uruguayo de ambigua identidad que se ocupa de la salud de un viejo coreógrafo y que actúa como guía de Agustín en la dilucidación de los interrogantes que lo obsesionan. En vez del interrogatorio que constituye un motivo cronotópico del

policial, los diálogos entre ellos se asemejan a sesiones de terapia, ya que la respuesta a los interrogantes que obsesionan a Agustín en tanto detective de sí mismo no se relacionan con qué hizo sino con las razones que lo impulsaron a hacerlo.

Como suele ocurrir en los antipoliciales, el final no resuelve el enigma ni reordena el mundo según la ley del detective: Roberta le devuelve a Agustín los originales de su novela, y la historia termina en medio de una conversación que ella mantiene con Bill acerca de Agustín y su crimen:

—Los muertos que vos matáis

empezó Roberta y se largó a reír.

Bill la miró sin entender. Desde su lado de la barrera idiomática no pudo reconstruir la parte sumergida de la clásica cita gozan de buena salud.

De todos modos Roberta le brinda una versión más acorde con las circunstancias

—Los muertos que vos matáis son fruto de otros crímenes, ajenos.

—Ustedes los novelistas argentinos. (232-233)

Entre las variaciones que se introducen en esta novela —que hacen que se inserte como un elemento difuso en el género del policial negro de detectives—, se cuenta un especial uso de la palabra. El lenguaje cobra en esta novela una importancia mayor que en los otros policiales de la muestra, por un lado porque la escritura se tematiza y por otro porque las voces se orquestan de manera mucho más compleja que en las novelas anteriormente analizadas. Como ya se observó, la confluencia del espacio-tiempo y los protagonistas se inicia cuando Agustín cierra la puerta del departamento donde (aparentemente) acaba de asesinar a una actriz que apenas conoce. Este corto episodio se narra en una tercera persona distante todavía de las conciencias de los dos héroes y articulada por un narrador cuya voz pronto desaparece del texto. La voz del narrador relata que Agustín es “un asesino que con infinito sigilo baja por las escaleras” (4). De inmediato toma la voz de Agustín, que relata su propia experiencia “con el cuerpo”: “Esta frase sí se la formula con todas las palabras: un asesino que con infinito sigilo” (4). A partir de ese punto se accede a la trama a través de la doble articulación de sus voces, en un discurso indirecto libre que contribuye a una narratividad exploratoria de las conciencias, con sus sueños y sus miedos, y que a la vez guía a los protagonistas del Upper West Side a Tribeca, del Village a Lower East Side. Sus desplazamientos en busca

de información constituyen el rasgo que permite inscribir esta novela en el cronotopo de seguimiento que se ha descrito y con el policial negro de detectives:

Estaba cayendo el sol cuando encaminaron sus pasos hacia el Lower East Side, el ambiguo Loísa que pocos días atrás había abierto sus fauces para engullir a Agustín. La intención era descubrir el derrotero y ver si pescaban alguna pista. Cerca de la avenida A hay un restaurant marroquí que parece ser bueno, sugirió Roberta como para limar el miedo al reencuentro. Detesto, había empezado a decir Agustín... (49)

La novela se posiciona frente al giro lingüístico al hacer del lenguaje una realidad más vívida que la de la experiencia del hacer cotidiano. La metaficcionalidad se expresa en la narración a través de frases que revelan lo convencional de la presencia de algunos objetos en la historia (“frente al enorme espejo, veneciano por cierto”, 56; “Ropa de teatro, of course”, 57), o a través de una tematización de la escritura, escritura que como una maldición llega a ahogar la posibilidad de vivir en el mundo real. La palabra es maldición y también enigma, ya que Roberta busca (y encuentra) “*una palabrita*” que nunca llega a articular para el lector. También contribuye a la metaficcionalidad del texto el hecho que los escritos de Agustín prometan una respuesta al enigma del crimen, convirtiendo el asesinato en un acto literario o la literatura en un acto del inconsciente. En ese pendular de la literatura a la vida y viceversa (“La novela, la verdad, cuál es cuál. Las aguas se confunden y nos tapan”, 81), se inscribe la novela como un texto consciente de su ficcionalidad y también de la terrible sucesión de horrores que es nuestra historia. Los marcos narrativos se atraviesan constantemente, señalando la ficcionalidad tanto del texto como de “la realidad”:

La acción transcurre un sábado de madrugada en el Upper West Side, New York, NY.
No hay espectadores a la vista.
El hombre, Agustín Palant, es argentino, escritor, y acaba de matar a una mujer. *En la llamada realidad*, no en el escurrizado y ambiguo terreno de la ficción. (3; el destacado es nuestro)

Los dos hombres se midieron a distancia, como dos boxeadores, como gallos de riña.
Después se sentaron a la mesa y tomaron juntos el desayuno preparado por Roberta.
—¿*Usted es un personaje de Roberta, salido del closet de su mente?* [pregunta Agustín]
—En absoluto. Tampoco soy un personaje suyo, de usted. Soy apenas el espía que volvió del frío, si quiere. [Responde Bill] (155; el destacado es nuestro)

La complejidad que adquiere la palabra en esta novela va acompañada de una distribución de las acciones de los personajes que también desafía los fundamentos del

cronotopo de seguimiento. La aventura, que se desarrolla en alrededor de dos meses, se distribuye en cuatro partes: la primera relata el episodio siguiente al asesinato hasta que, luego de investigar conjuntamente y sin éxito la zona donde se cometió el crimen, Roberta continúa la investigación por su cuenta, dejando a Agustín en el departamento; la segunda parte relata el encierro que se autoimponen en el departamento de Roberta, una especie de autoarresto domiciliario; en una tercera parte, con gran dificultad logran dejar el departamento semanas después para recorrer el Village y relacionarse, en el caso de Roberta, con Bill; la última parte se centra en una fiesta en casa de Lara, una amiga común, y culmina con una escena en la que Roberta le envía a Agustín los originales de la novela que él estaba escribiendo y recibe de su parte una llamada que no atiende. El intercambio entre ellos, que se hace a través de Bill, habla de las búsquedas de cada uno: Agustín le manda a decir en esa llamada que enterró a sus muertos, y Roberta que encontró “la palabra que se escribe con la pluma prestada” (232), que es lo que estaba buscando como escritora. Puede verse entonces que en esta novela la búsqueda no se relaciona con una persona perdida ni con un crimen misterioso, como ocurre en los policiales negros descriptos hasta aquí, sino con viajes hacia el interior de las conciencias que se emprenden mediante la exploración de la memoria y las relaciones interpersonales. El crimen que da inicio a ese viaje resulta así simbólico de otros crímenes, y la investigación, simbólica de otras exploraciones.

Se vio al analizar las novelas anteriores que la violencia constituye un elemento recurrente, ya sea porque queda implícita en los asesinatos que se suceden en las historias, o porque se utiliza para disuadir al detective de continuar con su investigación. La violencia cobra en esta novela otras características, pues a pesar de que el crimen inicial pasa a segundo plano en el desarrollo de la aventura, “tiñe” con su inexplicable crueldad toda la historia. A medida que este crimen va perdiendo relevancia, otros actos violentos mantienen viva una violencia que no ocurre sólo en las calles sino también en los sueños, la memoria y la literatura que los dos escritores producen, como las escenas de sadomasoquismo en la *maison* de Ava Taurel, los recuerdos de la represión ilegal de la dictadura argentina o la historia que Roberta le cuenta a Agustín sobre una mujer que

deambula luego de muerta, buscando a su asesino. La violencia es parte del pasado y del presente de estos dos héroes, quienes al definirse desde el título como *argentinos* y al localizarse fuera de su país delinean sus identidades a partir del exilio (o de una expatriación). El exilio no sólo implica un cruce de fronteras culturales y lingüísticas que se hace para salvar la vida, sino además un movimiento en el espacio que involucra un cruce de fronteras, un proceso de cambio de percepción y de conducta. Es un volverse nómade, emprendiendo un viaje que excede el cuerpo para volverse un errar de conciencias con la memoria a cuestas (Cfr: Kaminsky, 1999: xvi). Si las razones que llevan a Agustín y a Roberta a escribir en Nueva York son políticas, económicas o intelectuales es algo que no llega a aclararse. Lo que sí se determina con precisión es la diferencia entre los espacios *de allá* (Buenos Aires) y *de acá*; de *antes* (durante la persecución política y la represión ilegal) y de *ahora* (los primeros años de la postictadura).

La variación constituida por un cronotopo edificado sobre los binomios *allá/acá* y *antes/ahora* permite la construcción de heterocronías y heterotopías atravesadas por la violencia y el horror que contribuyen a que la novela actúe como elemento difuso en el género y a introducir en él variaciones significativas. El presente de Nueva York lleva la marca de un pasado que toma por asalto las conciencias de Agustín y de Roberta. La violencia de la metrópolis —de esa “ciudad onfálica” (222)— se pone en diálogo con la otra violencia, que no puede recordarse con palabras y que condiciona la manera en que los protagonistas se relacionan con el presente. Cuando Roberta va al departamento de Agustín para cubrir las huellas de su crimen, su reacción ante un ruido que percibe en el vestíbulo se expresa a través de una voz que aparece marcada por la manera en que se ejercía la vigilancia ilegal en la Argentina de la dictadura, lejana a los reglamentos del procedimiento policial estadounidense:

Primero oyó un levísimo rasguño contra la puerta de entrada, como si un perro delicado quisiera entrar y no se animara a arañar del todo. Después creyó notar que el picaporte se movía, muy despacio al principio (...) Se había ido a meter en esa trampa de muerte y parecería haber encontrado el límite que buscaba, quizá demasiado tarde. Si estaban tras Magú se la llevarían a ella. Y por qué no, ella había estado jugando con el arma del crimen. Y con el criminal, para colmo. (...)

No sabe si han logrado abrir la puerta, si ya los tiene a pocos metros. No se pregunta si será la policía, los teatrantes, los instigadores de asesinatos o sólo algún amigo buscándolo a Agustín (...)

Decidió entrar a un café para vigilar con más calma a través de las vidrieras.

Alguien pudo haberla seguido hasta allí. Alguien puede estar pacientemente esperándola a la salida. (86-89)

La duplicación de espacios y de tiempos constituye una variación significativa, pues complejiza el cronotopo sobre el que se edifica la historia, a la vez que permite poner en tensión los deseos de los héroes. El *presente del acá* es un presente laberíntico y amenazador, pero además un espacio que Agustín y Roberta viven de manera diferente. Para Agustín, Nueva York constituye un lugar del que debe huir, un lugar que busca sujetarlo y castigarlo por su crimen. Luego de matar a la actriz, debe

Obligarse a bajar a la entrada del subte un poco rígido, prometiéndose un taxi más allá, cuando no hubiera necesidad de despistar y cuando se sintiera más seguro, porque estaba ingresando en la línea 1 que no era su línea, indescifrable enigma de la red de subterráneos neoyorquinos en la cual no quería verse atrapado. (7)

La diversidad de espacio-tiempos tiene su correlato en la manera en que cada uno de los escritores aborda el oficio de la literatura, ya que los dos héroes relacionan las ciudades y los tiempos históricos con formas de escribir y de vivir. Para Roberta, Nueva York se despliega como un espacio donde puede “escribir con el cuerpo”, un territorio de exploración, experimentación y nuevas sensaciones. Agustín no puede pensar la ciudad de esa manera aunque lo intente. En su huida de la escena del crimen emprende una peripatética durante la cual evoca y rechaza la manera en que Roberta se relaciona con el espacio —y con él—:

Atravesó el temible Tompkins Square en diagonal... Transitó cuerdas a las que antes no se habría acercado... (...) Roberta se sentiría orgullosa de él, pero no se lo contaría a Roberta. No quería regalarle ese triunfo. Meté tu cuerpo donde metés tus palabras, le había reclamado ella de una y otra forma, más en relación a la relación de ambos que a la literatura. Él no pensaba escribir sobre las regiones del detritus donde la ciudad se volvía letal... (17)

Otra variación que es posible identificar en esta novela reside en la combinación de cronotopos. Como ya se adelantó, *Novela negra con argentinos* incorpora a la peripatética del cronotopo de seguimiento elementos asociados con las reflexiones sobre las posiciones de poder en un espacio social de dominación características de la escritura

feminista. Esta mezcla de cronotopos complejiza la arquitectónica novelesca de diversas maneras. En cuanto a la forma que toma el cronotopo feminista en esta novela, que el personaje femenino no sea un personaje oprimido sino que se encuentre a igual nivel en términos de poder que el masculino y que la lucha entre ambos se dé en el terreno de la palabra y no de la opresión económica o social habla de una postura “neofeminista” por parte de Valenzuela. La introducción de elementos de la novela feminista lleva además a que la búsqueda de respuestas acerca del asesinato perpetrado por Agustín vaya derivando en búsquedas que se relacionan con el amor, el sexo y el pasado político.

En la conformación de la arquitectónica, la combinación de estos dos cronotopos se suma a la duplicación de los espacios, de los héroes, los conflictos y los deseos, que en esta novela se dan de a pares no idénticos, y a la introducción de los motivos cronotópicos de la representación teatral y de la espacialización del cuerpo. El cronotopo de Nueva York, que incluye el crimen aparentemente inmotivado cometido por Agustín y la banalización de la violencia controlada de la sadomasoquista Ava Taurel, actúa como contrapunto irónico del cronotopo de Buenos Aires, con sus crímenes y sus violencias ni inocentes ni lúdicas. Entre los espacios que duplican la acción investigativa y cotidiana de los personajes, además de los del allá/antes y el acá/ahora se encuentra la serie de espacios teatrales que salpican el horizonte objetual del presente de los héroes, y la delimitación física que ejercen los cuerpos, espacios donde se libran batallas que van más allá de lo discursivo —sitios de dolor y placer, y sitio además donde se originan desperdicios, olores y fluidos que a los personajes les resultan nauseabundos—. Los espacios teatrales y los vitales se vuelven análogos, al punto que los héroes se refieren al asesinato cometido por Agustín como un acto gratuito que asocian con Gide y con Camus (39) y con el teatro de la crueldad de Artaud (47).

Se mencionó al describir el cronotopo de seguimiento en el Capítulo 2 que los motivos cronotópicos que recurren en las novelas analizadas son la ciudad, el umbral y el interrogatorio. Constituye una variación que en *Novela negra con argentinos* se introduzcan los motivos cronotópicos del teatro y del cuerpo, motivos que se relacionan con la violencia que caracteriza el género. La violencia se presenta bajo múltiples formas,

entre ellas la de una *mise en scène* diseñada para dar placer al espectador, ya que emerge en los actos teatrales y en los rituales sadomasoquistas de Ava Taurel, donde se realizan fantasías a pedido y se lleva a los cuerpos hasta el borde que separa el dolor del placer. Esas escenas, así como las representaciones dramáticas que se hacen en el departamento de Edouard o en casa de Lara, donde se reproduce la escena que vivió Agustín antes de asesinar a Edwina, *permiten vivir sin recurrir a la palabra*, que es uno de las ambiciones de Roberta, y ofrecen la posibilidad de significar de una forma más directa, sin la mediación discursiva. Las representaciones antedichas inician un proceso de autodescubrimiento en Agustín, quien cruzando una serie de espesas cortinas en el departamento del viejo Edouard se encuentra con Héctor Bravo, el médico que le da refugio y le permite comprender su pasado.

Como motivo cronotópico, el acto teatral tiene en la novela la función de abrir las puertas de lo oculto, de llevar a los protagonistas a los destinos que buscan y que a la vez evitan. Las teatralizaciones que se dan en la novela además constituyen el espacio artístico en el que se escribe —se crea— con el cuerpo, concepto en el que se basa la poética de Roberta; además, los escenarios representan escenas ficcionales pero a la vez se convierten en parte de la experiencia del espectador, o sea que adquieren una realidad simbólica sin recurso necesario a la palabra. De esta forma, el teatro permite abordar una preocupación que subyace en toda la novela: la (im)posibilidad de comunicar sentido a través de la palabra, cuestión que adquiere relevancia sobre todo cuando se trata de narrar experiencias testimoniales dolorosas, como las de quienes, como Agustín, vivieron la violencia de la represión ilegal en Argentina. La incorporación de estos motivos y la mezcla de cronotopos constituyen variaciones que, como se observó, ubican a esta novela en el límite del género, motivo por el cual se la considera un elemento difuso del policial negro de detectives. Se suma a estas variaciones la duplicación de héroes, que se trata a continuación.

5. 2. 2. Héroes en pugna

La descripción de los héroes de esta novela hace posible comprender nuevas variaciones y poner en diálogo más adelante la novela con su cronotopía. Uno de los desafíos que presenta esta novela al momento de analizar a sus dos héroes es que estos expresan deseos contrapuestos, lo que habla de la existencia de zonas de infelicidad en tensión. Se recupera aquí la caracterización de los personajes para construir a partir de esos datos una explicación de los deseos que parecen animarlos, pues la diversa relación que cada uno de ellos mantiene con la ciudad, con sus otros, con sus cuerpos y con la palabra hace que se generen en ellos diferentes deseos.

Los dos héroes permanecen comparativamente inactivos si se los mide según el despliegue de acciones de personajes como el Agente de la Continental, Marlowe, Jáuregui o Etchenike. Aunque sus desplazamientos por el espacio urbano son de similar naturaleza, dedican mayor tiempo, al menos durante la primera y la segunda parte de la novela, a la exploración del espíritu —del yo-para-mí— y a la construcción de relaciones intersubjetivas, o sea que sus acciones no son las de luchar, interrogar o vigilar, sino las de dialogar, pensar o soñar, y “escribir con el cuerpo”, o sea vivir y narrar lo que se vive en simultáneo. Además de esta inmovilidad física, Roberta y Agustín comparten otros rasgos: uno de ellos es la escritura como actividad identitaria; además, ambos cambian de aspecto en medio de la historia, ella pareciéndose más a un hombre al cortarse el cabello y vestirse con un atuendo masculino, y él más a una mujer, al afeitarse y usar ropa de Roberta. La androginia de los cuerpos resuena en los nombres de los dos personajes femeninos, ya que “Roberta” y “Edwina” son las versiones femeninas de nombres masculinos, “Roberto” y “Edwin”. Los dos también comparten una nacionalidad compartida y la condición de expatriados: ambos son argentinos viviendo en Estados Unidos, escritores que se mantienen con becas o con ingresos por regalías, y que atesoran —o reprimen— recuerdos de una Buenos Aires sumida en la violencia de la represión dictatorial, una Buenos Aires a la que quieren y no quieren regresar. La preocupación que comparten

antes de que comience la historia tiene que ver con la escritura, que cada uno desarrolla según diferentes poéticas. Cuando Agustín asesina a Edwina sin motivo aparente, esa preocupación se desplaza parcialmente hacia los motivos del asesinato, pero permanece girando alrededor de la escritura. Le dice Roberta a Agustín:

- ... El protagonista o antihéroe o lo que quieras no necesita conocer sus motivos. Pero vos sí. Como autor, digo.
- Yo no soy el autor de nada.
- Sos el autor del hecho. (47)

Roberta defiende la “escritura con el cuerpo”, lo que implica mezclarse con la ciudad y narrar la experiencia de los tempranos años ochenta en un país extranjero. Este uso del espacio y del tiempo se practica en el montacargas que los lleva al departamento de Lara:

- Y le dice a Agustín Dale que estamos una vez más escribiendo con el cuerpo, pongámoslo en palabras, dale.
- Estamos en una jaula negra que sube por el negro túnel y somos pájaros estampados contra las paredes.
- es una jaula sin techo tirada por cadenas
- alguien entre nosotros acciona las cadenas no lo conocemos, tira y tira de las cadenas en un enorme esfuerzo por izarnos (170)

El cuerpo, a la vez, se convierte en territorio de la experiencia de la vida y de la escritura, territorio donde la identidad toma forma palpable no sólo en la apariencia cotidiana, sino además en el cambio de hábitos en el vestir, en el uso de disfraces y máscaras, en la transposición a la marioneta y al maniquí, y en el acto mismo de matar.

La construcción de los deseos en Roberta y Agustín se asocia con la manera en que se posicionan en relación con el otro y en relación con la víctima. Por un lado, ésta se erige en victimaria/a de Agustín, ya que a partir del episodio inicial él comienza a vivir una pesadilla de la que parece no ser responsable; además, como ya se señaló, se ubican *uno contra otro*, en un proceso intersubjetivo en el que Roberta marca los ritmos y da las órdenes, ejerciendo el poder de “lo masculino” —tanto por su comportamiento dominante como por lo andrógino de su apariencia—, mientras que Agustín se feminiza en su sumisión: acepta afeitarse, vestirse con ropa de ella, quedarse en su departamento, buscar el teatro, recordar. La actitud de Roberta ha sido analizada por Cordones-Cook (1995) en

términos lacanianos; sin compartir esta postura teórica, se conviene con ella en que Agustín se debilita en su diálogo con Roberta y en que de ese intercambio nace un temor hacia las mujeres —que en tanto aversión constituye un deseo negativo— que sólo la regordeta recepcionista de Ava Taurel, con su dulzura y afecto, logra disipar temporalmente.

Los deseos contrapuestos de los héroes llevan a que, aunque al principio trabajen en equipo buscando la salvación de Agustín, se alejen uno del otro hasta llegar a estar uno *contra* el otro, lo que los vuelve solapados enemigos. En ese viaje de separación que emprenden, cada uno de ellos encuentra otra persona que les permite descubrirse: Roberta conoce a Bill y emprende una nueva relación, esta vez signada, ella espera, por el amor; Agustín encuentra a Héctor Bravo, que lo acompaña en su aventura de autoconocimiento y en la recuperación de un pasado que le cuesta procesar. Bravo consigue hacerlo narrar los hechos completos por primera vez, y Agustín llega a aceptar que en la figura de Edwina mató a *la mujer*, y acaso el recuerdo y la culpa por *una mujer* en particular. Le dice Bravo:

—Te puedo dar un tendal de razones, todas astutas e igualmente válidas, a saber:

La
mataste porque viste en ella una imagen de tu madre que no te gustó. Una imagen de todas las mujeres, de cierta mujer en particular y no damos nombres. La mataste porque te hizo enfrentar una frustración demasiado insoportable, lejanísima. Porque pretendiste matar en ella tu propia imagen femenina. ¿Ves todo lo que se me ocurre, qué piola que soy? Vivimos atorados por sórdidas motivaciones nada esclarecedoras. La mataste porque estabas cansado de enfrentar las exigencias femeninas, o las propias (...) Fue posiblemente el corte que necesitaba para distanciarte de algo en tu pasado para vos muy insoportable. (...) Pensá qué hubo en tu pasado.

—Nada. Nada, y eso es lo aterrador, nada mientras en la misma casa de departamentos en Buenos Aires se llevaban a otros inquilinos, encapuchados, y no los volvíamos a ver. Nada, cuando unos vinieron a pedirme ayuda y no pude hacer nada ¿qué querés que hiciera? Si no les creía del todo, ni siquiera cuando María Inés

—¿María Inés?

—No importa. No me importa lo que me dijo, ni siquiera dónde se fue, ni me acuerdo de ella. Yo no sé nada, sólo sé escribir. (220-221)

Roberta, en cambio, interpreta el crimen de Agustín haciendo ingresar en su hipótesis el escenario político de la otra ciudad y del otro tiempo. Su búsqueda personal trasciende las razones que llevaron a Agustín a matar y se convierte en una exploración de la sexualidad y las emociones.

Las identidades en conflicto y los deseos contrapuestos de los protagonistas se expresan a través de la manera en que utilizan la palabra intersubjetiva. La palabra se ejerce como una forma de dominación del otro cuando es Roberta quien la dirige a Agustín, y de intento de evasión cuando Agustín la dirige a Roberta. Como puede verse, la palabra cobra mayor importancia que en las novelas que se han analizado hasta aquí, lo que hace que la aventura adquiera ribetes profundamente ideológicos y emocionales: los héroes se debaten con las ideas —y con las palabras—, y polemizan entre sí y consigo mismos, polémicas que quedan inscriptas en el lenguaje de sus monólogos interiores, en sus diálogos y en la generación de sus deseos. En los usos de la palabra intersubjetiva se alojan los cruces de fronteras nacionales y lingüísticas y se revelan las diversas polémicas que enfrentan a los personajes, polémicas que dan origen a sus deseos contrapuestos. El exilio se convierte en una realidad lingüística al materializarse en un bilingüismo estilizado que permite hacer palpable la existencia de una frontera cultural que se ha atravesado acaso para no volver atrás. El título de la novela, además de pedirle al lector que la aborde como una “novela negra”, hace mención a la nacionalidad de los dos héroes. A pesar de aparecer unificados bajo el calificativo de “argentinos”, los dos héroes viven tanto lo negro de sus presentes como esa argentinidad de manera distinta, así como viven la literatura de manera diferente. Agustín no comparte la fascinación de Roberta por la necesidad de escribir con el cuerpo, por ejemplo; más bien, cree que al vivir una aventura está traicionando a la escritura, y que no puede escribir hasta saber por qué ha matado (7). El título, por otra parte, acerca y aleja la novela del género, ya que posmodificar “Novela negra” con “con argentinos” indica que la presencia de personajes argentinos de alguna forma desafilia, o al menos distancia la historia de otras “sin argentinos”, de *novelas negras* a secas. Que se la titule “novela negra” hace de esta historia de exploración psicológica un lugar de juego y experimentación genológica; que sea “con argentinos” le confiere una profundidad no frecuente en el género. Donald Shaw (1998) señala que resulta de gran relevancia en esta historia que los personajes sean argentinos, ya que el texto interpela al lector desde la nacionalidad de los héroes. Esa identidad nacional se construye a partir de un pasado compartido que sigue vivo en los

personajes. Cuando Agustín visita el local de Ava Taurel en busca de sus manuscritos, le pregunta:

¿Cómo quiere que me guste la tortura sexual consentida cuando vengo de un país donde se torturaba dizque por razones políticas, por el puro horror, con víctimas desesperadas y para nada complacientes? ¿Cómo quiere que me guste o me interese siquiera? Lo que necesito es saber por qué alguien se convierte en torturador, en asesino, saber por qué un ciudadano probo puede un día cualquiera y sin darse cuenta transformarse en un monstruo. (151)

Constituye una variación en el género que los protagonistas se construyan como extranjeros en la ciudad y que su nacionalidad impregne todos los niveles narrativos. Señala Lucille Kerr (1995) acerca de la inscripción de esta novela en el género y en el espacio de Nueva York que además de atravesar las fronteras del género, *Novela negra con argentinos* propone una historia que resulta “extranjera” para quienes la leen en Estados Unidos, “extranjerizando” de esa forma el centro urbano más grande del país, el que de alguna forma actúa como emblema de lo estadounidense. A la vez que extranjeriza a Nueva York —si a la novela la lee un estadounidense—, extranjeriza a los protagonistas argentinos —si la lee un argentino—, de modo tal que la novela siempre comunica una experiencia desfamiliarizada.

El lenguaje de estos argentinos dialoga con discursos que evalúan negativamente ciertas actitudes de indiferencia que tanto han caracterizado a algunos sectores de la sociedad (Cfr: Gabetta, 2002). Cuando Agustín le pregunta a Roberta si vale la pena seguir investigando su crimen, ella responde: “Podemos dejar todo como está ¿Viste? Yo, argentino: atender esas frases tan nuestras. Aquí no ha pasado nada, o Algo habrán hecho para merecerlo” (52). La nacionalidad de los protagonistas y el pasado del que provienen contribuye además a establecer un diálogo con la historia argentina reciente al hacer ingresar la persecución y la tortura de la represión ilegal. La palabra ingresa a la novela también como la doble palabra del hablante bilingüe, como la de quien ha cruzado una frontera pero no está totalmente instalado del otro lado. La palabra del exilio es la que mezcla idiomas sin deformarlos ni señalar gráficamente su extranjería (“Sólo nos falta pintarnos el pelo de verde, no creas que no lo pensé. To blend into the picture”, 119) pero también la que al mezclar lenguas deja que una “contamine” la otra borroneando la

frontera tanto entre lenguajes como entre identidades: la expresión “fuera de la vista, fuera de la mente” (222), que utiliza Roberta, una traducción literal del dicho “*out of sight, out of mind*”, aunque comunica el mismo sentido que la expresión en inglés, no posee la fuerza proverbial de nuestro “ojos que no ven, corazón que no siente”, frase frecuente en las culturas hispanohablantes y equivalente en uso a la citada expresión en inglés. Este uso del lenguaje “extranjeriza” el texto, efecto que también se logra mediante el uso de anglicismos como “retaliar” (134), y nombrando la ciudad “*New York*”.

