

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE LETRAS

TRABAJO FINAL DE LICENCIATURA EN LETRAS MODERNAS

**Una apropiación particular de la figura del
detective del policial negro norteamericano en la
literatura argentina:**

**Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara
de Angélica Gorodischer**

Autora:

Ana Carina CREMONA
Matrícula N° 2001751484
D.N.I. N° 27.879.548

Director:

Jorge Alejandro BRACAMONTE

Mi más sincero y profundo agradecimiento a:

Jorge Bracamonte por guiarme, corregirme, incentivar me y no perder la fe en mí.

*Mi familia y amigos por su paciencia desmedida, su compañía y su ayuda en la
búsqueda de material y elaboración de este trabajo.*

Angélica Gorodischer por las maravillas que escribe.

Cada escritor da testimonio a su manera.
Angélica Gorodischer, A la tarde cuando llueve

Usamos las palabras para mostrar que están cambiando las cosas.
Angélica Gorodischer, Cien islas

INTRODUCCIÓN

Considero un acto de honestidad admitir desde el comienzo de este trabajo que fueron, sobre todo, el interés estético y el gusto personal por la narrativa de Angélica Gorodischer en general y, en especial, por su novela Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, los motores que me impulsaron a la elección del tema que me propongo analizar.

Angélica Gorodischer nació en Buenos Aires en 1928, y fue bautizada con el nombre de Angélica Arcal. Cuando tenía 8 años sus padres decidieron mudarse a la ciudad de Rosario, Provincia de Santa Fe. Hija única de una familia de renombre, los primeros años de su educación transcurrieron dentro de los límites de su hogar donde los libros se transformaron en sus amigos y en la puerta siempre abierta a la aventura. Estaba todavía en edad escolar cuando el médico de la familia recomendó a sus padres sacarla del aislamiento y enviarla al colegio. Así llegó a cursar el magisterio y posteriormente decidió, llevada por su amor incondicional hacia la lectura, estudiar Filosofía y Letras, carrera que abandonó al percatarse de que prefería escribir literatura a enseñarla. En 1964, casada y con 3 hijos, inició su camino en el mundo de la ficción que la ha llevado a consagrarse como una de las grandes escritoras argentinas y una luchadora por la recuperación, la liberación y el reconocimiento del valor de la palabra de las mujeres.

Es que, según lo explica Graciela Aletta de Sylvas:

“La escritura de Gorodischer atraviesa múltiples y distintos géneros dificultando la tarea de ubicarla dentro del panorama del campo literario actual. Su producción no admite encasillamientos ni rótulos, por el contrario, transita el camino de la libertad y de la innovación demostradas en cada texto publicado. Su tarea no admite el límite de la clausura sino el riesgo de la apertura hacia nuevas y futuras escrituras.” (ALETTA DE SYLVAS, 2009: 46)

La misma escritora rosarina toma la palabra y resume su trayectoria de la siguiente manera:

“Me dieron premios, me hicieron notas y entrevistas, me invitaron a congresos en otros países, tradujeron mis cuentos a algunos idiomas. Hice de jurado en concursos, di conferencias, participé en mesas redondas, en seminarios y en simposios. Hice todo lo que hacen todas las escritoras y escritores.” (BALBOA ECHEVERRÍA - GIMBERNAT GONZÁLEZ (compiladoras), 1995: 16)

Esta sintética pero completa enumeración nos deja sin mucho que agregar a lo que ha sido una vida consagrada a la lectura y la escritura, una vida de invención y reinención en el mundo de la ficción literaria argentina, una vida de compromiso y lucha por sacar del silencio y la marginalidad a la palabra femenina y ubicarla a la par de la masculina.

Es por esto que, Inés Santa Cruz afirma que A. Gorodischer:

“Rompió con elegancia y casi jugando el encuadre realista, la solemnidad de la prédica, la barrera cultural que confina al escritor a su ámbito porque alcanzó reconocimiento nacional e internacional.” (SANTA CRUZ, 2008: 4)

Su narrativa se ha caracterizado, desde el comienzo, por el empleo de elementos propios de ciertos *genres*¹ considerados, muchas veces, “menores” (como el policial negro, la ciencia ficción o la novela romántica). Esto se debe, en gran parte, a que nada resulta más apropiado para proyectar una voz

¹ Debido a las confusiones que pueden suscitarse a lo largo de este trabajo en relación con el empleo de la palabra “género”, hemos optado por emplear el vocablo “*genre*” para referirnos al género literario y “*gender*” para remitir al género sexual.

silenciada y subordinada, como lo ha sido la voz femenina, que aquellos *genres* estigmatizados y relegado por el canon, y así lo explica María Rosa Lojo:

“Lo supuestamente ‘menor’, el ‘borde’, el ‘margen’, son los móviles enclaves que definen el lugar cultural posible para la voz femenina con ‘conciencia de género’: la que, históricamente, ha sido desplazada del ‘centro’, pero florece en los intersticios y las grietas de la estructura dominante y de este modo la debilita, la sabotea, la subvierte y en definitiva, la transforma.” (LOJO en ALETTA DE SYLVAS, 2009, 11)

De este modo vemos cómo, a lo largo de las obras de la escritora rosarina, *“los resortes formales constituyen sólo un soporte para la exploración de mundos posibles, la experiencia textual, el juego o el humor”* (SANTA CRUZ, 2008: 3) y le permiten hacer temblar los cimientos de un sistema dominante inequitativo.

Por su parte, la novela Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, no escapa a tal lógica narrativa, y es por eso que podemos leer en ella el cruce permanente de elementos característicos de diferentes *genres*. Sin embargo, a los fines de este trabajo, sólo nos ocuparemos de aquellos factores que nos permiten dar cuenta del acercamiento y el alejamiento de dicha novela en relación con la tradición del policial negro norteamericano y argentino.

Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara fue escrita, según se afirma al final, en México-Rosario y concluida en el año 1984. Es la primera novela policial de A. Gorodischer quien, para ese entonces, ya había realizado algunas pequeñas aunque importantes incursiones en el *genre*. Sin embargo, prontamente optó por abocarse a la ciencia ficción, con la que llegó a consagrarse dentro del campo literario nacional e internacional. Por eso M. R. Lojo, al hablar de A. Gorodischer, destaca que:

“... la versatilidad, la creatividad incesante, son marcas distintivas de esta escritora, que hizo sus primeras armas con una singular versión, rioplatense y feminista, de un ‘género menor’: la ciencia ficción.” (LOJO en ALETTA DE SYLVAS, 2009: 11)

Su vuelta al policial no pasó inadvertida y ese mismo año Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara fue reconocida, por un jurado integrado por María Esther de Miguel, Basilio Uribe y Geno Díaz, con uno de los galardones de mayor prestigio dentro del campo literario argentino: el Premio Emecé.

Según explica al respecto Ángela Dellepiane:

“En 1985 AG [Angélica Gorodischer] sorprendió a sus lectores al publicar un thriller, la novela titulada *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*. Este libro (...) ha resultado un best seller desde su lanzamiento.” (BALBOA ECHEVERRÍA - GIMBERNAT GONZÁLEZ (compiladoras), 1995: 27)

Sin embargo, y a pesar de su condición de *best seller* policial que le ha valido a muchos libros y autores la condena de la Academia, no fue sólo el cambio de *genre* lo que sorprendió a los lectores y le dio el reconocimiento a esta obra, sino el hecho de que en ella, A. Gorodischer, logró captar el diálogo de su época en relación con la problemática del *gender*. En sus páginas, el lector atento puede percibir el modo en que la escritora consiguió escuchar y plasmar, en una novela polifónica, las voces dominantes dentro de la discursividad argentina y aquellas que, a partir de 1983, comenzaron a resurgir en nuestro país: voces opuestas a la visión de mundo imperante que respaldaba y justificaba un *gender system* dominante caracterizado por limitar, marginar y silenciar a las mujeres.

El cuestionamiento de ciertos aspectos de la realidad socio-histórica que funcionó como contexto de producción de este policial y que puede leerse a partir del relato, sumado a los interrogantes y postulados alternativos en torno

al *gender system* que nacen de la obra y se proyectan hacia y sobre la realidad social, tienen asidero en una afirmación de la misma autora:

“... escribir narrativa es tratar de averiguar qué es lo que hay de invisible, de recóndito y elusivo en lo que nos rodea, que es lo que se ha dado en llamar realidad.” (GORODISCHER, 2000: 67)

Ahora bien, si tenemos en cuenta, como lo explica Mijaíl Mijáilovich Bajtin, que *“si una época dispone de un medio de refracción más o menos autorizado y establecido, reinará la palabra convencional (...). Si no existe un medio semejante, predominará la palabra bivocal de ordenación múltiple, es decir, la palabra paródica con todas sus variantes, o un tipo especial de palabras semiconvencionales, semi-irónicas”* (BAJTIN, [1979] 1986: 283), podemos comprender por qué en una época de caos y reorganización producto de la transición hacia una nueva forma de gobierno (tan diferente de la anterior), y en un país caracterizado por una tradición de apropiación paródica de los *genres* foráneos, la escritora rosarina haya hecho lo propio con el *genre* negro. De este modo, y valiéndose de la literatura como *“una poderosa máquina que procesa y fabrica percepciones (...) que permitiría analizar el modo en que una sociedad, en un momento determinado, se imagina a sí misma”* (LINK, [1992] 2003: 9), consigue hacer visible, en la novela que analizaremos, la arbitrariedad reinante en la adjudicación social de roles subalternos y marginales a un colectivo Mujer que no pudo, puede ni podrá ser considerado como tal debido a las diferencias existentes entre los individuos que se supone que lo integran. A partir de este cuestionamiento podemos leer, en Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, un quiebre en la configuración de la institución Familia (con la debida adjudicación de derechos y deberes a cada uno de sus miembros) tal y cómo venía siendo concebida desde los tiempos de la instauración del capitalismo en Occidente. Dicha estructura, socialmente aceptada (y, hasta podríamos decir, naturalizada) en Argentina, contribuyó a sentar las bases de la idea de Nación construida e impuesta durante el último gobierno dictatorial de nuestro país y es esto, lo que en última instancia, estaría puesto en cuestión en la obra: la

construcción de un ideal de Nación limitante y excluyente donde las mujeres estarían condenadas a habitar y cuidar del ámbito de lo privado, obedeciendo las reglas dictadas por los hombres y actuando acorde a lo prescripto por ellos.

Por último, queremos rescatar las palabras de N. Jitrik en las que queda, a nuestro entender, sintetizada la idea del trabajo que nos proponemos realizar y el modo en el que pretendemos funcione el análisis que presentaremos a continuación:

“...los procedimientos narrativos son objetos históricos, es decir que resultan de un conjunto de circunstancias que favorecen su conformación y luego evolucionan al rigor y la presión de la historia y de los restantes objetos culturales. (...) Esta manera de concebir lo formal, puesto que el procedimiento lo es, confirma las posibilidades de un análisis literario que se atreva a encontrar los puntos de contacto que indudablemente existen entre los elementos de la novela, la realidad exterior y los requerimientos tempo-culturales. De aquí se llega a la imagen de la obra literaria como un objeto que ocupa un lugar en el mundo de los objetos culturales. Siendo así, el análisis literario que se haga a partir de premisas (...) tendrá por probable resultado comprender mejor la función que cumple la obra literaria en el orden cultural real y ayudar, en consecuencia, a hacer más eficaces sus efectos secundarios, no estrictamente estéticos.” (JITRIK, 1962: 142)

Sin embargo, no debemos olvidar que, si lo que se pretende es lograr una obra literaria y no un panfleto político, dentro de la arquitectónica de la novela, lo ético-político debe subordinarse al trabajo estético. Partiendo de dicha concepción entendemos por qué la misma autora sostiene la necesidad de:

“...una entra a la narrativa por la puerta de la narrativa, no por la puerta de la ideología, porque en ese caso seguro que lo

que una cocine no se va a poder comer de tan indigesto, pesado y moralizante. La ideología, va a aparecer, quiera una o no, clara y expresivamente para quien sepa leer” (GORODISCHER, 2007: 137)

Estos serán los ejes y perspectivas generales que guiarán el análisis de Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara que les presentaremos a continuación.

CAPÍTULO 1

Breve acercamiento al *genre* negro: sus inicios y su transposición a Argentina. Floreros de alabastro alfombras de Bokhara: dentro y fuera de la tradición del *genre*.

El policial negro ha sido analizado, desde diferentes planos, como *genre* de denuncia social. En los años 30 contribuyó a sacar a la luz la corrupción, la violencia, y la decadencia moral reinantes en la sociedad estadounidense. Más tarde, en las décadas del 60 y 70 escritores argentinos, y latinoamericanos en general, se apropiaron del *genre* negro, e imprimiéndole el sello propio de estas tierras y de esta historia, se sirvieron de él para denunciar la corrupción, la violencia, y la decadencia moral pero, esta vez, nacida de los desmanes de los gobiernos dictatoriales autoimpuestos en varios países de América Latina.

En 1984, con Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, la rosarina Angélica Gorodischer vuelve a retomar el *genre* en cuestión para efectuar una nueva denuncia: la de un *gender system* machista, abusivo y limitante del accionar de las mujeres que continuaba imperando, en líneas generales, en la Argentina de transición hacia la democracia, durante la inmediata posdictadura.

Por qué hablamos de *genre*

La narrativa en la que nos centramos ha recibido múltiples denominaciones desde su nacimiento en los Estados Unidos a finales de la década del 20: policial negro, duro, *hard-boiled*, novela negra y thriller. Sin embargo, más allá de su nominación, consideramos que lo verdaderamente importante ha sido el debate en torno a su calidad de *genre* literario, muchas veces puesta en tela de juicio. Tal cuestionamiento ha llegado a valerle, en

ocasiones, la exclusión de aquello que la Academia, y/o la cultura canónica, han dado en consagrar como Literatura. Es por esta razón que Luis Izquierdo en el “Prólogo” a La maldición de los Dain de Dashiell Hammett explica:

“El lugar que ocupa la novela detectivesca en el panorama literario actual todavía no parece haber rebasado los límites del mero entretenimiento. La dimensión evasiva de esta modalidad novelística (que sustrae al hombre por unos instantes de la monotonía cotidiana) es razón de que algunos arrinconen sus productos en el desván de los sueños triviales y no pasen a otras consideraciones. En definitiva, pero debería repararse simultáneamente en la importancia de muchas ‘trivialidades’, se le otorga un valor de pasatiempo.” (IZQUIERDO en HAMMETT, [1927] 1971: 9)

La desvalorización y/o estigmatización del *genre* negro, de la que L. Izquierdo daba cuenta a comienzos de la década del 70 pero que lo ha acompañado desde su nacimiento, se ha basado principalmente en su carácter masivo y en el cumplimiento riguroso que llevan adelante muchas de las obras, aunque no todas, de las convenciones del *genre*²: *“esta función consoladora de la repetición es el objeto de condena de la crítica que suele identificar el arte con lo original y lo único”* (AMAR SÁNCHEZ, 2000: 30). Sin embargo, este enfoque, muchas veces, no ha permitido reparar en la calidad de algunas obras particulares y, como consecuencia, ha terminado condenándose al colectivo atendiendo, sólo, a su amplia circulación y rápida recepción por parte de un grupo de lectores “de masa” (subestimados en sus capacidades culturales y crítico-analíticas) a los que la Academia y el ambiente intelectual les han adjudicado un mero interés superficial por la evasión y el entretenimiento, dos

² En este trabajo, cuando hablemos de convenciones o código del *genre* estaremos haciendo referencia a *“acuerdos tácitos, aquellas prácticas que por su recurrencia devienen costumbre aceptada o tradición y que conforman un sistema de lugares comunes o conocimientos compartidos”*, a un *“modelo mental que persiste en la memoria”*, y a un *“conjunto de normas o categorías que regulan el proceso de producción y lectura”* (PONS, 1996: 44-45)

características consideradas negativas por quienes se niegan a admitir que la lectura siempre implica una cuota de ellas³.

Otro factor importante que tiende a olvidarse a la hora de condenar a algunos *genres* en su totalidad, sin detenerse en las obras individuales que a él suscriben, es que, como explica N. Jitrik:

“Cuando un escritor concibe un proyecto de expresión, lo que intenta es, en términos generales, transmitir o informar algo de un modo singular. (...) [La expresión de dicho algo] es literaria en la medida en que ese impulso primitivo y característico del decir es formulado de una manera específica, más o menos compleja y con leyes propias, que sirve de adecuada mediadora entre eso que está dicho y aquél a quien se le dice.” (JITRIK, 1962: 11)

Por esta razón es que consideramos que debería resultar irrelevante el *genre* dominante en cada obra a la hora de juzgar su inclusión o exclusión del canon literario vigente en una sociedad y época determinada.

Además, hay que tener en cuenta que los análisis sobre el *genre* negro han nacido, casi en su generalidad, en el seno de la cultura canónica, consagrada y, por ende, autorizada para decidir qué es Literatura y qué no lo es. Este hecho ha dificultado una mirada horizontal, desjerarquizada y libre de (pre)juicios de valor descalificatorios hacia el objeto de estudio. Como consecuencia, dicho objeto ha sido subestimado por el solo hecho de provenir de la cultura de masas, negándosele, muchas veces, el acceso al campo literario o condenándose a vivir en sus márgenes.

Sin embargo, como señala A. M. Amar Sánchez, *“en el presente ya no puede pensarse la cultura como un sistema totalizador sino que se trata de un conjunto de discursos en conflicto, a menudo contradictorios, en lucha por*

³ De acuerdo con este enfoque *“lo culto sería entonces lo producido o recibido por sectores hegemónicos, dominantes de la sociedad; lo popular [y lo masivo] es lo producido o recibido por los sectores dominados o subalternos. (...) Culto y popular no se definen esencialmente, por características estructurales o materiales, sino por sus condiciones sociales de producción y recepción.”* (UZÍN en FLORES DE FRANCO, 1996: 77)

legitimarse como formas privilegiadas de representación” (AMAR SÁNCHEZ, 2000: 20). Por esta razón, cada vez se torna más complejo el negar el peso relativo que van adquiriendo los productos discursivos y narrativos nacidos en el seno de la cultura popular y de masas, ya que el espacio cultural, en la actualidad, debe entenderse como un ámbito donde se cruzan, interactúan y pugnan, en un diálogo permanente, los diferentes discursos sociales. En esta lucha, desde finales del siglo XX, la cultura de masas y sus productos han ocupado un lugar de privilegio erigiéndose en una de las fuerzas más influyentes dentro del campo cultural en general y del literario en particular.

Debido a lo explicado hasta aquí, hemos optado por considerar al policial negro como *genre* literario (y no como sub-género o *genre* menor), colocándolo así a la par de otros *genres* literarios con los que creemos que se encuentra en condiciones de equipararse estéticamente⁴. Para ésto nos remitimos, entre otros factores, a la calidad de obras particulares (tanto foráneas como nacionales), a la influencia ejercida por el *genre* sobre autores legitimados intelectualmente dentro del campo literario (como son los caso locales de Osvaldo Soriano, Ricardo Piglia, José Pablo Feinmann y Juan Sasturain) y al largo camino recorrido desde su nacimiento (con Ernest Hemingway y Dashiell Hammett) lo que llevó, en un primer momento, a la convencionalización y consolidación de muchos de sus elementos constitutivos y, a partir de allí, a su trasgresión y reelaboración que le han permitido continuar vigente hasta hoy.