Otra variación que es posible identificar en esta novela es que el argumento se basa en la búsqueda de pruebas de un crimen de cuya comisión se invita a dudar, y que se convierte en la búsqueda de un texto que narre y que permita comprender. La investigación se transforma así en metáfora de la escritura. “Escribir con el cuerpo”, la poética de Roberta, es una forma de investigar lo que los circunda, pero no desde cualquier punto de vista sino desde el de una protagonista que mira por *los ojos del género femenino* —para jugar con la metáfora de Medvédev—. Escribir con el cuerpo *de una mujer* significa, tanto para Valenzuela como para Roberta, adherir a las posturas de escritoras latinoamericanas como su propia madre, Luisa Mercedes Levinson (*A la sombra del búho*, 1972), y de escritoras como Clarice Lispector (*Lazos de familia*, [1960] 1988) y Elvira Orphée (*Ciego del cielo*, 1991), quienes intentan encontrar un lenguaje “hémbrico” que describe el mundo de la mujer, un mundo —que Valenzuela describe en clave lacaniana (Cfr. Kantaris, 1995: 37-38)— concebido no sólo como diferente, sino además como opuesto al del hombre. En “Mis brujas favoritas” dice Valenzuela:

la humanidad en pleno gira en torno a una carencia, con cada sexo instalado en ubicación opuesta en lo que al falo como hito se refiere. Razón por la cual se impone que la mujer refuerce su posición y recree su discurso. Para reorganizar su territorio. Territorio donde imperan otros órganos, otras sangres. (Valenzuela, 1982: 90)

La poética de Roberta se funde con la de Valenzuela, de modo tal que la palabra articulada en la relación intersubjetiva adquiere tonalidades líricas y se plasma sobre la página de modo innovador (132), siguiendo modalidades que han sido relacionadas con la escritura del feminismo (Corbatta, 2002). La manera de abordar el sexo a través de la parodia es uno de esos modos: la relación sexual que mantienen Roberta y Bill hacia el

final de la historia se relata parodiando un texto de crítica literaria que comenta un cuento pornográfico:

Sorprende el ajustado tempo de este cuento que va desarrollándose con la precisión de una pieza musical. Transgrediendo el encasillamiento de los géneros, ha sido propuesto como obra pornográfica debido quizá al desnudo integral de sus protagonistas, pero por momentos el fino erotismo y el romanticismo imperantes ... (229)

El lenguaje de los textos críticos se parodia mediante la inclusión de expresiones que no son comunes en la crítica, como cuando dice que “resulta desenfadada la utilización de la onomatopeya y el pleonismo, sin por eso *hacerle asco* a bien dosificados usos de expresiones vulgares y vernáculos” (230, el destacado es nuestro). Este breve pasaje contribuye a crear una construcción en abismo, ya que la descripción que hace la voz crítica parodiada de los usos del lenguaje en el “cuento” a la vez relata un episodio de la novela misma. De todo esto se sigue que dentro de las variaciones que es posible identificar en esta novela, leída como policial negro de detectives, se inscriben los complejos e innovadores usos del lenguaje que permite asociarla con el antipolicial según lo caracteriza Stefano Tani.

5. 2. 3. Esta ciudad que es puro teatro

Como en los policiales que se analizaron anteriormente, en *Novela negra con argentinos* la ciudad constituye un motivo cronotópico de gran importancia, no sólo porque es el escenario donde se perpetran los crímenes que el detective investiga, sino porque el deseo se construye en diálogo con ella. En esta novela, la ciudad complejiza el deseo de los héroes con su doble naturaleza: en primer lugar, la ciudad no es sólo Nueva York, sino también Buenos Aires; en segundo lugar, en la ciudad de Agustín el otro es Roberta, y en la de Roberta, el otro es Agustín; finalmente, el horizonte objetual de los dos héroes, o sea las calles, el “estudio” de Ava Taurel, la tienda de Bill, el Ejército de Salvación o los departamentos que habitan o visitan, pierden relevancia ante lo vívido de sus viajes interiores de autodescubrimiento.

Aunque las prácticas espaciales de los protagonistas de esta novela son similares a las de otros policiales de seguimiento, el espacio físico se mezcla con los espacios de la imaginación, la memoria y el cuerpo. Por esta razón puede decirse que el diálogo que se establece entre los héroes y la ciudad es de diferente naturaleza al de los descriptos en los dos capítulos anteriores, lo que puede pensarse como otra variación: la acción de Roberta y Agustín no se orienta a la producción de cambios en la ciudad a partir de la detección de un mal social —corrupción, extorsión, viejas rivalidades—, sino hacia el logro de cambios emocionales y espirituales.

Al igual que las ciudades que se describieron anteriormente, Nueva York se asocia con valores negativos. Se presenta como un espacio laberíntico de opresión y deterioro, donde prolifera la entropía y donde tanto los personajes como los lectores son, se sienten o se vuelven extranjeros. Se vive además como un escenario teatral donde los personajes desempeñan diversos roles sin tener un guión que los centre en una identidad estable. Tanto la ciudad en toda su teatralidad como la identidad de los protagonistas permanecen cambiantes y descentradas. Sobre esto ha señalado María Inés Lagos:

Just as they cannot locate the theater where Agustín had met his victim, they can never go back to their original sense of having an identifiable fixed identity. Emblematic of an inner self-discovery, the city dislocates them, thus freeing them from the past. Hence, at the same time that the text stresses its status as a literary and cultural object, it offers a reflection on individual identity, its relationship to national idiosyncrasy and to discourse. (Lagos, 1995: 726)

La fealdad y la pobreza, la enfermedad y el abandono aparecen mezclados con destellos de belleza y de solidaridad. Esto se traslada al espacio del cuerpo, que se manifiesta también como un *locus* de desperdicios, olores y deterioro, y como receptor de dolor, ya sea infligido a través de la tortura (en Buenos Aires) o buscado como forma de disfrute (en Nueva York). El cuerpo y la ciudad, junto con los espacios de las dos conciencias de los héroes, se constituyen en territorios a recorrer y descubrir, en territorios de sufrimiento donde sólo es posible hacer preguntas a la espera de respuestas que nunca prodigan certeza. El cruce de los espacios y de los cuerpos se establece ya en la escena posterior al crimen, cuando Agustín debe reprimir su náusea, porque

sería dejar su marca de vómito, más tarde podrían encontrarlo por el contenido de su estómago, las huellas de su bilis, sus jugos gástricos, todas las repugnantes intimidades de su cuerpo señalándolo como dedo acusador. Los dedos. Aquellos que cierta vez aparecieron en el basural a la vuelta del cuartel. Es otro país, otro tiempo, otra vida, otra historia; no permitirle el paso a esos recuerdos. (4)

Una de las variaciones que es posible identificar en esta novela se relaciona, como se dijo antes, con una superposición de tiempos y espacios que hace que se mezclen las reacciones y las valoraciones. Agustín interpreta situaciones que se dan en Nueva York según las reglas de la sociedad que ha abandonado. Cuando se refugia en su departamento luego de matar a Edwina, espera que “vengan a buscarlo. O tiren la puerta abajo, como le dijeron que acostumbraban hacer en su patria cuando él dejó su patria” (29). En lo de Ava Taurel, ante una historia acerca de una visita que la policía hizo al lugar, Agustín responde como si estuviera en Argentina, preguntando si la policía había pedido documentos al ingresar al local, algo que en la sociedad estadounidense no ocurre. En ese lugar, además, no puede sino asociar las prácticas de sadomasoquismo con las torturas a las que fueron sometidos sus conocidos (147). Los ojos de Agustín permanecen extranjeros, ya que evalúa la ciudad de Nueva York según los valores de Buenos Aires, a la que también rechaza por resultarle “innombrable”. Esa ida y vuelta a Buenos Aires que Agustín emprende al recorrer Nueva York habla de la existencia de un diálogo con el pasado que le resulta difícil mantener pero que no logra evitar. Aunque busca obturar el recuerdo que lo asalta, los paralelismos que encuentra en sus dos ciudades se repiten una y otra vez, acaso en respuesta a la pregunta que él se hace acerca de la razón de su propia violencia:

Agustín se fue internando por las zonas opacas del desastre. *De este lado o del otro*, pensó, la inmundicia es la misma, siempre las mismas grandes bolsas de plástico negro, apiladas, llenas de desperdicios y en mi país en tiempos militares las bolsas tendrían más bien restos de, mejor pensar en otra cosa, armar la sonrisa de la seguridad e indiferencia, mostrarse bien alerta sin mostrarse alarmado, ... (16; el destacado es nuestro)

Su propia violencia se mezcla con otras violencias pasadas, de modo tal que las reflexiones que hace acerca de su identidad y de sus razones para matar a la mujer lo llevan a pensar (a la vez que intenta no pensar) en la represión ilegal en Argentina. En la

tienda de Bill, en medio de una escena de aparente disfrute por parte de Roberta y Agustín, mientras se prueban ropa de otras épocas y conversan con amigos,

Agustín sintió que ya no podía aguantar más dentro del probador lleno de espejos y emergió a la superficie en busca de aire en el preciso momento en que salían con el segundo maniquí. Vio entonces alejarse un cuerpo acostado cubierto por una manta y tuvo la sensación de que se llevaban el cuerpo de Edwina. Quiso escapar de la tienda corriendo y Roberta no pudo convencerlo de que se quedara un minuto más, para al menos llevarse lo que habían elegido.

—¿No será ese Bill el que te entregó las entradas?

—Lo pensé, pero no. No fue por eso que quise salir corriendo. Me pareció que se llevaban un cuerpo, me removió entonces tantas cosas de otros tiempos. Buenos Aires, sabés. (57-58)

La actitud de Roberta hacia Nueva York y Buenos Aires difiere de la de Agustín, lo que duplica la manera en que se evalúan los horizontes objetuales. Roberta se aventura en la ciudad explorando sus límites —los límites de la miseria, de la violencia, del amor—, y aunque siente rechazo hacia algunos lugares de la ciudad, también siente atracción hacia aquello que no comprende del todo. Es así que se dedica casi obsesivamente a encontrar la razón por la que Agustín mató a su víctima, a examinar las actividades sadomasoquistas de Ava Taurel y a los juegos de travestismo. En la Nueva York de Valenzuela las elecciones sexuales son variadas, de modo que las relaciones se presentan como en un constante estado de cambio, y el amor y el sexo como proteicos e inestables. Para Roberta, esta ciudad está allí para poder escribir sobre ella, lo que en su poética significa vivir y relatar, experimentar y hablar de su experimento/experiencia. Su ciudad es teatro, escena sin guión, apariencias camaleónicas y fugaces. Así como Agustín ve en su horizonte un allá/acá y un antes/ahora, Roberta también ve su horizonte fragmentado en vida y escritura, y busca “recuperar la frase”, unir ambas cosas en la misma palabra. Su figura aparece invariablemente asociada a los disfraces, a los juegos. Lo que comienza siendo una indagación para ubicar el teatro en el que Agustín conoció a la actriz deriva en una serie de variaciones sobre la actuación y la representación. Esto se inicia con una reflexión de Agustín sobre su víctima: “Un bello cuerpo de mujer, el otro. Una joven actriz *actuando ahora su papel de muerta*, tirada sobre la alfombra de su propio departamento, con un agujero en la sien, quizá ya desangrada” (5; el destacado es nuestro).

Dentro de esta ciudad, el teatro cobra gran importancia como motivo cronotópico ya que permite una doble representación y valoración de la violencia. Para Roberta y Agustín, Nueva York, Buenos Aires y las representaciones teatrales significan cosas diferentes y generan en consecuencia distintos deseos. Roberta intenta averiguar sobre teatros a la vez que participa de actividades que tienen que ver con lo teatral: la tienda de ropa usada y artículos antiguos donde conoce a Bill y donde juegan a disfrazarse parece un cuarto de utilería (62); el departamento de Lara se encuentra decorado con marionetas, y la cena que prepara, se compara a una puesta en escena de los años sesenta; en el departamento de Edouard también se llevan a cabo representaciones. Así como Agustín escapa de este tipo de escenas, Roberta demuestra un constante interés en ellas. Le pregunta a Bill sobre los teatros de la zona y se entera de que hay

...Teatros secretos que ni te soñás que existen. Teatros de pecado y de pecado artístico, que es el peor de los pecados. Hay también esos teatros tan pero tan gloriosos que apenas unas diez personas pueden verlos.

— Contame de los otros, ¿qué pecados?

— Los que quieras. Los que puedas imaginarte. Y no es una manera de decir. Es eso. Lo que puedas imaginarte. Vos lo pedís y ellos lo escenifican. (64-65).

Roberta asocia lo teatral —en lo que, como ya se dijo, se incluyen las actividades sadomasoquistas de Taurel— con una búsqueda de límites entre el bien y el mal, entre uno y el otro, entre el dolor por placer y el dolor verdadero. Nueva York y sus representaciones resultan para ella experiencias de sufrimiento, de intenso temor. Piensa poco en Buenos Aires, y cuando lo hace es con cierta nostalgia. Rememora ciertos lugares de Buenos Aires y especula con la posibilidad de haberse cruzado con Agustín en el pasado sin saber que luego volverían a encontrarse. Mientras que Agustín se siente un sujeto que ha perdido para siempre su lugar, Roberta imagina Buenos Aires como un sitio donde acaso sea posible volver: “Vamos a casa, Agustín, a nuestra casa casa, la patria que le dicen” (119). A pesar de esa diferencia, los dos construyen sus identidades a partir del hecho que esa otra ciudad, Buenos Aires, está ya demasiado lejos, y que también han dejado de ser quienes eran cuando vivían ahí:

Bill preguntó [a Agustín y a Roberta]:

—¿Qué es el exilio?

—El exilio es saber que nunca más vas a volver al lugar al que pertenecés.

- Pero ustedes pueden volver a su país. Ya no hay más problemas, que yo sepa. Están en democracia, ahora.
—Poder podemos, ahora, claro, pero no sé si hay retorno posible. Las cosas cambian. No todos los caminos pueden ser desandados.
—Hay además un exilio de sí mismo más inevitable de lo que parece a simple vista. (156)

Si Nueva York es puro teatro —donde los dolores son controlados para dar placer—, Buenos Aires se presenta como “real” —es ahí donde el dolor se administra por placer y lleva a la desaparición y a la muerte—; si el presente es el exilio, y por lo tanto equiparable a un no estar ya más en el lugar que los construye como argentinos, el pasado es la patria perdida. Este presente los enfrenta a cada paso con la hostilidad de un lugar atravesado por conflictos raciales y sociales:

- Agustín Palant. Al salir del edificio se sintió casi a salvo, pero ni tiempo de respirar a fondo tuvo. Una voz le gritó encima
—Hey, man! Por qué me atropella. ¿Nada más porque soy negro me atropella?
—Yo no, no señor. Solo quiero respirar, el aire frío.
—Yo también tengo derecho a respirar, hijo de puta. Usted me quita el aire. Me atropella.
(5)

La ciudad en tanto grupo humano está conformada por una serie de otros muy diferentes a Agustín y a Roberta, personas que contribuyen a la creación de un horizonte con el que se relacionan volitiva y emotivamente de manera diversa: quien no se dedica al sadomasoquismo colecciona marionetas, o es *voyeur* de jóvenes *gays*, o es un médico uruguayo que tal vez fue Tupamaro o tal vez represor, o vive en la calle y usa tres sombreros, o hace ratoncitos y cucarachas artesanales. La ciudad constituye un espacio donde se mezcla el juego y la violencia, donde se venden artículos de navidad junto a látigos, donde los protagonistas pueden cenar en el departamento de Lara y o en el Ejército de Salvación, donde el viejo Edouard se entretiene con sus muchachos mientras muere de SIDA. Al igual que novelas cercanas a ésta en lo genológico (*The Crying of Lot 49* —Pynchon, [1966] 1999— y *City of Glass* —Auster, 1985—), la ciudad no sólo está profusamente habitada por mendigos, sino que también se transforma en un texto sobre el que caminar se confunde con escribir:

- Pero si uno no cruza las fronteras ¿puede acaso llegar al otro lado? La pregunta quizá se la había metido Roberta en la cabeza, ella solía soltar frases así, un poco al descuido para dejarlas clavadas en el interlocutor, como banderillas. Largarse hasta la avenida C, por

ejemplo, atravesar el abecedario, probablemente ella lo había propuesto alguna vez, aunque fácil era echarle ahora la culpa. Meterse en las letras con el cuerpo... (14)

Podría pensarse que la textualización de la ciudad constituye una variación que contribuye, junto con el uso de la palabra en la novela y la duplicación de espacio-tiempos, a inscribir la novela en el antipolicial. La visión de la ciudad como un texto permite metaforizar la peripatética como lectura, la escritura como búsqueda vital y el conocimiento que se adquiere en la búsqueda como un descubrimiento acerca del lenguaje. También contribuye a confundir marcos narrativos y le confiere a la novela un espesor metaficcional, lo que nos lleva a preguntarnos, con Roberta, “Entre lo escrito y lo vivido, ¿cómo reconocer la frontera?” (85). Los deseos de los héroes, como se verá a continuación, no se relacionan directamente con la ciudad en la que viven, sino con la ciudad en la que vivieron y de la que desean liberarse –Buenos Aires-- y con la que buscan construir –una Nueva York donde sea posible amar--. Lo expuesto hasta aquí en lo relativo a las relaciones intersubjetivas y al diálogo que mantienen los héroes con su horizonte permite analizar a continuación el deseo de los protagonistas.

5. 2. 4. Dominar y lo indómito

En los dos capítulos anteriores se relacionó el motivo cronotópico de la cuestión personal con la generación en el héroe de un deseo diferente al que lo anima al inicio de su aventura. En *Novela negra con argentinos*, en cambio, la investigación no se convierte en una cuestión personal sino que lo es desde un principio, ya que ambos héroes buscan exculpar o encubrir a Agustín; además, cada uno de ellos busca dominar o librarse del otro —dentro de las relaciones de poder que se establecen en el cronotopo de la novela feminista—. La polémica que surge de los deseos opuestos de los protagonistas genera el ideograma *dominación/liberación*, tanto en clave política como de género. Los dos héroes experimentan deseos diferentes porque carecen de diversas cosas y valoran el mundo de manera también distinta. A Roberta la posee el deseo de controlar a Agustín, de dominarlo de diferentes maneras, y además de hallar “la palabra que se escribe con la

pluma prestada”. Este deseo puede interpretarse como el de encontrar el amor a través del sexo y como el de apropiarse de la palabra del otro. Su búsqueda en la literatura es análoga a su búsqueda en la vida: liberarse de la palabra que media entre ella y su cuerpo, dominar el mundo “real”, lo que está más allá de lo simbólico. Esto la lleva a marcar los ritmos de lo cotidiano en su vida con Agustín, a narrarle una historia que lo desequilibra, a encerrarse con él en un departamento por semanas, y una vez que Agustín prueba no ser quien ella cree, a buscar otra forma de encontrar lo que busca, esta vez en Bill.

Esta novela comparte con las anteriores que el deseo de los héroes va cambiando a medida que se desarrolla la investigación. Roberta primero desea que Agustín “responda plenamente a ella”, que ya no sea “ese ambiguo escurrirse de Agustín” (9) que no logra comprender. Desea conocerlo en profundidad, que él se deje explorar hasta no guardarle secretos, y a la vez que demuestre ser un hombre fuerte, que le dé “un estrujante abrazo” (9). No le importa que el conocimiento que se derive de derribar la pared que los separa llegue a acarrearles dolor (23), tal es la atracción que siente hacia él: busca, como se lee en Zygmunt Bauman ([2003] 2010), fundirse con él, devorarlo. Concibe a Agustín como concibe su escritura, como un arte a dominar, un personaje que debería responder al impulso de su actividad creadora. Cuando Agustín se encierra luego del crimen y no contesta el teléfono, ella insiste:

Empezaba a preocuparse pero no tanto, lo conocía al muy esquivo. En una de éstas había estado demasiado dormido para atender. Si insistía era porque necesitaba hacerle la pregunta clave: ¿Qué hacer con un personaje que se larga por su cuenta y hace de las suyas y te trastoca la novela?

Agustín sabía que cuando se habla de novelas se habla de otra cosa. Se daría cuenta. (32)

Sus deseos de interpretar la acción criminal de Agustín, de dominarlo a él y de dominar la palabra están todos condenados al fracaso: al no haber sido testigo del asesinato y haber accedido a él a través del relato a medias que le hizo el asesino, su interpretación es tan parcial y tentativa como la de cualquier relato; a pesar de avenirse a su consejo de cambiar de apariencia para que no puedan encontrarlo, Agustín escapa de ella ocultándole detalles y pensamientos y negándose a obedecerla del todo, al punto que Roberta piensa en recurrir a Ava Taurel:

Tengo que pedirle ayuda a Ava, pensó, que venga con el látigo o lo que sea que usa para dominarlos. Aunque el látigo, quién sabe, quizá yo también pueda usarlo, alguna vez, puede ser útil, pensó, pero no hoy. Hoy usar guante de seda con el que sufre. (45)

El deseo de Roberta se vuelve casi una aversión cuando se trata de recordar su pasado. Buenos Aires todavía existe en su recuerdo. Roberta recuerda, por ejemplo, una historia que le contaron sobre los presos políticos de La Calera, en Córdoba, que eran forzados a trabajar en una fábrica de cemento hasta que los pulmones les colapsaban, asfixiándolos. Pero ella parece menos interesada en revivir ese pasado que en vivir con el cuerpo el presente en el que habita Agustín. Al pasado ya no puede cambiarlo, pero sí puede alterar la forma del presente que la rodea, y una de las maneras en que puede hacerlo consiste en cambiar los nombres de las personas. Cambiar de apariencia, cambiar de manera de nombrar, son actos que revelan su forma de “salir al otro”, una forma análoga a la del autor que construye un personaje a su medida. Su impulso hacia la indagación, que fuerza a Agustín a emprender una peripatética exploratoria para encontrar el teatro de Edwina, también puede verse como un deseo de dominación, de colonización del territorio, del pasado y la persona de Agustín, de la literatura y la ciudad.

Su forma de relacionarse con Agustín como un ser a poseer llega a su punto culminante cuando, al escuchar que él quiere irse a su casa, lo encierra en su departamento “para que él no pudiera salir a hacer locuras” (83). Ella es consciente de su obsesión por él, y llega a reconocer que se está comportando como una araña con su presa:

Que usara los calzones de ella y los suéters de ella y sus blue jeans y sus remeras. Ella le seguiría pasando su ropa más andrógina como para limpiarlo de su pasado, descargarlo. Le tejería, si fuera necesario. Aprendería a tejer para él. ¿Lo envolvería en su tela? (84)

Pero Agustín se le escapa como se le escapa su secreto, que busca descubrir en los manuscritos que él guarda en su departamento. Ella se asombra ante lo borroneado de la novela que él estaba escribiendo, ante lo ilegible, el tachón, la mancha que invita al desciframiento (89). Agustín permanece inasible, lo que la lleva a articular su deseo, o lo

que ella interpreta como tal: “Quiero amor”, dice, a lo que Agustín contesta “Me pedís lo que no puedo darte”. Y ella aclara:

- No te lo pido a vos, no te hago reclamos. Quiero que haya amor, quiero sentir amor y quiero poder expresarlo. En todos lados.
- ¿De qué amor me estás hablando? ¿Qué clase de amor puede haber cuando se mata?
- Los hay que matan por amor. Olvidalo. (95-96)

Roberta dice estar buscando también el final de un cuento que le contaban en su infancia, una más de sus inquietudes, otra ocasión para empujar a Agustín a la angustia: “Basta, por favor,” le dice él, “¿cuándo vamos a pisar tierra firme, esa llamada realidad?” (124). El choque entre los deseos de ambos encuentra resolución cuando aparece en escena Bill, que se convierte en la nueva pareja de Roberta. Su reclamo de amor se ve así aparentemente satisfecho y Agustín puede emprender su propia investigación, una averiguación que despliega en el territorio de su espíritu y no en el de la ciudad. En Bill Roberta encuentra, en apariencia al menos, la palabra que se escribe con la pluma prestada, una palabra que ella dice tiene cuatro letras (232) y que deja abierta muchas posibilidades: ¿amor, vida, sexo, real, otro? Su hallazgo elude la conclusión como a ella la elude Agustín, quien a su deseo de dominación le opone uno de libertad y protección, resignificando el ideologema *dominación/liberación*.

Así como Roberta evita recordar Buenos Aires y orienta su voluntad a dominar a Agustín y a escribir en Nueva York “con el cuerpo”, Agustín se resiste a relacionarse con Nueva York y a ser controlado por Roberta, orientándose hacia la recuperación del pasado y hacia seres más “femeninos”. En la relación de Agustín con Roberta, Edwina y Baby Jane se ve fluctuar su orientación emotivo-volitiva, que se manifiesta como una sucesión de impulsos de atracción y rechazo. Desde el principio de la historia se deja claro que a Agustín Roberta le resulta agobiante:

- A Agustín le encantaba pasear por Park [Avenue] sin Roberta, porque Roberta sentía allí un encogimiento del corazón que no le podía describir a Agustín pero que estaba relacionado con lo físicamente inalcanzable. Lo desmesurado, lo frío, lo bello, lo ausente. (17)

En cambio, se siente atraído hacia Edwina, la actriz que conoce en una presentación teatral experimental donde la mujer revuelve la sopa en una gran cacerola y

le sirve un plato a los miembros del público. En su brevísima relación con esta mujer, Agustín pasa de la atracción al asesinato, movimiento que podría haber sido provocado por un cambio de actitud en Edwina: ella se le presenta como la mujer hogareña que cocina, que se pone bajo su protección (“...ahora estás vos para cuidarme, ¿no?”, 19), para luego exigir de él que se comporte virilmente cuando él desea otra cosa:

...de golpe ella sin decir palabra se había puesto de pie y se había encaminado al dormitorio. Él se puso también de pie y la siguió, lamentando fugazmente tener que dejar su lugar calentito y plácido.

(...) y cuando ya estaba a punto de tomarla entre sus brazos metió la mano en el bolsillo e hizo lo que hizo sin siquiera poder imaginarlo, ... (20-21)

Agustín mata a la mujer que busca dominarlo, y aunque él no entiende por qué lo hace, más adelante Héctor Bravo le hará comprender que en esa mujer mató otras, acaso a Roberta, acaso su culpa por una María Inés que parece haber sido víctima de la represión ilegal en Argentina y de la que muy poco se llega a saber. El deseo negativo de Agustín, que se manifiesta en su rechazo hacia ciertas actitudes de Roberta, nace de su resistencia a ser convertido en lo que no es, en un personaje de la historia de otro: “Ella reclama más y quizá lo que pretende es usarlo a él de personaje. Hecho pulpa, atrapado entre dos tapas de un libro de Roberta, así se siente a veces” (22). Evalúa a Roberta como si representara una amenaza, con el miedo asociado a la *vagina dentata* (Cfr. 59). A pesar de temerle y querer huir de ella, Agustín sabe que eso es imposible y que, como su otro, ella representa también su “única posibilidad de lucidez” (23). Ese vaivén de atracción y temor se manifiesta en un sueño en el que Roberta lo somete sexualmente utilizando las técnicas de la *dominatrix* (30), rol con el que de inmediato relaciona a Edwina: “Y cuando está abriendo los ojos la mujer adquiere la dulce sonrisa de Edwina en los segundos previos al desastre” (31).

Dilucidar el deseo de Agustín implica indagar en el motivo por el que mató a Edwina. Valenzuela consideró adoptar el título *El motivo* para esta novela. En una entrevista concedida a Evelyn Picón Garfield, hace explícito el tema que buscó desarrollar en la novela: “*That's what is it about: the search for a motive to a crime . . . the assassin and the victim are known, but not the motive of the crime . . . Not even the*

murderer knows it.” (1983: 29, en Shaw, 1998: 113). La orientación emotivo-volitiva de Agustín lo hace rechazar la idea que lo lleven de la mano (58) pero a la vez preguntarle a Roberta si va a bañarlo, y luego del baño llamarla para que lo seque (59-60). Este oscilar entre liberación y dependencia lo lleva a debatirse también entre olvidar su pasado (el asesinato, Buenos Aires) y recordarlo. En este pendular se enfrenta con el deseo de Roberta: mientras él se oculta bajo las sábanas escapando de un pasado/presente que lo aterra (60), ella decide iniciar la investigación del supuesto crimen. Su rechazo hacia Roberta —y hacia las mujeres— se hace cada vez más intenso, pero él pareciera no entender que es la presencia de ella a su lado lo que lo atormenta. Llega a articular la palabra “*bitch*” sin saber a ciencia cierta a quién se la dirige:

Bitch, bitch le dice al espejo, y piensa en lo tajante que puede ser un insulto en inglés. No piensa a quién está dirigido, tan solo repetir la palabra. Bitch. ¿Roberta? ¿La otra, la que de alguna forma lo metió en esto, la inmencionable? Perra, perra. Frente al espejo. (101)

El deseo negativo que alimenta hacia Roberta se extiende a Ava Taurel y a las prácticas sadomasoquistas, que asocia con la tortura y el uso de capuchas (107). Sin embargo, al visitar la *maison de supplice* hace el amor con la recepcionista, Baby Jane, quien lo trata con dulzura y sin proponer ningún tipo de práctica dolorosa. Agustín desea dejarse cuidar, someterse a una mujer siempre que ella no intente dominarlo; cuando esto último ocurre, siente el impulso de huir, de lograr alguna forma de liberación. Como ya se dijo, en las polémicas que subyacen en el diálogo que establece con sus otros emerge el ideologema *dominación/liberación*, que Valenzuela genera en doble clave, en una clave de género en la que la figura dominante está asociada con la mujer, y en una clave política en la que la dominación proviene de fuerzas represivas ilegales. Esta doble clave se construye en ese presente doble —en el que se recuerda el pasado innombrable pero también inolvidable— de Nueva York y de Buenos Aires, una Nueva York que recrea en sus peligrosas calles otros peligros.