Reivindicación del *genre* negro

El estilo particular que caracterizó al policial negro como *genre* con “*sus métodos y medios de percibir y conceptualizar la realidad*” (PONS, 1996: 45), le permitió, desde sus comienzos, distanciarse del de enigma que venía desarrollándose desde el siglo XIX. El nuevo policial llegó para desempeñar

⁴ Con este *genre* sucede lo mismo que con todos los demás: a él circunscriben tanto obras que dan cuenta de un trabajo serio y profundo con la palabra artística como otras que solamente se limitan a repetir las leyes del código como si se tratara de una receta infalible. Lo importante es no condenar al *genre* a la hoguera sin detenerse a analizar sus exponentes individualmente.

una función diferente a la ejercida por aquél dentro del campo literario y de la red total de la discursividad social. Este cambio se debió, en buena medida, a sus posibilidades a la hora de realizar una crítica seria, esclarecedora y profunda de la sociedad y sus instituciones, al mismo tiempo que atraía y entretenía a un amplio espectro de lectores a partir de una intriga desarrollada en un marco realista, narrada con un lenguaje frío, seco y masculino, predominantemente dialógico y coloquial. Estas características que, por un lado, le valieron la rápida aceptación del público de masas, por el otro, lo condenaron a la marginalidad dentro del campo literario, sin que esto respondiera necesariamente, y como lo mencionamos antes, a un detrimento en su calidad estética.

Además, teniendo en cuenta lo que señala M. M. Bajtin respecto de los *genres*, el policial negro como uno más de ellos, se desarrolló, y aún lo hace, dentro del campo literario como un mediador entre lo social y lo textual, entre la totalidad de la discursividad social y un texto en particular, entablando una suerte de diálogo entre ambas esferas. Es por esta razón que los textos de la serie negra deben pensarse en relación con cierta tradición literaria y vinculados a un determinado contexto socio-político-económico dentro de una sociedad dada, más que como un producto exclusivo de la evolución directa de las reglas del policial clásico o de enigma anterior.

Raymond Chandler, uno de los más reconocidos escritores dentro del *genre* negro, y su primer teorizador, fue también pionero a la hora de abogar por el reconocimiento de los méritos literarios y artísticos de esta narrativa. En su ensayo de 1944, El simple arte de matar, acentuó el realismo al que aspiraba el nuevo policial, oponiéndose así a quienes lo consideraban un subgénero. Esto se sustentaba en que, según R. Chandler, dicho realismo exigía del escritor el empleo de una prosa simple aunque cuidada; coloquial, fuerte, fría y violenta pero estética, tendiente a sacar el crimen a la calle y ponerlo en manos de aquellos que lo cometían por un motivo, gente que no recurriría en su habla cotidiana al uso de un lenguaje rebuscado y, mucho menos, a excentricidades lingüísticas tales como las que habían primado en el policial de enigma. De este modo, R. Chandler contribuyó a separar los textos del *genre*

negro de los de sus antecesores, los del policial de enigma, marcando caminos diferentes para ambas tradiciones.

A partir de sus aportes teóricos, muchas voces reconocidas dentro del campo literario se han levantado en defensa de este *genre*. Entre ellas figuran las de varios escritores y críticos literarios latinoamericanos, como la del paraguayo Augusto Roa Bastos, quien declaró en una entrevista:

“Pienso que la especie policial o detectivesca o como quiera llamársela ha ocupado desde sus inicios a talentos verdaderamente notables, y no hay razón de peso ninguna para declararlo subalterno.” (LAFFORGUE – RIVERA; 1995: 43)

Las primeras huellas: El policial negro norteamericano de las décadas del 20 y del 30.

Javier Coma en La novela negra definió a las obras del *genre*, sintéticamente, como:

“...una literatura narrativa, con origen en los Estados Unidos durante los años 20 y con desarrollo típica y primordialmente norteamericano, ceñida al enfoque realista y sociopolítico de la contemporánea temática del crimen, encausada paulatinamente como un género determinado, y practicada mayoritariamente por especialistas” (COMA en GIARDINELLI, [1984] 1996: 41).

A finales de la década del 20, Estados Unidos se sumergió en una crisis generalizada que hizo peligrar a la sociedad capitalista norteamericana (y, posteriormente, al capitalismo mundial), obligándola a preocuparse por salir a flote mientras la criminalidad y la corrupción se imponían por doquier. La “Gran Depresión” en la que se sumió este país producto del derrumbe de la Bolsa de Wall Street en 1929, acarreó nefastas consecuencias a nivel social y

económico convirtiendo a las urbes locales en terreno fértil para el florecimiento del gangsterismo y, con él, de la corrupción, el contrabando, la violencia y la muerte como negocios rentables.

En este contexto, el policial negro se presentó como el *genre* crítico con las mejores posibilidades productivas para poner en evidencia los conflictos político-económico-sociales que aquejaban a una sociedad regida por el individualismo, la criminalidad y la ley de la oferta y la demanda. Sus cultores se valieron de él para plasmar y denunciar la interrelación permanente entre los delincuentes, los empresarios y la clase alta, la policía y los políticos entre otros sectores privilegiados de poder. Por eso Daniel Link explica que dentro de esta realidad:

“...hablar de género policial (...) también es hablar del Estado y su relación con el Crimen, de la verdad y sus regímenes de aparición, de la política y su relación con la moral, de la Ley y sus regímenes de coacción.” (LINK; [1992] 2003: 11)

Además, el *genre* negro se convirtió rápidamente en uno de los preferidos de la cultura de masas que imponía, cada vez con más fuerza, sus necesidades, deseos y gustos al mercado cultural. La suma de estos factores implicó el repentino auge del *hard boiled* que, debido a su lenguaje coloquial, a los espacios y situaciones fácilmente identificables para los lectores y a su realismo duro y violento a la hora de describir la acción, fue aceptado y consumido con entusiasmo por el nuevo público lector al que, generalmente, no se había considerado como posible receptor del policial clásico o de enigma.

Sin embargo, como desde una perspectiva bajtiniana, no basta con el contexto socio-histórico-político para justificar y leer la emergencia de un *genre*; también debemos tener en cuenta aquí la tradición literaria en la que el policial negro vino a inscribirse.

Este *genre* nació como un híbrido de la cruce de varios *genres* entre los que destacaban: el policial de enigma, la novela gótica, la literatura del *Far*

West norteamericano, los relatos de la prensa sensacionalista, las novelas de aventuras, las de caballería y la épica. Esta yuxtaposición llevó a la conformación de una narrativa ficcional, anclada en la vida cotidiana norteamericana y, por ende, refractaria de su idiosincrasia, signada por un excesivo realismo que mostraba la violencia y la corrupción en una sociedad que se derrumbaba tanto material, como moralmente. No obstante esta decadencia, en la sociedad representada en las novelas y cuentos de la serie negra, todavía hay esperanzas de salvación debido a que existe alguien capaz de enderezar un poco las cosas: un héroe solitario e incorruptible, que se mueve entre la legalidad y la ilegalidad respondiendo a una moral propia, un detective a sueldo, dotado de una constante ironía ácida que le permite seguir adelante en la intriga que tejen a su alrededor el poder y el dinero, aún cuando parece haber desaparecido toda esperanza de redención. Se trata de un héroe con características de antihéroe, similar al de los *westerns* norteamericanos, con una mente esclarecida y un razonamiento lógico, como el protagonista de los policiales de enigma, pero dispuesto a arriesgar su propia vida en pos de la resolución de una intriga que responde a la lógica del capitalismo imperante en las sociedades modernas de Estados Unidos.

Así, al poner en escena la “peor cara” de la sociedad, el *genre* negro logró humanizarse y obtuvo una mayor credibilidad, que reforzó al mostrar en sus páginas los crímenes tal y como sucedían diariamente en las calles.

Como ya lo mencionamos, el policial negro nació vinculado a la evolución histórica de una sociedad en particular: la norteamericana de finales de los años 20 y comienzos de los 30. En dicha época, Javier Coma encuentra elementos que justificarían su aparición tales como el consumismo vinculado a la cultura de masas que sumados a la eclosión y actualidad de la criminalidad, contribuyeron a su acelerada difusión y pronta masificación.

Los primeros ejemplos del *genre* circularon por Estados Unidos en *pulps* (publicaciones económicas mensuales o semanales de relatos de acción). Uno de los más importantes fue *Black Mask* que a partir de 1926, bajo la dirección de J. T. Shaw, comenzó a publicar obras del *genre*. Fue precisamente este

director quien insistió a Dashiell Hammett para publicar su novela Cosecha Roja, la cual es considerada por algunos críticos, con los que coincidimos, el primer exponente del policial negro⁵.

La edición económica, los temas realistas, el relato plagado de acción y el predominio de un lenguaje dialógico y coloquial provocaron la rápida masificación del *genre* para el cual “*su popularidad fue uno de sus ‘pecados originales’*” (GIARDINELLI, [1984] 1996: 68), ya que sirvió de justificativo para su destierro del campo de la Literatura avalada desde la Academia y demás entidades legitimadoras, que no repararon en la calidad de obras particulares a la hora de desechar títulos.

Pero a pesar de estos obstáculos, el policial negro logró dar ficciones dignas de ser consideradas dentro de la literatura universal, no sólo por la conciencia social crítica y profunda de quienes lo cultivaron, sino también por el cuidado formal y estético que se aprecia en muchas narraciones del *genre*.

En cuanto al tema de la paternidad del *genre* negro, ya mencionamos antes que existen diferentes opiniones: algunos investigadores, como Ricardo Piglia, inician su genealogía en Ernest Hemingway con su relato “*Los asesinos*” de 1926 mientras que otros prefieren señalar como padre a Dashiell Hammett con su novela Cosecha roja editada en 1927 en la que aparecen delineadas las bases sobre las que se asentará el *genre*.

Sea quién fuere su progenitor, lo que no se discute es que este *genre* habría surgido durante la segunda mitad de la década del 20 caracterizado por “*la dureza del texto y de los personajes, así como por la brutalidad y el descarnado realismo*” (GIARDINELLI, [1984] 1996: 10) mediante los cuales manifestó una aguda conciencia social por parte de los escritores que suscribieron a él, además de una concepción individualista y machista de la sociedad capitalista propia de esos tiempos. Es por esto que M. Giardinelli sostiene que este nuevo *genre* se presentó como “*una épica contemporánea y mayoritariamente urbana, en la que el culto al machismo y al arrojo personal*

⁵ No existe unanimidad absoluta en cuanto a qué obra debe considerarse como iniciadora de esta tradición. Este tema lo abordaremos más adelante.

[eran] *tan importantes como el ánimo delictivo mismo.*" (GIARDINELLI, [1984] 1996: 83)

En este trabajo hemos optado por considerar a Dashiell Hammett como el fundador de la tradición del *genre* negro, no sólo porque, como señalamos antes, Cosecha Roja ya presenta el germen de los elementos que lo caracterizarán, sino porque observamos que, junto con Raymond Chandler, provocaron la gran revolución que llevó del policial de enigma o cuarto cerrado hacia el policial negro. Fueron ellos quienes centraron la atención en la corrupción social, sobre todo la de la oligarquía norteamericana, poniendo al descubierto los mecanismos de violencia y brutalidad de los que se valía esta clase para concretar sus objetivos. Es por ello que Luis Izquierdo, al hablar de la obra de D. Hammett afirma que:

"...diagnostica el estado de anarquía y violencia a que vive sometido el pulso general de las ciudades americanas. Más que los acontecimientos o intrigas ahí visibles, importa la lectura real de lo que está descifrando la mirada aparentemente impenetrable del protagonista." (IZQUIERDO en HAMMETT, [1927] 1971: 13)

Este protagonista que se opone a una realidad caótica y corrupta en las novelas de D. Hammett y R. Chandler, a los que nos remitimos y usamos de ejemplo en este trabajo, se presenta como un detective privado, personaje nacido de la sociedad capitalista norteamericana pero que no sucumbe enteramente a sus designios sino que la confronta permanentemente con una moral propia, y que se encuentra motivado por la búsqueda de una justicia que no siempre coincide con la Ley aunque sí con los dictados de una ética individualista ligada a una moral occidental.

Debido a esto, entre otros factores que enumeramos y enumeraremos, las obras de estos primeros y más importante cultores del *genre* lograron gran difusión y aceptación dentro de la cultura de masas. Esto no jugó en detrimento de la calidad estilística y literaria de su narrativa ya que aún hoy se puede constatar un genuino interés estético en la vigencia de muchas de sus páginas.

Sin embargo, uno de los mayores aportes de estos escritores parece haber sido el romper con la tradición, predominantemente lógico-racional y elitista, del policial de enigma, instaurando un nuevo orden narrativo basado en la descripción y la lectura interpretativa de una realidad socio-político-económica caótica propia del momento de coyuntura histórica que les tocó vivir y que decidieron plasmar por escrito.

Con el tiempo el *genre* debió evolucionar en otras direcciones para no morir. Así fue dejando de lado elementos que en sus comienzos habían resultado claves para su definición, violó las leyes propias del código y expandió sus fronteras al tiempo que se cruzaba y mezclaba con otros *genres* ya que, como sostiene M. M. Bajtin:

“... el 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. (...) 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 eso, capaz de asegurar la unidad y la continuidad de este desarrollo”
(BAJTIN, [1979] 1986: 150-151)

Esta evolución fue lo que le permitió seguir con vida hasta nuestros días y, por eso, representa una más de las razones que nos justifican, y le dan la razón a R. Chandler, a la hora de calificar a la narrativa policial negra como un *genre* literario.

El policial negro en América Latina: el caso de Argentina.

Lo que explicaremos a continuación respecto del desarrollo del *genre* negro en Argentina es, en rasgos generales, transferible a los demás países

latinoamericanos que, desde mediados de la década del 50 hasta comienzos de la del 80, padecieron similares circunstancias político-históricas derivadas de la imposición de gobiernos dictatoriales. Estos gobiernos que, generalmente, se autoproclamaban apartidistas o “neutrales”, justificaron la toma violenta del poder y la abolición autoritaria de los derechos y garantías de la sociedad civil apoyándose en los argumentos de que venían a reinstaurar la estabilidad política en una nación en caos o que buscaban rescatarla y protegerla de las amenazas de “ideologías peligrosas” y gobernantes ineficaces. De este modo se implantaron regímenes de corrupción, censura, terror y muerte en muchos países de América del Sur.

A esto se suma que, como señala Amar Sánchez, “*en América Latina la presencia y el desarrollo de las formas populares han sido una constante de su historia literaria*” (AMAR SANCHEZ, 2000: 21) lo que allanó el camino de entrada y ulterior desarrollo del policial negro dentro del campo literario de esta región.

El *genre* negro norteamericano comenzó su desembarco definitivo en Argentina durante la década del 40 en colecciones económicas y populares⁶ que, en poco tiempo, se difundieron masivamente. Según lo explica José Sablich:

“A partir de la década del '40, se produce en nuestro país, una importante edición de narrativa policial. Dicha producción se efectúa sin ningún tipo de diferenciación en cuanto a policial duro o de enigma.” (SABLICH: AA.VV., 1996: 170)

Esto ocurrió, por ejemplo, en 1944 con la aparición de la colección *Séptimo Círculo*, de editorial Emecé, dirigida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Pero fueron *Rastros* y *Pistas* (que comenzaron a circular también a mediados de la década del 40), con sus traducciones de obras

⁶ Similares a los “*pulps*” norteamericanos. Algunas de estas colecciones fueron “Magazine Sexton Blake”, “Deborah”, “Cobalto”, “Pandora”, “Rastros”, “Serie Naranja”, “Pistas”, etcétera

exitosas de autores foráneos, las colecciones que le dieron el impulso definitivo al *genre* negro en Argentina.

Repitiendo la experiencia estadounidense, dichas colecciones fueron repudiadas, en un primer momento, por el ambiente intelectual que las condenó a vivir y reproducirse fuera de los límites de lo reconocido y consagrado como Literatura⁷. Esta exclusión también se basó en la masividad adquirida por el *genre* y en el elevado número de novelas y cuentos cuyos autores, más que de resguardar la calidad estética de su producción, se ocuparon y preocuparon por obedecer los requerimientos de las editoriales en relación con tiempos de entrega, cantidad de hojas, temas tabú o censurados, etcétera, que les garantizaran la paga.

A pesar de estos obstáculos, la novela negra norteamericana ejerció una fuerte influencia en la literatura argentina, en especial sobre la que se desarrolló desde finales de los años 50. Esto no implicó necesariamente una imitación fiel de los modelos extranjeros (aunque tal fue la primera reacción en muchos casos⁸). Es más, el hecho de que casi todos los escritores de policial argentino “*son herederos del policial norteamericano negro, donde lo que importa es el mundo que se mueve alrededor de esos casos*” (ENRIQUEZ: 2002), ayudó a que los escritores locales forjaran su propio camino dentro del *genre* o a partir de él, imprimiéndole un sello personal y una mirada particular sobre la sociedad que los rodeaba y las formas narrativas más explotadas en estas tierras. Como consecuencia, en muchos casos, y como también había sucedido en Estados Unidos, se empleó el *genre* para encauzar indagaciones y reflexiones teóricas e ideológicas sobre cuestiones éticas, sociológicas, políticas e históricas, propias de nuestra región y que aquejaban a nuestra sociedad por esos tiempos. Esto fue posible porque, como explica A. M. Amar Sánchez, “*la historia del género en América Latina es un ejemplo de su flexibilidad y de sus posibilidades más allá de la fórmula*” (AMAR SÁNCHEZ,

⁷ M. Giardinelli explica que “*la realidad violenta y despiadada llegó a Hispanoamérica en forma de colecciones populares de circulación masiva, obviamente desdeñadas por los círculos académicos y por casi toda la intelectualidad.*” (GIARDINELLI, [1984] 1996: 244)

⁸ Por ejemplo, Eduardo Goligorsky quien presentó varias de sus obras de policial negro escudado tras seudónimos de raíz norteamericana tales como James Alistair, Ralph Fletcher, Roy Wilson y Mark Pritchart.

2000: 46) y es así que, para esta investigadora, *“las versiones latinoamericanas del género contradicen a los detractores que lo acusan de ser una máquina de repetición de la fórmula empobrecedora y alienante.”* (AMAR SÁNCHEZ, 2000: 46)

La estrecha relación entre el policial negro y la sociedad norteamericana de la que había emergido obligó a los cultores argentinos del *genre* a plantearse la cuestión de su traducción, no sólo idiomática sino como *genre* en sí, lo que implicaba una refracción de lo nacional a través de esta narrativa así como los norteamericanos habían logrado refractar la sociedad circundante. Tal traducción llevó a una yuxtaposición de rasgos propios del *genre* (el realismo, la violencia, el lenguaje duro, el sarcasmo, la ironía y la desesperanza, entre otros) con elementos que le imprimieron un tono local acorde con la idiosincrasia argentina (el lenguaje y los paisajes argentinos, la moral dudosa de los detectives e investigadores, la desconfianza en los representantes de la Ley, no por su *“muy relativa eficacia (...) como poder moderador de las fuerzas en conflicto”* (HAMMETT, [1927] 1971: 11) sino por su corrupción, por mencionar sólo algunos elementos). Como consecuencia, el conjunto logró adquirir una identidad propia y permitió la identificación de los lectores con lo que se estaba narrando.

Según sostienen J. Lafforgue y J. Rivera en Asesinos de Papel, los primeros en promover la “línea dura” en nuestro país fueron algunos escritores reconocidos dentro del ambiente intelectual argentino alineados en la revista *Contorno*⁹. Sin embargo, su inserción y emplazamiento definitivo en el campo literario de nuestro país estuvieron ligados a la aparición de la “*Serie Negra*”, una colección de relatos del *genre* dirigida por Ricardo Piglia, y lanzada por la editorial Tiempo Contemporáneo, que circuló a partir del año 1969.

Las colecciones argentinas más prestigiosas que incluyeron títulos de policial negro norteamericano y latinoamericano, dirigidas por figuras legitimadas dentro del campo literario de la época, y a las que hemos venido haciendo mención en este trabajo, contribuyeron a afianzar y darle realce al

⁹ Entre ellos figuraban, por ejemplo, Juan José Sebrelli y David Viñas.

genre en nuestro país. En poco tiempo, muchos lectores, críticos y escritores que lo habían descartado por considerarlo mero entretenimiento, de lectura fácil y de evasión, sin méritos literarios, comenzaron a prestar atención y revalorizar obras particulares por su calidad estética.

Las razones antes mencionadas contribuyeron para que, durante la década del 60, proliferara en nuestro país la lectura de obras del *genre*, lo que llevó a que los cultores nacionales *“tomarán del género algunas convenciones, para desarrollarlas y fracturarlas en virtud de transmitir los avatares histórico-políticos que signaron el período 1970-80.”* (SABLICH en AA.VV., 1996: 157-158)

Así, nuestro policial negro cruzó los problemas éticos con los estéticos, y muchos de los escritores que a mediados de los años 60 y comienzos de los 70 optaron por este *genre*, lo hicieron porque vieron en él la posibilidad de aunar el compromiso político con el literario denunciando en sus páginas, con un lenguaje coloquial, duro y machista, pero sin despreocuparse por el trabajo con la palabra, a aquellos que desde el Estado, y/o vinculándose a él, se empeñaban en instaurar un régimen de corrupción y violencia en la sociedad argentina.

J. Lafforgue y J. Rivera añaden que, a mediados de los años 70, el policial negro argentino recibió un nuevo impulso caracterizado por un retorno a los seudónimos de raíz foránea y por la apropiación cultural del *genre*, lo que implicó la aparición de novelas que, dentro de los límites que permitían su identificación con el *genre* negro, exploraron y explotaron nuevas posibilidades narrativas, tales como The Buenos Aires Affair (1973) de Manuel Puig, El agua en los pulmones (1973) de Juan Carlos Martini y Triste, solitario y final (1974) de Osvaldo Soriano. Esto se debió principalmente a *“una nueva articulación, signada, en cierta forma, por una creciente reivindicación del género, que ya no es examinado como un pasatiempo superfluo y sofisticado o como pura ‘basura editorial’”* (LAFFORGUE – RIVERA, 1995: 88).

Sin embargo, dicho cambio, que influyó en la apropiación particular del policial negro que realizaron algunos escritores reconocidos en el ambiente literario argentino, también puede identificarse, siguiendo a S. Pastormerlo, con

el pasaje de una concepción restricta del *genre* a una amplia, desde una escritura obediente a las fórmulas, al código, hacia una en la que nada resulta imprescindible y todo es factible de ser manipulado, modificado y reescrito.

Así, suscribiendo a tal concepción amplia, los nuevos escritores de policial negro argentino dejaron de preocuparse por imitar a los norteamericanos, buscando darle un “aire local” al *genre* y elevarlo formalmente y, en cambio, comenzaron a interesarse por “*el distanciamiento, la intelectualización, el ‘homenaje’, la alusión a claves pre-textuales e inter-textuales, la parodia e inclusive la re-escritura*” (LAFFORGUE – RIVERA, 1995: 89) que les permitía, en un contexto socio-histórico complejo, aunar en la arquitectónica de sus obras lo ético con lo estético.

En esta búsqueda, los autores argentinos que optaron y aún hoy continúan optando por el policial negro, si bien partieron de los modelos del *genre* delineados por los norteamericanos, fueron más allá y entrelazaron en sus obras otras formas narrativas¹⁰ e incluso otros *genres* tales como el realismo mágico, la ciencia ficción y el existencialismo, al mismo tiempo que reforzaban la línea paródica que ya venía desarrollándose en la literatura nacional.

Este movimiento se debió, en buena medida, a la “*revalorización de cierto tipo de productos y consumos que un par de décadas antes carecían de prestigio intelectual*” (LAFFORGUE – RIVERA, 1995: 94). A partir de aquí se integraron en el sistema cultural autores que, si bien habían circulado en las colecciones dirigidas por personajes legitimados dentro del campo literario de nuestro país, habían permanecido marginados dentro de dicho campo, cuando no excluidos (como D. Hammett, R. Chandler, H. McCoy y J. Chase) y se los comenzó a observar desde las mismas categorías críticas y teóricas empleadas para analizar las producciones de escritores reconocidos y afianzados.

Un factor clave para la concreción de tal cambio fue la crisis de las concepciones culturales vigentes en nuestro país hasta comienzos de los años

¹⁰ Formas narrativas que no se circunscriben únicamente al ámbito de la literatura sino que abarcan el cine, la radio y el teatro, entre otras Los asesinos las prefieren rubias de J. C. Martín, novela en la que policial negro y cine hollywoodense se cruzan permanentemente.

70. Esta crisis implicó una lectura menos ingenua de obras que, hasta ese momento, habían sido tratadas condescendentemente y en las que ahora comenzaban a apreciarse reflexiones subyacentes sobre temas tan amplios como el Hombre, la Sociedad e incluso la Literatura misma.

Embarcados en este movimiento, los escritores argentinos de policial duro de la década del 70 recurrieron a la parodia, las soluciones abiertas, la ambigüedad de los personajes, las atmósferas densas, entre otros elementos, en su búsqueda de una nueva forma nacional del *genre*, que les permitiera distanciarse de la tradición norteamericana al mismo tiempo que se emparentaban con ella. Esto llevó a que la relación con los textos parodiados se planteara, en la mayoría de los casos, de modo horizontal, sin descalificarlos ni degradarlos, buscando la distancia y no el desprestigio, y siempre conservando las convenciones imprescindibles exigidas por el pacto genérico con el lector.

En 1976, con la irrupción de los militares en el gobierno argentino, la producción de policiales (y la producción literaria en general) mermó aunque no desapareció. En tales momentos caracterizados por la violencia de Estado y la corrupción en el poder, el *genre* negro, como ya lo adelantamos, se erigió en fuerza de resistencia frente a la crisis socio-política que embargaba a la sociedad de nuestro país ya que, cómo explica M. Giardinelli:

“El aporte de los tough writers o escritores duros norteamericanos [al policial argentino] le agregó violencia, humanidad y sobre todo credibilidad en tanto se ocuparon del crimen como parte del mundo real.” (GIARDINELLI, [1984] 1996: 241)

Esto se debió a que, si bien las producciones argentinas se alejaron, en cierta medida, de las de sus progenitores norteamericanos, por otro lado reforzaron algunos de los rasgos característicos del *genre* como: la importancia del dinero *“que legisla la moral y sostiene la ley”* (NEWMAN, 1991: 65) y la

“denuncia [de] las contradicciones sociales, la explotación y la violencia, la corrupción y la hipocresía” (GIARDINELLI, [1984] 1996: 84).

Sin embargo, el hecho de que narradores argentinos legitimados como Juan Carlos Martini, Osvaldo Soriano, Juan Sasturain, Ricardo Piglia, Sergio Sinay y otros, optaran por este *genre* para denunciar la corrupción, la violencia y los crímenes cometidos durante la última dictadura argentina, es el responsable de algunas de las diferencias clave entre el policial negro argentino y el norteamericano. Esto se vincula a que, como señala V. Muleiro, muchos escritores locales se aproximaron al *genre* *“pero no para observar sus pistas, sino para tenerlas en cuenta y borrarlas”* (GAMERRO, 2005). De este modo, los escritores duros argentinos pudieron tratar, desde sus comienzos, directa o indirectamente, temas de índole político-estatal relacionados con la violencia, la desesperanza y la muerte que, de haber sido abordados de otro modo, hubieran implicado la censura inmediata de la obra, como la más leve de las consecuencias posibles.

Algunas de las diferencias más notorias entre el policial negro norteamericano y el argentino radican en:

- El tratamiento de la corrupción y la violencia: mientras que, como sostiene M. Giardinelli, en los exponentes norteamericanos el personaje *“está convencido de que puede ‘hacer algo’ para cambiar las cosas, aunque dentro de los márgenes del propio sistema, porque en su conciencia confía en las virtudes del mismo”* (GIARDINELLI, [1984] 1996: 250); en los argentinos tal confianza en el sistema ha desaparecido por completo y la única esperanza de cambio está en el esfuerzo colectivo. Esto se debe a que, como afirma Jaime Valdivieso refiriéndose a los norteamericanos: *“[para ellos] no existe el inmenso hueco entre la realidad político social presente y la posible, causa constante de la frustración para el escritor y el intelectual latinoamericano.”* (VALDIVIESO en GIARDINELLI, [1984] 1996: 250)
- La importancia adjudicada al dinero: *“Si el núcleo en los autores del norte es el dinero mismo, en los del sur el núcleo está en las diferencias sociales que provoca la tenencia –o carencia- de dinero”* (GIARDINELLI, [1984]

1996: 248), en las consecuencias de una distribución inequitativa e injusta del capital.

- La ruptura, que se da en las novelas duras argentinas, del pacto entre Sociedad, Justicia y Ley que había logrado sobrevivir en las obras norteamericanas, pacto que se desarticula al presentarse el *“crimen como producto de las instituciones políticas y sociales”* (AMAR SÁNCHEZ, 2000: 60) con lo que *“no sólo se quiebra el orden, sino que no hay espacio legal ni legitimidad a la que recurrir.”* (AMAR SÁNCHEZ, 2000: 61)

- Las crisis que plasman: mientras el policial negro norteamericano se ocupó, principalmente, de los vicios de la sociedad capitalista en crisis, el desarrollo argentino del *genre* estuvo más ligado a la necesidad de evidenciar la crisis social generada por los excesos de los gobiernos dictatoriales. Esto lleva a A. M. Amar Sánchez a afirmar que los exponentes del *genre* duro latinoamericano *“están íntimamente vinculados con determinados momentos históricos; los crímenes, la investigación, la posibilidad de acceso a la verdad o el cumplimiento de la justicia son un resultado de ciertas circunstancias políticas.”* (AMAR SÁNCHEZ, 2000: 61)

- La configuración del héroe: si bien, en ambos policiales los representantes del “bien” se resisten a las influencias corruptora del poder y el dinero; mientras que los norteamericanos están convencidos de que pueden provocar un cambio desde dentro del sistema, los argentinos han perdido la esperanza en él como posible motor para un cambio positivo a nivel socio-político. A esto se suma que, la figura del detective con una moral propia e irrenunciable vinculada a la moral occidental, es reemplazada en muchos policiales negros de nuestro país por la de un ser humano susceptible de ser corrompido, paradigma del fracaso, que ha abandonado la postura de héroe (o antihéroe) mítico para convertirse en un hombre más, con sus fortalezas y debilidades, en *“un héroe nacional inmerso en un contexto de violencia política y una moral siniestra.”* (SABLICH: AA.VV., 1996: 180) Esto fue llevando a que este personaje, que durante mucho tiempo funcionó como elemento esencial del *genre*, poco a poco comenzara a desaparecer en las obras argentinas o

fuera reemplazado por un personaje que “no sabe y no puede ejercer ningún poder” (AMAR SÁNCHEZ, 2000: 64), que no es detective o sólo juega a serlo.

- El trabajo con la verdad que se intenta sacar a la luz: mientras que en el *hard-boiled* norteamericano esta verdad es descubierta, en el argentino sólo se obtienen fragmentos de ella, nunca se logra descifrarla por completo y por eso la justicia siempre queda insatisfecha.

- El tratamiento de las figuras femeninas: en las obras del *genre* negro argentino se tornaron aún más pasivas y estereotipadas que en los modelos foráneos, incluso llegaron a la inmovilidad absoluta y a la invisibilidad. En muchos de los casos, el rol de las mujeres se limitó al de ser objetos de placer masculino.

- La problemática de la identidad nacional y el contexto socio-histórico: en el policial negro argentino se evidencia una clara intención de “indagar sobre nuestra identidad, y siempre aparecen los marcos históricos de la literatura y de la realidad social” (GIARDINELLI, [1984] 1996: 259), cuestiones que en el policial negro norteamericano, por lo general, no revisten tanta importancia. Es por eso que la violencia, sobre todo en los policiales escritos durante los gobiernos dictatoriales de nuestra región, suele vincularse al modo de ejercer la autoridad estatal y, por ende, a la represión ejercida sobre la población civil desde los organismos estatales. Esta característica impactó sobre la configuración de los detectives locales quienes, como ya lo mencionamos, generalmente no aparecieron mitificados o heroizados, sino ridiculizados e, incluso, caricaturizados al derrumbarse el mérito y la audacia individual como paradigmas del éxito frente a la situación narrada.

- La concepción de Justicia: si bien los móviles de los delitos siguieron siendo, generalmente, los mismos que en el policial norteamericano, ya no se los narró desde el marco de una dudosa justicia y el resguardo de un orden establecido, sino que se escribió para cuestionar tal justicia y dicho supuesto orden.

De lo dicho hasta aquí podemos concluir que la politización del *genre* negro que emprendieron muchos de los escritores latinoamericanos, en

general, y argentinos, en particular, implicó una afinidad filial y, al mismo tiempo, una oposición fraterna respecto de aquel que había sido creado por los norteamericanos varias décadas antes y que había invadido el mercado editorial como un producto más destinado a la cultura de masas.

Primeras aproximaciones a la inserción/desplazamiento de la novela Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara en la tradición del *genre negro*.

Ahora bien, a la hora de enfrentarnos con la narrativa de la rosarina A. Gorodischer encontramos dos factores esenciales a tener en cuenta: en primer lugar, que ella *“no escribe [y nunca lo ha hecho] al resguardo del canon argentino, ni defendida por el prestigio de un capital simbólico que el ejercicio sostenido de un género tradicional ya consagrado por las instituciones otorga”* (FERRERO, 2003: 137); y en segunda instancia, que desde sus primeras obras demostró un férreo compromiso con causas emancipatorias, especialmente las relacionadas con la liberación de las mujeres de las cadenas forjadas tras siglos de sumisión a patrones, estereotipos y normativas impuestas desde una lógica masculina.

Estas razones nos autorizan a leer cómo, en Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, sin abandonar su interés estético por el trabajo con la palabra¹¹, la autora reescribe un *genre* de masas, como lo es el policial negro, y de este modo suscribe a un debate pendiente a nivel nacional en torno al *gender system* patriarcal, autoritario, represivo y limitante del accionar de las mujeres que continuó dominando en nuestro país, aunque con ciertos cambios y mas indirectamente, después de haberse reinstaurado la democracia como forma de gobierno. Esta reescritura la realiza, como lo demostraremos a continuación, recurriendo, entre otras cosas, a la parodia horizontal basada en

¹¹ Esto se debe a que, como sostiene A. Ferrero, Angélica Gorodischer *“perfila una obra que se politizará tardíamente, merced a la postura frente al gender, pero que siempre defenderá su especificidad literaria, su pertenencia a una injerencia estética (...) antes que política.”* (FERRERO, 2003: 135-136)

la politización de elementos del policial negro que no habían recibido atención, e incluso en muchos casos, habían llegado a desaparecer debido a la trayectoria machista y misógina impuesta al *genre* desde sus inicios.

De este modo, la escritora logró ubicar su novela, cuyo estilo refracta al de un *genre* menor, dentro de lo que la Academia y demás entidades legitimadas para tal fin reconocen como Literatura. Al mismo tiempo, reorientó el modo de politizar el *genre* tal como se venía dando en Argentina, al tensionar supuestos “esenciales” de un *gender system* que había servido de base para la configuración del ideal de Nación propugnado durante los gobiernos dictatoriales que se sucedieron desde 1976 a 1983; todo esto a partir de la puesta en acción de un *gender system* alternativo y equitativo.

Lo expresado anteriormente, está vinculado no sólo con el hecho de que, como la misma A. Gorodischer explica: “*cuando se ha elegido el oficio de escribir, la resolución de una posición en la vida nace en las palabras, transita las palabras, triunfa en las palabras*” (GORODISCHER, 2000: 56), sino que fue posible, también, gracias al traspaso hacia una forma de gobierno democrática que tuvo lugar en 1983. Este cambio de gobierno constituyó el marco de producción propicio para que A. Gorodischer realizara el desplazamiento del foco de atención del *genre* negro desde cuestiones relativas a la violencia y la corrupción ejercidos desde y por un Estado dictatorial, hacia el cuestionamiento de los roles a desempeñar por los diferentes sexos biológicos, con sus respectivos derechos y deberes, roles que, aunque se intentan presentar como naturales, son configurados desde los grupos de poder (como un modo más de ejercer el poder entendido foucaultianamente) y adjudicados socialmente.

La admiración de A. Gorodischer por R. Chandler y en especial por su novela La dama del lago, tuvo una influencia radical en la escritura de Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara que se presentó como “*una novela homenaje a Raymond Chandler que se asienta sobre dos pilares: el lenguaje bien argentino y un fino sentido del humor, presente aun en las situaciones trágicas.*” (BONIFAZI, 2006: 78) Esto se relaciona con que, según A. Ferrero, “*si alguna huella de nacionalidad o continentalidad tienen los textos de la*

escritora rosarina es la coloración de una voz: el español oral rioplatense.”
(FERRERO, 2003: 140)

Sin embargo, y como ya lo adelantamos, a pesar de encontrarse dentro de la tradición norteamericana y también de la argentina del *genre* negro, que conserva el sesgo machista del policial negro norteamericano de D. Hammett y R. Chandler, Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara se desvía y adquiere características particulares.

Si tenemos en cuenta, como lo explica M. R. Lojo, que *“el corrimiento, el desplazamiento del centro, así como de las vías directas, consolidadas y aceptadas, son las opciones tomadas por Gorodischer en todos los casos”* (LOJO en ALETTA DE SYLVAS, 2009: 11), no resulta difícil entender porqué el *genre* negro, tanto en su vertiente norteamericana como argentina, es transformado en la arquitectura de esta novela a partir de un trabajo, conscientemente estético, de politización de algunos de sus elementos característicos.