El de Agustín es un deseo de autoconocimiento que lo lleva a librarse de Roberta y de la presencia de otras mujeres, evitando así ese “placer de ser muerto por el otro” (209) del que Baby Jane le habla a Roberta. En ese viaje hacia sí mismo que emprende

en su diálogo con Héctor Bravo se encuentra con otros que había olvidado, con una María Inés que alguna vez le advirtió que las fuerzas represivas estaban secuestrando, torturando, matando y ocultando los cadáveres de sus amigos y conocidos. La comprensión de sí mismo que logra a través de su conversación con Bravo lo lleva a una interpretación de su crimen bastante cercana a la de Roberta, quien piensa que su acción criminal fue “fruto de otros crímenes, ajenos” (233).

Junto con su doble cronotopo, en *Novela negra con argentinos* se crean dos héroes que responden a deseos opuestos, anhelos que los hacen sentir y actuar en diálogo con espacio-tiempos diferentes (del allá/entonces y del acá/ahora, y el de lo representado y la representación teatral) y que hablan de la presencia en la cultura de zonas de infelicidad en tensión, que se analizan al final de este capítulo. Algo similar ocurre en *La ciudad ausente*, que se aborda a continuación.

5. 3. *La ciudad ausente*

5. 3. 1. Heterotopías y heterocronías

A pesar de las grandes diferencias que es posible identificar entre *Novela negra con argentinos* y *La ciudad ausente*, también es posible hallar un sinnúmero de continuidades, entre ellas la presencia de múltiples espacio-tiempos coexistiendo en el presente de la trama. Para poder comprender el deseo de sus protagonistas en diálogo con la arquitectónica novelesca y con su cronotopía histórica, es preciso primero describir el complejo cronotopo sobre el que se edifica la última novela de la muestra, considerando que los héroes desarrollan sus orientaciones emotivo-volitivas en diálogo con ese cronotopo.

En *La ciudad ausente* se intersectan espacios de diferente naturaleza: el de una ciudad “futurista” similar a Buenos Aires, cuyo centro de valor es Junior, periodista de ascendencia inglesa, hombre sin hogar que no pertenece a ninguna parte; el de una

máquina dentro de la cual se ha encerrado el alma de una mujer, Elena; y el de una isla suspendida en el tiempo donde el lenguaje cambia constantemente, y cuyo centro es el ingeniero Russo. La arquitectónica de la novela es heterotópica, ya que se edifica como una superposición de espacios paralelos de distinto estatuto ontológico. La superposición de espacios contribuye a desocultar la forma en que el lenguaje construye la realidad. Este efecto se logra además a través de la centralidad que se le da a la palabra y a la traducción en los procesos sociales que se relacionan con los motivos cronotópicos de la máquina, la isla y la ciudad.

Constituye una variación que se artísticas cuestiones relativas a la permanencia del yo fuera del cuerpo, temática relacionada con el cronotopo del fantástico. Esto se logra a través de la introducción de grabaciones que permiten la aparición y reaparición de las voces de un número mujeres clamando por el hombre que aman en distintas historias. El clamor presumiblemente eterno de estas voces constituye una derrota a la muerte, permite la vida virtual de un ser humano en una máquina y problematiza la naturaleza del mundo al superponer planos de la existencia —la ciudad en el plano de la existencia cotidiana aunque desfamiliarizada, la máquina con su ciberespacio, la isla como microcosmos ubicado fuera y dentro del tiempo y el espacio—.

La averiguación que emprende Junior actualiza diferentes metodologías que pueden relacionarse con la historia del policial y también con el cronotopo del *cyberpunk*. Se lleva a cabo recorriendo la ciudad e interrogando a quienes poseen un conocimiento del que él carece; pero además de ser un periodista investigador, Junior es un investigador lector —emulando al Dupin de “*The Mystery of Marie Rogêt*”— y un viajero del tipo que habita el *cyberpunk*: el que puede atravesar las barreras ontológicas entre realidad cotidiana y otras formas de la realidad —virtuales, fantásticas, interplanetarias—. La multiplicidad de espacio-tiempos contribuye a carnavalizar el policial mediante la introducción de elementos del fantástico. La máquina metaforiza la tensión entre memoria y olvido, y la isla tematiza el lenguaje y la representación. En el “espacio de la experiencia” del héroe se construye un cronotopo de seguimiento que no tiene pretensiones de verosimilitud: en este espacio el autor desfamiliariza la ciudad alterando

algunos elementos del verosímil: “Eran las tres de la tarde del martes y las luces de la ciudad seguían encendidas” (12); “En el techo de algunos edificios, los reflectores barrían el cielo con una luz azul” (32). “Los japoneses” han impuesto su ley en la ciudad, una ley que nadie comprende y que obliga a la ciudad a moverse al ritmo de Tokio. La presencia de japoneses vuelve a la ciudad extraña, pero no llega a desfigurarla totalmente. Buenos Aires conserva ciertos espacios de “normalidad” que permite la identificación con la ciudad que con la que se está familiarizado: “Por la ventana llegaba el eco suave de un música que se perdía en el rumor de la ciudad” (30); “Sonaba Crime and the City Solution” (32). Se logra de esta forma una curiosa mezcla de cotidianeidad y caos:

Un viejo baldeaba el andén vacío y el movimiento recién empezaba. *La estación Retiro estaba casi fuera de uso y los trenes al Tigre funcionaban con una periodicidad incierta. Una mujer se le acercó para preguntarle si las líneas todavía andaban.* Eran las seis de la mañana y la ciudad comenzaba a tomar ritmo, tenía que estar atento a los movimientos sin parecer demasiado inquieto. (91)

Es posible hallar en el cronotopo de Buenos Aires varias continuidades con el cronotopo histórico del que participa la novela, especialmente con el tiempo de la dictadura. Por ejemplo, dentro de ese espacio urbano existen algunos territorios seguros y otros inseguros: el Círculo Militar es “territorio enemigo” para uno de los personajes (46), ya que se relaciona con el poder que todo lo controla, el del estado policial. Todo lo que una de las informantes de Junior, Julia Gandini, le cuenta sobre el ingeniero Russo después es negado por la policía (99), lo que contribuye a la creación, dentro del espacio urbano, de una “realidad oficial” y otra “clandestina”. La ciudad se vive como un panóptico donde la vigilancia se naturaliza:

La información estaba muy controlada. Nadie decía nada. Sólo las luces de la ciudad siempre encendidas mostraban que había una amenaza. Todos parecían vivir en mundos paralelos, sin conexión. ‘La única conexión soy yo’, pensó Junior. Cada uno finge ser una persona distinta. (14-15)

La vigilancia extrema y amenazante es un rasgo común a todos los espacios de la novela. Renzi previene a Junior diciendo “Cuidáte ... Está lleno de japoneses” ... “Vigilan siempre, aunque sea inútil” (18). Esta vigilancia resulta inútil porque en este espacio-tiempo existen lugares clandestinos donde se hacen copias de los últimos relatos

producidos por una máquina, relatos que constituyen espacios narrativos autónomos en lo relativo a la trama argumental, pero relacionados con el cronotopo cultural de la dictadura. El primero de los relatos, que Renzi le pasa a Junior en una grabación, narra “la historia de un hombre que no tenía palabras para el horror”, y menciona la existencia de cadáveres sin marca. Mientras que las fuerzas oficiales intentan desactivar la máquina, las fuerzas centrífugas de la ciudad se organizan clandestinamente, se identifican con un tatuaje (119), y buscan que los relatos no se detengan, tratando de escapar de la vigilancia de la policía y de “los japoneses”:

Los controles eran continuos. La policía tenía siempre la última palabra; podían retirarle el permiso de circulación; podían negarle el acceso a las conferencias de prensa; hasta podían retirarle el permiso de trabajo. Estaba prohibido buscar información clandestina. (92)

La policía encarna el monologismo, ya que construye las explicaciones que da para todo lo que se va denunciando como “la realidad”, y se presenta como una institución corrupta: “En este país los que no están presos trabajan para la policía —dijo Renzi. Incluidos los ladrones” (18). Otro de los espacios donde esta vigilancia resulta una realidad amenazadora es el de la máquina que cuenta historias. Dentro de la ciudad se encuentra el Museo, y dentro del Museo, la máquina y sus relatos, que narran la ciudad entre otras cosas (*Cfr.* 43). Además de alojar la máquina, el Museo escenifica historias centrales a la literatura argentina, erigiéndose en un espacio especular donde se cruzan los niveles ontológicos. Se exhibe, por ejemplo, “el vagón donde se había matado Erdosain” (52). Esta oración sirve para mostrar la manera en que se lleva a cabo ese cruce: se pone en un mismo plano la materialidad del vagón que está en el Museo con otra forma de materialidad, verbal y ficcional, en la que, en la novela *Lanzallamas* de Roberto Arlt, “se había matado Erdosain” (52). Algunos de los objetos en exhibición en el Museo, en una construcción en abismo, envían a relatos de la máquina —un espejo a “Primer amor”, una cuna con su muñeca a “La nena” (55)—.

Como se dijo con anterioridad y al igual que en el caso de *Novela negra con argentinos*, la metaficcionalidad de *La ciudad ausente* permite inscribirla en el antipolicial. Al derribar las barreras entre marcos ontológicos, el Museo escenifica el

problema de la representación literaria (50), cuestión que, como se explicó en el Capítulo 2, se encuentra en el centro del debate literario desde antes de la dictadura (Cfr. Sarlo, 1987; De Diego, 2000; Bracamonte, 2007). El Museo se erige en un “espacio-entre” que conecta el cronotopo del policial con el del fantástico, ya que dentro de la máquina que se guarda en el Museo se aloja otra forma de la experiencia. En el interior de la máquina, la voz de Elena cuenta que está en una clínica, de la que se escapa para ingresar a la ciudad. En esa clínica trabaja el Dr. Arana, su torturador, y el Tano, que ella describe como un telépata, quien busca salvarla y llevarla a una isla. En otro nivel narrativo/ontológico, Arana la trata como enferma siquiátrica que alucina con que es una máquina y cuenta una historia; el Tano se relaciona con Grete, que fotografía los caparazones de las tortugas buscando en ellos la marca que habría dejado el lenguaje primigenio. Elena intenta escapar de la clínica para salvar a Mac(edonio), para lo que le entrega a Arana información que condena al Tano y a Grete. Elena va de la clínica a su ciudad “con la mente” y puede estar en dos lugares a la vez (81). La ciudad en la que vive Elena en la máquina es laberíntica, laberinto que se ve replicada en la red de subtes de Buenos Aires (81). Tanto su ciudad virtual como la de Junior son ciudades en parte subterráneas (109), similares en la compartida existencia de fuerzas vigilantes y de permanentes recelos. *La ciudad ausente* hace posible la fantasía que se ve actualizada en el *cyberpunk* de sobrevivir la muerte del cuerpo convirtiéndose en información pura, encarnando en la máquina de Macedonio las capacidades que William Gibson le confirió al ciberespacio:

A consensual hallucination experienced daily by billions of legitimate operators, in every nation, by children being taught mathematical concepts. ... A graphical representation of data abstracted from the banks of every computer in the human system. Unthinkable complexity. Lines of light ranged in the nonspace of the mind, clusters and constellations of data. Like city lights, receding. (Gibson, 1984: 67)

Como se dijo al comienzo de este apartado, la complejidad de este cronotopo puede considerarse una variación comparable a la hallada en *Novela negra con argentinos*, que inscribe este texto en el antipolicial por su desafío de las certezas acerca del mundo que comunica el realismo. No sólo el plano espacial resulta complejo en esta novela, sino que el tiempo también se multiplica, se pliega y se expande, de modo que en un mismo tiempo coexisten varios espacios “verticales”, y en un mismo espacio coexisten

diferentes tiempos. El tiempo narrativo comienza siendo el tiempo cierto de la aventura, característico de la novela policial. Se trata de un tiempo en el que se desarrolla una búsqueda constante que llevan a cabo diferentes agentes: primero Junior, quien intenta descubrir la naturaleza de la máquina y la razón por la que sus historias están cambiando, pero después también Elena, quien hace similares usos del espacio y el tiempo, aunque su espacio ya no es el de la ciudad de Junior, sino el que ella logra crear desde su máquina y que se resuelve en pesadillas de distinto tenor: una clínica, una fábrica, una isla. Los tres espacios de la historia —la ciudad, la máquina, la isla— interactúan constantemente al punto de fundirse, porque las historias de Elena son reales en el mundo de Junior y conducen a esa isla donde se hablan idiomas extranjeros, uno luego del otro, siempre olvidando el anterior.

Además de presentar espacios inciertos que se cruzan en diferentes puntos, la novela construye un tiempo también incierto: la historia de Junior se ubica primero en una época en la que gobiernan militares (74) y el mundo posible se describe como el de un estado policial (81) localizado en el tiempo histórico como transcurriendo algunos años después de la guerra de Malvinas (92); pero luego se dice que la isla donde Junior busca encontrar al inventor de la máquina está atravesando el siglo XXIII (141). Russo ubica el presente quince años después de la caída del muro de Berlín. De esa forma, la historia de la investigación que lleva adelante Junior no llega a anclarse en lo real histórico, desafiando con este *tiempo fantástico* el *tiempo de aventura* del policial. Al nivel narrativo de Junior, entonces, el tiempo es un tiempo de aventura que transcurre en un espacio urbano al ritmo de la búsqueda de información, lo que hace de este costado de la historia un policial negro de detectives. Que parte del mundo y el misterio en sí no se modelen sobre lo verosímil hacen que la isla y el Museo y su máquina atraviesen el cronotopo de seguimiento con espacio-tiempos del fantástico.

Complejiza el cronotopo de esta novela, y en consecuencia su arquitectónica y el deseo de sus héroes, que tiempos, historias y palabra formen parte de una dinámica de recurrencia. El lenguaje en la isla nunca es el mismo de un día al otro: cada día se habla un idioma distinto y se olvida el anterior, de modo que todos esperan el regreso, algún

día, del idioma en que les habló la madre. El lenguaje, el amor, la política y la memoria se entrecruzan en una trama compleja que vira de lo verosímil a lo imposible con la naturalidad de quien da vuelta una página. La historia de una mujer encerrada en una máquina que queda sola luego de la muerte del hombre que ama recorre el espacio narrativo tomando diversas formas, de modo que Elena regresa en cada una de esas historias bajo otros nombres. La superposición de historias especulares abre un espacio metaficcional reforzado por el derribamiento de marcos narrativos que se logra a través de personajes e historias que actúan en diferentes planos.

La novela termina con la voz del narrador, quien cuenta que el Museo fue cerrado, y con la de Elena, que sigue narrando, encerrada en la máquina, lo que ve y lo que recuerda. Junior no hace ninguna recapitulación, ni se cierra la historia de modo definitivo, ya que el relato continúa dentro la máquina aunque nadie pueda ya escucharlo. Este final incierto, junto con la mezcla de cronotopos descripta anteriormente, desplazan la novela hacia el borde del policial negro de detectives y la inscribe, junto con *Novela negra con argentinos*, en una variedad que ya cuenta con su propia tradición, la del antipolicial. Por otra parte, por el tratamiento que hace de los crímenes de estado, la novela puede también considerarse un neopolicial, lo la hace un elemento aún más difuso del género del policial negro de detectives. Al respecto de esta múltiple inscripción, dice Idelber Avelar:

La ciudad ausente mimetiza la forma del relato policial, no sólo en el tono y sucesos, sino en el diseño general del deseo que mueve la trama. Se trata de recorrerlo todo, vivirlo todo, para que al final se pueda contar una historia (encontrar un relato). Toda novela policial es un prólogo a un relato futuro. Sin el imperativo de armar el sistema de enigmas que, una vez develado, abre la posibilidad de contar una historia, no hay novela policial. (Avelar, 1995: 430)

Este “desmantelamiento” de las convenciones del policial que se logra a través de la mezcla de cronotopos acerca al lector a la posición del detective y al autor a la del criminal. El ideograma dominante se genera a partir de las relaciones que se establecen entre ciudad y máquina —al nivel de los motivos cronotópicos— y entre realidad y fantasía —a nivel de la representación—. El deseo de saber, encarnado en el policial, se inscribe aquí, en cambio, en la máquina, encargada de introducir el elemento fantástico

que busca rescatar con sus interminables versiones aquello que la maquinaria del Estado no dice; el deseo de olvidar lo que se sabe, que suele expresarse por medio del empleo de elementos del fantástico, en esta novela aparece “actuado” por las fuerzas que se despliegan en el plano de la ciudad, plano en el que se desplaza el héroe como centro del cronotopo y donde los discursos se monologizan en una versión única. Puede verse entonces que en esta novela se expresan deseos encontrados, lo que según la hipótesis de trabajo, indica la existencia de zonas de infelicidad también encontradas, como se propuso anteriormente al analizar los deseos opuestos de los héroes de *Novela negra con argentinos*.

5.3.2. El héroe, su palabra

El recorrido efectuado por el cronotopo de *La ciudad ausente* permite ahora abordar sus centros de valor, Junior y Elena y sus deseos. Al igual que el Agente y que Marlowe, Junior desarrolla una investigación trasladándose por la ciudad e interrogando a distintos personajes —Lucía Joyce, Fuyita, Ana, Julia Gandini, Carola Lugo— y luego se desplaza hasta la isla para entrevistarse con Russo. Nadie le encarga esta investigación, sino que se embarca en ella porque desde un inicio la inviste de valor, haciéndola su causa personal. En los intercambios que mantiene con los demás personajes se advierten diferentes usos del lenguaje que son acompañados por coincidentes usos del cuerpo, prácticas comunicativas que lo construyen como un héroe que detenta una ética de gran ambigüedad y cuya mayor preocupación se centra en su objeto de investigación, desdeñando a quienes habitan la ciudad como parte de grupos sociales de menor prestigio que el suyo. Esto emparenta al héroe con los investigadores de las novelas tradicionales, aunque se descubren en Junior costados que no están presentes en los héroes que se abordaron anteriormente, como se verá a continuación.

Las primeras páginas de la novela se ocupan de describir al héroe en tercera persona como hijo de ingleses, un hombre cuya esposa se fue del país llevándose a su hija. Para mitigar el dolor de esa pérdida, Junior viajó por el país siguiendo la tradición de

sus ancestros ingleses, lo que lo lleva en el presente de la novela a definirse como *viajero* y también como *inglés* —“Miguel Mac Kensey (Junior), un viajero inglés” (19)—. En suma, Junior construye su identidad como la de un extranjero en esta tierra, como la de un hombre sin lugar. Su extranjería se manifiesta en la manera en que evalúa a quienes se recortan en su horizonte. Junior “trataba de mirar todo con los ojos de un viajero del siglo XIX” (9); considerando que la voz del narrador absorbe la de Junior, ese esfuerzo implícito (“trataba de mirar...”) indica una valoración positiva de tal manera de mirar, y una consecuente identificación con la ideología de los viajeros ingleses que venían a “mirar” estas tierras (Cfr. Torre, 2003). En el siglo XIX esta ideología se relacionaba con un escenario mundial en el que Inglaterra se encontraba en plena expansión mercantil y colonial y se consideraba a sí misma la mejor nación del mundo. Claudia Torre sostiene, al describir la escritura de los viajeros del siglo XIX, que sus relatos no pueden desvincularse del deseo de poder que alentaban las empresas de los extranjeros en América del Sur, y que pueden verse como una nueva forma de conquista (2003: 518). Al identificarse con este tipo de viajero, Junior confiesa mirar “desde afuera”, desde un lugar que cree más civilizado que el lugar donde se encuentra ahora.

Se vio en el Capítulo 3 que tanto el Agente como Marlowe alientan ideas de superioridad con respecto a otros personajes. Lo que diferencia a Junior de los héroes de las novelas tradicionales es que su desdén no se dirige a los ricos ni a los delincuentes, sino al ciudadano común, a la prostituta o al anciano. Durante un viaje en subte su horizonte se describe en los siguientes términos:

Iba recostado contra el vidrio, medio dormido, se dejaba mover por el vaivén del vagón. Se miran unos a otros, *los giles*, van bajo tierra para eso. Una vieja iba parada, la cara hinchada de tanto llorar. Gente sencilla, *proletas* vestidos de salir, ropa moderna, *de Taiwán*. Parejas tomadas de la mano, vigilando por el espejo del vidrio. *Los morochos*. *Los peronios*, como decía Renzi. “Entre todos me pelaron con la cero”, cantó Junior en silencio. Soy el mudo. Canto con el pensamiento. El peluquero, un tano, de Constitución, no quería al principio. ¿Qué vas a hacer, pibe? *No quiero piojos*, dijo Junior. La bocha blanca se lustraba con brillantina (“No quiero piojos”). Miguel Mac Kensey (Junior), un viajero inglés. (19; los destacados son nuestros)

Los destacados en la cita señalan palabras que indican el desprecio de Junior por quienes comparten con él el vagón del subte. En cuanto a que haya elegido raparse,

aunque nadie quiere tener piojos, pocos deciden pelarse sólo para evitarlos. Esta conducta pone, simbólicamente, un límite infranqueable entre el otro y su persona: no hay forma de que algo que estuvo en otro llegue a estar en él. Aunque el cinismo y la violencia son marcas del policial, Junior los ejerce de manera diferente a la de los investigadores que se han descrito. Su palabra no se detiene en observaciones ingeniosas que buscan ponerlo en control de las situaciones en las que se encuentra, ni miente con el fin de apresurar ciertos acontecimientos, ni se burla de los personajes poderosos: utiliza la palabra en cambio para prometerle a Lucía Joyce que le llevará la comida que necesita para luego marcharse del hotel sin cumplir lo prometido. No ejerce la violencia ni en defensa propia ni con el fin de extraer información de algún matón peligroso, sino para averiguar un número de habitación de hotel, y lo hace amenazando la vida de un gato decrepito, presionando con esa amenaza a un conserje también anciano y débil. Este tipo de conductas alejan al lector de Junior, y lo vuelven extranjero no sólo en relación a su horizonte objetual sino además en su relación con el lector de policiales, que espera del héroe otro rango moral.

En el desarrollo de las relaciones intersubjetivas, a través de sus averiguaciones Junior logra desligarse cada vez más de los otros personajes, algo que más adelante se relacionará con su deseo. Al comienzo de la historia está rodeado de sus compañeros del diario, pero se va alejando de ellos para interactuar solamente con quienes pueden darle información. Más adelante, en su viaje por la ciudad-relato, no se involucra con el sufrimiento ajeno, sino que sólo se ocupa del fluir de las historias y de las emociones que deriva de lo que lee, no de las experiencias que tiene con quienes lo rodean. Rastrea las huellas que voces del pasado han dejado en la máquina, pero poco se ocupa de lo que ocurre en una ciudad que nunca se detiene a describir ni a historizar. Aunque al final del libro se sepa más sobre la máquina, poco se sabe sobre el mundo que habitan Junior y los demás personajes o sobre sus vidas personales.

También a diferencia de los detectives tradicionales, en su accionar verbal y físico Junior heroíza la máquina por sobre las personas. Coincidentemente, en la isla el lenguaje se explica como sujeto a cambios que poco tienen que ver con la acción del ser humano,

de modo que en la novela los hablantes —incluyendo aquí a Junior— se asemejan más a autómatas que son articulados por las palabras que los atraviesan que a sujetos éticamente responsables de sus discursos y de sus acciones. Y así como Junior se encuentra distante de los demás, los demás también lo están entre sí, de modo que las relaciones interpersonales vuelven a parecerse a las de las novelas tradicionales, sólo que por razones atribuibles no ya al capitalismo ni al crimen organizado (como en *Red Harvest*) ni a la pérdida de ciertos valores (como en *The Big Sleep*), sino a un Estado que se encarga de destruir los lazos intersubjetivos.

Constituye una variación la manera en que se jerarquizan las voces en esta novela. Mientras que en el policial negro tradicional domina la narración la voz del detective, en esta novela todas las voces se ubican en un mismo plano: en la interacción dialógica del autor textual y del héroe, el autor ubica el discurso de Junior al mismo nivel que los demás discursos, de modo que las perspectivas proliferan al tal punto que la del narrador constituye en una voz más que se hilvana con la de otros relatos, produciendo una historia plurivocal. La función de Junior parece ser solamente la de interlocutor de quienes tienen algo que decir sobre la máquina. Contribuye a la investigación su correcta interpretación de pistas textuales, mas no su conocimiento del mundo o de la naturaleza humana. Su saber literario le permite entender el fenómeno de la producción de relatos, pero su saber sobre el mundo, que seguramente acumuló tras tantos viajes, no lo asiste al momento de comprender la sociedad. Sin embargo, en un mundo que es concebido como una serie de usos del lenguaje, saber sobre los usos del lenguaje equivale a comprender el funcionamiento del mundo. Si en algo se parece Junior al héroe de los policiales tradicionales, es en que no cambia durante la historia: no se asiste a momentos de reflexión en Junior ni a cambios en su forma de acercarse al mundo, sino que lentamente va desapareciendo de la historia y su voz da paso a la de Elena. Con este pasar de una voz a la otra, el autor privilegia la voz de la máquina por sobre la voz de Junior de la misma manera que Junior privilegia su investigación por sobre las personas con quienes entra en contacto.

Constituye otra variación en el policial negro de detectives que, través de las duplicaciones de espacios y de tiempos y de la proliferación de voces y versiones, *La ciudad ausente* logre producir un *efecto Moebius*. Lo que en las artes plásticas se genera a partir de la transformación de espacios tridimensionales en bidimensionales, en esta novela se hace posible mediante un uso del lenguaje que permite referirse a diferentes niveles ontológicos en los mismos términos, procedimiento que erige una arquitectónica de múltiples planos yuxtapuestos, de espacios paralelos que pueden cruzarse a través de las puertas que abre el lenguaje. La palabra corre como corre un río, y en ella se mezclan las voces como se mezclan las aguas del río. El discurso indirecto libre se combina con el directo, de modo que Renzi habla de Junior y le habla a Junior en un mismo párrafo (11, 13), Junior le concede la palabra a Fuyita (68 y ss.), y un relato cambia súbitamente la forma en que absorbe los discursos (148 y ss.). Esta actitud del autor no condice con la de Junior. El autor orchestra las voces dándoles a todas ellas una misma autoridad, mientras que Junior manifiesta desprecio hacia algunos personajes (Lucía, Fuyita, el conserje, los pasajeros del subte, la policía, Julia), y sólo parece respetar a quienes poseen un intelecto similar al suyo (Ana, Russo, Carola).

5. 3. 3. La ciudad, ausente

El recorrido que se ha emprendido al abordar el análisis de esta novela, y que comenzó con un examen de los cronotopos y siguió con la interrogación de los usos de la palabra por parte del héroe, precisa, para echar luz sobre los deseos de Junior y de Elena, de una descripción de la ciudad con la que dialogan esos deseos. *La ciudad ausente* contiene dos motivos cronotópicos íntimamente relacionados: la ciudad y la máquina. Dado que la máquina se encuentra físicamente ubicada en la ciudad —aunque logre crear por sí misma otra ciudad dentro de ella—, se analizan a continuación ambos motivos en forma conjunta con el fin de escrutar la manera en que estos elementos específicos de la arquitectónica novelesca generan ideogramas que dialogan con su cultura y contribuyen a construir la orientación emotivo-volitiva del héroe.

La ciudad en esta novela toma la forma de una red de subterráneos que conduce del diario de donde parte Junior en su búsqueda, a una serie de lugares y no-lugares (Augé, 1995): al Hotel Majestic, al Museo, a un local dentro de las galerías del subte, a un hotel donde Junior duerme con Julia; las calles apenas se mencionan, y no se describen. Los habitantes de la ciudad son seres tristes y solitarios que, desde la mirada de Junior, no concitan interés ni revisten valor. En cambio, sí revisten valor los relatos que forman la arquitectónica de la novela con sus múltiples voces, que cohabitan en el texto y establecen continuidades y discontinuidades como las que se entablan entre los habitantes de una ciudad (*Cfr.* Waisman, 2003). El laberinto de calles y de líneas de subte pasa entonces a ser un laberinto de palabras, siendo Elena el centro de ambos (*Cfr.* Saítta, 2004a).