La politización que se percibe en esta novela se vincula a cuestiones éticas relativas a la crítica y las posibilidades de cambio del *gender system* que continuaba rigiendo a comienzos de la restitución democrática. Tal desviación le permitió a la escritora jugar con el *genre*, con sus límites, sus códigos, sus estereotipos dominantes al igual que con el empleo de las palabras y con los usos del lenguaje.

De ese modo, podemos leer cómo, la obra en cuestión, entabla un diálogo fluido con otros *genres*¹² y discursos sociales que circulaban en el contexto histórico-social de producción de esta novela, el de la inmediata posdictadura argentina, intentando poner en jaque, o por lo menos cuestionar un *gender system* heredado que marginaba a las mujeres. Esta lectura no es arriesgada si acordamos con M. R. Lojo en que:

“La desestabilización conjunta de los géneros literarios [genres] y de los géneros sociales que enmarcan y determinan la sexualidad humana [genders] es (...) una propuesta orgánica y

¹² Como la novela de aventuras, la autobiografía, la novela de espionaje, entre otros.

coherente en Gorodischer y constituye uno de los nudos axiales de su narrativa.” (LOJO en ALETTA DE SYLVAS, 2009: 13)

CAPÍTULO 2

La politización de productos de la cultura de masas: el *genre negro* en Argentina.

Aproximación a la politización de elementos del *genre* en Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara

En el capítulo anterior sintetizamos el camino recorrido por el *genre negro* desde sus comienzos en Estados Unidos a finales de la década del 20 hasta su ingreso en Latinoamérica y más específicamente en Argentina durante la década del 30. En ese momento mencionamos la existencia de apropiaciones particulares que desde la década del 50 pero, sobre todo, en las décadas del 70 y 80 llevaron adelante algunos escritores de nuestro país obedeciendo a una concepción amplia del *genre* que autorizó y justificó la modificación, e incluso el abandono, de algunos de los elementos que, desde la perspectiva restricta, lo configuraban, dando lugar a “*una gama temática, de tratamiento, de planteamiento del tema policial muy amplia*” (ENRIQUEZ, 2002).

Luego, encuadramos a A. Gorodischer y su novela Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara en dicha tradición del *genre* entendiendo que éste “*se constituye en un orden literario que entraña una evaluación social, y un contenido ideológico, en la medida en que el texto literario pone al servicio del sujeto ciertas formas verbales y genéricas que reproducen y circulan actitudes hacia la realidad*” (PONS, 1996: 45) para, por último, esbozar muy someramente el quiebre que, según leemos, produjo dicha novela en el modo en que, tanto en su vertiente restricta como en la amplia, venía trabajándose el *genre* en cuestión en Argentina.

En este capítulo rescataremos teorías y enfoques analíticos que nos permitirán ahondar y explicitar algunas de las diferencias que encontramos entre la tradición del policial negro norteamericano, el argentino y la novela Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, algunas de las cuales ya fueron

mencionadas en el capítulo anterior. Nos centraremos para ello en el concepto de *politización* tal como lo emplea A. M. Amar Sánchez en Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas (2000), concepto que nos posibilita abordar las similitudes, interrelaciones y diferencias entre los productos narrativos derivados de la cultura de masas (incluido el relato policial) y aquellos que hoy integran el campo de la Literatura consagrada, al mismo tiempo que damos cuenta del modo en que “*lo político y social fueron absorbidos por el policial, y a su vez lo transformaron*”. (ENRIQUEZ, 2002).

Lo que postulamos debe pensarse dentro de un marco histórico-cultural de crisis global de las categorías tradicionales con que se había definido al Arte, y por ende, a la Literatura hasta el momento. Dichas categorías se debilitaron, cayeron en desuso o se redefinieron a partir del auge de la cultura de masas durante las primeras décadas del siglo XX.

El concepto de *politización* aplicado al campo literario latinoamericano y argentino

A mediados del siglo XX, la literatura latinoamericana se orientó hacia una nueva dirección. Las fórmulas del relato popular y de masas¹³ comenzaron a invadir los textos de escritores consagrados (o en vías de consagración) contribuyendo a la conformación de una narrativa que “*representará dentro del sistema literario, su opuesto: la lucha contra la convención y la apertura a nuevas formas.*” (AMAR SÁNCHEZ, 2000: 37) Este cambio estuvo acompañado por un *boom* editorial que posibilitó su difusión de obras más allá de las fronteras latinoamericanas y les dio el empuje necesario para poder “competir” con la Literatura consagrada tensionando y obligando a la revisión y ampliación de los límites del canon establecido al ser reconocida por la Academia y por entidades legitimadas para adjudicar tal reconocimiento.

¹³ Con esto nos referimos a las fórmulas propias del folletín, la prensa sensacionalista, el policial de enigma y el negro, la televisión, el cine, las “novelas rosa”, etcétera.

Una de las consecuencias más relevantes de este movimiento, como lo mencionamos antes, fue la revalorización de elementos procedentes de la cultura popular y de masa. Esto supuso la ruptura con una tradición jerarquizadora y elitista que, hasta ese momento, había dificultado (e incluso vedado, en algunos casos) el acceso al ámbito de la Literatura a aquellas obras y autores que osaban establecer vínculos con formas populares y masivas. Pero estas formas desprestigiadas comenzaron a colarse en los textos literarios como un factor de diferenciación, de distanciamiento, frente a la literatura “culta” y oficialmente avalada. De este modo, la “baja” cultura (dentro de la cual se incluye a los productos de la cultura de masas) se fue liberando de la carga negativa que se le había adjudicado dentro del campo literario, en particular, y del cultural, en general. Esto se debió a que, como explica G. Aletta de Sylvas:

“Los géneros [genres] populares han incidido en las formas ‘cultas’, provocando modificaciones y cambios en el canon. La fusión entre géneros [genres] ‘altos’ y ‘bajos’ y su ingreso en el sistema literario, produjeron su redefinición, ampliaron sus fronteras y generaron cambios en la noción misma de literatura.”
(ALETTA DE SYLVAS, 2009: 35)

Sin embargo, a pesar de esta alteración sustancial en el tratamiento de los productos provenientes de la “baja” cultura, continuó considerándose una invitada obligada a obedecer las órdenes de su anfitriona.

Debido a la inclusión de elementos de la baja cultura en producciones con aspiraciones de alta cultura se fue conformando, poco a poco, una *narrativa híbrida* (ni obediente al canon, ni por completo fuera de él) basada en la “*refuncionalización de los elementos parodiados*” (AMAR SÁNCHEZ, 2000: 26). La parodia horizontal¹⁴ resultante, lejos de buscar la burla, la humillación o el desprestigio de los productos parodiados, llegó en algunos casos a tomar la forma de homenaje hacia un texto, un autor o un *genre*, lo que contribuyó a

¹⁴ Hablamos de “parodia horizontal” para referirnos a aquella que carece de un objetivo jerarquizador.

crear nuevas posibilidades textuales basadas en fusiones, exageraciones, intelectualizaciones, yuxtaposiciones, apropiaciones, complejizaciones y préstamos entre los elementos de la “alta” y la “baja” cultura¹⁵.

Esta nueva narrativa, considerada literatura, tensionó los límites del campo, los hizo más flexibles y amplios. Sus textos se construyeron, se configuraron y multiplicaron en los márgenes de lo delimitado y aceptado como Literatura, cuestionando sus normas, frustrando expectativas, estableciendo relaciones inesperadas e incluso insólitas. Sin embargo, siempre permanecieron dentro de las fronteras de lo permitido, rebelándose pero no en exceso, tensando pero sin provocar la ruptura.

Este cambio de dirección en la literatura latinoamericana, en general, y argentina, en particular, se asentó, entre otros factores, en una doble traición que Ana María Amar Sánchez explica de la siguiente manera:

“... en todos [los textos literarios de esta nueva narrativa] se puede leer la seducción por los géneros y los discursos de la cultura popular, paralela a la producida –y buscada- en el lector, pero seguida de una inevitable ‘traición’. Amor e infidelidad hacia las formas populares: los textos las usan, las integran pero no pueden evitar marcar su diferencia, que es la diferencia con la otra cultura.” (AMAR SÁNCHEZ, 2000: 36)

De este modo, si bien se dio una incorporación de elementos seductores de las narrativas popular y de masas en los textos literarios (incorporación que suponía una traición a las normas del campo), estos últimos siguieron delimitando un territorio que les había sido y les seguiría siendo propio, yendo más allá de la lectura lineal, la obediencia ciega a códigos de *genre* y la producción en serie (traicionando así a la cultura popular y de masas), respetando la diferencia señalada por T. Todorov según la cual “*la ‘gran’*

¹⁵ Tales son los casos, dentro del *genre* que nos ocupa y a nivel nacional, de obras como Triste, solitario y final (1974) de O. Soriano, Los asesinos las prefieren rubias (1974) y El cerco (1977) de J. Martini, Qué solos se quedan los muertos (1985) de M. Giardinelli y Los sentidos del agua (1992) de J. Sasturain, por mencionar sólo algunos ejemplos.

literatura, se caracterizaba por la ruptura y la heterogeneidad (...) la literatura de masas, por la uniformidad y la obediencia a las normas genéricas.” (PASTORMERLO, 1997: 17)

Sin embargo, este juego de “seducción y traición” no termina allí ya que, según explica A. M. Amar Sánchez:

“...es en ese espacio que construye la diferencia entre el uso seductor y la decepción de lo esperado que se abre la posibilidad de una lectura política.” (AMAR SÁNCHEZ, 2000: 36)

Así llegamos al concepto que nos interesa, porque la posibilidad de llevar a cabo una ‘lectura política’ nace, a nuestro entender, de una previa *politización* de elementos presentes en la obra que se lee, es decir, de la construcción de una arquitectónica de la obra en la que lo ético y lo estético se entrelazan conformando una totalidad inescindible.

Si entendemos por *politizar*: “*dar orientación o contenido político a acciones, pensamientos, [narraciones] etc., que, corrientemente, no lo tienen*” (Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2005), observamos que en el “*modo en que toda una narrativa perteneciente a la literatura “cultura” utiliza, se apropia y transforma los códigos masivos*” (AMAR SÁNCHEZ, 2000: 13) A. M. Amar Sánchez da cuenta de cómo dicha apropiación y transformación implican, simultáneamente, establecer una distancia con respecto a los elementos de los que se está apropiando al darles una orientación o contenido político del que carecían previamente. Esto es lo que, según ella sostiene, habría ocurrido con la nueva narrativa argentina que, si bien se gestó en los márgenes del campo literario, lo hizo “*en permanente relación con el canon en la búsqueda por reemplazarlo y ocupar su lugar*” (AMAR SÁNCHEZ, 2000: 22) ya que, como lo expresa Michel Foucault:

“...el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y

por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse.” (FOUCAULT, 1996: 15)

Es por esta razón, por el poder que otorga a una obra (o un discurso) el ser considerada parte de la Literatura, reconocida dentro del campo literario, que los escritores que suscribieron a esta nueva narrativa presionaron los límites del campo en una lucha por convertirse en legitimadores en lugar de aspirar a ser legitimados y de este modo lograron desplazar los límites, ampliarlos y mover el centro hegemónico del campo hasta ser abarcados, completamente y sin dudas, dentro de él.

Volviendo al concepto de *politización*, como lo tomamos de A. M. Amar Sánchez, lo encontramos operativo porque nos permite acceder al análisis del modo particular en que la literatura consagrada (o en vías de serlo) se apropia de elementos de la cultura de masas. En esta operación adquiere especial importancia la forma en que dichos elementos son refuncionalizados y la razón para tal refuncionalización, teniendo en cuenta que la elección y el empleo que de ellos se haga, no será neutral porque *“la lectura nos pone ciertamente en contacto con una tesis o un punto de vista que el autor, por mecanismos diversos, voluntarios o casuales, nos ha querido hacer llegar”* (JITRIK, 1962: 9)

Podemos hablar entonces de una influencia circular, recíproca y política entre la “alta” y la “baja” cultura en lo que se refiere a productos narrativos, relación en la que *“lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno”* (FOUCAULT, 1996: 29), en el porqué y el cómo de tal retorno que, desde nuestro enfoque, tienen que ver con el retorno de un objeto seductor y masivo, fácilmente reconocible, al que se traiciona a fin de promover una lectura política y crítica de un texto en particular: Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara.

Aquí podemos concluir que la interrelación entre textos literarios y de masas va más allá de la superficie y que el juego de ‘seducción y traición’ que se da entre ellos, y del que hablamos antes, se desarrollaría de la siguiente manera: un texto se acerca a la cultura de masas en busca de elementos que

le sean útiles a los fines de seducir y atraer a un lector acostumbrado a las fórmulas, con el que “se establece un particular contrato de lectura a partir del cual el texto evoca (...) un horizonte de expectativas y normas (sociales, ideológicas y literarias) que le son familiares al lector” (PONS, 1996: 46), pero sólo para restituir inmediatamente la distancia que lo separa de esa otra cultura. En este movimiento, el nuevo texto traiciona las normas del *genre* al que pertenecían los elementos de los que se ha apropiado, pero de modo tal que el lector, un lector desacostumbrado al trabajo de lectura y que ha sido atraído con la falsa promesa de un mundo repetido y simple, sea capaz de rastrear las huellas de lo ya conocido, de leer los rastros de la traición, y obligarse a sí mismo a alejarse de la tranquilidad de las fórmulas y los giros esperados alterando su plan inicial en pos de una lectura crítica y política capaz de rescatar el plus semántico oculto. Este mecanismo funcionaría gracias a que, como explica A. M. Amar Sánchez:

“El uso de lo serial en estos relatos genera otros pactos con el lector que se juegan entre el reconocimiento, (...) con su consiguiente solución reducida a clisés y la diferencia, la variante que desvía, transforma (...) y se distancia de la fórmula.” (AMAR SÁNCHEZ, 2000: 30-31)

Los nuevos pactos obligan al lector a notar, en un único movimiento, lo meramente formular, y por lo tanto fácilmente reconocible, y la innovación en la que radica la diferencia de estos textos literarios respecto de los productos narrativos masivos y seriados. En la construcción de esta distancia se pone en juego la *politización* que separa los textos de la cultura de masas de los literarios al agregar el plus semántico necesario para sumergir al lector en la incertidumbre que lo obligará a trabajar en su lectura.

En esta línea se ubican los escritores del *genre* negro argentino que a partir de la década del 60, pero especialmente durante la dictadura de 1976 a 1983, desarrollaron “una ‘versión criolla’ que juega (...) con la alusión

intertextual y con el humor acerca de los clisés del código, pero que, a la vez, se politiza” (AMAR SÁNCHEZ, 2000: 48-49). Esto se debió a que, “*el golpe del 76 que instauró el período de dictadura militar, interrumpió el desarrollo intelectual y obligó a los escritores a desarrollar estrategias de evasión.*” (ALETTA DE SYLVAS, 2009: 40). Debido a esto, tanto Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara como muchos otros policiales negros de nuestro país, se caracterizaron por inducir a los lectores a abandonar un lugar de cómoda pasividad y hacerse cargo de la Historia nacional exigiéndoles “*una interpretación textual y política*” (NEWMAN, 1991: 36) de las obras ficcionales¹⁶.

Por esta razón, la politización del *genre* negro se convirtió en una de las formas narrativas privilegiadas por los escritores argentinos a la hora de textualizar cuestiones vinculadas al autoritarismo, a los abusos de poder, a la corrupción y a la represión castrense sobre la sociedad civil de nuestro país.

Así, a partir de un empleo sin inocencia de elementos provenientes de la cultura de masas y apelando, entre otras herramientas narrativas, al “*distanciamiento, la intelectualización, el ‘homenaje’, la alusión a claves pre-textuales e intertextuales, la parodia e inclusive la reescritura*” (PASTORMERLO, 1997: 20) algunos de los escritores argentinos como Juan Carlos Martini, Osvaldo Soriano, Mempo Giardinelli y Juan Sasturain lograron plasmar los padecimientos de la sociedad civil durante los “Años de Plomo” evadiendo la censura y conservando su integridad física.

Estos narradores se apropiaron del *genre* entendiéndolo en un sentido amplio y fueron más allá de los códigos que lo habían definido, integrando en sus obras “*otras flexiones e influencias literarias y culturales menos notoriamente emparentadas con el desarrollo del género*” (PASTORMERLO, 1997: 20). Estas inclusiones, que representan la traición al *genre* y en las que radica su politización, fueron precisamente las que obligaron a los lectores a esforzarse en una lectura crítica.

¹⁶ Tal es el caso, por ejemplo, de Los asesinos las prefieren rubias (1974) de J.C. Martini, donde la investigación del asesinato de la Sra. Monroe a manos del general nos permite leer también la violencia de los militares y su empeño en ocultar las huellas de sus crímenes, entre otras cosas.

Así llegamos a comprender la afirmación de A. M. Amar Sánchez acerca de que los policiales latinoamericanos de finales del siglo XX:

“...han llevado al límite sus posibilidades implícitas: las transformaciones que pueden verse como juego literario (...) dan un giro impensable a una fórmula ‘consoladora y de evasión’ y la convierten en un género político.” (AMAR SÁNCHEZ, 2000: 60)

Politización de elementos del *genre negro* en Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara

La restitución de la democracia argentina en 1983 permitió que aquellos temas que hasta ese momento habían sido objeto preferido de politización dentro del *genre negro*, empezaran a convivir con otros que en la nueva coyuntura histórico-política-social demandaban una atención que les había sido negada durante mucho tiempo. En dicho panorama viene a insertarse la novela de Angélica Gorodischer Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara.

Teniendo en cuenta que *“la última mitad del siglo XX ha sido una época caracterizada por la apropiación de imágenes y convenciones pertenecientes a la cultura de masas”* (AMAR SÁNCHEZ, 2000: 20) y que *“la literatura es pensada por Gorodischer como un espacio conflictivo, definido a partir de las tensiones que establece con las instituciones y con la historia”* (FERRERO, 2003: 141), desde las páginas de esta obra podemos ver cómo la autora seduce al lector empleando una retórica y códigos propios del policial negro, pero sólo para traicionarlo obligándolo a leer entrelíneas problemáticas relativas al *gender system* dominante en Argentina. Esto se debe a que como señala Mónica Zapata, en la novela Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara,

“Podemos considerar los tres componentes de base del relato de detección pura, según lo presentan Boilau-Narcéjac, a

saber el crimen, el detective y la pesquisa. Podemos también considerar a los actores: el criminal, la víctima y el detective. Veremos que en los relato de Gorodischer uno y otro de estos elementos son dejados de lado.” (ZAPATA, 2005: 180-181)

Es en dicha traición, en la brecha que establece esta novela de A. Gorodischer con los clisés del *genre*, distancia que no nos impide identificarla como un policial negro, que radica la politización de la que hablamos antes.

De este modo, la novela Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, puede leerse, siguiendo a M. Foucault, como parte del acontecimiento discursivo que a partir de 1983 contribuyó a la reconstrucción del espacio discursivo sobre el *gender* y los feminismos. Dicho espacio había sido censurado y/o manipulado durante la última dictadura argentina por configurar una imagen de Mujer que se alejaba del estereotipo construido y sostenido desde el gobierno militar y que, al cuestionar su identidad y el papel de éstas en la sociedad y la familia, hacía peligrar la configuración de Familia que servía de base a la idea de Nación impulsada desde los gobiernos castrenses.

Teniendo en cuenta esto y sumándolo a la nueva coyuntura histórico-política, entendemos porqué A. Gorodischer, preocupada por el tema de la emancipación de las mujeres, se apropia de elementos del *genre* negro y los refuncionaliza a través de su politización. Dicha politización escapa a la tradición del *genre* tal como se había afianzado durante la última década en Argentina ya que se despreocupa de los abusos militares sobre la población civil para promover una lectura crítica y política de un *gender system* machista, autoritario y limitante basado en la imposición social de roles diferenciados según el sexo biológico. El mayor peligro de tal imposición radica en el hecho de que, generalmente, trae aparejada la identificación directa entre *gender* (en tanto que construcción socio-cultural elaborada desde los núcleos de poder) y sexo biológico y excluye como anormalidades a quienes no encajan en este esquema bipolar. Además, se establece una jerarquía entre los sexos-*genders* donde las mujeres son definidas generalmente como inferiores respecto de los hombres (al configurárselas como más débiles tanto física como

emocionalmente y, por ende, limitadas en cuanto a las tareas y deberes que son capaces de asumir) y se les asigna como actividad primordial la de ser madres, rol que “debe” prevalecer sobre cualquiera de los demás que pueden desempeñar. Este *gender system*, que había regido durante la última dictadura argentina, siguió imperando aún en democracia ya que, a pesar del cambio en la forma de gobierno, los roles sexuales adjudicados se mantuvieron vigentes tal y como venían funcionando.

Así, vemos como la distancia entre Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara y los códigos preestablecidos del *genre* negro (tanto norteamericano como argentino) radica en la posibilidad de leer en esta novela de A. Gorodischer la tensión que nace de la inversión de los roles tradicionalmente adjudicados (y socialmente esencializados) a los diferentes sexos biológicos dentro del *gender system* dominante en las sociedades occidentales y que coincidieron con los promovidos desde el gobierno durante la última dictadura argentina. Este sistema de roles sexuales, que regulaba y siguió regulando las relaciones interpersonales de poder y que “es causa y consecuencia de la inequidad social y personal entre mujeres y varones” (GAMBA, 2007: 285), es precisamente lo que se somete a una lectura crítica y política en la novela ya que “al tomar a una mujer como heroína ‘improbable’, como eje de una novela de misterio, en cierta medida [A. Gorodischer] propone a su lector una versión más inquietante de un género [genre] tranquilizador por excelencia” (BALBOA ECHEVERRÍA y GIMBERNAT GONZÁLEZ (compiladoras), 1995: 27).

En el policial que analizamos, la escritora rosarina pone en escena personajes que no se ajustan al *gender system* imperante en la Argentina de inmediata posdictadura, es decir, al de la mujer pura y maternal (que vive la maternidad como un instinto natural del sexo biológico que debe ser satisfecho para que ella complete su existencia y no como una imposición o tendencia socio-cultural) y al del hombre racional, competitivo y proveedor, para quien la paternidad radica, principalmente, en suministrar el sustento material a su familia. Esto explica la creación de un nuevo tipo de detective, una protagonista investigadora-mujer-madre (en ese orden) y un mundo singular relacionado con esta figura, que se vincula dialógicamente con un nuevo estado del género

(entendido como *genre* y como *gender*), en la sociedad argentina contemporánea.

En síntesis, según afirma Adrián Ferrero, esta autora en Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, realiza una politización de elementos provenientes de la cultura de masas “*proponiendo una revisión de dichos géneros [el policial negro en este caso] a la luz de una lectura feminista y cuestionando principios patriarcales que los definieron en su configuración y consolidación.*” (FERRERO, 2005: 80)

A partir de aquí, resulta evidente la fractura que esta investigadora-mujer-madre provoca en relación con el detective nacido a finales de la década del 20 en Estados Unidos y que se convirtió en paradigma del *genre*. Además, como ya lo mencionamos anteriormente, esta nueva detective también contribuye a crear una distancia entre Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara y la tradición argentina de apropiación del policial negro en general, y de la figura del detective, en particular. Es así que en esta obra la autora “*‘seduce’ con el suspenso y los recursos encantatorios clásicos del género [genre], al mismo tiempo que sorprende y desbarata esas expectativas porque a lo que verdaderamente el lector asiste es a una revisión de la práctica literaria en su estatuto genérico (genre) a partir del concepto deconstructor de género (gender).*” (FERRERO, 2005: 82)

La politización de la que hablamos hasta aquí se pone en evidencia al contrastar el funcionamiento tradicional de algunos de los elementos que han sido reconocidos como característicos del *genre* negro con la apropiación y transformación que sufren en la novela Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara. Estos elementos son tomados por A. Gorodischer, reorganizados y reorientados en pos de una politización signada por la presentación de un *gender system* alternativo más democrático y con mayores posibilidades de desarrollo personal para las mujeres argentinas que el imperante al momento histórico de ser concebida la obra.

Esto es factible debido a que, como explica A. M. Amar Sánchez, “*todo policial necesita un crimen rodeado de misterio; en tanto que el suspenso*

sostiene la investigación que el detective lleva a cabo” (AMAR SÁNCHEZ; 2000: 47) pero, en cada uno de los relatos del *genre* estos elementos (crimen, misterio, suspenso y detective) adquieren un funcionamiento y características particulares al mismo tiempo que se combinan con otros de diversas maneras y atendiendo a diferentes factores, como ser el tipo de policial en el que están empleados (enigma, negro, de espionaje, etcétera) y las condiciones socio-históricas de producción del relato, entre otros.

A continuación, y teniendo en cuenta futuras profundizaciones de algunos de estos puntos, ofreceremos una sintética descripción de los que consideramos han sido los ítems principales que han caracterizado al policial negro y en qué medida, A. Gorodischer se acerca a ellos para comenzar a romper con su uso esperado:

- **Crimen:** En los relatos tradicionales de policial negro resulta casi imprescindible la presencia de un crimen motivado, social e individualmente, por ser *“producto de relaciones entre seres humanos”* (GIARDINELLI; [1984] 1996: 79). De ahí que el objeto de investigación, más que el “cómo” (el modo), sea el “porqué” (los motivos) de la realización de los actos criminales, lo que arrastra un interés especial por la psicología de los personajes. Esto llevó a la construcción, al interior de la ficción, de un mundo donde las relaciones interpersonales se rigen por una lógica maniquea de oposición de buenos contra malos. En esta lucha el bien siempre resulta victorioso aunque dicha victoria es relativa ya que significa el triunfo en una batalla (resolución de un crimen) dentro de una guerra contra la corrupción del sistema social y económico capitalista occidental moderno en la que el detective (el héroe solitario) es configurado como paradigma de la derrota¹⁷. Además, y en relación con lo dicho anteriormente, la resolución del crimen por parte del detective no implica, necesariamente, el cumplimiento de la Ley ni la imposición de Justicia.

En la novela Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, la misión de la investigadora consiste, precisamente, en hacerse amiga de Teodoro Félix

¹⁷ Un claro ejemplo de ello lo vemos en Cosecha Roja (1927) de D. Hammett y en Playback (1958) de R. Chandler donde el dinero logra que los criminales sigan sueltos y el sistema corrupto continúe funcionando más allá de las pruebas que el detective consigue reunir.

Pedro Brülser (Teo) y averiguar si está implicado en algo ilegal y/o si ha cometido algún crimen. El crimen en sí no se conoce hasta el final, y de hecho, ni siquiera en ese momento la protagonista se preocupa por indagar a fondo sobre los verdaderos motivos que impulsaron a Brígida Suárez y a Víctor Mejía a secuestrar y permitir la muerte del físico Diógenes Linares, sino que se conforma con sus propias elucubraciones y con lo poco que Teo Brülser y el Dr. Kerr le cuentan cuando todo ha terminado:

“Si alguien intentó en algún momento acercarse a Brülser para, no sé para qué, estafarlo, ingresar al mundo de los jeques, vivirlo, jugar a lo grande, algo, y de pronto se entera de que otro alguien descubrió la Otra Cosa, la cosa con la cual se puede reemplazar el petróleo, el primer alguien tiene que quedarse con la otra cosa o despachar al segundo alguien (...). O cambia de planes o no cambia de planes, pero sea como sea tiene que apoderarse del segundo alguien, secuestrarlo y meterlo en una habitación secreta (...) para tratar de sacarle el secreto”
(GORODISCHER, 1985: 141)

Tal desinterés se debe a que, como señala A. Dellepiane, *“en FA [Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara] lo que interesa al lector no es la dilucidación del misterio sino el éxito de la heroína en la empresa que ha acometido.”* (BALBOA ECHEVERRÍA y GIMBERNAT GONZÁLEZ (compiladoras), 1995: 27)

Además, en esta novela la lógica maniquea se ha desplazado para dejar lugar a muchos estados intermedios, no sólo en lo que se refiere a la oposición bueno-malo, legal-ilegal o rico-pobre que se relativizan, sino también a la bipolaridad masculino-femenino que en esta novela recibe un tratamiento particular ya que, *“la otredad (...) no se define por la oposición simplista al mundo masculino –los hombres apenas si aparecen en sus textos-, sino por una otredad en cierto modo general y absoluta, una otredad que implica –entre otras cosas- la experiencia de la otredad del sexo (mismo) femenino.”*

(BALBOA ECHEVERRÍA y GIMBERNAT GONZÁLEZ (compiladoras), 1995: 54) En este tema ahondaremos más adelante.

- **Detective:** En las narraciones del *genre* se configura un detective (narrador-testigo-protagonista) profesional que acepta los trabajos a cambio de un sueldo fijado de antemano. Se trata de un personaje duro, violento, solitario, con un cigarrillo en la boca y un vaso de alcohol en la mano (preferentemente whisky), que sólo confía enteramente en sí mismo, lo que hace que los episodios sentimentales o amorosos se le presentes como “obstáculos” para el cumplimiento de su misión. Es crítico, con una visión machista e individualista de la vida, con una moral, una ética y un idealismo propios e irrenunciables que lo enfrentan a la corrupción que lo rodea y que coinciden con una moral occidental¹⁸.

La investigadora de Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, conserva algunos de los rasgos que permiten identificarla con el detective del *genre* negro: acepta realizar el trabajo a cambio de un sueldo prefijado de cien mil dólares más gastos; tiene una moral propia coincidente con una moral característicamente occidental que la lleva en un primer momento a no querer aceptar el trabajo arguyendo que se trata de *“furtivos trabajitos, ocasionales y no ocasionales, que siempre andan rozando la frontera de, ¿digamos el crimen?”* (GORODISCHER, 1985: 17) y más tarde al descubrir al moribundo en la casa de Víctor Mejía a debatirse consigo misma:

“Tenía que volver al hotel y llamarlo a Kerr. Kerr no iba a llegar a tiempo. A tiempo para qué. Cómo para qué. Para salvar a ese pobre tipo. Eso no era cosa mía. Yo tenía que informar lo que había averiguado y chau, la Bokhara en el living de mi casa. Ese

¹⁸ La moral del detective queda clara en un diálogo que sostiene Marlowe con el Sr. Kingsley en La dama en el lago:

“-¿Qué le preocupa? Usted hace toda clase de trabajos de investigación, ¿no es así?

-No toda clase. Sólo los completamente honestos.” (CHANDLER, [1943] 2003: 15)

tipo se moría. Está bien, está bien, yo tenía que hacer las dos cosas, no era la primera vez que me cortarían por las mías, tenía que informar a Kerr y tenía que volver a la noche siguiente a sacar de ahí a ese hombre.” (GORODISCHER, 1985: 123)

Por otro lado, la protagonista de esta novela tiene experiencia en investigación, lo que se deduce del primer diálogo que sostiene con el “*Doctor Marcelo Jota Kerr*”, en el que trata de convencerla para que acepte el trabajo que le ofrece. En esta conversación ella habla de su participación en una “guerra” que, según inferimos, podría ser la Segunda Guerra Mundial:

“-Durante la guerra -lo interrumpí- yo era joven, estaba llena de Ideales con i mayúscula, vivía en Europa, era muy bella, era muy valiente, era muy tonta, me dejé embaucar por usted y por otros como usted, hice muchos disparates, puse en peligro mi vida y las vidas de otros.

Me interrumpió él:

-No me diga que ha vivido arrepentida todos estos años.

-No se lo digo. Y no se lo digo porque no es verdad. Pocas veces me pongo a pensar en esas cosas. Y cuando lo pienso me alegro. Hice lo que hice, disparate o no, lo hice bien, y es una satisfacción saber, como sé, que sirvió de algo.” (GORODISCHER, 1985: 18)

A esto se suma que la investigadora, junto con el caso, se hace cargo de la narración de los hechos, plasmando no sólo aquello de lo que es testigo, sino también las conclusiones que va sacando a medida que avanza la acción.

Otro rasgo en el que la investigadora de la novela que analizamos coincide con los detectives del *genre* negro tradicional es, por ejemplo, en que ninguno de ambos encarna la razón pura, sino que protagonizan la acción al buscar pruebas que los conduzcan a la resolución de los crímenes, no atiende

al sentido común¹⁹ y así se convierten en víctima potencial y real de la violencia criminal con la que se enfrenta, ubicando al lector ante la duda de si logrará resolver el crimen o morirá en el intento. Es lo que ocurre a la protagonista de Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara cuando, habiendo sido rescatada por Hekke de casa de Víctor Mejía, decide ponerse su *“uniforme de entrar subrepticamente en casas ajenas por la noche”* (GORODISCHER, 1985: 120) y volver a investigar a la casa de este último²⁰ donde consiguen secuestrarla.

Además, a lo largo de la investigación, el detective va construyendo poco a poco el objeto de investigación²¹ ya que, generalmente, no cuenta desde el comienzo con la totalidad de los datos y es así que llega el momento en que, más que cobrar, lo que le interesa es saber²², es por eso que la protagonista de la novela que analizamos, al volver a la casa de Víctor Mejía a investigar piensa: *“Lo que yo quería era descubrir lo que había detrás de esa puerta secreta sobre la cual el dueño de casa no hacía ningún comentario”* (GORODISCHER, 1985: 121). La misión se desplaza del centro de atención argumental para dejar lugar a la intriga, a la sed de saber, a la necesidad de sacar a la luz lo que algunos de los personajes se empeñan en ocultar.

Como detective de policial negro, la protagonista de Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara prefiere la acción a la razón y arriesga su vida varias veces a lo largo de la novela debido a su imprudencia: al ingresar a la casa de Teo Brülen saltando la tapia de noche y enfrentándose al Doberman,

¹⁹ Por eso Marlowe se dice en Playback: *“El sentido común te aconseja que vuelvas a casa y lo olvides, pues no te reportará ningún ingreso. El sentido común siempre habla con retraso.”* (CHANDLER, [1958] 1988: 110)

²⁰ También Marlowe en La dama en el lago decide volver a investigar a la casa de los Chess en Punta del Puma aún cuando el sheriff le ha dicho que no lo haga. Pero él corre una suerte diferente ya que, a pesar de que es sorprendido por éste, no le ocurre nada malo.

²¹ Lo que percibimos, por ejemplo, en el diálogo entre Mister Gutman y Spade en El halcón maltés:

“—¿Quiere usted decir que no sabe de qué se trata? —y el asombro eliminó la ronquera de su voz.

Spade movió el cigarrillo puro con aire indiferente.

—Bueno, claro, sé el aspecto que dicen que tiene. Sé su valor, el valor que ustedes le dan, cotizado en vidas. Pero no sé qué es.” (HAMMETT, [1927] 1978: 141)

Sucede algo similar en La dama en el lago cuando Marlowe afirma:

“Hasta que uno no ha terminado con un caso, nunca puede estar seguro de las ramificaciones que pueden aparecer” (CHANDLER, [1943] 2003: 116)

²² Por ejemplo cuando Marlowe le dice a Betty Mayfield: *“Lo que quiero no es dinero; es algún tipo de explicación sobre lo que estoy haciendo y por qué.”* (CHANDLER, [1958] 1988: 169)

aceptando la invitación de Víctor Mejía a tomar un café a su casa y volviendo más tarde a investigar, y al ingresar armada, junto con Brülens, Kerr, Hekke y Aníbal a la casa donde había estado secuestrada para enfrentarse a los tiros con Brígida Suárez, Víctor Mejía y sus secuaces. Ella misma reconoce antes que *“Se lo han pasado sacándome de todas partes. Y yo que soy valiente pero no prudente, vuelvo y me hago secuestrar.”* (GORODISCHER, 1985: 143).

Pero, la relación hostil que mantiene con la Razón, entendida como pensamiento lógico-deductivo, no tiene que ver sólo con el hecho de que ella encarna a una detective del *genre* negro sino también con su condición de mujer, por lo que *genre* y *gender* se cruzan en ella y la hacen pensar, estando cautiva, que *“todas la mujeres somos brujas, no nos queda otro remedio, incontaminadas por la Razón Todopoderosa por suerte”* (GORODISCHER, 1985: 138) y, por lo tanto, a tratar de resolver el misterio *“si la Razón no llega a tiempo con este tráfico endemoniado que hay en México, solita (...) por las mías y con una mano atada atrás”* (GORODISCHER, 1985: 138).

Sin embargo, en esta novela, los razonamientos de la investigadora no se limitan a la misión que le ha sido encomendada sino que se entrelazan con pensamientos y reflexiones acerca de su familia y de ella misma como mujer, como madre y como futura abuela. De este modo, la visión machista que caracterizaba al *genre* se diluye en una perspectiva femenina de la vida y las relaciones familiares que no le impide a la protagonista seguir adelante con el caso pero que sí, por momentos, lo desplaza del centro de atención.

Otra diferencia con los detectives clásicos del *genre* radica en que la investigadora de Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara no quiere aceptar el trabajo en un comienzo, no sólo porque ni el doctor Kerr ni la misión le inspiran confianza ya que, como ella misma le explica, cien mil dólares *“Me parece mucho. Si me ofrece eso es porque el trabajo no es corto, fácil y sin riesgos. Es porque es serio, sucio, ilegal y peligroso”* (GORODISCHER, 1985: 20), sino también porque según ella *“Ya no hay guerra. Soy una mujer respetable. Y vieja.”* (GORODISCHER, 1985: 18). Este recurso al *gender*, al reconocimiento ajeno y a la edad como excusa para rechazar el trabajo no es común en la obras del *genre* negro.

Sin embargo, termina cediendo *“en nombre del lado de acá del agujero en la pared, del arma escondida donde se pudiera, de los sótanos, del peligro, de la sangre, la mía y la de los otros. Y en nombre de cien mil dólares”* (GORODISCHER, 1985: 21)²³. Lo que en última instancia la lleva a aceptar el trabajo no es sólo el dinero, ya que como ella misma afirma *“cuando la i mayúscula [de Ideales] se convirtió en minúscula seguí trabajando porque me quedaban ganas de tener mucho dinero. Pero lo tengo”* (GORODISCHER, 1985: 19), es más bien el afán de volver a sentir la emoción y la adrenalina que había sentido siendo joven, de recuperar esa parte de sí misma que la familia y los años parecían haberle vedado para siempre.