Esta ciudad difiere de las tradicionales, modeladas sobre convenciones realistas. Una de las diferencias que es posible identificar con las ciudades de las novelas que se han analizado hasta aquí es que el temor constituye la emoción que domina a sus habitantes y a los personajes de los relatos que construyen la novela. En todos los niveles ontológicos que se superponen en esta ciudad se habla de persecución, vigilancia, tortura, adoctrinamiento y muerte, en combinaciones que se repiten de múltiples maneras, de modo que la novela se construye como una proliferación de versiones. Lo que desconcierta a Junior, quien cree ser el único que capta lo que ocurre, es que los habitantes de la ciudad aceptan y naturalizan la situación que viven:

La información estaba muy controlada. Nadie decía nada. Sólo las luces de la ciudad siempre encendidas mostraban que había una amenaza. Todos parecían vivir en mundos paralelos, sin conexión. 'La única conexión soy yo', pensó Junior. Cada uno finge ser una persona distinta. (14-15)

La lucha por el sentido que busca significar el pasado y el presente se materializa en esta novela de una manera innovadora. Al discurso único de un Estado que actúa como fuerza centrípeta, se le opone la multiplicidad de historias que se generan en la máquina de Elena a partir de la introducción de variaciones, y a la lucha de los japoneses por imponer una versión de las cosas a través de la fuerza, se le opone el esfuerzo de los ciudadanos de desmentir esa versión única a través de la circulación secreta de esas

contraversiones, situación similar a la que describió Bajtín en su estudio del discurso en la cultura (*Cfr.* Bajtín, 1981). La forma que toma el Estado en esta ciudad hace que los ciudadanos sientan la obligación ética de comunicar los relatos de la máquina como una forma de resistencia. El autor no les concede la posibilidad de crear sus propias versiones ni de pensar formas alternativas de resistencia, sino que delega toda creatividad en la máquina, despersonalizando la lucha y quitándoles autonomía a los sujetos.

Como se afirmaba arriba, la novela juega con constantes contrapuntos, lo que podría considerarse otra variación dentro del policial negro: a los contrapuntos que ya se mencionaron se agrega el que se establece entre los espacios del policial y el fantástico, que se encuentra en relación inversa con los espacios de la ficción y la no-ficción. En el espacio del policial —la ciudad— se busca fijar el recuerdo en una versión original y única, mientras que en los espacios del fantástico —la máquina, la isla— se intenta hacerlos proliferar para recordar todo; en el espacio del Estado —la ciudad— la acción de las fuerzas centrípetas trata de lograr consensos a través de la imposición de un discurso único, y en los espacios no oficiales, donde los discursos y los idiomas se multiplican, lo único que parece lograrse es desorden y confusión. Otro contrapunto es el que encuentra Ignacio Sánchez-Prado, quien refiriéndose a la manera en que los museos codifican el pasado para contribuir a la conformación de una nación, sostiene que “*La ciudad ausente* revierte dicha codificación al plantear al museo en una posición de resistencia” (2004: 196).

A partir del diálogo entre los héroes y sus espacios se genera el deseo de resistir el pensamiento único y la única voz, deseo que es posible cruzar con diversos elementos del cronotopo novelesco. Recuérdese que la ciudad no sólo contiene la máquina, sino además el Museo en el que se encuentra, que problematiza la cuestión de la representación literaria y tiene como límite y *otro* el espacio social de la isla de Russo (50). Así como el Museo se erige como un espacio especular, la isla a su vez contiene otro Museo y en él también se encuentra en exhibición, al igual que en otro museo que Junior visita al hablar con Carola Lugo, un pájaro mecánico. Estos espacios son relevantes porque la ciudad y la isla se construyen en un contrapunto que hace que la isla desarme lo que la ciudad busca

armar —la memoria fija con todos sus olvidos, la vigilancia constante, el silencio— y resguarde aquello que la ciudad va perdiendo —el cambio, todos los olvidos en busca de todos los recuerdos, la vertiginosa libertad de recomenzar cada día—. La isla tematiza la inestabilidad del sentido, que queda metaforizada en el acelerado cambio de idiomas que hace ilegibles las cartas e insostenibles las relaciones intersubjetivas. El cambio de idiomas borra los recuerdos, renueva la realidad todos los días y vuelve imposible la traducción porque sólo se conoce un idioma por vez. En otras palabras, el olvido del idioma hace que en la isla no sean posibles la tradición, la historia, la sociedad. Así como la máquina le da sustancia a la pesadilla del recuerdo, en la isla se desarrolla la pesadilla del olvido, como parte de una historia donde se tensionan, justamente, versiones antagónicas de la realidad en las que memoria y olvido juegan diferentes roles. Justamente, el deseo de los dos protagonistas se relaciona con la necesidad y el dolor de recordar.

El deseo de los protagonistas se funda en valores sostenidos o disputados por las fuerzas en pugna dentro de la ciudad. Esta lucha ideológica genera los ideogramas *realidad/ficción* y *memoria/olvido*, que articulan los conflictos, los enfrentamientos y las búsquedas que animan la historia. El complejo ir y venir dentro de esos binomios se reedita en el título de la novela, que afirma y niega la existencia de la ciudad. La ausencia se hace presente en la novela y adjetiva la ciudad: ausente, porque están “Todos muertos y quizá ella también, en una cama de hospital” (77); ausente está el original del pájaro de Russo, del que quedan sólo réplicas, y el primer relato de la máquina, del que quedan sólo traducciones infieles. También ausentes, el creador de la máquina, el lenguaje primigenio, el propio. *Lo que no está* es parte de la realidad de esta ciudad.

El deseo de Junior se enciende ante el enigma que constituye la máquina. El motivo cronotópico de la máquina ha estado presente en la literatura occidental por un tiempo relativamente corto. En la literatura inglesa decimonónica, ante el avance de la industrialización la máquina se semantiza como una creación monstruosa que priva al obrero de trabajo o de dignidad —en novelas sociales como *Hard Times*, de Charles Dickens ([1853] 1997)—, o como representando el conocimiento, la tecnología y el

progreso —principalmente en obras de ciencia ficción, como *The Time Machine*, H. G. Wells ([1895] 2008)—. En *La ciudad ausente* la máquina no se semiotiza en esos términos, sino como un enigma a resolver que genera el deseo del detective-periodista y permite comprender los procedimientos mediante los cuales una literatura como la de Piglia, quien para Avelar “escribe el texto-biblioteca, texto sin afuera, inenarrable más allá de sí mismo” (1995: 416) puede “poner en texto” un presente también inenarrable. La forma que toma este motivo cronotópico permite artistizar la tensión entre memoria y olvido que se da en el plano socio-político de la postdictadura y, por otra parte, despliega un plano metanarrativo. Se trata, al decir de Jorge Panesi, de “una máquina productora de mitologías”:

la máquina Macedonio-Piglia es un mecanismo de lectura, un dispositivo que traza mapas dentro de la lectura argentina y que conecta el mapa con el atlas de la geología literaria universal. ... la novela de Piglia es una novela deleuziana. ... Lo que escapa al esquema parcialmente deleuziano es que la máquina narrativa (la de Piglia, la del Museo Macedonio, la de la novela misma) funciona según los protocolos del delirio paranoico. Piglia sugiere que no solamente la Historia (con mayúscula) produce delirios, sino que la máquina de narrar literaria compete con estos delirios y que forma con ellos unos injertos maquínicos en los que la alucinación es la ley. (2000: 270-271)

En el marco de la trama, la máquina de Macedonio en el Museo de *La ciudad ausente* metaforiza la memoria, el olvido, la búsqueda del origen y los discursos que liberan de la muerte, la censura y la opresión. Dentro de la máquina se confunden los espacios de “lo real social” y “lo fantástico”. La máquina, además, es la razón que impulsa a Junior a continuar la acción indagatoria, ya que teme que “quieran desactivarla” y que en consecuencia se detengan las narraciones que engendra. Su investigación inscribe a la novela en el policial negro tradicional —un género “realista”—, pero la desinscribe al dejar a la máquina sola en un Museo cerrado, sin nadie que la escuche y sin que el lector sepa si Junior resolvió su enigma o salvó los relatos.

5. 3. 4. Las voces del deseo

Como se ha visto, en esta novela el temor al silencio, más poderoso que el temor a la muerte, empuja a Junior a hacer averiguaciones que le permitan interrogar la naturaleza

de la máquina y del peligro en el que se encuentra; además, el temor a la historia hace que se encierre a la máquina en un Museo donde ya nadie pueda escucharla. Por otro lado, el deseo de Elena se orienta a volver a encontrarse con quien ya no está pero no puede olvidar, y cuyo recuerdo constante la sume en un profundo sufrimiento que no tiene fin, en una ansiedad que la lleva a buscar por siempre ese cuerpo que se encuentra (siempre) en otro lugar. Un deseo instrumental de Junior aparece articulado al comienzo de la historia como el de conocer el mundo y a la vez de olvidarlo: cuando su esposa lo abandona y se lleva a su pequeña hija a España, Junior —en vez de irse también a España para estar cerca de su hija— comienza a viajar por el país para mitigar el dolor de tal pérdida, hasta que se convierte en periodista. Los viajes y la profesión de periodista resultan significativos en que ambos presuponen un momento de ignorancia y un momento posterior de conocimiento; se trata de actividades epistemológicas que precisan del ejercicio de un movimiento de constante avance, de un definitivo alejamiento del punto de partida. Se trata de un deseo básico de comprensión que encuentra su continuación en el de descubrir el origen y la naturaleza de la máquina, y saber por qué “ellos” desean detener sus relatos. Podría pensarse que ese viaje inicial tal vez nunca concluye: aunque ahora se dedique al periodismo, Junior continúa desplazándose físicamente para conseguir la información que necesita, y además se desplaza entre los datos que logra recabar intentando poner algún orden en ellos: “Buscaba orientarse en esa trama fracturada, entender por qué querían desactivarla” (90). Pero ese mismo deseo de conocer que lo llevó a recorrer el país al perder a su familia tiene un segundo costado: el constante desplazamiento puede pensarse como una forma de huida más que de viaje, como una manera de escapar del dolor de la pérdida. Y ese deseo de evasión también encuentra su continuidad en la investigación que estructura la historia, porque Junior manifiesta un anhelo de vivir en las palabras, de evadir la cotidianidad y el compromiso con sus otros significativos (11).

Elena —al igual que Eva Phalcon, en la isla de Russo— intenta por todos los medios a su alcance recobrar la presencia de Mac, el hombre que ama y que ya no está a su lado. Junior no sigue a su esposa y a su hija cuando se van, pero Elena no deja de

clamar por la aparición de Mac, quien creó la máquina y la ha condenado a esperarlo por siempre. Este deseo puede leerse como cercano pero diferente del deseo de memoria de Junior: Elena está *condenada* a recordar, y en su incapacidad para el olvido, continúa buscando la presencia perdida. La memoria cobra en Elena las características de una maldición, porque debe sufrir por el resto de su vida el dolor de la pérdida.

Las polémicas que subyacen en las palabras *realidad* y *ficción* se asocia con otros ideogramas: *memoria* y *olvido* como procesos que contribuyen a la construcción social de esa realidad, *verdad* como sentido único de propiedad del Estado o como proliferación de versiones, *lenguaje* como mediador inestable en el que impacta el cambio social, y los “grados de realidad” implícitos en la serie *original/copia/ versión/traducción*. Estos ideogramas se inscriben además en el contraste que se establece entre el grado de compromiso y la naturaleza del deseo que ha inspirado la creación de la máquina y el compromiso y el deseo de Junior: la máquina surge por amor, por un deseo de comunicación, por un compromiso político; Junior no ama ya, no puede comunicarse y no hace nada efectivo por colaborar con la resistencia política, ya que saber sobre la máquina no parece permitirle coartar la acción de quienes buscan callarla. Si la máquina busca recuperar lo real pasado y presente a través de la producción de variaciones (en la literatura y en la historia, o sea en la narración, a través de la proliferación de traducciones, relatos supuestamente apócrifos, copias), la acción investigativa de Junior no contribuye a esto en forma directa, ya que el héroe en apariencia “olvida” los motivos que le dan sentido a la máquina: su averiguación no cambia el mundo, sino que así como Junior desaparece del final de la novela, la máquina termina encerrada en el Museo y hablando sola, contando historias como la de Eva Phalcon, que sigue esperando a su hombre amado junto al río.

La novela en tanto objeto estético selecciona algunos debates que se libran en la postdictadura y construye una ciudad en la que fuerzas de conservación y de renovación buscan fijar la memoria según los deseos del Estado o combatir esa memoria única a través de la circulación de relatos alternativos. El héroe se opone al silenciamiento de las voces centrífugas mediante una investigación que, aunque en apariencia infructuosa por

su falta de impacto en el mundo posible, supone la permanencia de los relatos en versiones clandestinas. La despersonalización de la palabra y la inexistencia de relaciones intersubjetivas profundas y significativas en esta ciudad hablan de una falta de fe en los valores del cronotopo cultural y de un deseo de que aunque (ya, o algún día) no haya cuerpos que cuenten las historias, la máquina de narrar (la de la Historia o la de la literatura) nunca pueda ser destruida.

5. 4. Los discursos de la postdictadura y el deseo de los héroes II

Hacer sustantivamente inteligibles los deseos de Agustín, Roberta, Junior y Elena implica examinar zonas discursivas de la postdictadura que respectivamente se relacionan con la incompreensión de una violencia aparentemente inmotivada, con el descontento que produce no lograr un control sobre el otro y con el temor al silenciamiento y al olvido. Para comprender a qué responden estos deseos y a la conformación de qué zonas discursivas contribuyen, se repasan a continuación las circunstancias históricas que rodean la utilización de violencia y el rol de la memoria y del olvido en la postdictadura. En esta tesis se sostiene que los deseos de los protagonistas participan de las mismas zonas que algunos discursos de la Historia, testimonios de la época, textos literarios contemporáneos a las dos novelas —*Historia argentina* (Fresán, [1991] 1998) y *El agua electrizada* (Feiling, 1992), *Lenta biografía* (Chejfec, 1990)— y largometrajes —como *Adiós Roberto* (Dawi, 1985) y *Otra historia de amor* (Ortiz de Zárate, 1986)—.

Como se mencionó al describir la postdictadura argentina en el Capítulo 2, durante los primeros años de la restaurada democracia las instituciones se manifiestan extremadamente frágiles y se ven jaqueadas cada tanto por la “corporación militar” debido a los juicios que se siguen por los métodos utilizados para silenciar a quienes se construye como “subversivos”. Pucciarelli (2006: 8) señala como una de las

características de la hora política de la postdictadura la existencia de poderes contrapuestos y en constante tensión: el incipiente poder político, el replegado poder militar y el poder económico, en estado de expansión; la supremacía de cada uno de estos poderes depende del poder reinante de organizaciones populares como sindicatos y de organismos de derechos humanos.

Una de las fuerzas sociales que ostenta un poder reinante durante la posdictadura es la conformada por quienes buscan mantener viva la memoria del golpe y de la represión ilegal, con su saldo de perseguidos, exiliados, muertos y desaparecidos. Los partidos políticos tradicionales —el Justicialismo, el Radicalismo, el Partido Intransigente, el Desarrollismo— ingresan a este momento histórico con gran apoyo popular pero sin poder real, ya que la escena política continúa dominada por una alianza entre militares y capital. Aún así, por primera vez en un país hostigado por golpes militares el poder político juzga a la corporación militar por las aberraciones cometidas durante la represión de los movimientos sindicales, sociales y revolucionarios. Esto, con el doble objetivo de evitar la impunidad supeditando a todos los ciudadanos a la administración de justicia en un plano de igualdad ante la ley, y de refundar la democracia a partir de un nuevo pacto moral (Pucciarelli, 2006: 8 y ss.).

En el plano de la vida política, las fuerzas del olvido se ven encarnadas en los alzamientos de Aldo Rico en 1987 y de Mohamed Alí Seineldín en 1990, y en los posteriores indultos otorgados por Menem, que beneficia a los mandos militares que encabezaron el golpe de estado de 1976, entre ellos a Videla, Massera y Viola (condenados en 1985 por crímenes de lesa humanidad), a los ex generales Camps, Richieri, Suárez Mason, los líderes de organizaciones insurgentes y Seineldín. A estas fuerzas del olvido se le oponen fuerzas de la memoria que aún hoy buscan “desenterrar” nombres y hechos de la amarga tierra de la desmemoria. El deseo de Junior de mantener las narrativas del pasado en constante circulación se hace fuertemente inteligible cuando se comprende la importancia que cobra en esa cronotopía la proliferación de voces y de testimonios. Es posible relacionar las fuerzas en pugna en la novela con las voces de la memoria, encarnadas en los testimonios vertidos en *Nunca Más* y en los Juicios a las

Juntas, y las del olvido, que se expresan en la Ley de Pacificación Nacional promulgada por el gobierno militar, en las leyes de Punto final y Obediencia Debida y en los indultos de la postdictadura. Jorge Fornet establece una relación directa entre la novela y los indultos de Menem:

Menos de dos años antes de aparecer *La ciudad ausente*, en diciembre de 1990, el presidente Carlos Saúl Menem había indultado a los principales responsables de la represión política en su país. Ese indulto era la culminación de un proceso comenzado con el fin mismo de la dictadura: la instauración del perdón sobre la base del olvido, la idea de que la reconciliación nacional sólo sería posible si se extirpaba de la memoria el horror vivido, si se compartían las culpas y se diluían las responsabilidades. (2006: 141)

No obstante, luego concede: “Es inevitable relacionar *La ciudad ausente* con el proceso de indulto (...). Sin embargo, la mayor parte de las obsesiones que aparecen allí preceden a ese hecho” (2006, 141-142). Centrándose en la fecha de publicación de *La ciudad ausente*, Jorge Bracamonte también relaciona la máquina y la postdictadura en términos de tiempos históricos:

Esa máquina es en sí misma una metáfora de las memorias personales y sociales ... asentadas directamente en una apropiación singular de ciertos códigos literarios, que recuperados en el presente de la narración y la lectura desestabilizan el orden impuesto. En un contexto como el del principio de los noventa, cuando *tras la politización de la primera etapa de la recuperación democrática devino una fuerte despolitización en términos de participación social y en un impulso de “políticas de olvido” respecto a lo ocurrido en el pasado argentino*, plantear el espacio literario en estos términos implicó, por el enfoque, las formas y sus contenidos, una revitalización de la reflexión acerca de la política desde lo literario. (2007: 576, nuestro subrayado)

El diálogo que entabla el deseo del detective en *La ciudad ausente* con los motivos cronotópicos de la ciudad y de la máquina permite indagar en el modo en que fuerzas del olvido y de la memoria libran una dura batalla por la apropiación del pasado —de “la realidad” en un sentido único—, las fuerzas de la memoria que buscan la enunciación permanente como forma de justicia y reivindicación, y las del olvido tratando de dejar atrás e irresuelto aquello que permita edificar una visión del pasado con la cual se pueda convivir. La ciudad de *La ciudad ausente* puede además verse como refractando la Argentina de los años setenta, como propone Jorgelina Corbatta:

En *La ciudad ausente* [la ciudad] asume la forma de una ciudad perdida para una generación que alentaba una empresa revolucionaria; la ciudad invadida por el terror y la muerte; la ciudad anónima de las historias que circulan como resistencia ante el silencio, la

represión y la censura. Pero es también la ciudad que alberga la utopía de un museo y de una mujer-máquina que, encarnando la resistencia, cuenta historias que a la vez que rescatan la figura de la amada individual recuperan la memoria colectiva de un pasado de horror como un conjuro para evitar su repetición en el futuro. (1999: 60)

Ya sea que el deseo de Junior hable del silencio de cementerio de la dictadura o de las fuerzas de silenciamiento de la postdictadura, contribuye a conformar una zona de infelicidad que no termina de disolverse ni siquiera hoy, cuando los juicios continúan y siguen desfilando testigos por tribunales. El deseo de Elena de encontrar a quien cree que está vivo, aunque el lector y Junior saben que está muerto, replica otras búsquedas que se dan en la postdictadura. En los años de la transición democrática, las Madres de Plaza de Mayo, que marchan y actúan bajo la consigna “Con vida se los llevaron y con vida los queremos”, reclaman algo que sospechan imposible. Lo trágico de ese clamor mantiene abierta la herida del recuerdo y, sumando la adhesión de gran parte de la sociedad, permite que se avance en la búsqueda de testimonios sobre lo ocurrido durante la represión ilegal. Con “Aparición con vida de los detenidos desaparecidos”, otra de sus consignas, mantienen siempre vivos a quienes saben muertos, y al hacerlo rehúsan darles una sepultura que le ponga fin a la búsqueda de justicia, tanto de la justicia social por la que luchaban los desaparecidos por los que reclaman como de la justicia que ellos mismos merecen. Si nadie se hace responsable de haberles dado muerte, entonces siguen vivos; al igual que las Madres, Elena buscará a Mac hasta que alguien le diga que ha muerto.

Por otra parte, el deseo de Agustín de liberarse del miedo y del dolor a través del conocimiento de su pasado lejano e inmediato es colindante con este temor al olvido. Agustín se debate entre el deseo de olvidar y el de recordar: olvidar su pasado en Argentina, que lo llena de terror y de culpa, y recordar qué lo llevó a asesinar a Edwina. Esta tensión demuestra la existencia de una zona discursiva de infelicidad cercana aunque no coincidente con la que emerge en el deseo de Junior: habla de la necesidad de saber pero también de la culpa que queda tras lo ocurrido y del temor al recuerdo de una sociedad que se enfrenta a sus propios fantasmas, a sus Edwinas. La necesidad de saber qué ocurrió durante la dictadura resuena en otros discursos de la época, y rara vez lo hace

como una necesidad puramente epistemológica. Se trata de una necesidad que aparece teñida, como ocurre con el deseo de Agustín, por la subjetividad del recuerdo y el dolor del sobreviviente. Se lee esta preocupación en palabras de Oscar Terán:

...pertenezco a una generación que cayó desde una esperanza muy alta, y al romperse catastróficamente en nuestro fondo produjo un estrépito que seguirá resonando... ¿hasta cuándo seguirá resonando? Digo por fin que no me resulta estimulante el pensamiento de quien al menos una vez no se deja atravesar por los ecos de aquel estrépito. Después de todo, para hablar desde la frágil identidad personal, cuando yo tenía 40 años la mayoría de mis amigos estaban muertos, presos, desaparecidos o en algún tipo de exilio. Desde entonces supimos que el horror también estaba en nuestra Casa: allí mismo perdimos la “gracia” en doble sentido del término, y esa des-gracia se condensó en saber que aquí también se pudo tocar lo intocable. (Terán, 1986: 44)

Las valoraciones que conforman esta zona discursiva de infelicidad también emergen en *El agua electrizada*, novela policial en la que el personaje principal busca descubrir la razón por la que pudo haberse suicidado un amigo suyo, ex combatiente de Malvinas. La investigación, que se funda en un dato erróneo, lo lleva a descubrir un caso de abuso sexual perpetrado por un militar —acusado de crímenes de lesa humanidad— contra su propia hija y el asesinato de la hija y de su madre para silenciarlas. El protagonista de esta novela está pronto a irse del país y habla de huir y de querer olvidar, pero a la vez no puede evitar continuar averiguando cómo y por qué murieron estas dos mujeres porque cree, erróneamente, que esas muertes se relacionan con la de su amigo. De la misma manera que a Agustín Palant lo corroe la culpa de haber matado y también la de no haber hecho lo que debía cuando desaparecían sus vecinos, al protagonista de *El agua electrizada* lo aqueja la culpa de haber sido parte de la “familia militar”. Al reflexionar sobre las razones que llevaron a la muerte de su amigo, el protagonista reflexiona:

O Juan Carlos había estado al tanto de algo turbio o metido en. Irene se tomaba esa inferencia con mayor ecuanimidad que él, posiblemente porque no cargaba con la culpa de haber hecho el Liceo Naval. Culpa sin motivo —era demasiado joven cuando había ocurrido todo—, pero culpa al fin. Qué teológico, como el pecado original: felix culpa, quae talem redemptorem meruisti ... (110)

Realizando su deseo de autodescubrimiento, Agustín se aparta de Roberta y de otras mujeres, emprendiendo un viaje interior que lo lleva a recordar a María Inés, quien le habló de la represión y a quien no le creyó en su momento. La forma que toma su

deseo, que se expresa como impulso hacia el pasado pero también se ve frenado por las cadenas del temor, habla de la tensión que se manifiesta en la cultura y de una zona de infelicidad que se constituye a partir del temor al conocimiento, de la culpa del sobreviviente y de la imposibilidad de recuperar el pasado y con él la verdad que se escapa.

Este intento de recuperar el pasado vuelve a emerger en *Lenta biografía* (Chejfec, 1990), novela en la que el narrador intenta contar la vida de su padre y se ve derrotado una y otra vez ante lo inaccesible de un pasado que su padre no quiere recordar. Busca en la historia de su padre la suya propia, pero ante la reticencia de su padre a narrar lo que prefiere olvidar, el narrador comprende que le resulta difícil saber, de lo que recuerda haber oído de la vida de su padre, qué escuchó realmente alguna vez y qué inventó en su anhelo de completar esa biografía para poder comenzar a narrar la propia. Aunque su vida se entrelaza con la de su padre y aunque en su memoria anidan los relatos que se han ido hilando en las sobremesas, el narrador se siente irremediabilmente separado de la historia de su familia, sabedor de que el pasado se le escapa en el tiempo que pasa, en la palabra que no se dice y en la colectiva construcción de una épica que reemplaza, en la memoria de los sobrevivientes, lo que “verdaderamente” ha pasado:

En esos momentos, cuando nos encontrábamos con que las cosas dichas —las historias referidas como verdaderas en aquellas reuniones— podían no ser del todo verídicas como aseguraba cada uno de los eventuales narradores, percibíamos que no solamente estas contradicciones no nos incomodaban ni nos vaciaban de interés por ellas, sino que afirmaban nuestra disposición de ánimo —secreta, silenciosa e insignificante para el conjunto de personas allí convocadas— a creer—no únicamente a creer, sino a estar plenamente convencidos— que todas ellas confirmaban con su diversidad, diferencias y variaciones que había existido una serie de situaciones básicas que generaron en un alto número de personas cierto sentimiento unánime de absoluta incomodidad dentro de la geografía europea a partir de que sus íntimos elementos estaban hechos de —para decirlo con pocas palabras— dolor y miedo. (79)

El pasado de su padre emerge en destellos, en innumerables variaciones y en una constante indeterminación, que es lo más cerca que el narrador puede llegar a lo que ya pasó pero sigue allí, tomando el presente por asalto en los sueños de su padre. La consecuencia de este abordaje del pasado es el ejercicio de una subjetividad que separa al narrador de sus otros y que lo convence de la necesidad de aceptar la contradicción, la

paradoja, el solipsismo. Esta manera de evaluar las posibilidades que quedan de recuperar lo que no se quiere recordar acerca al narrador a Agustín, quien tampoco encuentra sencillo avenirse a revivir el dolor de no haber salvado a quien amaba y de haber sobrevivido. *Lenta biografía* genera una serie de ideogemas que son parte de la hora económica de la postdictadura. Aunque el narrador siempre se refiere a la vida de su padre en Europa, su uso de la palabra *desaparecidos* para referirse a los muertos de la familia, palabra que en la época ya ha adquirido una gran carga emotiva y política, nos habla de la existencia de un relato al sesgo que trata de aproximarse a un tema que resulta difícil abordar. Pensando en el estatuto que la familia de su padre, muerta en campos de exterminio, tiene para él como historiador de la familia, dice el narrador:

su condición de muertos, de inexistentes, de personas que ya nunca volverían, fue la manera natural que para mí siempre tuvieron, con cierto matiz diferente —o sea, su carácter de desaparecidos—, con relación a mi padre. Ellos eran su sombra natural, el pasado y el espacio virtual desde donde él había venido. (13)

Así como el hijo narrador intenta recuperar el recuerdo de su padre y reflexiona sobre la manera en que ese recuerdo se hace real a través del trabajo de la imaginación, el padre es reticente a dar detalles y parece preferir que sus muertos permanezcan enterrados en la tumba de su memoria. Padre e hijo encarnan las dos fuerzas que se debaten en Agustín y que libran su batalla en *La ciudad ausente*. Dice el narrador de Chejfec sobre la forma en que su padre evita hablar de su pasado:

Él siempre tuvo respuestas escuetas para referirse a su familia desaparecida: cuántos eran hombres, cuántas mujeres, qué lugar ocupaba él en la escala cronológica, la diferencia de edad entre sus padres, y cosas por el estilo. Ese recato no estaba dado de su parte por una abierta y explícita negación a profundizar en estas cuestiones (en realidad más bien siempre se cuidó de que surgiera una circunstancia en la que se pudiese preguntar por ellas), sino que nos contagiaba el tono de sus respuestas precisas y lánguidas, que rezumaban y transmitían un desapego profundo con el pasado. Sin embargo, si ese alejamiento existía realmente, de noche desaparecía: nosotros sabíamos que soñaba de una manera cotidiana con sus hermanos y padres, y era esto lo que nos desconcertaba. Es como si los muertos nos visitaran a los vivos, pero ataviados por nosotros. (12-13)

Además de querer recordar para al fin olvidar, en *Novela negra con argentinos* Agustín desea liberarse de la tutela que sobre él ejerce Roberta, lo que lleva a considerar otra zona discursiva muy similar en valoración a la que surge en el deseo de Marlowe en *The Big Sleep*: la disconformidad de algunos hombres con los nuevos roles asumidos por

la mujer. El rechazo de Agustín hacia Roberta se hace extensivo a Ava Taurel y a toda práctica que implique alguna forma de dominación, semiotizada en la novela a través de las prácticas sadomasoquistas. No rechaza a todas las mujeres, sino sólo a las dominantes; su deseo sexual se orienta a Baby Jane, una mujer cuyo cuerpo habla de redondeces femeninas y cuya actitud es protectora y no dominante. Agustín desea dejarse cuidar por una mujer más débil que él, que no intente dominarlo. Valenzuela trabaja el ideologema *dominación/liberación* en una clave de género, en la que la figura dominante está asociada con la mujer y encuentra la oposición del hombre, y en una clave política, en la que la dominación proviene de fuerzas represivas ilegales y encuentra la resistencia de quienes precisan recordarla y castigarla.