En lo que hace a su configuración estética, la investigadora de Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, se aleja de la figura del detective del policial negro norteamericano y se acerca al personaje clásico de las novelas de espionaje. El Dr. Kerr quiere contratarla no sólo por su experiencia sino porque para la misión necesitan una mujer *“encantadora, bella, inteligente, culta y simpática”* (GORODISCHER, 1985: 19). Además, ella no se presenta tan dura ni solitaria como los detectives clásicos del *genre* negro, deja de fumar, se pone en forma en el gimnasio (*“Iba a tener que entrenarme un poco. Y dejar de fumar, claro.”*) (GORODISCHER, 1985: 23) y bebe daiquiri, trago que se asocia con el *gender* femenino mientras mira un programa de televisión donde una *“gorda rulienta y sospechosamente rubia se desperezaba sobre un sofá tapizado en símil leopardo”* (GORODISCHER, 1985: 41) y aconsejaba a las mujeres cómo hacer para conservar a sus maridos. .

Todas estas diferencias, que no representan más que una aproximación a las características del detective del policial negro que son tomadas y reelaboradas por A. Gorodischer en su novela y a las que volveremos en el último capítulo, se relacionan con el hecho de que la escritora rosarina que suscribe a la “escritura femenina”²⁴, *“reniega del culto del héroe y del antihéroe;*

²³ Algo similar pasa en novelas del *genre* como por ejemplo Playback de R. Chandler donde Marlowe se dice a sí mismo *“Estaba haciendo un trabajo despreciable y subrepticio para una gente que no me gustaba, pero... para eso te contratan amigo. Ellos pagan, y tú desentierras la porquería.”* (CHANDLER, [1958] 1988: 41)

²⁴ Entendemos “escritura femenina” según la aproximación que hace G. Aletta de Sylvas a Nelly Richards quien *“aborda el problema de la marcación simbólico-sexual de la categoría de*

sus heroínas se diferencian del mito del héroe en que no siguen sus patrones “ (ALETTA DE SYLVAS, 2009: 107).

- **Corrupción (poder y dinero):** En el *genre negro*, impera la corrupción que arrastra a los hombres al deterioro moral y al crimen. La ambición de poder y dinero (que se implican mutuamente en estos relatos) corrompe a los seres humanos hasta convertirlos en asesinos directa o indirectamente. Es así que *“quien intenta investigar algo (...) va descubriendo tal cantidad de conexiones entre el hampa evidente y muchos de los estamentos más prestigiosos, que hace falta una fuerte dosis de testarudez y resistencia para seguir adelante.”* (Hammett, [1927] 1971: 14)

En la novela que analizamos, si bien esta idea está presente porque la investigadora opina desde el comienzo que *“todo hombre demasiado rico anda en algo”* (GORODISCHER, 1985: 43), se demuestra que esto no es siempre así ya que Teo Brülse resulta no ser el delincuente que se suponía.

Sin embargo, hay otros personajes que sin ser tan ricos y poderosos como Teo Brülse no logran escapar a la lógica corruptora del dinero y el poder. Ese es el caso de Víctor Mejía por ejemplo ya que, como le confiesa Teo a la protagonista cuando todo ha terminado, él hacía tiempo que *“sabía que venía de la miseria, sabía qué había hecho para llegar adonde estaba, y sabía que estaba escudando a la reina negra”* (GORODISCHER, 1985: 154). De este modo, la idea inicial de que la persona con fortuna económica seguramente está implicada en actos delictivos y de corrupción sufre una modificación: la persona sin fortuna económica es capaz que cualquier cosa para conseguirla.

Por otro lado, en las obras del *genre* los encargados de hacer cumplir la Ley generalmente se comportan como un producto más dentro del mercado capitalista, ofertándose al mejor postor. En estos casos, será el detective, héroe honrado, honesto e incorruptible, el único capaz de hacerle frente, arriesgando su paga y hasta su vida, para poner en evidencia sus mecanismos

sujeto y considera la textualización de rasgos que establecen una diferencia frente a la identidad masculina del texto hegemónico, es decir el conjunto de rasgos internos a las obras independientes del sujeto empírico.” (ALETTA DE SYLVAS, 2009: 107)

de funcionamiento. Sin embargo, como ya lo mencionamos, nunca llega a derrocar al sistema porque *“el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única ‘razón’ de estos relatos donde todo se paga”* (LINK, [1992] 2003: 79)

En Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara sucede algo similar, pero es otro el sistema contra el que se enfrenta la protagonista. Ella asume una actitud de rebeldía frente a un *gender system* que obliga a las mujeres a relegar su “ser mujer” (su identidad personal), en pos de sus roles de madre y esposa (un vivir para otros). De este modo, presenta una conducta trasgresora, que se repite en otros personajes de esta autora rosarina, *“quienes continuamente quebrantan los moldes tradicionales de la sociedad para acceder a espacios no convencionales.”* (ALETТА DE SYLVAS, 2009: 18) Sin embargo, y a pesar de esta ruptura (que en un primer momento parece definitiva) con las normas del sistema de *gender* imperante en nuestro país durante la dictadura y que continuaba vigente en el período de transición hacia la democracia, la protagonista de esta aventura vuelve a dar cuenta, una vez más de *“la matizada variedad de identidades sexuales puestas en juego en la narrativa de Gorodischer, que no se corresponden con la división binaria entre géneros masculino y femenino”* (LOJO en ALETТА DE SYLVAS, 2009: 12-13) y que llevan, permanentemente, al cruce, la unión y la solidaridad entre estos dos supuestos polos que han dejado de funcionar como opuestos.

Así, esta investigadora-mujer-madre que parece haber desestabilizado y vencido al sistema al abandonar la función que le correspondería desempeñar según el rol social que se les adjudica a las mujeres en su condición de pronto abuelazgo, y que, en su lugar, decide desplazarse hacia México a cumplir una misión detectivesca que le permitirá recuperar parte de la adrenalina de antaño además de brindarle la oportunidad de ganar cien mil dólares, termina por demostrar que lo que se pretende no es destruir tal sistema sino replantearlo en nuevos términos, repensarlo desde una óptica diferente que les otorgue a las mujeres un papel más activo que el que venían desempeñando hasta ese momento en la sociedad. Esta lectura se desprende del accionar de la protagonista al volver de la aventura mexicana cuando, luego de soportar los reclamos de sus hijas y sintiéndose asesinada por ellas, acude presta al

llamado angustiado de su hija Inés que está por dar a luz sola en su casa, allí se desempeña como matrona en el nacimiento de sus nietas y, reestablecida en los papeles de madre y abuela, concluye por aceptar la propuesta de casamiento de Teo Brülse para reconciliarse, ahora sí, con el papel de esposa.

- **Ambiente:** Las historias del *genre* negro se desarrollan generalmente en espacios urbanos donde el detective circula entre los barrios ricos y los pobres en su afán por resolver el misterio y restaurar el cosmos alterado (por ejemplo en La dama del lago y La hermana menor de R. Chandler). Pero, a veces los escritores también optan por espacios más reducidos como pequeños pueblos donde la corrupción ya se ha naturalizado entre la población que la considera un modo (el único) de vida (por ejemplo en Cosecha Roja de D. Hammett).

En Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara la aventura detectivesca transcurre en México D. F., principalmente en una zona de clase alta llamada “Lomas de Chapultepec” donde Teo Brülse tiene su casa, y en una zona turística cercana con hoteles para personas mayores. En uno de estos hoteles se aloja la protagonista de esta novela intentando no llamar la atención:

“Hacía tres días que estaba en un hotel yanqui, y de esos había pasado convenientemente dos en el Museo de Antropología: iba a tener que hacer algo. Pero antes tenía que afirmar mi papel. Le saqué tres fotos al ángel. Demaiadas para mi gusto, pero se supone que las señoras de mi edad que se alojan en hoteles de plástico y aire acondicionado, deben detenerse a sacar varias fotos al ángel. Traté de parecer una señora de mi edad que se aloja en hoteles de plástico y aire acondicionado mientras cerraba el estuche de la cámara.” (GORODISCHER, 1985: 30)

Gracias a la amistad que ella entabla con los estafadores de mujeres, Fred y Rolito, logra ingresar al mundo de la clase alta de México, más precisamente al círculo de Teo Brülser a través de Hekke.

Sin embargo, hay otro ambiente que juega un papel importante en esta novela y que está ausente dentro de las novelas del *genre* negro, el de la casa de la investigadora, donde ella abandona dicho papel y asume el de madre y viuda, donde se dedica a la jardinería y charla con sus hijas tratando de aconsejarlas, un espacio del que ella parece escapar al comienzo de la novela pero al que está deseosa de volver al final de la aventura mexicana y por eso le informa a Teo Brülser cuando ya todo ha terminado y se encuentran tranquilos en casa de él:

“–Creo que me voy –dije.

-Adónde.

-A mi casa, adónde va a ser.

-¿Qué pierna quiere que le enyeseamos? ¿La izquierda o la derecha?

-Voy a decir que ya estoy bien.

-Mmmm. ¿Tantas ganas tiene de volver?

-Si.” (GORODISCHER, 1985:158)

- **Mujeres:** Uno de los rasgos más destacados de este *genre* es la misoginia. Los personajes femeninos son tratados como meros objetos sexuales o como delincuentes, “*son la condición del crimen y a menudo las criminales propiamente dichas.*” (PIGLIA, 2005: 92) Las mujeres, creadoras de caos, son un peligro para los hombres en general y el detective en particular, y esto no sólo cuando se trata de criminales, ya que cuando no lo son, representan una distracción que aleja al investigador del objetivo para el que ha sido contratado e incluso logran hacerle cuestionar su propia moral, su dignidad, su valentía y con esto, su hombría. Todo esto se debe a que las

mujeres de esta narrativa suelen aparecer vinculadas al dinero y éste implica, directamente, corrupción y delito.²⁵

En Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, los estereotipos sexuales no son tan rígidos: si bien algunas mujeres secundarias, como las presentes en las fiestas de Hekke y Teo, se presentan como meros objetos sexuales, en la mayoría de los casos son los hombres quienes aparecen apreciados de este modo por la investigadora. Esto se desprende, por ejemplo, de sus pensamientos cuando, al ver por primera vez a Fred, lo considera *“esbelto como un junco, sólo que los juncos son aplicables a las mujeres, jamás a los jóvenes por más ojos celestes y esas cosas que tuvieran”* (GORODISCHER, 1985: 34) o cuando al observar a Víctor Mejía, creyendo que se encuentra frente a Teo Brülßen, se le ocurre que es un hombre que vale la pena *“tan alto como Fred, bronceado, sienes canosas, mandíbula cuadrada, manos grandes, hombros de atleta, cintura chica, todo él largo y felino. (...) Era el tipo más buen mozo que yo había visto en mi vida”* (GORODISCHER, 1985: 39) o cuando al conocer a Hekke Römberg siente que *“mi mano derecha se perdió en una mano ancha y fuerte (...). Dos ojos azules se desprendieron del horizonte y me miraron desde debajo de unas cejas rubias y espesas. Una voz de barítono que salía de la boca sensual con comisuras en alto dijo que se alegraba de conocerme con acento danés o finlandés.”* (GORODISCHER, 1985: 63) Estos hombres bellos la llevan a distraerse de su misión y a cometer equivocaciones, lo mismo que generalmente les sucede a los detectives del policial negro clásico con las mujeres hermosas. Sin embargo, sigue adelante con las averiguaciones para las que ha sido contratada.

En lo que se refiere a las mujeres delincuentes, esta novela sigue la línea de la tradición del *genre* negro ya que es precisamente una mujer la jefa de la banda de secuestradores de Diógenes Linares, la que se hace cargo de

²⁵ Esto se aprecia, por ejemplo en El sueño eterno de R. Chandler donde Marlowe sucumbe por un breve instante a los encantos de Mrs. Regan quien más tarde resulta ser la encubridora de su hermana asesina; o en El halcón maltés de D. Hammett donde Spade arriesga la investigación a causa de sus sentimientos por Bridgid O'Shaughnessy, quien resulta una mentirosa estafadora, por nombrar solo dos ejemplos. Un caso diferente de la relación entre el detective y un personaje femenino es el que se presenta al final de Playback donde Marlowe recibe la llamada de Linda Loring, personaje con el que había tenido un acercamiento amoroso en El largo adiós y decide abrirse a la posibilidad de una relación estable con ella.

cuidarlo, la que ha planeado el acercamiento de Mejía a Brülse, la que ayuda a la protagonista a escapar del bar durante la redada para sacarle información y la que no duda en tomar un arma para enfrentarse a Hekke, Brülse, Aníbal, Kerr y la investigadora cuando irrumpen en la casa donde ésta última ha estado secuestrada.

Por otro lado, es importante señalar que la mayoría de las mujeres de esta novela, las cuatro hijas de la protagonista, son configuradas como mujeres que responden y defienden con su accionar el *gender system* al que la protagonista va a oponerse al embarcarse en la aventura mexicana: tres de ellas están casadas, dos de las cuales también están embarazadas (Inés y Judy), mientras que la restante, la menor, es la más independiente y cercana a su madre, a pesar de que al final de la novela será ella la encargada de pronunciar el discurso que la hará sentirse una fracasada en dicho rol y pensar: *“Ahí fue cuando ellas eligieron no tener madre porque no habían tenido una madre perfecta pero quién es perfecta a ver que me la muestren.”* (GORODISCHER, 1985: 167)

- **Lenguaje:** En las narraciones clásicas del *genre* predominan los diálogos con vocabulario y expresiones frías y coloquiales atribuibles al generolecto²⁶ masculino, un lenguaje conciso *“violento, duro, machista y completamente despiadado”* (GIARDINELLI, [1984] 1996: 252) plagado de ironía y sarcasmo. Sin embargo, la mayoría de los personajes pueden identificarse además según un sociolecto, un dialecto y/o un cronolecto que los caracteriza.

En Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara el lenguaje es el propio del *genre* negro pero en boca de una mujer adinerada, mayor de edad, madre y pronta a ser abuela, lo que representa una ruptura con lo esperado según el

²⁶ Ángela Dellepiane, citando a Lucía Guerra, nos habla de que se han considerado *“las diferencias sexuales en la producción del lenguaje, [y que] el predominio de una visión del mundo masculino ha dado origen a un lenguaje que se organiza a partir de categorías tales como el poder, la jerarquía, el control y la posesión. Frente a un lenguaje cuya organización no corresponde a su propia visión del mundo y [que] omite signos que expresan las experiencias de su sexo, la mujer ha desarrollado un sub-lenguaje marginal o generolecto que tradicionalmente se califica como ‘conversación de mujeres’, sinónimo de lo superficial y trivial.”* (DELLEPIANE, 1989: 579-580)

código. Esta mujer posee un buen dominio del lenguaje que le permite alternar un discurso formal con diálogos en inglés como el primero que sostiene con Fred y algunos vocablos en francés e italiano, con comentarios irónicos o sarcásticos y con insultos y voces propias del bajo mundo argentino como “m’hijo”, “qué mi querida señora ni que ocho cuartos”, “qué macanudo”, “sólo, fané y descangayado” o el empleo de palabras tales como “mufa”, “macana”, “imbécil”, “tacheros”, “colimba”, entre muchas otras que invaden constantemente el discurso de la protagonista. Es decir que, como explica A. Dellepiane:

“La protagonista de Gorodischer posee dos registros lingüísticos: consciente como está la autora de que a la mujer se le ha asignado ese generolecto, la heroína de FA [Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara] se expresa, por una parte, en un lenguaje directo, no eufemístico, despojado de todo subterfugio, atendiendo sólo a su visión del mundo y de los otros seres, a su total autenticidad como persona. A través de este lenguaje se revela en sus conversaciones serias y, en cierta medida, en el trato con sus hijas. Pero, por otra parte, ella usa un lunfardo masculino, lleno de las reputadas ‘malas palabras’ de que se valen habitualmente los hombres y que ella no desdeña en ningún momento.” (BALBOA ECHEVERRÍA y GIMBERNAT GONZÁLEZ (compiladoras), 1995: 28)

La intertextualidad con obras literarias reconocidas atraviesa el discurso de la investigadora, por ejemplo cuando al hablar de México piensa “no hay numeración para cada casa y edificio y todo es un laberinto que reíte del señor con cabeza de toro y de Jorge Luis Borges²⁷” (GORODISCHER, 1985: 22) o mientras aguarda en su habitación y bebe daiquiri porque “me había estado

²⁷ Se refiere al cuento “La casa de Asterión” escrito por Jorge Luis Borges y que retoma el tema del minotauro encerrado en el laberinto de Creta.

acordando de nuestro hombre en *La Habana*²⁸ como para poder llegar a suponer que yo era nuestra mujer en ciudad de México” (GORODISCHER, 1985: 41). También se dan casos de interdiscursividad, por ejemplo, con la filosofía platónica cuando al analizar a la joven que la ayudó a huir de la redada en el bar piensa que “como compañía no era lo que puede llamarse el ideal pero ya se sabe que el ideal no es de este mundo” (GORODISCHER, 1985: 51), con el cine cuando al enterarse del embarazo de su hija Inés piensa “pegué tal alarido que si me oye Johnny Weissmuller se muere de la envidia” (GORODISCHER, 1985: 26) haciendo referencia a la película *Tarzán* o cuando Teo Brülse ante la sugerencia de la protagonista de que su riqueza proviene del petróleo argumenta: “No soy el papá de James Dean” (GORODISCHER, 1985: 84) remitiendo a la película *Gigante* y con el discurso de las novelas románticas cuando al ver a Víctor Mejía por primera vez y sentir que sus miradas se cruzan se dice a sí misma: “Qué hay. Si los novelistas lo dicen no veo por qué no lo voy a decir yo. No sólo lo dije sino que lo repito: nuestras miradas se cruzaron.” (GORODISCHER, 1985: 38) En este último caso, la interdiscursividad contribuye a reforzar el realismo al que aspiran las obras del género negro ya que la narradora no se considera una novelista sino alguien que recurre a las herramientas de los novelistas. Estos son sólo unos pocos casos de intertextualidad e interdiscursividad que demuestran el cruce de discursos y textos en esta novela, un cruce que es compartido con algunos exponentes del género negro norteamericanos como R. Chandler en El largo adiós y otros de nuestro país como J. J. Martini en Los asesinos las prefieren rubias, por mencionar sólo dos ejemplos.

- **Estilo:** En el policial negro la acción, constante y vertiginosa, es descrita a gran velocidad creando una confusión que sumerge al lector en el caos de la situación narrada.

Por otro lado, se evidencia un gran esfuerzo por lograr el realismo, la verosimilitud que le otorga credibilidad a la historia y garantiza la identificación

²⁸ Nuestro hombre en La Habana es una novela escrita por el autor británico Graham Greene en 1958. Representa una parodia de novela de espionaje.

del lector con lo narrado. Para esto se recurre a las descripciones detalladas, al énfasis en la honestidad del narrador que viene dada muchas veces por su participación en los mismos hechos que narra, la incorporación de elementos provenientes de la sociedad que, a la vez, hacen posible la crítica como: *“la lucha por el poder (...), la ambición sin medida, el sexismo, la violencia y el individualismo”* (GIARDINELLI, [1984] 1996: 10) y a las soluciones que deben presentarse simples e inevitables además de creíbles.