El deseo de liberación que se manifiesta en Agustín en lo genérico se hace sustantivamente inteligible puesto en diálogo con el impulso que se le da al reclamo de iguales derechos para las mujeres una vez restaurada la democracia. Tras un siglo de luchas para lograr un trato igualitario con los hombres, en pocos años las mujeres logran el cupo femenino y la patria potestad compartida; la ley de divorcio y la igualdad de derechos de herencia para hijos matrimoniales y extramatrimoniales, viejos reclamos que también benefician a un gran número de mujeres, también se aprueban por esos años. Estos logros, sumados a un clima político que permite la participación y la libre expresión, llevan a que las mujeres reformulen sus identidades y, con ellas, otros grupos cuyas voces dejan de a poco de ser silenciadas: *gays*, transexuales y travestis.

Francine Masiello afirma que la restauración de la democracia en Argentina se logra en parte gracias a la acción de un grupo de mujeres, las Madres de Plaza de Mayo, quienes al reclamar por el paradero de sus hijos ejercieron una presión que, junto con otros acontecimientos y acciones, impulsaron la caída de la dictadura (Masiello, 2001: 45). Aunque las Madres no son las primeras mujeres en ingresar a la historia argentina por su participación política, la trascendencia internacional de su reclamo le da a la mujer argentina una nueva visibilidad, que sumada a otros acontecimientos contribuye a que la mujer comience a construirse como un ser más activo y comprometido, más fuerte aún en sus momentos de mayor vulnerabilidad. En la hora económica de la postdictadura se

cometen dos femicidios que muestran a la mujer como víctima de prácticas de género violentas. La muerte de Alicia Muñiz por violencia doméstica a manos del campeón de box Carlos Monzón (1988) y la violación seguida de muerte de María Soledad Morales por parte de “amigos del poder” en la provincia de Catamarca (1990) contribuyen a mostrar a la mujer —encarnada en Alicia Muñiz y en María Soledad, y además en su madre y en la Hermana Martha Pelloni, que organizó las fuerzas sociales para lograr el esclarecimiento del caso— como cuerpo golpeado y vejado y como cuerpo en lucha.

Novela negra con argentinos complejiza este escenario de lucha al visibilizar no solamente a la mujer desafiando los mandatos del patriarcado, sino además al hombre que se siente sofocado y disminuido ante la fuerza de dominación de esta mujer. Mediante la manera en que ejerce su sexualidad, Agustín busca reafirmarse, sin mucho éxito, en una identidad de hombre que construye según los dictados del patriarcado. En cambio, Roberta se rebela contra esos preceptos, alineándose con la reformulación de la identidad femenina y con la visibilización de diferentes orientaciones sexuales que se da en la postdictadura. La ansiedad de Agustín ante las actitudes dominantes de Roberta y ante las prácticas sadomasoquistas de Ava Taurel encuentra un eco en las vivencias de un personaje de Rodrigo Fresán en *Historia argentina* y en la incapacidad de relacionarse con mujeres del protagonista de *El agua electrizada*. Uno de los cuentos incluidos en *Historia argentina*, “Histeria argentina II”, habla de un escritor que por un problema en su computadora pierde el texto de su novela, *Histeria argentina I*. Este accidente hace que el escritor inicie la escritura de una novela que tratará sobre la histeria de las mujeres argentinas, cuya sinopsis constituye el contenido del cuento. El personaje femenino de la novela, de nombre Sara, rompe con el protagonista diciéndole “Lo nuestro no funcionó porque vos no supiste hacerte ver ante mí” (94). Tras enumerar y detallar brevemente los temas y los acontecimientos que irá tratando en su novela, el narrador cuenta que el protagonista se casa con Sara. En su descripción de la relación que entablan dentro del matrimonio se ve emerger la zona de infelicidad que también expresa el deseo de Agustín en *Novela negra con argentinos*:

Conoció la furia depresiva de Sara y su más que particular aproximación al sexo. Sara no paraba de hablar de su primer orgasmo. Imposible superarlo. Nunca había tenido otro después de ese y albergaba la secreta esperanza de volver a encontrarlo algún día. Pero no iba a ser sencillo. La relación de Sara con su Orgasmo Original era, de algún modo, similar a la de Moisés con la Tierra Prometida: la gracia no estaba en llegar sino en ir. (100)

La imposibilidad de Agustín de satisfacer las necesidades y las expectativas de Roberta lo impulsan a escapar de ella para poder así afirmarse como hombre. La búsqueda de una identidad de género que no esté delimitada por la construida por la “nueva mujer” habla de una forma de descontento que se registra en un grupo definido no por clase social ni por afiliación ideológica sino en términos de género. Agustín Palant y el protagonista de “Histeria argentina II” alientan el mismo tipo de deseo negativo hacia el mismo tipo de mujer y encuentran igualmente difícil romper la relación en la que se encuentran. El protagonista del cuento y su novia Sara

Se peleaban todos los días como si fueran deportistas entrenándose para las olimpiadas. No había motivos claros. Se peleaban por la necesidad de hacerlo porque, al menos, las peleas ponían cierta cuota de pasión en la insatisfacción de ella y en la invisibilidad de él. (100-101)

Las exigencias de estas nuevas mujeres, que han descubierto su derecho al placer sexual, a la militancia política y a la actuación profesional, obliga a los hombres a reubicarse en roles en los que se sienten incómodos: a acompañar en vez de guiar, a compartir en vez de delegar y a satisfacer en vez de ser complacidos. Además, los nuevos derechos de que gozan las mujeres, la posibilidad de participación política y la libertad de expresión llevan a que, junto con ellas, *gays*, transexuales y travestis reafirmen sus identidades. Esto también contribuye a que la masculinidad, en el pasado relacionada con virilidad, deba ser redefinida.

El deseo de amor de Roberta se relaciona, por otra parte, con un anhelo de dominación del otro, justamente lo que el protagonista de “Histeria argentina II” critica en Sara. A través de la lectura del deseo de Roberta es posible acceder a una zona discursiva localizada en el grupo conformado por mujeres que buscan ejercer control sobre el mundo, y dentro del mundo, sobre los hombres. Roberta se encarga de averiguar qué ocurrió la noche que Agustín mató a Edwina, de limpiar y poner orden en el

departamento de Agustín, de darle alojamiento y cambiarle la apariencia para que no lo reconozcan; les cambia el nombre a las personas, cambia su propio aspecto, inicia una nueva relación con Bill, decide que ella y Agustín asistirán a la fiesta de Lara y en la última escena le pone nombre al crimen de Agustín —que atribuye a los crímenes de la dictadura— mientras Bill la sirve como si fuera una reina. Construye a Agustín de la misma manera en que concibe la escritura: ambos son territorios a dominar. En la lucha que se entabla entre Roberta y Agustín se expresa la ruptura de un contrato que durante siglos fue válido para hombres y mujeres y que se basaba en una prolija distribución de roles y jerarquías.

Así como en algunos grupos la visibilización de diferentes maneras de ser hombre despierta ansiedad —como expresa Agustín ante los cambios de imagen propuestos por Roberta—, en otros grupos constituye una manera de legitimar la existencia de formas alternativas de identidad masculina. Las sexualidades “transgresoras” se hacen visibles en largometrajes como *Adiós, Roberto* (Dawi, 1985) y *Otra historia de amor* (Ortiz de Zárate, 1986), filmes en los que hombres casados o recientemente separados descubren el amor en otro hombre. Oscura visión de la relación homoerótica es la que se presenta en *Adiós, Roberto*, filme que cuenta el romance que mantienen dos hombres problematizados no sólo por la homofobia de sus grupos sociales, sino por sentimientos contradictorios en uno de los personajes en lo relativo al amor entre personas del mismo sexo. Cuando Marcelo, casado y padre de un niño pequeño, se separa de su esposa por los conflictos que afloran cuando él comprende su identidad sexual, se muda con un amigo soltero que vive solo, Roberto, quien también resulta ser *gay*. Explícita en la representación visual de la relación entre los dos hombres, la película ubica la homofobia no sólo en quienes rodean a la pareja, sino también en el hombre recientemente separado, cuya identidad está en pleno proceso de construcción. El final sugiere la posibilidad de que el romance continúe, pero también de que no prospere. La película representa el homoerotismo de una manera sombría, ya que la relación entre los dos amantes es conflictiva y la posible separación del final propone una lectura trágica.

En *Otra historia de amor*, en cambio, dos compañeros de oficina —uno de ellos casado— se enamoran en el ambiente de trabajo; el ambiente homofóbico y competitivo de la oficina hace que un compañero le cuente a la esposa traicionada acerca del romance y que esto complique la relación en la familia. Se trata de un largometraje que presenta una visión medianamente positiva de la relación homoerótica, ya que aunque la homofobia está presente en la película, se localiza fuera de la pareja, y el final feliz, que se da bajo la forma de un abrazo entre los dos amantes en medio del espacio público del aeropuerto de Ezeiza, reafirma que resulta posible, aunque la posibilidad se ubique aún en el futuro, que la sociedad llegue a aceptar este tipo de relación.

El análisis de las arquitectónicas de *Novela negra con argentinos* y de *La ciudad ausente* permite comprobar que los deseos de sus protagonistas presentan múltiples orientaciones y que se inscriben en zonas de infelicidad que se tensionan. En novelas como *El tercer cuerpo* y *Arena en los zapatos*, cuyas arquitectónicas se edifican sobre coordenadas espacio-temporales asociables al policial negro de detectives, el deseo de los héroes toma forma a partir del diálogo que los protagonistas entablan con una ciudad tensionada por la acción de grupos dominantes —relacionadas en ambos casos con la ideología oligárquica— sobre grupos sojuzgadas. En cambio, en estas dos novelas las orientaciones emotivo-volitivas de los protagonistas se bifurcan a partir de nuevos diálogos. Los deseos no se conforman sólo como respuestas a la existencia de una lucha entre fuerzas dominadoras y dominadas en el plano socioeconómico, sino que interactúan también con otros escenarios. En el caso de *Novela negra con argentinos*, el diálogo de los héroes articula también la tensión que se establece entre género femenino y género masculino. *La ciudad ausente*, además, dialoga con tendencias artísticas e ideológicas contrapuestas, una que entiende la literatura como comarca de la invención y la fantasía y que propone una evasión de lo cotidiano, y otra que la asocia a una voluntad de verosimilitud y apuesta a la interacción directa con la cultura. La novela adhiere a la primera tendencia, acerca de la cual Beatriz Sarlo observa, refiriéndose a la literatura del exilio durante la dictadura:

¿Qué vincula a todos estos textos, diferentes por sus estrategias literarias y por sus posiciones ideológicas, escritos en la Argentina y en el exilio? Por un lado, un grado de resistencia a pensar que la experiencia del último período pueda confiarse en la representación realista. Son textos que mantienen con ella una relación a veces distante, casi siempre oblicua y figurada en diferentes grados, desde la más directa relación metonímica hasta formas más complicadas de la alegoría y la metaforización. Por el otro, su lectura y en muchos casos, su repercusión social, remite a operaciones complicadas de construcción de sentidos, a una resistencia a las oposiciones maniqueas (incluso cuando la microsociedad del texto aparece claramente dividida, las estrategias narrativas apuntan a proporcionar visiones articuladas del otro), y a las explicaciones sumarias o que ofrezcan rápidamente una tranquilizadora totalización (Sarlo, 1987: 57-58).

Los deseos de los héroes de los textos difusos que se han analizado en este capítulo son además de diferente naturaleza en otro sentido. Los de los héroes masculinos (Agustín, Junior) son similares entre sí en que entran en diálogo con lo público, con lo político-social. La zona de infelicidad de la que participan estos deseos se relaciona con la imposibilidad de saber todo lo que se desea saber sobre lo ocurrido durante la dictadura y con la imposibilidad de olvidarlo. Los anhelos femeninos que se generan en estas novelas expresan evaluaciones que se asocian a otras zonas discursivas: tanto Elena como Roberta anhelan encontrar el hombre amado. En el ansia de Roberta, además, se manifiesta la insatisfacción de algunas mujeres que resienten que los hombres no sean todo lo que ellas pretenden que sean; a su vez, el deseo de Agustín en diálogo con el de ella también se bifurca, ya que le da voz al descontento de algunos hombres ante el nuevo lugar social de la mujer. Agustín y Junior coinciden en otro deseo, el de escapar —del pasado, de la mujer—, ya sea huyendo al mundo de las palabras o expatriándose de otras maneras.

En este capítulo se han analizado dos policiales negros de detectives cuyos cronotopos presentan una complejidad que desafía la hipótesis de lectura que ha guiado el análisis. En las cuatro novelas anteriormente descriptas, cuyas arquitectónicas se construyen sobre un cronotopo de seguimiento, el deseo de los héroes produce en el argumento un momento de *kairós* que permite interrogarlo en términos de valor. A partir de esa interrogación, puede verse que participan de la configuración de zonas discursivas de infelicidad que comparten con otros discursos de la cronotopía histórica. En las dos novelas el cronotopo de seguimiento sobre el que se edifica el argumento se combina con

cronotopos dialógicos que artistizan redes de relaciones entre hombres y mujeres, entre planos ontológicos, geográficos y sociales. El deseo de los protagonistas de las complejas arquitectónicas que resultan de esta combinación de cronotopos continúa participando, como se ha mostrado, de zonas de infelicidad de la cultura. A diferencia de las zonas de infelicidad de las que participan las novelas anteriores, en el caso de *La ciudad ausente* y de *Novela negra con argentinos*, la presencia de héroes “en conflicto” —entre sí, o con las fuerzas dominantes— contribuye a que dichas zonas expresen *tensiones*, ya sea entre memoria y olvido o entre dominación y liberación.

Conclusión

Esta tesis buscó relevar diferentes variaciones del policial negro de detectives para dilucidar si el deseo de los héroes de las novelas escogidas refracta zonas de infelicidad de la cultura, considerando que “los géneros discursivos ... son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua” (Bajtín, 1982: 254). En función de estos objetivos, se describió el cronotopo de los policiales negros de detectives seleccionados, diferenciándolo del de otras variedades de policiales negros; se caracterizó el diálogo transcultural que se entabla entre el policial estadounidense y el argentino; se identificaron variaciones que se registran en la muestra partiendo de la matriz genológica de los dos policiales tradicionales seleccionados; y se definieron y emplearon dos categorías de análisis que han resultado útiles al momento de trabajar la relación novela/cultura, la de *deseo del héroe* y la de *zona de infelicidad*.

Para caracterizar algunos de los modos en que las novelas policiales elegidas participan de procesos culturales, se recurrió a categorías ampliamente desarrolladas por el Círculo de Bajtín, como *diálogo*, *cultura*, *palabra*, *arquitectónica*, *cronotopo*, *género* y *héroe*, y otras que se derivan de éstas, como *variaciones*, *deseo*, *(in)felicidad*. La redefinición y el empleo de estos tres últimos conceptos pueden considerarse aportes a los estudios literarios bajtinianos, ya que estos no fueron desarrollados por el Círculo en los textos que hasta el día de hoy se han publicado. De alguna manera, las lecturas de la muestra son una puesta a prueba de esta actualización categorial, en vistas de las nuevas formas de la producción literaria.

Al comienzo de este trabajo se señalaron como antecedentes valiosos de los estudios que relacionan la novela policial y la cultura las propuestas de Ludmer (1999), Cawelti (2004) y Nichols (2011), quienes identifican evaluaciones de diferentes realidades sociales en la naturaleza del delito, en la dureza del héroe y en la centralidad que se le da al capital en la novela policial. El cruce de los deseos de los héroes y zonas de infelicidad de la entreguerra estadounidense y de la postdictadura argentina ha permitido mostrar que en las novelas seleccionadas los deseos de los héroes constituyen elementos altamente sensibles a cambios en la cultura. Esto también se comprueba en los policiales construidos sobre una combinación de cronotopos. El deseo toma distintas formas según la cultura con la que dialoga el sujeto, de modo que se orienta a objetos que no son necesariamente aquellos que *podrían* hacerlo feliz, sino a objetos que su cultura considera que *deberían* hacerlo feliz. Como dice Bajtín en el epígrafe seleccionado para este trabajo, “Desde mis ojos están mirando los ojos del otro”, es decir que la manera en la que se evalúa y desea el mundo no puede desligarse de las valoraciones y deseos que circulan en los grupos sociales con los que se identifica el sujeto.

A partir del hallazgo de continuidades entre las arquitectónicas de los policiales negros de detectives escogidos y otros discursos, se han descripto distintos aspectos de la entreguerra estadounidense y de la postdictadura argentina, para lo que ha sido de gran utilidad el concepto de *zona de infelicidad*. Los discursos que circulan en una cultura se “condensan” allí donde coinciden los puntos de vista evaluativos, los intereses y las argumentaciones:

Actual social life and historical becoming create within an abstractly unitary national language a multitude of concrete worlds, a multitude of bounded verbal-ideological and social belief systems; within these various systems (identical in the abstract) are elements of language filled with various semantic and axiological content and each with its own different sound. (Bajtín, 1981: 288)

Estas creencias sociales encarnadas en la palabra constituyen *zonas discursivas*, que son *de infelicidad* cuando expresan insatisfacción al evaluar el presente a la luz de los esfuerzos hechos en el pasado y de las posibilidades que se proyectan en el futuro.

En las novelas seleccionadas se introducen variaciones que permiten expresar distintos valores e inscribir el deseo del héroe en zonas de infelicidad de diversa naturaleza. Se han identificado tres tipos de variaciones: una que actúa como criterio de selección, un número de variaciones que logran un grado de estabilidad hacia fines del siglo veinte y otro número que habla de rasgos innovadores en las novelas analizadas.

La variación constante a la muestra es la constituida por el giro que le da al argumento que el detective convierta el caso en una cuestión personal. Las variaciones del segundo tipo constituyen rasgos establecidos de nuevas variedades del policial negro y del antipolicial. Tal es el caso de la localización del delito en la clase dominante y en el Estado, como ocurre en *Arena en los zapatos* y en *El tercer cuerpo*, o la creación de un “detective perdedor” que habla no sólo de una forma de héroe que se extendió en el siglo veinte, sino también de un detective que ha perdido confianza en su capacidad para resolver y castigar los misterios que le plantea el mundo y que exhibe limitaciones físicas y debilidades éticas. Estas variaciones surgen del diálogo que el género mantiene con culturas en las que la frustración política y social es moneda corriente, y se han convertido en rasgos que caracterizan el neopolicial. Las variaciones halladas en las otras dos novelas argentinas desmantelan las convenciones del policial al metaforizar la escritura y la lectura y al proponer finales que no le dan un cierre definitivo al caso. Se trata de variaciones que contribuyen a su tipificación como antipoliciales.

Entre los elementos que pueden considerarse innovadores en los neopoliciales, se cuentan novedosos usos de la palabra (*El tercer cuerpo*) y el deseo de los héroes de producir un cambio en el viejo orden relacionado con el autoritarismo y la persecución (*Arena en los zapatos*, *El tercer cuerpo*). Este deseo, como ya se señaló, se contrapone al de los detectives de los policiales tradicionales seleccionados, que buscan recuperar valores perdidos, y se relaciona de manera directa con la historia política argentina.

Por definición el antipolicial constituye un texto que se construye a partir de la incorporación de variaciones que desafían las expectativas del lector, pero además de las mencionadas anteriormente y que tipifican las dos novelas como antipoliciales, es posible identificar en ellas otras que son particulares de estos textos. La duplicación de héroes,

por ejemplo, permite la introducción de deseos contrapuestos que expresan tensiones de la cultura: *memoria y olvido, dominación y sujeción* libran su batalla en la palabra de la novela y en la palabra cotidiana de la postdictadura. Constituye otra variación la manera en que se orquestan las voces en las dos novelas. Mientras que en el policial negro tradicional la voz del detective domina la narración, en estas novelas las voces se ubican en un mismo plano, produciendo historias plurivocales. Se da además en estas dos novelas una ingeniosa combinación de cronotopos. El cronotopo de seguimiento se combina con el *cyberpunk* en *La ciudad ausente* y con el cronotopo dialógico de la novela feminista en *Novela negra con argentinos*, permitiendo refractar distintas luchas: entre clases sociales, entre posturas políticas, entre roles de género, entre poéticas.

Por otra parte, en *Novela negra con argentinos* se incorporan los motivos cronotópicos del teatro y del cuerpo como sitios donde se despliegan distintas formas de violencia. Los héroes no dominan los espacios urbanos como los detectives tradicionales, sino que se desenvuelven como extranjeros sometidos por el miedo a los peligros que encierran algunos lugares de la ciudad. Este texto innova también al hacer que los héroes emprendan búsquedas que trascienden la inicial y que se relacionan con viajes interiores más que con peripatéticas investigativas. En *La ciudad ausente*, por otra parte, la introducción del motivo cronotópico de la máquina narradora de historias, con su mujer que continúa esperando al hombre que ama, expresa la violencia implícita en los silenciamientos forzados y la eterna espera por la reaparición de los desaparecidos.

Reflexionar sobre las variaciones que se introducen en un género envía a la máquina de Elena en *La ciudad ausente*, cuya operatoria metaforiza los mecanismos por los cuales textos que deben reproducirse como copias fieles van incorporando variantes. La máquina del Museo comienza a producir relatos diferentes a partir de un error de traducción: la novela cuenta que Macedonio cargó en la máquina el cuento William Wilson de Edgar Allan Poe y la máquina lo “tradujo” por error como “Stephen Stephenson”, introduciendo las primeras variaciones al texto. Esta primera acción, que luego se ve seguida de la producción continuada de versiones que conservan un núcleo invariable, ubica la creatividad en un dispositivo y no en un sujeto, y le da a la innovación

un carácter azaroso y no dialógico. Una visión bajtiniana de las variaciones que se introducen a un género, en cambio, no explica la innovación ni como aleatoria ni como mecánica, sino como el resultado de la acción creadora de un sujeto responsable con un proyecto artístico, que hace un novedoso uso de la palabra para comunicar nuevos sentidos en el diálogo de la cultura. El cambio en la novela se explica como la dialogización que resulta de absorber la riqueza de la heteroglosia y los cambios en los géneros cotidianos, que se dan en el espacio de una intersubjetividad siempre inestable.

Como también busca hacer la máquina de Macedonio, la lectura que aquí se ha presentado reintroduce palabras del pasado en el diálogo del presente para que circulen a viva voz y a voz viva. Porque aún hoy, acodado en la ventana y bebiendo un *gimlet*, Marlowe discute con Roberta acerca de viejas y nuevas formas de sensualidad y de los usos de las pelucas y otros disfraces. Agustín se aprieta contra el vano de la puerta para poder escapar cuanto antes –todavía no se atreve--, y vestido con ropa de Roberta les pregunta a Etchenike y a Jáuregui sobre acontecimientos que cree no recordar. Sin prestarle mucha atención, Etchenike continúa leyendo *El halcón maltés* a la luz de una lámpara, convencido de que Agustín ha de ser uno de esos escritores a los que no se les entiende nada. Jáuregui en cambio lo escucha con atención mientras calcula cuánto puede sacarle a cambio de un relato de horror verdadero. Afuera, en las esquinas de Buenos Aires, los manifestantes se reúnen para seguir protestando y la policía para seguir reprimiendo. La ciudad se enciende en bombas y sirenas mientras en un rincón sombrío de la habitación Junior busca sintonizar en la radio el lamento de Elena para comparar las versiones y las traducciones que se mezclan en los discursos de la protesta. El Agente, en un traje gris que no le prende, se pasea nervioso por el centro de la habitación. Dice estar confundido. No le queda claro todavía a quién debe devolverle la ciudad si algún día puede recuperarla. En el rincón de la ventana, mientras piensa en otra Elena y escucha esa inesperada polifonía, Bajtín arma cigarrillos con hojas de su libro sobre Goethe y la novela de educación, y cada tanto mira el reflejo de las luces de neón sobre el asfalto siempre húmedo, imagen gentileza del *film noir*.

Desdeñosas de los automatismos, las voces del pasado continúan interpelando el presente desde el acto responsable de la enunciación. En respuesta a esas voces, *Variaciones en el policial negro. El deseo de los héroes y la infelicidad en la cultura* ha buscado hacer un aporte a los estudios literarios y culturales con la esperanza de ser de utilidad para futuras investigaciones sobre las maneras en que la novela expresa diferentes visiones del presente de la cultura. Ha guiado este trabajo el convencimiento de que nadie tiene la última palabra y de que todos los sentidos tendrán su fiesta de resurrección.

Bibliografía

Textos citados

A

- Abel Travis, Molly. *Reading Cultures: The Construction of Readers in the Twentieth Century*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1998.
- Adiós, Roberto. Dir. Enrique Dawi. Guión Lito Espinosa. Act. Carlos Calvo, Víctor Lapace, Héctor Alterio, Ana María Picchio. 1985.
- Agathocleous, Tanya. *Urban Realism and the Cosmopolitan Imagination in the Nineteenth Century: Visible City, Invisible World*. Nueva York: Cambridge University Press, 2011.
- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Ensayos sobre cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- Aira, César. *La liebre*. Buenos Aires: Emecé, 1991.
- Alam, Florencia. “Civilización-barbarie en los manuales de historia del secundario”, en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 16 (2007) 2 [20 de febrero de 2010] URL: <http://www.ucm.es/info/nomadas/16/florenciaalam.pdf>.
- Alarcón, Renato, Edward Foulks y Mark Vakkur. *Personality disorders and culture: clinical and conceptual interactions*. Nueva York: John Wiley and Sons, 1998.
- Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar. Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Alcántara Sáez, Manuel y Flavia Freidenberg, *Partidos políticos de América Latina: Cono Sur*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.
- Alvelo, Patria. *The politics of madness: The mental patients' liberation movement in the 1970s*. Ann Arbor: ProQuest, 2009.
- Amado, Ana. *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Amar Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.
- _____. *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Rubí, Barcelona: Anthropos, 2010.
- _____. “La ficción del testimonio”, *Revista Iberoamericana* 151 (1990) 447-461.
- Anderson, Chris. *Literary Nonfiction: Theory, Criticism, Pedagogy*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1989.

- Anderson, Sherwood. *Winesburg, Ohio: A Group of Tales of Ohio Small-Town Life*. Nueva York: Modern Library, 1919.
- Angenot, Marc, et al. (comp.). *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*. Paris: Payot, 1982.
- _____. *Teoría Literaria*. México: Siglo Veintiuno, 1993.
- Arán, Pampa. *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Córdoba: Narvaja Editor, 1999.
- _____. *Estilística de la novela de M. M. Bajtín*. Córdoba: Narvaja Editor, 1998.
- _____. “Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea”, en *Tópicos del seminario* 21 (junio 2009) [31 de julio de 2010] URL: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002009000100005&lng=pt&nrm=iso
- Ardis, Ann. *New Women, New Novels: Feminism and Early Modernism*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1990.
- Attack, Jeremy y Peter Passell. *A New Economic View of American History: From Colonial Times to 1940*. Nueva York: Norton, 1994.
- Atwood, Margaret. 1986. *The Handmaid's Tale*. Nueva York: Random House, 2011.
- Augé, Marc. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Nueva York: Verso, 1995.
- Auster, Paul. *City of Glass*. Nueva York: Sun and Moon, 1985.
- _____. *The New York Trilogy*. Nueva York: Penguin, 1987.
- Avelar, Idelber. “Cómo respiran los ausentes: La narrativa de Ricardo Piglia”, *MLN*, 110: 2 (1995) 416-432.