Otro objetivo importante de estas historias es atraer a un público poco habituado a la lectura de ficción por lo que *“el suspenso, el miedo que provoca ansiedad en el lector, el ritmo narrativo, la intensidad de la acción, la violencia, el heroísmo individual”* (GIARDINELLI, [1984] 1996: 17) se vuelven condimentos necesarios de esta narrativa.

El humor, la ironía y el cinismo suelen jugar un papel importante y se presentan con diferentes fines como *“contrarrestar la truculencia de la trama criminal y actuar como elemento catalizador (...) puede ser también el factor central de una obra (...) [o] servir para provocar cierto distanciamiento entre el lector y la trama y actuar de pivote para introducir la crítica social”* (ACOSTA, 1986: 94).

En líneas generales este estilo es respetado en Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara pero sufren algunos cambios importantes ya que *“las virtudes detectivescas, siempre supuestamente masculinas –fortaleza física, pensamiento lógico, experiencia mundana- están representadas por una mujer capaz de ejercer su libre albedrío tal como siempre lo han hecho los hombres”* (BALBOA ECHEVERRÍA y GIMBERNAT GONZÁLEZ (compiladoras), 1995: 27). El hecho de que sea una mujer, madre y casi abuela la que se desempeña como investigadora, ayuda a que la reducción de la cuota de violencia típica del *genre* no atente contra el realismo de la novela. Otra diferencia radica en el hecho de que, en este caso, la solución no resulta tan simple e inevitable ya que la investigadora no logra acceder a ella hasta el final y por boca de su empleador y de Brülens, y ni siquiera consigue atar todos los cabos sueltos ya que, una vez capturados o muertos los delincuentes, se despreocupa de ellos y del caso.

En lo que respecta al suspenso, el miedo, la acción y el heroísmo, la novela de A. Gorodischer cuenta con todos estos condimentos que atraen a los lectores acostumbrados al *genre* para traicionarlos y obligarlos a cambiar su plan de lectura a fin de captar el plus semántico producto de la politización de elementos clásicos del *genre*.

En cuanto al humor, la ironía y el cinismo, aquí también juegan un papel importante, no sólo como un factor más que permite identificar a esta novela como parte del *genre* negro sino también porque, como sostiene Ángela Dellepiane, el humor es uno de los rasgos más persistentes de la obra de la escritora rosarina.

A partir de lo dicho hasta aquí resulta evidente la correspondencia de Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara con la tradición del policial negro, pero no podemos obviar las traiciones a su código en esta novela donde la politización de muchos de los elementos propios del *genre* ayudará a sacar a la luz un cuestionamiento profundo al *gender system* imperante en Argentina a comienzos de los años 80 y que había sido heredado, en el plazo inmediato, del gobierno dictatorial anterior, gobierno al que, por otro lado, había servido de sustrato para la conformación de su idea de Nación, una Nación autoritaria, limitante y excluyente para las mujeres.

CAPÍTULO 3

Un nueva propuesta de *gender system* en Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara

Luego de explicitar lo que entendemos por *politización* y dar cuenta de algunos de los rasgos propios del *genre* negro que han sido politizados en la novela de A. Gorodischer que analizamos, ahora nos proponemos ahondar en uno de los rumbos que ésta toma en Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara y su razón de ser teniendo en cuenta las circunstancias históricas que constituyeron su contexto de producción.

Como adelantamos, la *politización* de elementos del policial negro que leemos en esta novela responde a la tematización y puesta en tensión de cuestiones relativas al *gender system* que regía en Argentina a comienzos de los años 80, especialmente en lo que se refiere a la adjudicación social, y por ende arbitraria, de roles según el sexo biológico que adquiere mayor eficacia al configurarse como esencial o natural. En lo que respecta a este tema, Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara presenta una visión alternativa y crítica de ciertas prácticas que dentro de las sociedades occidentales, en general, y de la argentina, en particular, se “naturalizaron” (discursivamente hablando) en relación con el comportamiento y el accionar que correspondería a las mujeres, no sólo según su sexo biológico, sino también atendiendo a su edad cronológica, prácticas tales como la maternidad, la responsabilidad sobre el cuidado del hogar, la función de ejercer de apoyo y guía en el recambio generacional y la incondicionalidad del amor, el cuidado y el apoyo a su pareja y sus hijos, entre otras; tareas que contribuyeron a su desplazamiento del ámbito de lo público y la relegaron, generalmente, al ámbito de lo privado-doméstico.

Por lo dicho antes es que podemos leer esta novela de A. Gorodischer, al igual que otras obras de la autora, como “una alternativa clara al canon patriarcal, que deconstruyen desde su principio autoritario” (ZAPATA, 2007:

42), una alternativa a un *gender system* en el que lo masculino impone mientras que los *genders* restantes se limitan a sobrevivir bajo sus reglas. El modo en que la escritora rosarina realiza esta innovación y consecuente desestructuración del *gender system* antes mencionado, lo explica M. R. Lojo de la siguiente manera:

“Dada la asimetría entre sexo y género [gender], los personajes biológicamente femeninos de Gorodischer se travisten o disfrazan del sexo opuesto, y adoptan el ‘sexo social’ o género masculino. Estas transformaciones constituyen una operación ideológica y política en el contexto de intercambio de las relaciones sociales, que dichas transgresiones apuntan a subvertir” (LOJO en ALETTA DE SYLVAS, 2009: 19)

Por esta razón, podemos argumentar que en Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara se da, al mismo tiempo, una flexibilización de los límites y obligaciones impuestos socialmente al accionar de las mujeres de acuerdo con su sexo biológico y su edad cronológica y un cuestionamiento sobre la concepción de Familia propia de una cultura patriarcal. En el caso particular de Argentina, el cuestionamiento adquiere mayor relevancia si consideramos que tal concepción de Familia había sido reforzada desde el Estado durante la última dictadura militar, debido a su utilidad como base para la construcción de un ideal particular de Nación.

En esta novela ambos planteos se entrelazan y yuxtaponen a partir del desempeño de personajes desestructuradores de los roles sexuales socialmente adjudicados, tanto a mujeres como a hombres (biológicamente hablando), desde los sectores dominantes de nuestro país durante los “Años de Plomo”. De este modo, se pone en jaque el ideal de la institución Familia tal como había sido configurada en esos años y, por ende, el ideal mismo de Nación como gran familia donde el hombre dictamina, la mujer obedece y entre ambos ejercen la vigilancia y el control sobre los hijos.

Esta ruptura que nosotros analizamos en la narradora-protagonista por considerarla el caso más representativo para los fines que nos incumben, también puede apreciarse en otros personajes de la novela tales como sus hijas que se quejan de haber sido criadas con demasiada independencia y poco control por parte de su madre *“siempre ausente, lejana, irónica, inteligente (...) siempre con el pucho en la mano, mirándonos desde allá muy lejos (...) ocupada con vos misma, con tus recuerdos, tu elegancia, tus proyectos, tus salidas”* (GORODISCHER, 1985: 167-168); Fred, un argentino estafador que se gana la vida en México conquistando “garzas”, mujeres mayores dispuestas a comprar su amor por un tiempo; Rolito, su cómplice, que borracho llora el abandono de su amigo que se ha ido con una de las “garzas” y lleva a la protagonista a pensar en una inversión de roles ya que, según se dice: *“El cuadro clásico es ese en el que la mina llora y el tipo la mira fríamente incómodo. Que fuera el tipo el que lloraba con la cara entre las manos, los codos en la mesa, y el temblor en los hombros, que fuera la mina la que lo miraba sin hacer nada, sin decir nada, era casi un escándalo.”* (GORODISCHER, 1985: 90); Víctor Mejía el criminal que actúa bajo las órdenes de una mujer a quien la protagonista, al conocerla y prejuizando, considera una prostituta inocente, tonta e ignorante *“tan joven que me enternecía (...) [como todas las mujeres jóvenes] aunque más no sea que de pensar en todo lo que les faltaba por aprender”* (GORODISCHER, 1985: 51); Guillermo, el esposo de Flavia (una de las hijas de la narradora) quien permanece en su casa quejándose porque está enfermo y mostrando así su debilidad y egoísmo dentro de una sociedad machista porque *“Un hombre resfriado no puede hablar de algo que no sea su resfrío. Ni siquiera de la mujer que para colmo salió en vez de quedarse a sostenerle la manito y a ponerle paños fríos en la frente calenturienta”* (GORODISCHER, 1985: 71); Hekke, quien siendo homosexual, se erige en héroe salvador de la protagonista cuando logra sacarla del cuarto donde ella ha estado secuestrada, entre otros muchos casos que inundan las páginas de este texto y que van a contracorriente de lo impuesto desde el código del *genre* negro y del *gender system* imperante en nuestro país a comienzos de la nueva era democrática.

Estas alteraciones de los patrones delineados, en el marco del sistema de *gender* bipolar, dominante en la mayoría de las sociedades occidentales al momento de ser escrita la novela que analizamos, se deben, centralmente, a que A. Gorodischer manifiesta *“un rechazo a todo enfoque esencialista que asocie mujer a lo femenino y al hombre con lo masculino y considera ambas categorías como permutables y reversibles dentro del juego de cualquier proceso de subjetividad.”* (ALETTA DE SYLVAS, 2009: 108) Es desde esta perspectiva que debemos entender el nuevo *gender system* que se desprende del accionar de los personajes de Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara.

Retomando nuestro tema de análisis, creemos que la posibilidad de plantear un cambio en el modo de concebir a las mujeres y por lo tanto su papel dentro de la Familia (entendida ésta tanto en el ámbito privado como en el público), se relacionó directamente con la entrada en nuestro país de las teorías feministas de la “Segunda Ola”, ya que como sostiene María Luisa Femenías:

“Durante la década de los ochenta, el feminismo logra introducir –un poco tardíamente respecto de Europa y EE. UU. (en Argentina, como se sabe, sufrimos una temida dictadura militar)- en el debate público temas que habían sido invisibilizados por considerarse del ámbito privado.” (FEMENÍAS (compiladora), 2005, vol. 2: 84)

En 1983, con la restitución de la democracia, se abrieron las puertas argentinas a una nueva discursividad feminista que desde los años 60 había comenzado a expandirse por el mundo pero que, debido a la censura impuesta durante la última dictadura había circulado poco y, en general, clandestinamente en nuestro país. Esta discursividad ayudó a crear las condiciones propicias para empezar a desestabilizar los cimientos de un imaginario social con hondos y fuertes raíces falogocéntricas, permitiendo el

cuestionamiento de *a priori*s esencialistas relativos al *gender* que habían sido reforzados durante los sucesivos gobiernos castrenses.

La vuelta a un gobierno democrático sumada al impulso y a la visibilidad que comenzaron a recibir las teorías feministas a partir de dicha transición política, nos permiten leer hoy Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara como una crítica al *gender system* heredado de la última dictadura argentina y que el nuevo gobierno democrático, en un primer momento, reprodujo junto con la idea de Nación sustentada por dicho sistema de *gender*²⁹.

Así, esta novela que se inscribe en la línea del policial negro, *genre* machistas y misógino por antonomasia, empleado por muchos escritores argentinos para la denuncia de los crímenes y abusos cometidos desde y por el Estado dictatorial, adquiere singular importancia al restaurar una discursividad crítica y un debate pendiente en torno a algunas significaciones sociales imaginarias, adjudicadas a los cuerpos biológicamente sexuados y erróneamente esencializadas, en relación con el “deber ser” de las mujeres argentina y que habían servido de sustento a la construcción de Familia deseada y promovida por el gobierno castrense desde 1976 a 1983. Así, como lo sostiene María del Carmen Feijóo “*el discurso militar sobre la mujer se coloca en su papel dentro de la familia [como madre y esposa], institución que pretenden convertir en pieza clave de su proyecto de reorganización nacional*” (LAUDANO, 1998: 7), proyecto basado en la autoridad del padre, el sometimiento de la madre y la vigilancia familiar sobre los hijos.

Contra esta imagen de familia “*patriarcal, organizada jerárquicamente, presidida por la figura del padre, conservadora en sus valores, represiva en sus prácticas, naturalizadora en su razón*” (LAUDANO, 1998: 8) se enfrenta la imagen de familia que leemos en Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara y, especialmente, contra el papel pasivo y privado, de subordinación y disponibilidad incondicional, que dentro de esta institución les era asignado socialmente a las mujeres.

²⁹ Hay que tener en cuenta que esta novela fue escrita durante la transición desde un gobierno dictatorial hacia uno democrático, y por eso es entendible que algunas de las estructuras heredadas evolucionaran o cambiaran más lentamente que otras. Una de esas estructuras, desde nuestra perspectiva, fue la de la institución familia entendida como grupo nuclear organizado sobre la base de una jerarquía patriarcal.

Relación entre Estado y *gender system*

En este sentido resulta productivo rescatar el estudio de Kathleen Newmann La violencia del discurso. El estado autoritario y la novela política argentina. Allí, la investigadora, analiza la existencia de una articulación particular y profunda entre Estado y *gender system* que ha llevado, progresivamente y a través de diferentes formas de gobierno, a un incremento en la violencia de *gender* vinculado a un afianzamiento de las relaciones sociales de orden patriarcal.

Desde esta perspectiva, la relación entre *gender system* y Estado que durante la última dictadura argentina se caracterizó, entre otras cosas, por el silenciamiento de la mujer, la feminización de los enemigos, la desterritorialización de personas a fin de quitarles su identidad de ciudadanos sin importar su sexo biológico y la configuración de una madre-esposa como patrón de feminidad, entre otras cosas; debería haber sufrido cambios importantes a partir de la restitución de la democracia en nuestro país. Sin embargo, tales cambios no resultaron ser tan relevantes como para alterar sustancialmente las profundas raíces patriarcales que desde mucho antes de 1976 crecían en las sociedades occidentales, raíces que la dictadura contribuyó a reforzar, que la democracia, en su mayoría, reprodujo y que tienen que ver, según explica M. L. Femeninas con el hecho de que:

“La existencia de un ‘paradigma’ al que deben asimilarse todos los ‘otros’ implica que aquellos que no tienen esos atributos son los diferentes y, por consiguiente los inferiores; porque la existencia de un modelo hegemónico implica la imposición de jerarquías basadas en la dominación y la desigualdad inherente a la hegemonía.” (FEMENÍAS (compiladora), 2005, vol. 2: 86)

Es decir que, si bien el traspaso de gobierno que tuvo lugar en 1983 permitió la libre entrada de las teorías del feminismo de la “Segunda Ola”, a nivel práctico dicho gobierno democrático, durante la transición, continuó sosteniendo y reproduciendo la mayoría de las significaciones sociales imaginarias en tanto que “*condiciones de lo representable y de lo factible*” (LAUDANO, 1998: 16) que habían sido impuestas y/o mantenidas por los gobiernos militares en lo relativo a las mujeres, su situación individual y su función en la familia y la sociedad. Así, al momento de ser escrita Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, nos encontramos con un régimen de *gender* sin grandes modificaciones respecto del que había imperado antes de la restitución democrática.³⁰

Pero, algo cambió definitivamente: la continuidad de un *gender system* excluyente, el silenciamiento y la opresión a los que habían sido sometidas durante tantos años las mujeres, sumado esto a la apertura en las políticas discursivas que venían del régimen dictatorial anterior, motivaron a las mujeres que, a comienzos de los 70, habían tenido sus primeros acercamientos al feminismo de la “Segunda Ola” y a las teorías de *gender* (y que luego habían sido obstaculizadas, censuradas, desaparecidas o asesinadas), a retomar el camino abandonado. Así lo explica Nora Domínguez:

“A comienzos de los años setenta empiezan a funcionar los primeros grupos feministas de esta época. Sus actividades se ven interrumpidas en 1976 con la dictadura. Los avances del feminismo europeo y norteamericano, durante los años setenta, ingresan de manera más rápida en aquellos países latinoamericanos que no estaban pasando por regímenes

³⁰ Con esto nos referimos, por ejemplo, a que, dentro de la sociedad argentina de la época, a las mujeres se les continuaron adjudicando los roles de madres y esposas como roles centrales a los que debían subordinar su ser mujer y sus nuevas posibilidades de acción con sus consecuentes responsabilidades. A esto se suma, a nivel gubernamental, el hecho de que fue necesario reformar una ley, la 24.012 sancionada en 1991, para garantizar la participación de las mujeres en las elecciones y en el gobierno argentino. Por otro lado, según G. Aletta de Sylvas, la misma A. Gorodischer opina que: “*vivimos en un mundo patriarcal, regido por la razón patriarcal en el que todo es injusticia para las mujeres, en el que todo, trabajo, universidad, religión, mundo editorial, tango, violencia de género, políticas de gobierno, todo pertenece a la esfera masculina*” (ALETTA DE SYLVAS, 2009: 28), y es desde esta óptica que la escritora rosarina concretó la idea de la novela que ahora analizamos.

dictatoriales. En Argentina, hay que esperar al final de la dictadura, 1983, para que estos colectivos se reorganicen."
(DOMINGUEZ, 2007: 23)

Sin embargo, las imposiciones estatales en relación con la configuración de la familia y el rol de la mujer dentro de ella no fueron las únicas razones por las cuales la problemática de la situación marginal y de subordinación de las mujeres (tanto en su desempeño dentro del ámbito privado como en el público) y los debates relativos al *gender system* patriarcal no se erigieron en tema del *genre* negro producido en nuestro país en las décadas del 60 y 70. A este silenciamiento también contribuyó el desinterés que los escritores argentinos de la época manifestaron por tales cuestiones ya que, en esa época de violencia de Estado, "*otros eran los ejes de la discusión y de la lucha*" (FEMENÍAS (compiladora), 2005, vol. 2: 89) lo que redundó en la falta de un tratamiento profundo y de una problematización crítica al respecto.

Esto se debió, en parte y como acabamos de mencionar, al momento político-social por el que atravesaba el país ya que, la mayoría de la literatura policial argentina de estos años, se abocó al tratamiento y la denuncia de cuestiones relativas a la corrupción, los abusos de poder y los crímenes cometidos desde el Estado y los sectores de poder que a él se vinculaban, sobre la población civil. Es que dicho *genre* presentaba las mejores posibilidades para dar cuenta de la realidad social circundante que, por entonces, parecía circunscribirse netamente a la corrupción, las torturas, las desapariciones, los asesinatos, y la censura impulsados desde y por el Estado.

Problematización del *gender system* dominante en Argentina a comienzos de la década del 80 en Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara

En este contexto de reivindicaciones feministas, en el marco de esta relación particular entre *gender system* y Estado nacional, y en un momento

clave para el *genre* negro en nuestro país, surgió Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, obra en la que se puede leer un cuestionamiento profundo a la asignación social de roles según el sexo biológico (entre otros factores que a los fines de nuestro análisis no resultan relevantes³¹) tal y como venía desarrollándose hasta ese momento.