B

- Bailey, Frankie. *Out of the Woodpile: Black Characters in Crime and Detective Fiction*. Nueva York: Greenwood Press, 1991.
- Bajarlía, Juan-Jacobo. “La novela que Borges sí escribió”, *La Nación*, 29-X-1997.
- Bajtín, Mijaíl. *Art and Answerability. Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*. Ed. Michael Holquist. Trad. Vadim Liapunov y Kenneth Brostrom. Austin, TX: University of Texas Press, 1990.
- _____. “Arte y responsabilidad”, en *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno Editores, 1982, pp. 11-12.
- _____. “Autor y héroe en la actividad estética”, *Hacia una filosofía del acto ético: y otros escritos*. Trad. Tatiana Bubnova. Rubí, Barcelona: Anthropos, 1997, pp. 7-81.
- _____. “Content, Material and Form in Verbal Art”, trad. Kenneth Brostrom. En *Art and Answerability, Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*. Ed. Michael Holquist. Trad. Kenneth Brostrom. Austin, TX: University of Texas Press, 1990, pp. 257-325.
- _____. “De los apuntes de 1970-1971”, *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno, 1982, pp. 354-378.

- _____. “Discourse in the Novel”, en *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Holquist, Michael (comp.). Trad. C. Emerson y M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981, pp. 259-422.
- _____. “El héroe en Dostoievski”, en *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. Argentina: Fondo de Cultura Económica, [1979] 1993, pp. 71-111.
- _____. “El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievski”, en *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. Argentina: Fondo de Cultura Económica, [1979] 1993, pp. 144-252.
- _____. “El problema de los géneros discursivos”, *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno, 1982, pp. 248-293.
- _____. “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico”, *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno, 1982, pp. 295-323.
- _____. “Epic and Novel. Towards a Methodology for the Study of the Novel”, en *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Holquist, Michael (comp.). Trad. C. Emerson y M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981, pp. 3-40.
- _____. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno Editores, 1982.
- _____. “Forms of Time and the Chronotope in the Novel”, en *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Holquist, Michael (comp.). Trad. C. Emerson y M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981, pp. 84-258.
- _____. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Trad. Tatiana Bubnova. Rubí, Barcelona: Anthropos, 1997.
- _____. “Hacia una filosofía del acto ético”, en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Trad. Tatiana Bubnova. Rubí, Barcelona: Anthropos, 1997, pp. 7-81.
- _____. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- _____. “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno, 1982, pp. 200-247.
- _____. “La palabra en Dostoievski”, en *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Fondo de Cultural Económica, [1979] 1993, pp. 253-375.
- _____. *Problemas de la Poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Fondo de Cultural Económica, [1979] 1993.
- _____. 1979. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trad. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

- _____. “Respuesta a la pregunta hecha por la revista *Novy Mir*”, *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno, 1982, pp. 346-352.
- _____. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Trad. Emerson, C. y M. Holquist. Austin, TX: University of Texas Press, 1981.
- Balzac, Honoré. 1834. *Papá Goriot*. No se menciona traductor. Madrid: Espasa Calpe, 1977.
- Banta, Martha, *et al.* (comp). *Columbia Literary History of the United States*. Nueva York: Columbia University Press, 1988.
- Barrenechea, Ana María y Emma Speratti Piñero. *La literatura fantástica en Argentina*. México: Imprenta Universitaria, 1957.
- Barthes, Roland. 1984. *The Rustle of Language*. Trad. Richard Howard. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1989.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Trad. Pedro Rovira. Barcelona: Kairós, 1978.
- Bauman, Zygmunt. 2003. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Trad. Mirta Rosemberg y Jaime Arrambide. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Beceyro, Raúl. *Cine y política. Ensayos sobre cine argentino*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1997.
- Belgrano Rawson, Eduardo. 1991. *Fuegia*. Buenos Aires: Planeta, 1999.
- Bell, David. *An Introduction to Cybercultures*. Londres: Routledge, 2001.
- Beltrán, Gastón. “Acción empresaria e ideología. La génesis de las reformas estructurales”, en Pucciarelli, 2006, pp. 199-243.
- Bergero, Adriana y Fernando Reati (comp.), *Memoria y colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1994.
- Bisama, Adolfo y Álvaro Bisama. *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, 2004.
- _____, “Introducción” a Bisama y Bisama, 2004, pp. 13-16.
- Blaha, Franz. “Detective/Mystery/Spy Fiction”, en Horn, 1991, pp. 39-57.
- Blanco, Oscar. “Los comienzos del relato policial en Argentina. Un asunto policial. Una cuestión de Estado”, *El interpretador* (abril-mayo 2009) URL: <http://www.elinterpretador.net/35/movil/blanco/blanco.html> [17 de julio de 2011]
- Blaustein, Daniel. “Rasgos distintivos del “Post-boom”, *Hiberoamérica Global 2*: 1 (2009) 173-185.
- Boileau-Narcejac, Pierre. *La novela policial*. Ed. David Viñas, Trad. Basilia Papatamtin. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1968.
- Bonasso, Miguel. 1985. *La memoria en donde ardía*. Buenos Aires: Colihue, 2006.
- Bond Potter, Claire. *War on Crime: Bandits, G-Men, and the Politics of Mass Culture*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1998.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Sur, 1944.
- _____, y Adolfo Bioy Casares. 1942. *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

- Botana, Natalio. 1977. *El orden conservador: la política argentina entre 1880 y 1916*. 6ta. edición. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- Bracamonte, Jorge. *Los códigos de la transgresión. Lengua literaria, lengua política y escritura contemporánea en la narrativa argentina*. Córdoba: Jorge Sarmiento Editor y Universitalibros, 2007.
- Braham, Persephone. *Crimes against the state, crimes against persons: detective fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Brandist, Craig. "Ethics, Politics and the Potentials of Dialogism", *Historical Materialism* 5: 1 (1999) 231-254.
- Brinkley, Alan. *Liberalism and Its Discontents*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998.
- Broer, Lawrence y John D. Walther (comp.). *Dancing Fools and Weary Blues: The Great Escape of the Twenties*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1990.
- Brown, Stephen. " 'Con discriminación y represión no hay democracia': The Lesbian and Gay Movement in Argentina". *Latin American Perspectives*, 29: 2 (2002) 119-138.
- Browne, Nick (comp.). *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Burnett, William. 1929. *Little Caesar*. Nueva York: Kessinger Press, 2005.
- _____. 1949. *The Asphalt Jungle*. Nueva York: Quill, 1984.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, 1990.

C

- Cain, James. 1943. *Double Indemnity*. Nueva York: Vintage, 1992.
- _____. 1934. *The Postman Always Rings Twice*. Nueva York: Orion, 2010.
- Camila*. Dir. María Luisa Bemberg. Guión María Luisa Bemberg, Beda Docampo Feijóo y Juan Bautista Stagnaro. Act. Susú Pecoraro, Imanol Arias, Héctor Alterio. Gea e Impala. 1984.
- Canelo, Paula. "Las identidades políticas en la Argentina de los años noventa: continuidades y rupturas entre peronismo y menemismo", *@mnis, Revue de Civilisation Contemporaine de l'Université de Bretagne Occidentale EUROPES / AMÉRIQUES*, 2005. [22 de enero de 2011] URL: http://www.univ-brest.fr/amnis/pages_francais/archive_article_annee.php?annee=2005.
- _____. "La descomposición del poder militar en la Argentina. Las Fuerzas Armadas durante las presidencias de Galtieri, Bignone y Alfonsín (1981-1987)", en Pucciarelli, 2006, pp. 65-114.
- Caparrós, Martín. 1990. *El tercer cuerpo*. Buenos Aires: Norma, 2004.
- Cather, Willa. 1918. *My Antonia*. Boston: Houghton Mifflin, 1954.
- Cavallaro, Dani. *Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*. Londres: Athlone, 2000.

- Cavallo, Domingo y Guillermo Mondino. "Argentina's Miracle? From Hyperinflation to Sustained Growth", documento preparado para la Conferencia anual del Banco Mundial sobre economías en desarrollo, 1995. Publicado por International Bank for Reconstruction and Development / THE WORLD BANK, 1996 [9 de diciembre de 2011] URL: <http://www.cavallo.com.ar/wp-content/uploads/argentina%20miracle.pdf>
- Cawelti, John. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- _____. *Mystery, violence, and popular culture: essays*. Madison: Popular Press, 2004.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 1605. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 2005.
- Chandler, Raymond. 1939. *Al borde del abismo*. Trad. Benjamín Hopenhaym. Buenos Aires: Direzan, 1947.
- _____. "Killer in the Rain", *Black Mask*, January 1935.
- _____. "The Curtain", *Black Mask*, September 1936.
- _____. 1939. *The Big Sleep*. Nueva York: Vintage, 1992.
- _____. 1953. *The Long Goodbye*. Nueva York: Vintage, 1988.
- _____. 1950. *The Simple Art of Murder*. Nueva York: Vintage, 2002.
- Chase, James Hadley. *Fruto prohibido*. Trad. Mary Williams. *El Séptimo Cículo* 209. Buenos Aires: Emecé, 1969.
- Chejfec, Sergio. 1992. *El aire*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.
- _____. 1990. *Lenta biografía*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.
- Christianson, Scott. "Tough Talk and Wisecracks: Language as Power in American Detective Fiction", *Journal of Popular Culture* 23 (1989) 151-62.
- Cisneros, Sandra. 1992. *The House on Mango Street*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2004.
- Collins, Patricia Hill. *From Black Power to Hip Hop: Racism, Nationalism, and Feminism*. Filadelfia: Temple University Press, 2006.
- Colmeiro, José. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- CONADEP. *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la desaparición de personas*. Buenos Aires: EUDEBA, 1984.
- Congdon, Don. *The Thirties: A Time to Remember*. Nueva York: Simon and Schuster, 1962.
- Copjec, Joan. *Shades of Noir: A Reader*. Londres: Verso, 1993.
- Corbatta, Jorgelina. *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- _____. *Narrativas de la guerra sucia en Argentina*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- Cordones-Cook, Juanamaría. "Novela Negra con Argentinos: the Desire to Know", *World Literature Today* 69: 4 (1995) 745-751.
- Cortázar, Julio. 1968. 62, *modelo para armar*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.
- _____. "América Latina: exilio y literatura", *Eco* 205 (1978) 59-66.
- _____. "Carta a una escritora argentina", *El Ornitorrinco* 10 (1981) 3-4.

- _____. 1956. *Final de juego*. Buenos Aires: Sudamericana, 1964.
- _____. *Los premios*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1960.
- Coryell, John. "Nick Carter, detective", *Nick Carter Detective library*, 1, Street & Smith, 1891.
- Cowley, Malcolm. "A Farewell to the Thirties", *The New Republic*, Nov. 8, 1939.
- _____. *Exile's Return*. New York: Viking Press, 1934, en Rhodes, 1998.
- Cox, J. Randolph. *The Dime Novel Companion: A Source Book*. Westport, CT: Greenwood Press, 2000.
- Cuarteles de invierno*. Dir. Lautaro Murúa. Guión Pablo Murúa Tolnay y Lautaro Murúa según la novela homónima de Osvaldo Soriano. Act. Oscar Ferrigno, Eduardo Pavlovsky y Ulises Dumont, 1984.
- Cueva Perus, Marcos. *La juventud como categoría de análisis sociológico*. México: UNAM, 2005.
- Cros, Edmond. *Théorie et Pratique Sociocritique*. Montpellier: Centre d'Etude et Recherches Sociocritiques, 1983.

D

- Dalmaroni, Miguel. *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Mar del Plata y Santiago de Chile: Melusina / RIL, 2004.
- Davis, Angela. *Arbitrary Justice: The Power of the American Prosecutor*. Nueva York: Oxford University Press, 2007.
- Deacon, Desley. "Films as foreign offices: Transnationalism at Paramount in the twenties and early thirties", en Curthoys, Anne y Marilyn Lake (comp.), *Connected Worlds: History in Transnational Perspective*. Canberra: Australia National University Press, 2005, pp. 139-156.
- The Declaration of Independence and the Constitution of the United States of America*. Washington: United States Government Printing Office, 1979.
- De Diego, José Luis. *Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1970-1986)*, Memoria Académica de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2000, [22 de enero de 2011] URL: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.150/te.150.pdf>.
- De Juan Ginés, Luis. *El espacio en la novela española contemporánea*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2004. URL: <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/fll/ucm-t28007.pdf> [17 de noviembre de 2011]
- De Miguel, María Esther. *El general, el pintor y la dama*. Buenos Aires: Planeta, 1996.
- _____. *La amante del restaurador*. Buenos Aires: Planeta, 1993.
- Diapasón*. Dir. y guión Jorge Polaco. Act. Harry Havilio. Carlos Kaufmann, Marta Fridman. PKH. 1986.
- Díaz Eterović, Ramón. *El ojo del alma*. Santiago: Lom, 2001.
- Dickens, Charles. 1840-41. *Barnaby Rudge*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- _____. 1853. *Hard Times*. Nueva York: Pocket Books, 2007.

- Dixon, Wheeler Winston. *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2009.
- D'Lugo, Marvin. "Authorship, globalization, and the new identity of Latin American cinema: from the Mexican "ranchera" to Argentinian "exile"," en Guneratne y Dissanayake, 2003, pp. 103-125.
- Docherty, Brian (comp.). *American Crime Fiction: Studies in the Genre*, Basingstoke: Macmillan, 1988.
- Dos Passos, John. 1925. *Manhattan Transfer*. Boston: Houghton Mifflin, 1953.
- Dostoievski, Fiodor. 1864. *Apuntes del subsuelo*. Trad. Juan López-Morillas. Madrid: Alianza, 2000.
- Dreiser, Theodor. 1935. *Sister Carrie*. Nueva York: Signet Classic, 2009.
- DuBois, William. 1935. *Black Reconstruction in America*. Nueva York: The Free Press, 1998.
- Durham, Philip. *Down These Mean Streets a Man Must Go: Raymond Chandler's Knight*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1963.

E

- Eagleton, Terry. *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. Londres: Verso, 1987.
- Eltit, Diamela. *Los vigilantes*. Santiago de Chile: Sudamericana Chilena, 1994.
- Escribá, Alex y Javier Sánchez Zapatero. "Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II", *Anales de Literatura Hispanoamericana* 36 (2007) 49-58.
- Escudero, Laura. "Argentina", en Alcántara Sáez, Manuel y Flavia Freidenberg, 2001, 33-114.
- España, Claudio (comp.). *Cine argentino en democracia*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- Esquivel, Laura. 1989. *Como agua para chocolate*. Barcelona: Mondadori, 2011.

F

- Faulkner, William. 1929. *The Sound and the Fury*. Nueva York: Vintage, 1990.
- Fauré, Christine (comp.). *Political and Historical Encyclopedia of Women*. Nueva York: Routledge, 2003.
- Feiling, Carlos. *El agua electrizada*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- Fenimore Cooper, James. 1826. *The Last of the Mohicans*. Nueva York: Signet Classics, 2005.
- Ferro, Roberto. "El policial: una configuración genérica". Ponencia leída en IV Congreso Internacional de Letras, *Transformaciones culturales: Debates de la teoría, la crítica y le lingüística en el Bicentenario*, expositor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, del 22 al 27 de

- noviembre de 2010a. URL:
http://uba.academia.edu/RobertoFerro/Papers/608397/El_policial_Una_configuracion_generica [7 de enero de 2012]
- _____. *Fusilados al amanecer. Rodolfo Walsh y el crimen de Suárez*. Buenos Aires: Biblos, 2010b.
- Fine, David. *Imagining Los Angeles. A City in Fiction*. Reno y Las Vegas: University of Nevada Press, 2000.
- Fischer-Hornung, Dorothea y Monika Mueller (comp.). *Sleuthing Ethnicity: The Detective in Multiethnic Crime Fiction*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2003.
- Fitzgerald, Scott. 1936. *The Crack-Up*. Nueva York: New Directions Publishing, 1993.
- _____. 1925. *The Great Gatsby*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Flaubert, Gustave. 1857. *Madame Bovary*. Trad. Ramón Ledesma Miranda. Madrid: EDAF, 1999.
- Flowers and Trees*. Walt Disney (Dir.). Walt Disney Studios, 1932
- Fornet, Jorge. "Memoria y complot en *La ciudad ausente*", en Mesa Gancedo, 2006, pp. 141-159.
- Forrest, Katherine. 1989. *The Beverly Malibu: A Kate Delafield Mystery*. Los Ángeles: Alyson Books, 2003.
- Foucault, Michel. 1965. *Madness and Civilization: a History of Insanity in the Age of Reason*. No se menciona traductor. Nueva York: Vintage, 1988.
- _____. 1975. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1985.
- Francis, Becky. "Gender monoglossia, gender heteroglossia: the potential of Bakhtin's work for re-conceptualizing gender", *Journal of Gender Studies*, 21: 1 (2012) 1-15.
- Fresán, Rodrigo. 1991. "Histeria argentina II", en *Historia argentina*. Buenos Aires: Tusquets, 1998, pp. 89-103.
- Frost, Robert. *From Snow to Snow*. Nueva York: Henry Holt y Company, 1936.

G

- Gabetta, Carlos. *La debacle de Argentina: una Argentina que muere y otra que bosteza*. Barcelona: Icaria, 2002.
- Galasso, Norberto. *De la Banca Baring al FMI. Historia de la deuda externa argentina, 1824-2001*. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- Gamerro, Carlos. *El secreto y las voces*. Buenos Aires: Norma, 2002.
- García Landa, José y Susana Onega. *Narratology: An Introduction*. Londres: Longman, 1996.
- Garibotto, Verónica Inés. *Contornos en negativo: Reescrituras posdictatoriales del siglo XIX (Argentina, Chile y Uruguay)*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Pittsburg, [22 de enero de 2011] URL:

- <http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-04132008-155147/unrestricted/VeronicaGaribotto2008.pdf>, 2008.
- Garramuño, Florencia. *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.
- Getino, Octavio. *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 1998.
- Giardinelli, Mempo. “La otra cara del espejo”, en Bisama y Bisama, 2004, pp. 29-32.
- _____. 1983. *Luna caliente*. Buenos Aires: Edhasa, 2011.
- _____. 1985. *Qué solos se quedan los muertos*. Barcelona: Plaza y Janés, 1986.
- Gibson, William. 1986. *Count Zero*. Nueva York: Ace Books, 1987.
- _____. *Mona Lisa Overdrive*. Nueva York: Bantam Books, 1988.
- _____. *Neuromancer*. Nueva York: Ace Books, 1984.
- Goldberg, Ronald. *America in the Twenties*. Nueva York: Syracuse University Press, 2003.
- González, Oscar. “Argentina: la transición alfonsinista”, *Nueva Sociedad* 82 (1986) 22-27.
- González de Ávila, Manuel. *Semiótica crítica de la cultura*. Rubí, Barcelona: Anthropos, 2002.
- González-Ortega, Nelson. “Teoría feminista como intertexto en novelas de escritoras latinoamericanas de fines del siglo XX”, en Cifuentes Aldunate, Claudio (comp.), *Síntomas en la prosa hispánica contemporánea 1990-2001*. Odense: Southern Denmark University Press, 2004, pp. 219-246.
- Gorelik, Adrián y Graciela Silvestri. “Paseo de compras: un recorrido por la decadencia urbana de Buenos Aires”. *Punto de vista* 12: 37 (1990) 23-28.
- Gorodischer, Angélica. *Jugo de mango*. Buenos Aires: Emecé, 1988.
- _____. *Las repúblicas*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor, 1991.
- Gone with the Wind*. Victor Fleming (Dir.) Act. Clark Gable, Vivien Leigh y Thomas Mitchell. Warner Bros, 1939.
- Grand Hotel*. Edmund Goulding (Dir.). Act. John Barrymore, Joan Crawford, Greta Garbo. Metro-Goldwyn-Mayer, 1932.
- Gregory, Sinda. *Private Investigations: The Novels of Dashiell Hammett*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1985.
- Groussac, Paul. “El candado de oro”, en *Sud-América*, 21, 25 y 26 de junio de 1884. Como “La pesquisa”, anónimamente en *La biblioteca*, 2: 3 (1897); en Lafforgue, Jorge, 1997.
- Grundy, Sidney. 1894. “The New Woman”. *The New Woman and Other Emancipated Woman Plays*. Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 1-59.
- Grützmaker, Lukasz. “Las trampas del concepto “la nueva novela histórica” y de la retórica de la historia postoficial”, *Acta Poética* 27: 1 (2006) 141-167.
- Gundermann, Christian. *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la posdictadura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Guneratne, Anthony y Wimal Dissanayake (comp.). *Rethinking Third Cinema*. Londres: Routledge, 2003.

Gusmán, Luis. *Villa*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.

H

- Hammett, Dashiell. 1929. *The Maltese Falcon*. Nueva York: Vintage, 1989.
_____. 1927. *Red Harvest*, en *The Four Novels: Red Harvest, The Dain Curse, The Maltese Falcon, The Glass Key*. Londres: Picador / Macmillan, 1982.
- Harrison, Ross. *Hobbes, Locke, and Confusion's Masterpiece: An Examination of Seventeenth-Century Political Philosophy*. Nueva York: Cambridge University Press, 2003.
- Hassan, Ihab. *Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1961.
_____. *Rumors of Change: Essays in Five Decades*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1995.
- Hayes, Kevin J. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, de (Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Heker, Liliana. *El fin de la historia*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.
_____. "Exilio y literatura", *El Ornitorrinco* 7 (1980), 3-5.
_____. "Respuesta de Liliana Heker", *El Ornitorrinco* 10 (1981) 4-7.
_____. *Zona de clivaje*. Buenos Aires: Legasa, 1987.
- Hemingway, Ernest. 1929. *A Farewell to Arms*. Nueva York: Scribner, 1997.
_____. *For Whom the Bell Tolls*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1945.
_____. *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway*. Finca Vigía Edition. New York: Scribner's, 1987.
- Heredia, Mariana. "La demarcación de fronteras entre la política y la economía en democracia. Actores y controversias alrededor de la política económica de Alfonsín", en Pucciarelli, 2006, pp. 153-198.
- Hillerman, Tony. 1988. *A Thief of Time*. Nueva York: Harper Collins, 2009.
- Himmelberg, Robert. *The Great Depression and the New Deal*. Westport, CT: Greenwood Press, 2001.
- Hippolyte, Jean-Louis. *Fuzzy Fiction*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press, 2006.
- Hirschkop, Ken. *Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Hirschkop, Ken y David Shepherd. *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press, 1999.
- Hobbes, Thomas. 1651. *Leviathan, or the Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil*. Editado por Richard Tuck. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
_____. 1642. *On the Citizen*. Ed. y trad. Richard Tuck y Michael Silverthorne. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Hobsbawm, Eric. 1969. *Bandits*. Nueva York: Pantheon, 1981.

- _____. 1995. *Historia del siglo XX: 1914-1991*. Trad. Juan Faci *et al.*. Barcelona: Crítica, 2001.
- _____ y Terrence Ranger (comp.). 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Hobson Quinn, Arthur. *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*. Nueva York: Appleton-Century-Crofts, 1941.
- Hodgkin, Katharine y Susannah Radstone (comp.). *Contested Pasts: The Politics of Memory*. Nueva York: Routledge, 2003.
- Hoffman, Frederick. *The Twenties: American Writing in the Postwar Decade*. New York: Free Press, 1949.
- Hogeland, Lisa Maria. *Feminism and its Fictions: the Consciousness-raising Novel and the Women's Liberation Movement*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1998.
- Holmberg, Eduardo. 1896. “La bolsa de huesos”, “La casa endiablada”, en *Cuentos Fantásticos*. Buenos Aires: Hachette, 1957.
- Hombre mirando al sudeste*. Dir. y guión Eliseo Subiela. Act. Hugo Soto, Horacio Quinteros, Inés Vernengo. Filmdallas Pictures y Cinequanon. 1985.
- Hurston, Zora. 1937. *Their Eyes Were Watching God*. Nueva York: Harper Collins, 2000.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge, 2002.
- _____. 1980. “Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox” en García Landa, Jose y Susana Onega, 1996, pp. 203-214.
- _____. *The Politics of Postmodernism*. Londres: Routledge, 2002.

I

- Iglesias, Leonardo. *Psicología de la voluntad de poder*. Madrid: Anthropos, 2003.
- Inge, M. Thomas. *Handbook of American Popular Culture*. Volume 1. Westport, CT.: Greenwood Press, 1978.
- Iparraguirre, Sylvia. *La tierra del fuego*. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.
- Irwin, Robert y Monica Szurmuk (comp.). *Dictionary of Latin American Cultural Studies*. Gainesville: University Press of Florida, 2012.

J

- Jackson, Kenneth y Stanley Schultz (comp.). *Cities in American History*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1972.
- Jameson, Fredric. 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Inglaterra: Routledge, 2002.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria*. Buenos Aires: Biblos, 1995.

- _____ y Julio Schwartzman. *Historia crítica de la literatura argentina: la lucha de los lenguajes*. Buenos Aires: Emecé, 2003.
- J. M. B. Septiembre 1838. “Marie Laurent”, *Unpublished Passages in the Life of Vidocq, The French Minister of Police*, en *Burton’s Gentleman’s Magazine*, septiembre 1838. URL: <http://www2.mcdaniel.edu/WestminsterDetectiveLibrary/text%20files%20of%20stories/Marie%20Laurent.html> [2 de abril de 2012].

K

- Kaminsky, Amy. *After Exile: Writing the Latin American Diaspora*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Kant, Immanuel. 1770. *Sobre la forma y los principios del mundo sensible y el mundo inteligible*. Trad. de Ramón Ceñal Lorente. Madrid: José Gómez Caffarena, 1996.
- Kantaris, Elia. *The Subversive Psyche: Contemporary Women's Narrative from Argentina and Uruguay*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Kazin, Alfred. *On Native Ground*. Nueva York: Reynal y Hitchcock, 1942.
- Kerr, Lucille. “Novels and ‘Noir’ in New York”, *World Literature Today* 69: 4 (1995) 733-739.
- Keunen, Bart. “Cultural Thematics and Cultural Memory: Towards a Socio-Cultural Approach to Literary Themes”, en *Vervliet*, 2000, pp. 19-30.
- _____. *Time and Imagination. Chronotopes in Western Narrative Culture*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2011.
- Kellner, Douglas. *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*. Londres: Routledge, 1995.
- Keynes, John. 1926. *The End of Laissez Faire. The Economic Consequences of the Peace*. Nueva York: Prometheus Books, 2004.
- Kieran M. y D. McIver Lopes (comp.). *Knowing Art: Essays in Aesthetics and Epistemology*. Nueva York: Springer, 2006.
- Knight, Stephen. “‘A Hard Cheerfulness’: An Introduction to Raymond Chandler”, en *Docherty*, 1988, pp. 71-87.
- Kon, Daniel. *Los chicos de la guerra*. Buenos Aires: Galerna, 1982.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980.
- Kyvig, David. *Daily Life in the United States, 1920–1939. Decades of Promise and Pain*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002.

L

- Lafforgue, Jorge. *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997.
- _____ y Jorge Rivera. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996.

- Lagos, María Inés. "Displaced Subjects: Valenzuela and the Metropolis", *World Literature Today* 69: 4 (1995) 726-732.
- La historia oficial*. Dir. Luis Puenzo. Guión Luis Puenzo y Aída Bortnik Act. Héctor Alterio, Norma Alenadro, Chunchuna Villafañe. Cinemanía, 1985.
- Lambdin, Laura y Robert Lambdin (comp.). *Encyclopedia of Medieval Literature*. Westport, CT: Greenwood Press, 2000.
- Landrum, Larry. *American Mystery and Detective Novels: A Reference Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 1999.
- La noche de los lápices*. Dir: Héctor Olivera. Act: Alejo García Pintos, Vita Escardó, Leonardo Sbaraglia, Tina Serrano, Héctor Bidonde. 1986.
- Lauret, María. *Liberating Literature. Feminist Fiction in America*. Nueva York: Routledge, 2012.
- Lechte, John. *Julia Kristeva*. Nueva York: Routledge, 1990.
- Lehan, Richard. *The City in Literature: an Intellectual and Cultural History*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Levinson, Luisa. *A la sombra del búho*. Buenos Aires: Losada, 1972.
- Lewis, Daniel. *The History of Argentina*. Westport, CT: Greenwood Press, 2001.
- Ley 18.019. *Cinematografía. Normas que regirán su funcionamiento. Créase el Ente Nacional de Calificación Cinematográfica*. Sancionada el 25 de marzo de 1968; publicada en el Boletín Oficial del 7 de enero de 1969.
- Ley 22.924. *Ley de autoamnistía* ("de Pacificación. Amnistía de delitos cometidos con motivación, finalidad terrorista o subversiva, desde el 25/5/73 hasta el 17/6/82"). Sancionada el 22 de septiembre de 1983; promulgada el 27 de septiembre de 1983; publicada en el Boletín Oficial el 27 de septiembre de 1983.
- Ley 23.040. *Derógase por inconstitucional y declárase insanablemente nula la Ley de facto 22.924*. Sancionada el 22 de diciembre de 1983; promulgada el 27 de diciembre de 1983; publicada en el Boletín Oficial el 29 de diciembre de 1983.
- Ley 23.052. *Cinematografía. Ente de calificación. Su disolución*. Sancionada el 22 de febrero 1984; promulgada el 9 de marzo de 1984; publicada en el Boletín Oficial del 21 de marzo 1984.
- Ley 23.264. *Filiación. Patria Potestad*. Sancionada el 25 de septiembre de 1985; promulgada el 4 de octubre de 1985; publicada en el Boletín Oficial el 11 de octubre de 1985.
- Ley 23.492. *Extinción de la acción penal (Punto Final)*. Sancionada el 23 de diciembre de 1986; promulgada el 24 de diciembre de 1986; publicada en el Boletín Oficial del 29 de diciembre de 1986.
- Ley 23.515. *Divorcio vincular*. Sancionada el 3 de junio de 1987; promulgada el 8 de junio de 1987; publicada en el Boletín Oficial del 12 de junio de 1987.
- Ley 23.521. *Obediencia Debida*. Sancionada el 4 de junio de 1987; promulgada el 8 de junio de 1987; publicada en el Boletín Oficial del 9 de junio de 1987.
- Ley 24.012. *Cupo femenino*. Sancionada el 6 de noviembre de 1991; promulgada el 29 de noviembre de 1991; publicada en el Boletín Oficial el 3 de diciembre de 1991.

- Liapunov, Vadim. "Notes on Bakhtin's Terminology: Architectonics". *Elementa*, vol. 4 (1998) 65-70.
- Lillo, Mario. "Cartas en/desde Berlín: *Morir en Berlín* de Carlos Cerda y *El desierto* de Carlos Franz", *Acta Literaria* N° 39, II Sem. (2009) 69-89. [20 de febrero de 2010] URL: http://www.scielo.cl/pdf/actalit/n39/art_06.pdf
- Lispector, Clarice. 1960. *Lazos de familia*. No se menciona al traductor. Barcelona: Montesinos, 1988.
- Little Caesar*. Mervyn LeRoy (Dir.). Act. Edward G. Robinson, Douglas Fairbanks Jr. y Glenda Farrell. First National Pictures, 1930.
- Locke, Alain. "Enter the New Negro". *Survey Graphic*, Harlem Mecca of the New Negro, 6: 6 (1925) **631-634**.
- Lockhart, Darrell (comp.) *Latin American Mystery Writers: an A-to-Z Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 2004.
- Lodge, David. 1969. "The Novelist at the Crossroads", en García Landa, Jose y Susana Onega, 1996, pp. 87-116.
- _____ y Nigel Wood. *Modern Criticism and Theory*. Harlow: Pearson, 2000.
- Lo Presti, Flavio. "Estética", en Arán, 2006: 99-106.
- Los chicos de la guerra*. Dir. Bebe Kamin (Bernardo Czemerinsky). Guión Daniel Kon y Bebe Kamín, sobre la novela homónima de Daniel Kon. Act. Héctor Alterio, Carlos Carella, Ulises Dumont. Uncipar. 1984.
- Lostal, Sauli. 1932. *El enigma de la calle Arcos*. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 1996.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999.

M

- Macdonald, Gina. *Shaman or Sherlock? The Native American Detective*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002.
- Macdonald, Ross. 1966. *Dinero negro*. Trad. Marta King. *El Séptimo Círculo* 200. Buenos Aires: Emecé, 1967.
- _____. 1959. *The Galton Case*. Nueva York: Vintage Books, 1996.
- Madden, David (ed.), *Tough Guy Writers of the Thirties*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1968.
- Malmgren, Carl. "The Crime of the Sign: Dashiell Hammett's Detective Fiction." *Twentieth Century Literature*. 45: 3 (1999) pp. 371-384.
- Mandel, Ernst. *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*. Trad. Pura López Colomé. México: UNAM, 1986.
- Marcos, Juan. *Roa Bastos, precursor del postboom*. México: Katún, 1983.
- Margolies, Edward. *Which Way Did He Go: The Private Eye in Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Chester Himes and Ross MacDonald*. New York: Homes and Meier, 1982.
- Marling, William. "The Formal Ideologeme". *Semiotica*, 98: 3-4 (1994) 277-300.
- Martínez, Tomás Eloy. *La novela de Perón*. Buenos Aires: Legasa, 1986.

- _____. “Memorias del fin del mundo. La Argentina de Borges y de Perón”. *Claves de razón práctica*, 3 (1990) 34-43.
- Masiello, Francine. *The Art of Transition. Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Durham, NC: Duke University Press, 2001.
- Mattalía, Sonia. *La ley y el crimen: usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Veluert, 2008.
- Matzke, Christine y Susanne Mühleisen (comp.) *Postcolonial Postmortems: Crime Fiction from a Transcultural Perspective*. Amsterdam: Rodopi, 2006.
- McBain, Ed (Seudónimo de Evan Hunter). 1956. *Cop Hater*. Nueva York: Simon y Schuster, 1999.
- McHale, Brian. “Elements of a Poetics of Cyberpunk”. *Critique*, 33: 3 (1992) 149-175.
- _____. *Postmodernist Fiction*. Londres: Routledge, 1996.
- Medvédev, Pavel. 1928. “The elements of the artistic construction”, en *The Formal Method in Literary Scholarship. A critical Introduction to Sociological Poetics*. Trad. Albert Wehrle. Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press, 1991, pp. 129-141.
- _____. 1928. *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Trad. Albert Wehrle. Baltimore: John Hopkins University Press, 1991.
- Menton, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Menon, Elizabeth. *Evil by design: the creation and marketing of the femme fatale*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- Mercader, Martha. 1981. *Juanamuela mucha mujer*. Buenos Aires: Planeta, 1983.
- _____. *Para ser una mujer*. Buenos Aires: Planeta, 1992.
- Mesa Gancedo, Daniel (comp.). *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.
- Mitchell, Margaret. 1932. *Gone with the Wind*. Nueva York: Simon and Schuster, 2008.
- Mora, Gabriela y Karen S. Van Hooft (comp.). *Theory and practice of feminist literary criticism*. Ypsilanti, MI: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1982.
- Morn, Frank. *The Eye that Never Sleeps: A History of the Pinkerton National Detective Agency*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1982.
- Morson, Gary y Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Poetics*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1990.
- Mosley, Walter. 1990. *Devil in a Blue Dress*. Nueva York: Washington Square Press, 2002.
- Muñoz Valenzuela, Diego. “Encuentro de Narrativa Policial Latinoamericana”, en *Bisama y Bisama*, 2004, 9-11.

N

- Nava, Michael. *Rag and Bone*. Nueva York: Putnam, 2001.
- Nabokov, Vladimir. 1932. *Despair: A Novel*. Nueva York: Vintage, 1989.

- _____. 1962. *Pale Fire*. Nueva York: Vintage, 1989.
- Nichols, William. *Transatlantic Mysteries: Crime, Culture and Capital in the "Noir Novels" of Paco Ignacio Taibo II and Manuel Vázquez Montalbán*. Plymouth: Rowman & Littlefield, 2011.
- Niccolini, Silvia (comp.). *El análisis estructural*. Trad. Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977.
- No habrá más penas ni olvido*. Dir. Héctor Olivera. Guión Roberto Cossa y Héctor Olivera según la novela homónima de Osvaldo Soriano. Act. Federico Luppi, Víctor Laplace, Héctor Bidonde. Aries. 1983.
- Noumbissi, Nzachée. "Poe no inventa el cuento y el delito: al detective tampoco", *Acta literaria*. 26 (2001) 99-115. [18 de agosto de 2009] URL: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttextpid=S0717-68482001002600008yln=esynrm=iso.
- Novaro, Marcos y Vicente Palermo. *La dictadura militar (1976-1983). Del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Nun, José y Juan Carlos Portantiero (comp.), *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur Editores, 1987.

O

- Orphée, Elvira. *Ciego del cielo*. Buenos Aires: Emecé, 1991.
- Ortiz, Fernando. 1940. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1987.
- Otra historia de amor*. Dir. Américo Ortiz de Zárate. Act. Arturo Bonin, Mario Pasik. 1986.

P

- Padura Fuentes, Leonardo. "Modernidad y postmodernidad: La novela policial en Iberoamérica", *Hispanamérica* 28: 84 (1999) 37-50.
- Pago, Pedro. (seudónimo de David Viñas). *Chicho chico*. Buenos Aires: Vorágine, 1953.
- _____. (seudónimo de David Viñas). *Chicho grande*. Buenos Aires: Vorágine, 1953.
- _____. (seudónimo de David Viñas). *Mate Cocido*. Buenos Aires: Vorágine, 1953.
- Palmer, Niall. *The Twenties in America: Politics and History*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006.
- Panek, Leroy. *An Introduction to the Detective Story*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1987.
- _____. *Before Sherlock Holmes: How Magazines and Newspapers Invented the Detective Story*. Jefferson, NC: McFarland, 2011.
- _____. *New Hard-Boiled Writers, 1970s-1990s*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 2000.
- _____. *Probable Cause. Crime Fiction in America*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1990.

- Patterson, Martha (comp.). *The American New Woman Revisited*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2008.
- Pauls, Alan. *El coloquio*. Buenos Aires: Emecé, 1990.
- Pechey, Graham. *Mikhail Bakhtin. The Word in the World*. Londres y Nueva York: Routledge, 2007.
- Pellicer, Rosa. “Memoria y reconstrucción en dos novelas policiales argentinas: *Qué solos se quedan los muertos*, de Mempo Giardinelli, y *La memoria en donde ardía*, de Miguel Bonasso”, *Amerika* 2 (2010) [10 de julio de 2011]. URL: <http://amerika.revues.org/1045>
- Peri Rossi, Cristina. *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Perlongher, Néstor. *La prostitución masculina*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.
- Picón Garfield, Evelyn. “Interview with Luisa Valenzuela”, *Review of Contemporary Fiction* 6: 3 (1983) 25-30.
- Piglia, Ricardo. *Cuentos de la serie negra*. Buenos Aires: CEAL, 1979.
- _____. 1992. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- _____. 1980. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- Pino, Mirian. “El relato policial en América Latina”, en *Bisama* 2004, pp. 33-42.
- Piña, Cristina. “La narrativa argentina en los años setenta y ochenta”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (julio-septiembre 1993) 121-138.
- Poe, Edgar Allan. *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Nueva York: Wordsworth, 2004.
- Pollard, Rachel. *Dialogue and Desire: Mikhail Bakhtin and the Linguistic Turn in Psychotherapy*. Londres: Karnac Books, 2008.
- Ponce, Néstor. “Manuel Peyrou y la nacionalización de un género”, *Orbis Tertius* IV (2000), URL: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-7/articulos/02-ponce> [18 de noviembre de 2011]
- _____. *Literatura policial en Argentina: Wales, Borges, Saer*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1997.
- Pons, Cristina. *Memorias del olvido: la novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo Veintiuno, 1996.
- Portantiero, Juan Carlos. “La transición entre la confrontación y el acuerdo”, en Nun y Portantiero, 1987, pp. 257-294.
- Pound, Ezra. 1924/1969. *The Cantos of Ezra Pound*. Nueva York: New Directions, 1996.
- Prieto, Adolfo. “El libro asediado. Sucédáneos actuales de la literatura: la radio, el cine, la televisión”, en *Sociología del público argentino*. Buenos Aires: Leviatán, 1956, pp. 86-114.
- Pucciarelli, Alfredo (coord.). “Introducción” a Pucciarelli, 2006: 7-21.
- _____. “La república no tiene Ejército. El poder gubernamental y la movilización popular durante el levantamiento militar de Semana Santa”, en Pucciarelli, 2006: 115-151.
- _____. *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2006.

Pynchon, Thomas. 1966. *The Crying of Lot 49*. Nueva York: Harper Perennial, 1999.

Q

Quílez Esteve, Laia. *La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Tarragona, 2009. URL: www.tesisenred.net [2 de abril de 2012]

Quiroga, Hugo. “La reconstrucción de la democracia argentina”, en Suriano, 2005, 87-153.

R

Rama, Ángel. *Más allá del boom. Literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984.

Ramsland, Katherine. “Francois Eugene Vidocq: World's First Undercover Detective”, *The Forensic Examiner* 15: 2 (2006) 49-52.

Raub, Patricia. *Yesterday's Stories: Popular Women's Novels of the Twenties and Thirties*. Westport, CT: Greenwood Press, 1994.

Reati, Fernando. *Postales del provenir: la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos, 2006.

Reguillo Cruz, Rossana. *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Buenos Aires: Norma, 2000.

Resina, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos, 1997.

Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994.

Rhodes, Chip. *Structures of the Jazz Age: Mass Culture, Progressive Education, and Racial Discourse in American Modernism*. Londres: Verso, 1998.

Robbe-Grillet, Alain. 1963. *For a New Novel: Essays on Fiction*. Trad. Richard Howard. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1989: 22-23.

_____. 1957, 1959. *Jealousy and The Labyrinth*. Trad. Richard Howard. Nueva York: Grove Press, 1994.

_____. 1953. *The Erasers*. Trad. Richard Howard. Nueva York: New Paperback, 2009.

Robin, Régine. “Extensión e incertidumbre de la noción de literatura”, en Angenot, Marc et al., *Teoría literaria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1993, pp. 51-56.

Roffé, Reina. *La Rompiente*. Buenos Aires: Puntosur, 1987.

Roller, Judi. *The Politics of the Feminist Novel*. Nueva York: Greenwood Press, 1986.

Rosa, Harmut. “Social Acceleration: Ethical and Political Consequences of a Desynchronized High-Speed Society”, en Rosa & Scheuerman, 77-111.

_____. y William Scheuerman. *High-Speed Society: Social Acceleration, Power, and Modernity*. Pennsylvania: Penn State Press, 2009.

- Rosa, Nicolás. “De estos polvos, estos lodos...”. *Cuadernos de Recienvenido* 18 (2002) 23-48.
- Rosaldo R. y R. Anderson (comp.) *La literatura iberoamericana del siglo XIX*. Tucson: Universidad de Arizona, 1974.
- Rosi Song, H. “El neopolicial de Paco Ignacio Taibo II. ¿Una resolución de la historia?” *Hispanamérica* 32: 96 (2003) 91-96.
- Royo, Amelia. “La experiencia del sujeto cultural en ‘La Murga’, de Pedro Orgamide”. *Verba hispánica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 11 (2003) 49-54.

S

- Saer, Juan José. 1983. *El entenado*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- _____. *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- _____. 1980. *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- Saítta, Silvia. “Ciudades revisitadas”, *Revista de Literaturas Modernas* 34 (2004a) 135-149.
- _____. “Martín Caparrós, b. 1957”, en Lockhart, 2004b, pp. 48-50.
- Sanahuja, José Antonio. “Regionalismo e integración en América latina: balance y perspectivas”, *Pensamiento Iberoamericano* N° 0 (2007) pp. 75-106.
- Sánchez-Prado, Ignacio. “Reapropiar *La ciudad ausente*: consideraciones sobre la “máquina de narrar””, *Colorado Review of Hispanic Studies* Vol. 2 (2004) 187-200, 196.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Norma, 2000.
- _____. *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2001.
- _____. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una reflexión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005
- _____. *et al., Ficción y política: la narrativa argentina durante el Proceso Militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987.
- Sasturain, Juan. 1989. *Arena en los zapatos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
- _____. 1985 y 1987. *Manual de perdedores*. Barcelona: Ediciones B, 1998.
- _____. *Pagaría por no verte*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.
- Saussure, Ferdinand de. 1916. *Curso de Lingüística General*. Trad. Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 1945. URL: www.uruguaypiensa.org.uy/andocasociado.aspx?275,758. [19 de diciembre de 2011]
- Sawers, Larry. *The Other Argentina: The Interior and National Development*. Boulder, CO: Westview Press, 1996.
- Scaggs, John. *Crime Fiction*. Nueva York: Routledge, 2005.
- Scarface*. Howard Hawks y Richard Rosson (Dir.) Act. Paul Muni, Ann Dvorak y Karen Morley. The Caddo Company, United Artists, 1932.

- Schrad, Mark. "Constitutional Blemishes: American Alcohol Prohibition and Repeal as Policy Punctuation", *Policy Studies Journal* 35: 3 (2007) pp. 437-463.
- Schroeder, Timothy. *Three Faces of Desire*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Scott, Joan. *Gender and the Politics of History*. Nueva York: Columbia University Press, 1999.
- Sebreli, Juan José. "Dashiell Hammett, novelista de una sociedad de competencia", *Ficción*, 50 (1966) 94-98.
- _____. *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades, 1950-1997*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- Seoane, María y Héctor Ruiz Núñez. *La noche de los lápices*. Buenos Aires: Contrapunto, 1986.
- Señora de nadie*. Dir. María Luisa Bemberg. Act. Luisina Brando, Rodolfo Ranni, Julio Chávez, China Zorrilla. 1982.
- Shaw, Donald. *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. Saratoga Springs: State University of New York, 1998.
- Shindler, Colin. *Hollywood in Crisis: Cinema and American Society, 1929-1939*. Nueva York: Routledge, 1996.
- Showalter, Elaine. *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. Londres: Virago Press, 1987.
- Shua, Ana María. *Casa de geishas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- Sklodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*. Ámsterdam: John Benjamins, 1991.
- Sobchack, Vivian. "Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir", en Browne, 1998, pp. 129-170.
- Soitos, Stephen. *The Blues Detective: A Study of African American Detective Fiction*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1996.
- Soriano, Osvaldo. 1980. *Cuarteles de invierno*. Buenos Aires: Norma, 1997.
- _____. 1982. *No habrá más penas ni olvido*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- Sorrentino, Fernando. "La novela que Borges jamás escribió", *La Nación*, Buenos Aires, 17-VIII-1997.
- Spillane, Mickey. *Kiss Me, Deadly*. Nueva York: New American Library, 1952.
- St. Germain, Amos. "The Flowering of Mass Society: An Historical Overview of the 1920s" en Broer, Lawrence y John Walther, 1990, pp. 13-44.
- Steinbeck, John. 1939. *The Grapes of Wrath*. Nueva York: Penguin, 2002.
- Steinberg, Alicia. *Cuando digo Magdalena*. Buenos Aires: Planeta, 1992.
- Stock, Kathleen. "Fiction and Psychological Insight", en Kieran y McIver Lopes, 2006, pp. 51-66.
- Sterne, Laurence. 1759-1767. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman: Comprising the Humorous Adventures of Uncle Toby and Corporal Trim*. Fildelfia: J.B. Lippincott, 1882.
- Suárez Briones, Beatriz y otros. *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Barcelona: Icaria, 2000.

- Sur*. Dir. y guión Fernando Solanas. Act. Miguel Ángel Solá, Susú Pecoraro, Phillippe Leotard. Cinesur, Pacific Productions y Canal Plus. 1987.
- Suriano, Juan. *Nueva Historia Argentina. Dictadura y Democracia (1976-2001)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- Swope, Richard. "Approaching the Threshold(s) in Postmodern Detective Fiction: Hawthorne's "Wakefield" and Other Missing Persons", *Critique* 39: 3, 1998, pp. 207-227.

T

- Taibo, Paco Ignacio (II). 1989. *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*. Barcelona: Planeta, 2005.
- Tango feroz. La leyenda de Tanguito*. Dir. Marcelo Piñeyro. Act. Fernán Mirás, Cecilia Dopazo, Imanol Arias, Héctor Alterio. 1993.
- Tani, Stefani. *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1984.
- Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham, NC: Duke University Press, 1997.
- Terán, Oscar. "Argentina: tocar lo intocable", *Punto de vista* 9: 28 (1986) 44-45.
- _____. *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2008.
- The Public Enemy*. William A. Wellman (Dir.). Act. James Cagney, Jean Harlow y Edward Woods. Warner Bros, 1931.
- The Roaring Twenties*. Raoul Walsh (Dir.) James Cagney, Humphrey Bogart y Priscilla Lane. Warner Bros, 1939.
- The Sign of the Cross*. Cecil B. DeMille (Dir.). Act. Fredric March, Claudette Colbert y Elissa Landi. Paramount, 1932.
- Thomson, Douglass, Jack Voller y Frederick S. Frank (comp.). *Gothic Writers: A Critical and Bibliographical Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002.
- Tichenor, Daniel. *The Politics of Immigration Control in America*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002.
- Tiempo de revancha*. Dir. y guión, Adolfo Aristarain. Act. Federico Luppi, Haydée Padilla, Rodolfo Ranni. Aries. 1981.
- Todorov, Tzvetan. 1971. "The Typology of Detective Fiction", en Lodge, David y Nigel Wood, 2000, pp. 137-144.
- _____. 1971. "Tipología del relato policial", en Link, Daniel, 2003, pp. 63-71.
- _____. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- _____. 1971. "Typologie du roman policier", en *Poétique de la prose*. [20 de febrero de 2010]
URL: http://ae-lib.org.ua/texts/todorov__poetique_de_la_prose__fr.htm#10-3.
- Torre, Claudia. "Los relatos de viajeros", en Jitrik y Schwartzman, 2003, pp. 517-536.

- Turner, Darwin. "The Harlem Renaissance: One Facet of an Untwisted Kaleidoscope", en Broer, Lawrence y John Walther (comp.), 1990, pp. 86-102.
- Tuska, Jon. *Dark Cinema: American Film Noir in Cultural Perspective*. Westport, CT: Greenwood Press, 1984.

U

- Últimos días de la víctima*. Dir. Adolfo Aristarain. Guión Adolfo Aristarain y José Pablo Feinmann según la novela homónima de José Pablo Feinmann. Act. Federico Luppi, Soledad Silveyra y Ulises Dumont. Aries. 1982.
- Un lugar en el mundo*. Dir. Adolfo Aristarain. Guión Adolfo Aristarain según un argumento de Adolfo Aristarain y Kathy Saavedra. Act. José Sacristán, Federico Luppi, Cecilia Roth. Adolfo Aristarain y Osvaldo Papaleo. 1991.
- Un muro de silencio*. Dir. Lita Stantic. Guión Graciela Maglie y Lita Stantic. Act. Vanesa Redgrave, Ofelia Medina y Lautaro Murúa. Aleph, Instituto Mexicano de Cinematografía y Channel 4. 1993.
- Ussher, Jane (ed.) *Body Talk: the Material and Discursive Regulation of Sexuality, Madness and Reproduction*. Estados Unidos y Canadá: Routledge, 1997.

V

- Valenzuela, Luisa. "Mis brujas favoritas", en Mora y Van Hooft, 1982, 88-95.
- _____. *Novela negra con argentinos*. Barcelona: Plaza y Janés, 1990.
- _____. *Novela negra con argentinos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1991.
- Van Vechten, Carl. 1927. *Nigger Heaven*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- Varela, Luis (bajo el seudónimo Raúl Waleis). 1877. *La huella del crimen*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- Vazeilles, José. *La izquierda argentina que no fue. Estudios de historia ideológica*. Buenos Aires: Biblos, 2002.
- Vervliet, Raymond (comp.). *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory. Studies in Comparative Literature* 30. Ámsterdam: Rodopi, 2000.
- Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002.
- Vidocq, Eugène-François. "Jean Monette", en *International Short Stories*. Vol. 3. Reynolds, Francis (comp.), 1910. Proyecto Gutenberg. [12 de julio de 2011] URL: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/10577/pg10577.html>
- _____. 1829. *Memoirs of Eugène-François Vidocq, Master of Crime*. Trad. Edwin Gile Rich. Oakland y Edimburgo: AK Press, 2003.
- Viñas, David (bajo el seudónimo Pedro Pago). *Chicho chico*. Buenos Aires: Vorágine, 1953.
- _____. (bajo el seudónimo Pedro Pago). *Chicho grande*. Buenos Aires: Vorágine, 1953.
- _____. (bajo el seudónimo Pedro Pago) *Mate Cocido*. Buenos Aires: Vorágine, 1953.

- Visacovsky, Sergio E. y Rosana Guber, “¿Crisis o transición? Caracterizaciones intelectuales. Del dualismo argentino en la apertura democrática”, en *Anuario de Estudios Americanos*, 62: 1 (2005) 55-85.
- Voloshinov, Valentín. “El discurso en la vida y el discurso en el arte (acerca de la poética sociológica)”, en *Freudismo. Un bosquejo crítico*. 1927. Buenos Aires: Paidós, 1999, pp. 167-202.
- _____. 1927. *Freudismo. Un bosquejo crítico*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- _____. 1929. *Marxism and the Philosophy of Language*. Trad. Ladislav Matejka y I. R. Titunik. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973.
- Vommaro, Gabriel. “Cuando el pasado es superado por el presente: las elecciones presidenciales de 1983 y la construcción de un nuevo tiempo político en la Argentina”, en Pucciarelli, 2006, pp. 245-288.

W

- Waisman, Sergio. “De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires”, *Ciberletras* 9 (2003) [20 de febrero de 2010] URL: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/waisman.html>.
- Waleis, Raúl (seudónimo de Luis Varela). 1877. *La huella del crimen*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- Walker, Alice. 1982. *The Color Purple*. Nueva York: Washington Square Books / Pocket Books, 1985.
- Walker, Nancy. *Feminist Alternatives: Irony and Fantasy in the Contemporary Novel by Women*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1990.
- Walsh, Rodolfo (comp.). *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Hachette, 1953.
- _____. 1957. *Operación Masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984.
- _____. 1953. *Variaciones en rojo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1985.
- Warner, Harry. *Prohibition, an Adventure in Freedom*. Westville, OH: World League Against Alcoholism: 1928.
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. Nueva York: Methuen, 2001.
- Wells, Herbert. 1895. *The Time Machine*. Maryland: Phoenix Pick, 2008.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- _____. “Utopia and Science Fiction”, *Science-Fiction Studies* 5 (1987) 203-214.
- Willson, Patricia. *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004.
- Wilson, Charles. *Walter Mosley: A Critical Companion*. Westport, CT: Greenwood Press, 2003.
- Wilson Taylor, Gary. “The discursive construction and regulation of dissident sexualities. The case of SM”, en Ussher, 1997, pp. 106-130.

Y

- Yannuzzi, María de los Ángeles. "Autoritarismo, democracia y neoconservadurismo". *Investigaciones Históricas*, 19 (1999) 239-257.
- Yates, Donald. "Sobre los orígenes de la literatura fantástica argentina" en Rosaldo y Anderson, 1974, pp. 213-220.
- Young, William y Nancy Young. *The 1930's*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002.

Z

- Zavala, Iris. "Bajtín y el acto ético: una lectura al reverso", en Bajtín, 1997, pp. 181-224.
- Zavala, Iris. *Escuchar a Bajtín*. España: Montesinos, 1996a.
- _____. "Escuchar a Bajtín", en Zavala, 1996a, pp. 23-53.
- _____. "La crítica dialógica", en Zavala, 1996a, pp. 75-126.

Textos consultados

- Abbott, Megan. "'Nothing You Can't Fix': Screening Marlowe's Masculinity", *Studies in the Novel*, 35: 3 (2003) pp. 305-324.
- Abraham, Tomás. "Operación ternura", *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (julio-septiembre 1993) pp. 27-40.
- Alemán, Jesse. "Chicano Novelistic Discourse: Dialogizing the Corrido Paradigm", *MELUS*. 23: 1 (1998) pp. 49-64.
- Altamirano, Carlos (comp.) *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Angenot, Marc et al., *Teoría literaria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1993.
- Annas, Julia. "Happiness as Achievement". *Daedalus*, 133: 2 (2004) 44-51.
- Anscombe, Gertrude. *Intention*. Oxford: Blackwell, 1963.
- Ansaldi, Waldo. "Democracias de pobres, democracias pobres, pobres democracias", *Temas y debates*, 7: 6 y 7 (2003) 27-43.
- _____. "Frívola y casquivana. Mano de hierro en guante de seda. Una propuesta para conceptualizar el término oligarquía en América Latina." Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 1991. [5 de septiembre de 2009]
URL:
<http://www.catedras.fsoc.uba.ar/udishal/art/frivolacasquivanamanodehierro.pdf>.
- _____. "Juegos de patriotas. Militares y políticos en el primer gobierno posdictadura en Bolivia, Brasil y Uruguay", en Pucciarelli, 2006, pp. 23-61.
- Arán, Pampa. *Apuntes sobre Géneros Literarios*. Córdoba: Epoké, 1996.
- _____. "Fundaciones teóricas: Bajtín y Lotman. Una visión en perspectiva", *El Hilo de la Fábula*, 5 (2005), pp. 21-30.

- _____. (comp.). *Nuevo Diccionario Léxico de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra Editor, 2006.
- _____. “Voces y fantasmas en la narrativa argentina”, en Arán, Pampa et al., *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los '90*. Córdoba: Epoké, 2003, pp. 113-168.
- Aristóteles. c. 340 a. C. *Ética Eudemia*. Trad. Antonio Gómez Robledo. México: UNAM, 1994.
- _____. c. 330 a. C. *Ética Nicomáquea*. Trad. Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue, 2007.
- Artaud, Antonin. *Collected Works*, vol. 4. Trad. Víctor Corti. Londres: John Calder, 1999.
- Atkins, G. Douglas, y Laura Morrow (comp.), *Contemporary Literary Theory*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1989.
- Aucoin, James. *The Evolution of American Investigative Journalism*. Columbia, MO: University of Missouri Press, 2005.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2000.
- Avellaneda, Andrés. “Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta”, en Bergero y Reati, 1994, pp. 141- 184.
- Bajtín, Mijaíl. *Speech Genres and Other Late Essays*. Tr. Vern W. McGee, ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Baltzly, Dirk. “Peripatetic Perversions: A Neo-Aristotelian Account of the Nature of Sexual Perversion”, *The Monist*, 86: 1 (2003) 3-29.
- Barboza, Marta. “Emergencia y configuración de la novela negra argentina durante los años sesenta/setenta”, *Espéculo. Revista de estudios literarios* 14, [22 de enero de 2011] URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/nonegarg.html>, 2009.
- _____. “Novelas negras argentinas: entre lo propio y lo ajeno”, *Espéculo. Revista de estudios literarios* 38, [22 de enero de 2011] URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/negarge.html>, 2008.
- Bargainnier, Earl. *The Gentle Art of Murder: The Detective Fiction of Agatha Christie*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1980.
- Barthes, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Niccolini, Silvia (comp.). *El análisis estructural*. Trad. Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977, pp. 65-101.
- Barzun, Jaques y Wendell Taylor. “Introductory”, en *A Catalogue of Crime*. Nueva York: Harper, 1971, pp. 3-21.
- Bekhet, Abir, Jaclene Zauszniewski y Wagdy Nakhla. “Happiness: Theoretical and Empirical Considerations”. *Nursing Forum*, 43: 1 (2008) 12-23.
- Benjamin, Walter. 1980. *Poesía y capitalismo (Iluminaciones II)*. Madrid: Taurus, en Link, 2003, pp. 19-25.
- Bentham, Jeremy. 1781. *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Berg, Eduardo. “La escuela del crimen: apuntes sobre el género policial en la Argentina”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios* 38, [22 de enero de 2011] URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/escrimen.html>, 2008.

- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Nueva York: Routledge, 1994.
- Bialostosky, Don. "Dialogic criticism", en Atkins y Morrow (comp.), 1989, pp. 214-228.
- Bocharov, Sergei. "En torno a una conversación", en Zavala, 1996a, pp. 73-116.
- Boniwell, Ilona. *Positive Psychology in a Nutshell*. Londres: Personal Wellbeing Centre, 2006.
- Borges, Jorge Luis. 1952. "El idioma analítico de John Wilkins". *Prosa completa*. Vol. 2. España: Bruguera, 1980.
- Bove, Paul (comp.) *Early Postmodernism. Foundational Essays*. Estados Unidos: Duke University Press, 1995.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. Trad. Martha Pou. México: Grijalbo, 1990.
- Bradford, Lisa Rose (comp.). "Los discursos de la traducción", *La cultura de los géneros*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001, pp. 153-177.
- Bratman, M. *Intention, Plans and Practical Reason*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.
- Brecht, Bertold. 1973. "Consumo, placer, lectura", en Link, Daniel, 2003: 44-48.
- Brown, J. Andrew. "Cyborgs, Post-punk, and the Neobaroque: Ricardo Piglia's *La Ciudad Ausente*", *Comparative Literature*. 61: 3 (2009) 316-326.
- Bubnova, "Bajtín en la encrucijada dialógica", en Zavala, Iris. *Bajtín y sus apócrifos*. Barcelona: Anthropos, 1996a, pp. 13-72.
- Byatt, A. S. (Antonia Susan). *Possession*. Nueva York: Vintage, 1991.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, NC: Duke University Press, 1987.
- Carrión, Jorge (comp.). *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona: Candaya, 2008.
- Chafe, William (comp.). *The Achievement of American Liberalism: The New Deal and Its Legacies*. Nueva York: Columbia University Press, 2003.
- Chandler, Raymond. *Killer in the rain*. Londres: Hamish Hamilton, 1964.
- Christianson, Scott. "A Heap of Broken Images: Hardboiled Detective Fiction and the Discourse(s) of Modernity", en Walker y Frazer, 1990, pp. 135-48.
- Colm Hogan, Patrick. *The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotion*. Nueva York: Cambridge University Press, 2003.
- Cordones-Cook, Juanamaría. "Luisa Valenzuela habla sobre *Novela negra con argentinos y Realidad nacional desde la cama*", *Letras Femeninas*, 18 (1992) 119-26.
- Cosslett, Tess. "Feminism, Matrilinealism, and the 'House of Women' in Contemporary Women's Fiction", *Journal of Gender Studies* 5, 1 (1996) 7-17.
- Dalmaroni, Miguel (comp.). *La investigación Literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2009.
- Davidson, Donald. *Essays on Actions and Events*. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- Davis, Lindsey. *The Silver Pigs*. Nueva York: Crown, 1989.
- Dean, John y Jean-Paul Gabilliet (comp.). *European Readings of American Popular Culture*. Westport, CT: Greenwood Press, 1996.
- De Ípola, Emilio. "Discurso social", en Altamirano, Carlos (comp.) *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2002: 68-72.

- Delamater, Jerome y Ruth Prigozy (comp.). *Theory and Practice of Classic Detective Fiction*. Westport, CT: Greenwood Press, 1997.
- Deleuze, Guilles, y Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Massumi, B.. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- De Olmos, Candelaria. "Cronotopo", en Arán, 2006, pp. 68-74.
- Derrida, Jacques. "La loi du genre/The law of genre", *Glyph 7*. Traducido por Michael Schwerin et al. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980, pp. 176-201.
- Descartes, René. 1637. *Discurso del método: Tratado de las pasiones del alma*. Trad. Eugenio Frutos Cortés. Barcelona: Planeta, 1989.
- Devitt, Amy. *Writing Genres*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 2004.
- Di Paolo, Osvald. *Cadáveres en el armario*. Buenos Aires: Teseo, 2011.
- Dove, Patrick. "Heterotopic Memory and the Narration of Disaster in Piglia". *The Catastrophe of Modernity: Tragedy and the Nation in Latin American Literature*. Lewsburg, PA: Bucknell University Press, 2004, pp. 222-252.
- Drucaroff, Elsa. *Mijaíl Bajtín. La guerra de las culturas*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1996.
- Dyer, Richard. *The Culture of Queers*. Nueva York: Routledge, 2002.
- Eagleton, Terry. *Ideología: una introducción*. Paidós: Madrid, 1992.
- Eliade, Mircea. *Nacimiento y renacimiento*. Barcelona: Editorial Kairós, 2000.
- Emerson, Caryl. "Shklovsky's *ostranenie*, Bakhtin's *vnenakhodimost'* (How Distance Serves an Aesthetics of Arousal Differently from an Aesthetics Based on Pain", *Poetics today*, 26: 4 (2005) pp. 637-664.
- Even-Zohar, Itamar. *Polysystem Studies*. *Poetics Today*, 11: 1 (1990).
- Federman, William. *Critifiction. Postmodern Essays*. Albany, NY: SUNY Press, 1993.
- Fenner, David. *Introducing Aesthetics*. Westport, CT: Praeger, 2003.
- Feldman, Fred. *Pleasure and the Good Life: Concerning the Nature, Varieties and Plausibility of Hedonism*. Oxford: Clarendon, 2004.
- Ferber, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Fernández Ríos, Luis. "Una revisión crítica de la psicología positiva: historia y concepto", *Revista Colombiana de Psicología*, 17 (2008) 161-176.
- Fogwill, Rodolfo. 1982. *Los pichiciegos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.
- Forbes, Jill y Michael Kelly (comp). *French Cultural Studies: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México y Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1968.
- _____. *Politics, philosophy, culture: interviews and other writings, 1977-1984*. Trad. Alan Sheridan. Nueva York: Routledge, 1990.
- Francese, Joseph, *Narrating Postmodern Time and Space*. Albany, NY: SUNY Press, 1997.
- Freud, Sigmund. 1930. *Civilization and Its Discontents*. Nueva York: Penguin, 2004.
- _____. *Three contributions to the theory of sex*. Traducido por A. A. Brill. Nueva York: Plain Label Books, 1920.

- Frow, John. *Time and Commodity Culture: Essays in Cultural Theory and Postmodernity*. Oxford, England: Clarendon Press, 1997.
- Gabbay, Dov y John Woods (comp.). *The Many Valued and Non-Monotonic Turn in Logic*. Amsterdam: North Holland, 2007.
- Galbraith, John. *The Great Crash*. Boston: Houghton Mifflin, 1972.
- Gale, Robert. *A Dashiell Hammett Companion*. Westport, CT: Greenwood Press, 2000.
- _____. *A Ross MacDonald Companion*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 1990.
- _____. “Estudios sobre las Culturas Contemporáneas”. *Época II*. Vol III: 5, Colima, junio 1997, pp. 109-128.
- _____. “Noticias recientes sobre la hibridación”. *Revista Transcultural de Música. Transcultural Music Review*, 7 (2003). [22 de enero de 2011] URL: <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm>
- García Hamilton, José. “Historical Reflections on the Splendor and Decline of Argentina”, *The Cato Journal*, 25: 3 (2005) pp. 521-540.
- García Talaván, Paula. “Transgenericidad y cultura del desencanto: el neopolicial iberoamericano”. *Letral*, 7 (2011) 49-58.
- Gardiner, Michael. *The Dialogics of Critique: M.M. Bakhtin and the Theory of Ideology*. Nueva York: Routledge. 1992
- Gerbaudo, Analía. “Aplicacionismo, recreación categorial y reinención en la crítica universitaria argentina (1960-1970)” en *Actualidades*, Caracas, Venezuela: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 15-16 (2007) 61-82.
- _____. “La enseñanza de la literatura y las traducciones teóricas: una línea de investigación en zona de borde”, *Boletim de Pesquisa – NELIC*, 2008 [18 de agosto de 2009]
URL: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/5878/8123>.
- _____, et al., *Paradigmas literarios del S. XX*. Serie Material de Estudio del Centro Multimedial de Educación a Distancia. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2001.
- Gide, André. *Ne jugez pas*. París: Gallimard, 1957.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. 1979. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer in the Nineteenth-century Literary Imagination*. Estados Unidos: Yale Nota Bene, 2000.
- Giordano, Alberto. “Las perplejidades de un lector modelo: Ensayo y ficción en Ricardo Piglia”. *Orbis Tertius* 2005 X(11): pp. 49-56. On-line: 22 de enero de 2011. [22 de enero de 2011] URL: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-11/2-giordano-las-perplejidades-de-un-lector-modelo.pdf>
- Girona Fibla, Nuria. *Escrituras de la historia. La novela argentina de los ochenta*. Valencia: Universidad de Valencia, 1995.
- Gómez, José María. “La cuestión de los derechos humanos en una democracia no consolidada”, *Punto de vista* 12: 36 (1989) 1-7.

- González, Gail. "La evolución de la novela policial argentina en la posdictadura", *Hispania* 90: 2 (2007) 253-263.
- Gramsci, Antonio. 1961. *Literatura y vida nacional*. Buenos Aires: Lautaro, en Link, Daniel, 2003, pp. 33-36.
- _____. 1957. *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Hoare, Quintin y Geoffrey Nowell Smith (comp.). Trad. Quintin Hoare y Geoffrey Nowell Smith Londres: Lawrence y Wishart, 1978.
- Gramuglio, María Teresa. "Tres problemas para el comparatismo", *Orbis Tertius*, XI: 12 (2006) [6 de julio de 2009]
URL: <http://163.10.30.238:8080/OrbisTertius/numeros/numero-12/2-gramuglio.pdf> .
- Greimas, Algirdas y Jacques Fontanille. 1991. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Trad. por Gabriel Hernández Aguilar y Roberto Flores México: Siglo Veintiuno, 1994.
- Grosz, Elizabeth y Elspeth Probyn. *Sexy bodies: the strange carnalities of feminism*. Nueva York: Routledge, 1995.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Halbwachs, Maurice. 1950. *La mémoire collective*. Biblioteca digital de autores clásicos de las Ciencias Sociales. Universidad de Québec en Chicoutimi [22 de enero de 2011] URL: http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.pdf
- Hamm, Richard. *Shaping the Eighteenth Amendment: Temperance Reform, Legal Culture, and the Polity, 1880-1920*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1995.
- Hawkes, Terence. *Structuralism and Semiotics*. Nueva York: Routledge, 2003.
- Haycraft, Howard. 1941. *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story*. Nueva York: Biblio and Tannen, 1974.
- Hebron, Malcolm. *The Medieval Siege: Theme and Image in Middle English Romance*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Hirsch, Marianne y Leo Spitzer. "'We would never have come without you': generations of nostalgia", en Hodgkin y Radstone, 2003, pp. 79-95.
- Hobsbawm, Eric. *Primitive Rebels*. Manchester: University of Manchester Press, 1959.
- Hodgkin, Katharine y Susannah Radstone (comp.). *Contested Pasts: The Politics of Memory*. Nueva York: Routledge, 2003.
- Holquist, Michael. 1990. *Dialogism. Bakhtin and His World*. Londres y Nueva York: Routledge, 2002.
- _____. "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction", *New Literary History*, 3 (1971-72) 135-56.
- _____. y Katerina Clark. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984.

- Hostetler, Norman. "From Mayday to Babylon: Disaster, Violence, and Identity in Fitzgerald's Portrait of the 1920s", en Broer y Walther, 1990, 110-119.
- Irvine, William. *On Desire: Why We Want What We Want*. Nueva York: Oxford University Press, 2006.
- Jameson, Frederic. *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*. Nueva York: Verso, 2005.
- _____. "The Synoptic Chandler", en Copjec, 1993, pp. 33-56.
- Jitrik Noé y Sylvia Saítta. *Historia crítica de la Literatura Argentina: El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- Jones, Daryl. *The Dime Novel Western*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1978.
- Joyce, James. 1939. *Finnegans Wake*. Nueva York: Penguin Books, 1999.
- _____. 1916. *Portrait of the Artist as a Young Man*. Nueva York: Penguin, 2003.
- Kelly, R. Gordon. *Mystery Fiction and Modern Life*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1998.
- Keunen, Bart. "Bakhtin, Genre Formation, and the Cognitive Turn: Chronotopes as Memory Schemata", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 2: 2 (Junio 2000) [22 de enero de 2011] URL: <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol2/iss2/2/>.
- Kristeva, Julia. "Nous Deux" or a (Hi)story of Intertextuality. *The Romanic Review*. 93: 7 (2002) pp. 1-2.
- Kuhn, Thomas. 1962. *La estructura de las revoluciones científicas*. Trad. Agustín Contín. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Lacan, Jacques. 1957-1958. *Las formaciones del inconsciente*. Trad. Enric Berenguer. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- _____. 1956-1957. *La relación de objeto*. Trad. Enric Berenguer. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- Lambdin, Laura y Robert Lambdin (comp.). *A Companion to Old and Middle English Literature*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002.
- Leitch, Thomas. *Crime Films*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Lewis, Barry, "The strange case of Paul Auster", *The Review of Contemporary Fiction* 14.1 (1994) 53-61.
- Linder, David. "Chandler's *The Big Sleep*". *The Explicator*, 59: 3 (2001) 137.
- Lindh, John. "City Jungles and Expressionist Reifications from Brecht to Hammett," *Twentieth Century Literature*, 44: 1 (1998) 119-129.
- Lindón, Alicia (comp.). *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad*. Rubí, Barcelona: Anthropos, 2000.
- Link, Daniel. *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma, 2003.
- _____. 1992. *El juego de los cautos*, Buenos Aires: La Marca, 2003.
- Llauró, María de Monserrat. "La crisis del estado benefactor y la imposición neoliberal en la Argentina de Alfonsín y Menem", *Aldea Mundo*, 11: 20 (2006) pp. 57-64.
- Lotman, Iuri. *La semiosfera III. Semiótica de las artes y la cultura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

- _____. “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”, en colaboración con B. A. Uspenski. *La semiosfera III. Semiótica de las artes y la cultura*. Madrid: Cátedra, 2000, pp. 168-193.
- Mancuso, Hugo. *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail Bachtin*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Marx, Karl. [1859] 1904. *A Contribution to the Critique of Political Economy*. Trad. N. I. Stone. Chicago: Charles H. Kerr Publishing.
- _____. y Friedrich Engels. *The German Ideology*. Ed. C. J. A. Arthur. No se menciona al traductor. Londres: Lawrence y Wishart, 1970.
- Massotta, Oscar. 1965. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- Medvédev, Pavel. *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994.
- _____. “Los elementos de la construcción artística”, en *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994, pp. 207-224.
- Metress, Christopher. *The Critical Response to Dashiell Hammet*. Westport, CT: Greenwood Press, 1994.
- Martin, Mike. “Happily Self-Deceived”. *Social Theory and Practice* 35: 1 (2009) 29 -44).
- Martín Galván, Juan Carlos. *Realismo documental en la narrativa española a principios del siglo XXI*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de North Carolina. URL:
<http://www.let.uu.nl/~Elena.Carrillo/personal/LITERATURA%20Y%20GUERRA%20CIVIL/ARTICULOS/Narrativa%20XXI%20TESIS%20soldados%20de%20Salamina.pdf>. [20 de marzo de 2012], 2006.
- Minter, David. *A Cultural History of the American Novel: Henry James to William Faulkner*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Moddelmog, Debra. *Reading Desire: In Pursuit of Ernest Hemingway*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999.
- Moraña, Mabel (comp.). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina*. Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Munt, Sally. *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel*. Londres: Routledge, 1994.
- Murphy, Richard. *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Nicholls, Peter. “Cruel Structures: The Development of Expressionism”, *Modernisms: A Literary Guide*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1995.
- Nino, Carlos. *Juicio al mal absoluto*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- Ortiz, Ricardo y Martín Schorr, “La economía política del gobierno de Alfonsín: creciente subordinación al poder económico durante la ‘década perdida’ ”, en Pucciarelli, 2006, pp. 291-328.
- Páez, Darío. “Cuaderno de Prácticas de Psicología Social y Salud: Fichas Técnicas sobre Bienestar y Valoración Psico-Social de la Salud Mental”. Mimeo. San Sebastián: Universidad del País Vasco, 2008.

- Painter, Sidney. *French Chivalry: Chivalric Ideas and Practices in Mediaeval France*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1940.
- Peters, Ellis. 1977. *A Morbid Taste of Bones*. Nueva York: Mysterious Press, 1994.
- Piglia, Ricardo. *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.
- _____. 1979. "Introducción" a *Cuentos de la serie negra*. Buenos Aires: CEAL, en Link, [1992] 2003, pp. 78-83.
- _____. (comp.). *Las fieras. Antología del género policial*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.
- Pike, David. *Lukacs and Brecht*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1985.
- Platón. c. 380 a. C. "El Banquete o del amor", en *Obras completas de Platón*. Tomo V. Trad. Patricio de Azcárate. Medina y Navarro Editores, Madrid: 1871, pp. 297-366.
- _____. c. 388 a. C. "Gorgias, o de la retórica", en *Obras completas de Platón*. Tomo V. Trad. Patricio de Azcárate. Medina y Navarro Editores, Madrid: 1871, pp. 113-282.
- Poole, Brian. "Bakhtin and Cassirer: The Philosophical Origins of Bakhtin's Carnival Messianism". *The South Atlantic Quarterly*, 97: 3-4 (1998) 537-578.
- Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- Rabinowitz, Paula. *Black y White y Noir: America's Pulp Modernism*. Nueva York: Columbia University Press, 2002.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1982.
- Read, Alan (comp.) *Architecturally Speaking: Practices of Art, Architecture, and the Everyday*. No se menciona la mediación de traductor/a. Londres: Routledge, 2000.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima tercera edición. URL: <http://buscon.rae.es>.
- Retamoso, Roberto. "Escrituras de la investigación e inscripciones del investigador", *Oficios terrestres. Rodolfo Walsh. A treinta años*. Número especial (2007) 30-37.
- Richardson, Brian (comp.). *Narrative dynamics: essays on time, plot, closure, and frames*. Columbus, OH: Ohio State University Press, 2002.
- Robinson, Gabrielle. "Marlowe's Sheets or the Murder of Desire". *Clues: A Journal of Detection*, 21: 2 (2000) 113-128.
- Rodríguez, Franklin. "The Bind Between Neopolicial and Antipolicial: The Exposure of Reality in Post-1980s Latin American Detective Fiction", *Cyberletras*, 15 (2006) [20 de febrero de 2010] URL: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/rodriguezf.html>.
- Rodríguez, Susana. "Hibridación cultural en la producción narrativa de Juan Ahuerma Salazar", *Cuadernos, FAHYCS-UNJu*, 16 (2001), 133-138.
- Roessner, Jeffrey. "Unsolved Mysteries: Agents of Historical Change in John Fowles's A Maggot", *Papers on Language y Literature*, 36: 3 (2000) 302-324.

- Romano, Evelia. "Macedonio Fernández: su teoría de la novela en *La ciudad ausente*", *Alba de América* 12: 22-23 (1994) 213-226.
- Romano, Vicente. *Desarrollo y progreso, por una ecología de la comunicación*. Barcelona: Teide, 1993.
- Romano Sued, Susana. *La diáspora de la escritura. Una poética de la traducción poética*. Córdoba: Alfa, 1995.
- _____, et al. *Los '90. Otras indagaciones*. Córdoba: Epoké, 2005.
- Rosa, Nicolás. *El arte del olvido y tres ensayos de mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- Ross Nickerson, Catherine. *The Web of Iniquity: Early Detective Fiction by American Women*. Durham, NC: Duke University Press, 1998.
- Routledge, Christopher. "A matter of disguise: locating the self in Raymond Chandler's *The Big Sleep* and *The Long Goodbye*", *Studies in the Novel*, 29: 1 (1997) 94-107.
- Rud, Manuel. "Breve historia de una apropiación. Apuntes para una aproximación al género policial en la Argentina", *Especulo* 17 (2001) [17 de diciembre de 2011]. URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/apropia.html>
- Ryan, Richard y Edward Deci. "On Happiness and Human Potentials: A Review of Research on Hedonic and Eudaimonic Well-Being", *Annual Review of Psychology*, 52 (2001) 141-166.
- Sade, Donatien. 1787. *The Misfortunes of Virtue and Other Early Tales*. Trad. David Coward Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Sánchez Vidal, Alipio. *Psicología social aplicada: teoría, método y práctica*. Madrid: Pearson, 2002.
- Sarlo, Beatriz. "Raymond Williams, una relectura", en Moraña, 2000, 309-318.
- _____. "Si no hubiera existido Borges", *ADN*, 10 de junio de 2011.
- _____. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.
- Schueler, George. *Desire. Its Role in Practical Reason and the Explanation of Action*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.
- Schwartz, Richard. *Nice and Noir: Contemporary American Fiction*. Columbia, MO: University of Missouri Press, 2002.
- Schwartz, Ronald. *Noir, Now and Then: Film Noir Originals and Remakes (1944-1999)*. Westport, CT: Greenwood Press, 2001.
- Setton, Román. "Los inicios del policial argentino y sus márgenes: Carlos Olivera (1858-1910) y Carlos Monsalve (1859-1940)", *HeLix* 2 (2010) 119-134.
- Sikkink, Kathryn. "From Pariah State to Global Protagonist: Argentina and the Struggle for International Human Rights", *Latin American Politics and Society*, 50: 1 (2008) pp. 1-29.
- Silver, Alain y James Ursini. *The Noir Style*. Nueva York: Peter Mayer Publishers, 1999.
- Silverman, Hugh (comp.). *Philosophy and Desire*. Nueva York: Routledge, 2000.
- Silverstein, Matthew. "In Defense of Happiness: A Response to the Experience Machine". *Social Theory and Practice*, 26: 2 (2000) 279-300.

- Schreier, Benjamin. "Desire's Second Act: 'Race' and *The Great Gatsby's* Cynical Americanism". *Twentieth Century Literature* 53: 2 (2007) 153-181.
- Sorapure, Madeleine, "The Detective and the Author: *City of Glass*", en Barone, Dennis, 1995, 71-87.
- Soriano, Osvaldo. 1992. *Una sombra ya pronto serás*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- Spanos, William. 1976. "The Detective and the Boundary. Some Notes on the Postmodern Literary Imagination", en Bove, 1995, pp. 17-39.
- Symons, Julian, *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel*, 3ra. Edición. Nueva York: The Mysterious Press, 1993.
- Tardonato de Faliere, Elena (comp.), *El sueño americano: la literatura en EE.UU. desde la segunda posguerra*. Rosario: Serapis, 2009.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Trans. Wlad Godzich. *Theory and History of Literature* 13. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Treadwell, William. "Fuzzy Set Theory Movement in the Social Sciences", *Public Administration Review*, 55: 1 (1995) 91-98.
- Tréllez Paz, Diego. "Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005)", en *Aisthesis* 40 (2006) pp. 79-91.
- Ulanovsky, Carlos. *Parén las rotativas: una historia de grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*. : Espasa, 1997,
- Vallejos, Oscar. "Paradigmas literarios. Una indagación sobre problemas epistemológicos y ontológicos en literatura." *El hilo de la fábula* 2: 2-3 (2003) 47-56.
- Vazeilles, *El fracaso argentino. Sus raíces históricas en la ideología oligárquica*. Buenos Aires: Biblos, 1997.
- _____. Vázquez Villanueva, Graciana. "Los linajes de la traducción en Argentina: política de la traducción, génesis de la literatura", *Hermeneus* 6 (2004) 183-202.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge, 1995.
- Villiers de L'Isle Adam, Auguste. 1886. *La Eva futura*. Trad. José María Souviron. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1944.
- Walker, Ronald y June Frazer (comp.). *The Cunning Craft: Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*. Macomb: Western Illinois University Press, 1990.
- Werner, James. "The Detective Gaze: Edgar A. Poe, the Flaneur, and the Physiognomy of Crime" en *ATQ*, 15: 1 (2001) 5-21.
- White, Hayden. *Metahistory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.
- White, Nicholas. *A Brief History of Happiness*. Oxford: Blackwell, 2006.
- Widdicombe, Toby. *A Reader's Guide to Raymond Chandler*. Westport, CT: Greenwood Press, 2001.
- Williams, Raymond. "Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory". *New Left Review* I: 82 (1973) 1-16.
- _____. *Border Country*. Londres: Chatto and Winclus, 1960.
- _____. *Culture and Society. 1780-1850*. Londres: Chatto and Winclus, 1959.

- _____. 1973. *El campo y la ciudad*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- _____. 1961. *La larga revolución*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- _____. *Palabras clave*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.
- _____. *Politics and Letters: Interviews with the New Left Review*. Londres: New Left Books, 1979.
- _____. 1985. *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a Lawrence*. Trad. Nora Catelli. Madrid: Debate, 1997.
- Wister, Owen. *The Virginian. A Horseman of the Plains*. Nueva York: Macmillan, 1903.
- Zakharov, Vladimir. "The Problem of Genre in Bakhtin 'School' (Mikhail Bakhtin, Pavel Medvedev, Valentín Voloshinov)", *Social Sciences*, 39: 1 (2009) 49-62.
- Zavala, Iris. (comp.). *Bajtín y sus apócrifos*. Rubí, Barcelona: Anthropos, 1996b.
- Zilcosky, John, "The Revenge of the Author: Paul Auster's Challenge to Theory", *Critique*, 39: 3 (1998) 195-206.
- Zumoff, J.A. "The Politics of Dashiell Hammett's *Red Harvest*." *Mosaic*, 40: 4 (2007) 119-134.

Vita

María Susana Ibáñez se graduó como Profesora de Inglés en el ISPI N° 1 “Estela Guinle de Cervera”, Santa Fe, y como Licenciada en Inglés en 2002 en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Obtuvo el título de Magíster en Inglés con orientación en Literaturas Angloamericanas en 2006, en la Facultad de Lenguas de la Universidad de Córdoba. Su tesis, *The Construction of the Chronotope in The Crying of Lot 49 and in City of Glass: towards a Re-definition of the Sub-genre of the Metafictional Detective Novel*, fue dirigida por la Dra. Analía Gerbaudo y co-dirigida por la Dra. Pampa Arán. Ingresó al programa de Doctorado en Ciencias del Lenguaje en 2007, en la mención Literaturas y Culturas Comparadas, inscribiendo su proyecto con las mismas directoras y bajo el título *Variaciones en el policial negro*.

Se desempeña en el ISP N° 8 “Almirante Guillermo Brown”, Santa Fe, en las cátedras de Literatura en Lengua Inglesa I, II y III del Profesorado y el Traductorado de Inglés. En la Universidad Nacional del Litoral es parte de los equipos de cátedra de Teorías Literarias para la Clase de Inglés como Lengua Extranjera, Literatura I, Literatura II y Metodología de la Investigación.