La alternativa a la relación imperante entre *gender system* y Estado que leemos en esta novela está directamente vinculada al ingreso y propagación de la discursividad feminista que, desde los '60, venía ganando terreno en el mapa mundial y que había sido acallada en nuestro país, aunque no enmudecida, durante el gobierno de facto anterior.

A esto se suma el reconocimiento de que A. Gorodischer, si bien no militó directamente en ningún feminismo, siempre ha luchado en pos de la reivindicación de los derechos de las mujeres, configuradas como un colectivo subalterno más dentro de la sociedad argentina, y porque ellas se emanciparon³² ocupando un lugar diferente al de sujetos subordinados y marginales que socialmente les había sido asignado (y que, en algunos casos particulares, les continúa siendo asignado³³).

De este modo, podemos asociar la configuración de los múltiples y diferentes personajes que circulan por la novela de la autora rosarina con la pugna por un cambio sustancial en el estado del *gender system* que se condijera con la nueva política estatal argentina de comienzos de la década del 80, es decir, con una democracia para todas y todos. Tal cambio no se limitaría a la situación de las mujeres dentro de la familia nuclear sino que, como ya adelantamos, al cuestionar el papel que se les asigna dentro de dicha

³¹ A pesar de que en este trabajo no abordemos otros factores de diferenciación entre *genders*, somos conscientes de que, como sostiene M. L. Femeninas, “*la variable ‘género’ [gender] no es la variable unívoca omniexplicativa de la situación social de las mujeres (...) las relaciones sociales de producción son también portadoras de relaciones de género*” (FEMENÍAS (compiladora), 2005, vol. 2: 93)

³² Siguiendo a Walter Bruno Berg entendemos *emancipación* como “*una experiencia del sujeto femenino que se construye por la negación, o sea, por la superación de las normas que la sociedad, según el código tradicionalmente aceptado, impone al comportamiento de las mujeres.*” (BALBOA ECHEVERRÍA y GIMBERNAT GONZÁLEZ (compiladoras), 1995: 55)

³³ Un ejemplo de ello lo brindan los anuncios publicitarios en los que, por lo general, las mujeres aparecen representadas como madres, esposas y amas de casa que debe ocuparse, primordialmente, de lo que tales roles les demandan y sumar esto a lo que se requiere de ellas en su trabajo extrahogareño.

institución, extensivamente se cuestiona el rol que socialmente se les ha atribuido dentro de la familia-Nación tal y como había sido promovida durante el gobierno dictatorial y como siguió reproduciéndose, en parte, aún en democracia.

En esta línea, vemos como, entre los personajes de Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara se da un movimiento que, siguiendo a Amorós, podríamos describir como la “*diferenciación de la igualdad y la igualación de la diferencia*” (GAMBA, 2007: 146) y que M. L. Femeninas identifica como una síntesis de las dos vertientes principales del feminismo (el de la igualdad y el de la diferencia) en “*el reconocimiento de la paridad que implica la igualdad en la diferencia*” (FEMENÍAS (compiladora), 2005, vol. 2: 88). La perspectiva de M. L. Femeninas acuerda con lo que sostiene Joan Scott respecto de esta supuesta dicotomía entre las teorías del feminismo de la diferencia y el de la igualdad, y que G. Aletta de Sylvas sintetiza de la siguiente manera:

“... Joan Scott opina que esta dicotomía es falsa, ya que en realidad esconde la interdependencia de los dos términos, porque la igualdad no es la eliminación de la diferencia y esta no excluye a la igualdad. Rechaza la construcción dicotómica, afirma que la noción política de igualdad incluye un reconocimiento de la diferencia y propone una estrategia ‘deconstructiva’ frente a las poderosas tendencias que construyen el mundo en términos binarios.” (ALETTA DE SYLVAS, 2009: 43)

Siguiendo este enfoque, se crea en la novela un campo fértil para las negociaciones entre los *genders* hegemónicos (femenino y masculino) en el marco de una sociedad donde la heterosexualidad sigue siendo dominante pero en la cual se acepta sin cuestionar ni discriminar a los personajes declaradamente homosexuales que hasta se erigen en héroes momentáneos (Hekke cuando rescata a la protagonista) y en la que los roles sexuales muchas veces se presentan invertidos (tal es el caso de Fred, Rolito y Guillermo, entre otros).

Lo dicho antes se relaciona con el hecho de que, como lo explica M. M. Bajtin, *“el círculo de relaciones que puedan establecer los héroes y de acontecimientos en los que puedan participar, no se predetermina ni se limita por su carácter ni por el mundo social en que podrían realizarse verdaderamente”* (BAJTIN, [1979] 1986: 145). Se logra así, mediante este trastocamiento de estereotipos del *genre* y del *gender system*, un acercamiento, una interrelación, que pone en tensión la idea de dos polos constituidos por lo femenino y lo masculino creando una situación intermedia en la que cada personaje posee rasgos socialmente adjudicados a los dos sexos biológicos. Con esto se instaura, al interior de la ficción, un *gender system* alternativo al vigente en nuestro país a comienzos de los años 80, en el que tanto los hombres como las mujeres, sin importar su *gender*, abandonan por momentos los comportamientos que les han sido socialmente asignados según su sexo biológico en la sociedad argentina de la época para asumir posturas y lenguaje y/o encargarse de tareas que corresponderían a otro *gender*, sin que tal modificación provoque sorpresa o resulte antinatural a los demás personajes tal es así que, a ninguno de los personajes sorprende que la protagonista sea una investigadora, rica, independiente, inteligente, valiente y decidida, entre otras muchas características que dentro del *genre* negro y del *gender system* han sido históricamente asociadas con personajes masculinos. Pero es importante considerar que, dentro de esta ficción, tales desplazamientos no implican la desaparición ni la ruptura radical de ninguno de los *genders* en pos del establecimiento de una nueva jerarquía con signo sexual opuesto a la imperante en la sociedad argentina ya que lo que se plantea como propuesta superadora es, precisamente, la solidaridad entre *genders* y no la imposición de uno sobre el otro.

Esto se debe a que lo que A. Gorodischer propone en esta obra es sacar a la luz lo que Liliana Mizrahi define como una “mujer transgresora”, es decir, una mujer que:

“Es emisaria de verdades que percibe y han sido enmascaradas por la cultura; pone en marcha un proceso de

cambio por medio del cual desmitifica escenas sacralizadas, normas rígidas y arbitrarias, valores estereotipados, descubre trampas y desarticula ficciones. Se convierte en creadora cotidiana de su propia identidad, se crea a sí misma y se construye. Esta mujer (...) lucha contra todo aquello que se le ha inculcado como modelo estereotipado de la feminidad.” (ALETTA DE SYLVAS, 2009: 109)

A lo dicho antes se suma que, con la entrada en Argentina de los avances del nuevo feminismo, se pusieron en cuestión muchos *a priori* que respaldaban la adjudicación de responsabilidades y obligaciones basada en la diferencia sexual biológica, muchas de las cuales recaían sobre las mujeres ayudando a mantenerlas al margen de la vida pública, conminándolas a habitar exclusivamente el ámbito de lo privado ejerciendo la función de madre-esposa (desplazando el ejercicio de su ser mujer) y obedeciendo a la ley patriarcal. Nora Domínguez explica que, a partir del advenimiento de la democracia en nuestro país:

“La presencia y difusión del feminismo, como práctica política y como campo del saber que cuestiona y reconstruye los aparatos ideológicos que han consagrado a la mujer al reino de la naturaleza y la reproducción, contribuye de manera fundamental al cambio político-cultural que autoriza la visualización de otro tipo de representaciones maternas en la literatura y cultura argentina.” (DOMINGUEZ, 2007: 23)

De esta manera se abren definitivamente las puertas para dar entrada a la protagonista de esta novela, el personaje de Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara que nos resulta más representativo del cuestionamiento crítico al *gender system* imperante: la nueva investigadora-mujer-madre (en ese orden). Esta mujer mayor, de casi 60 años, que acepta una misión detectivesca poniéndose a sí misma y a la posibilidad de recuperar su identidad aventurera

abandonada hace tiempo, por sobre su “deber” maternal de servir de apoyo y guía a sus hijas durante el recambio generacional que implica su pronto abuelazgo. Ella emprende un viaje hacia la aventura que terminará siendo un viaje de autoconocimiento y la primera etapa de su emancipación porque, en esta obra, *“el viaje y la aventura tienen su correlato en un desplazamiento interior, en un largo itinerario hacia el encuentro consigo misma”* (ALETTA DE SYLVAS, 2009. 121). Así, no sólo quiebra con el discurso patriarcal que desde el *gender system* imperante en la Argentina de comienzos de los 80 seguía manteniendo relativa e indirectamente sojuzgadas, marginadas y silenciadas a las mujeres, sino también con toda una tradición del *genre* negro según la cual, como señala A. Ferrero:

“...las mujeres estaban destinadas más a perturbar un orden que a restituirlo. Víctimas, amantes secundarias o simples testigos asistían o padecían los hechos policiales administrados por la masculinidad.” (FERRERO, 2005: 81-82)

La investigadora de Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, convertida en protagonista de la acción, no se rinde ante tales normas (las de *gender* ni las de *genre*) y asume ella misma su destino heroico, como investigadora, como mujer y como madre, rebelándose contra las reglas implícitas que socialmente sostenían la inferioridad de las mujeres y que respaldaban el ideal de mujer imperante en la Argentina de la época. De este modo, dicho ideal *“pierde el esencialismo biológico (mansedumbre, sacrificio, abnegación maternal) y adquiere el peso interpretativo y relacional del género (gender).”* (BALBOA ECHEVERRÍA y GIMBERNAT GONZÁLEZ (compiladoras), 1995: 109)

Con esto, la investigadora, también se aleja de los estereotipos femeninos propios del policial negro que configuraban a las mujeres como meros objetos sexuales, como enemigos a los que debía enfrentarse el héroe o, en su defecto, como cadáveres, pero *“nunca como agentes de denuncia social”* (FERRERO, 2005: 67), papel que les estaba reservado exclusivamente a los

personajes masculinos, y se presenta como el ejemplo de la posibilidad de un *gender system* más equitativo sustentado en la solidaridad entre *genders* y en el rechazo de límites impuestos socioculturalmente según el sexo biológico.

En esta novela, la protagonista se convierte en heroína, pero no es una heroína solitaria como sería de esperar en un policial duro. En este mundo ficcional donde los binomios maniqueos han sido abolidos, donde ellas han dejado de ser necesariamente las malas y ellos los buenos y circulan personajes en los que los rasgos femeninos y masculinos aparecen aunados y yuxtapuestos, la investigadora va forjando lazos con personajes de diferentes estratos sociales, ideologías, ocupaciones, nacionalidades y sexualidades que, al final, la salvarán de la muerte. Este abanico de relaciones nos permite leer una denuncia social, pero una muy diferente de aquella que pretendía visibilizar el *genre* negro norteamericano de los años 30 o el argentino de las décadas del 60 y 70, una denuncia que saca a la luz las limitaciones impuestas por un *gender system* afianzado y limitante, y que desestabiliza los *a priori* esencialistas que ayudaron a mantener a las madres-esposas sujetas a la familia, relegadas al ámbito de lo privado, dedicadas incondicionalmente a su deber maternal y subordinadas a los mandatos de los hombres. Es por esto que A. Ferrero sostiene que:

“Gorodischer aquí se planta frente a la tradición literaria y descubre matrices patriarcales en la constitución de los géneros literarios (el policial negro en el caso que nos incumbe), matrices que tiende a subvertir y a disolver con su práctica escrituraria.”
(FERRERO, 2005: 81-82)

La subordinación y el desplazamiento al que han sido sometidas las mujeres dentro de la tradición del policial negro y que podemos adjudicar al hecho de que *“el gender system está inscripto en ordenamientos sociales jerárquicos básicos”* (NEWMAN, 1991: 71) que llevan a que las mujeres que aspiran a rebelarse o, simplemente, alejarse del rol social que les ha sido asignado sean percibidas como un peligro para el orden social imperante, y por

ende, deban ser objetualizadas, perseguidas y encarceladas o eliminadas, es lo que comienza a rebatirse desde las páginas de Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara ya que la protagonista de esta novela:

“Ha salido de su casa, ha roto con las normas convencionales de una buena madre y abuela, y lanzada a la acción, se encuentra con la inesperada novedad de que ha ido en busca de sí misma, para cuestionarse desde el otro lugar, las caras de su reflexión.” (GIMBERNAT DE GONZÁLEZ, Centro Virtual Cervantes: 648)

Pero, como anticipábamos, la protagonista no sólo rompe con los imperativos que socialmente se le han asignado por su sexo biológico, sino que, al erigirse en motor de la investigación en este policial negro, impone una problematización en torno a una de las bases del *genre* que lo describe como *“una versión masculina y heroica del mundo. (...) [Donde] las mujeres deben existir dentro de las normas que el mundo heroico les asigna”* (NEWMAN, 1991: 67), es decir, como compañeras sumisas del hombre, como alteradoras de un orden que el héroe viene a restaurar o como obstáculos para que el héroe consiga cumplir con la misión que le ha sido encomendada.

A partir de lo dicho antes consideramos productiva la filiación que M. Zapata encuentra entre el pensamiento de Virginia Wolf y el de A. Gorodischer ya que si bien ambas escritoras desconfían de *“los valores impuestos por nuestras sociedades patriarcales, en lo que se refiere, en general, a las asignaciones de género y en particular en las relaciones entre género y escritura”* (ZAPATA, 2007: 39), no dejan de advertir paralelamente *“contra todo tipo de militantismo estrecho – inclusive el feminista – que llevado al texto se traduce en un mero listado de nuevas prescripciones, tan autoritarias como las de papá”* (ZAPATA, 2007: 39). Es ahí donde, según nuestra interpretación, radica el planteamiento político principal de esta novela, en la presentación una propuesta alternativa superadora y en la línea de los aportes teóricos de los feminismos orientados a *“deconstruir el paradigma moderno de la igualdad y*

sus inconsecuencias” (FEMENÍAS (compiladora), 2005, vol. 2: 85), propuesta desde la cual las jerarquías basadas en el *gender* quedan desterradas y la lucha en pos de las reivindicaciones femeninas se une a todas aquellas que combaten la marginalización en general, sin presentar a los marginados como víctimas, sino como héroes capaces de afrontar situaciones de peligro y salir airoso ayudándose mutuamente, actuando solidariamente. Esto se ve claramente en Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, sobre todo durante el rescate de la protagonista que se logra gracias al esfuerzo conjunto de un homosexual declarado (Hekke), el “*Doctor Marcelo Jota Kerr*” (el cobarde para el que ella trabaja), Teo Brülse (el hombre maduro, rico, guapo, introvertido, generoso e inteligente al que ella debía investigar), Aníbal (el chofer de Brülse), Fred y Rolito (los estafadores del bajo mundo) y sus hijas. De este modo quedan entrelazados personajes de diferentes estratos sociales, edades, sexualidades y nacionalidades, todos ellos necesarios a la hora de salvar la vida de la narradora.

Así vemos cómo en Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara se pone en práctica “*la ausencia de binarismos naturales, el rechazo de un principio de autoridad fundado en el género*” (ZAPATA, 2007: 41) que eleve a unos sobre otros y permite a A. Dellepiane afirmar que:

“El uso de un doble registro lingüístico, así como el hecho de que en el carácter de la protagonista se den, aunados, rasgos de femineidad y de masculinidad, el hecho de que la resolución del misterio sea el resultado de la acción combinada de la protagonista y sus amigos hombres [e incluso uno de ellos homosexual], del mismo modo que su matrimonio final, hablan bien a las claras de que AG [Angélica Gorodischer] ve a los sexos unidos y no enfrentados bélicamente, de que ella busca una integración de lo femenino y lo masculino.” (BALBOA ECHEVERRÍA y GIMBERNAT GONZÁLEZ (compiladoras), 1995: 29)

Y en eso radica la propuesta alternativa que podemos leer a partir de la politización de elementos del *genre* negro que la escritora rosarina realiza en esta novela.

CAPÍTULO 4

La heroína de un nuevo *gender system*: La investigadora-mujer-madre de Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara

En este último capítulo nos proponemos centrarnos en el análisis del modo en que la politización del *genre* negro que realiza A. Gorodischer en Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, se pone en práctica a la hora de configurar a una “heroína improbable” como define A. Dellepiane a la protagonista de esta novela. Ahondaremos en este personaje porque “*el héroe siempre tiene un acabado artístico y una plenitud semántica que lo coloca en una posición central con respecto al universo de valores que gobiernan el mundo novelesco*” (ARÁN – MARENGO - DE OLMOS, 1998: 51). Es en dicho “universo de valores”, plasmado en un acontecimiento estético que no es ahistórico ni neutral, que la heroína en tanto que contenido estético refracta y como forma estética realiza plásticamente, que leemos la posibilidad de una nueva configuración y relación entre los *genders* en el marco de un *gender system* alternativo y superador al imperante en la Argentina de posdictadura.

Para analizar a la protagonista de esta aventura ficcional recurrimos, principalmente, a dos trabajos centrales del teórico ruso M. M. Bajtín: Estética de la creación verbal y Problemas de la poética de Dostoievski. En el primero, se aborda el tema de la construcción del héroe en las obras artísticas y su relación con el autor-narrador o participante y con el autor real, mientras que en el segundo, se analiza el funcionamiento, la puesta en práctica, de estos componentes en las novelas de Fedor Dostoievski.

Complementamos el análisis con dos trabajos teóricos de autores nacionales, a saber, La estilística de la novela en M. M. Bajtín de Pampa Arán, M. del Carmen Marengo y M. Candelaria de Olmos y Procedimiento y mensaje en la novela de Noé Jitrik que, en muchos casos, servirán de apoyo y explicación a lo sostenido desde M. M. Bajtín.

Teniendo en cuenta que *“la construcción del héroe novelesco es uno de los momentos arquitectónicos fundamentales de la idea creadora del novelista”* (ARÁN – MARENGO - DE OLMOS, 1998: 50), para nuestro análisis tomaremos como referencia estos trabajos de M. M. Bajtin a fin de delimitar lo que entendemos por “héroe” y así poder señalar las características particulares que definen a la heroína de Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, es decir, el cómo y el porqué de la politización de la figura del detective clásico del *genre* negro que realiza la autora rosarina.

Para llegar al concepto de “héroe” que nos interesa, debemos tener en claro que Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara es lo que M. M. Bajtin denomina una novela polifónica. Este tipo de novela *“supone una pluralidad de voces equitativas en los límites de una sola obra”* (BAJTIN, [1979] 1986: 56), lo que hace que la dominante artística en la construcción del héroe y los demás personajes ya no se desprenda del horizonte del autor real, sino que se le presente al lector como producto de la autoconciencia del héroe que, dentro de la obra, se erige como sujeto autónomo con una voz propia e inconfundible:

“... los elementos que componen su imagen no son rasgos de la realidad, tanto de sí mismo como de su entorno cotidiano, sino el significado de estos rasgos para él, para su autoconciencia. Todas las cualidades estables y objetivas del héroe (...), todo aquello que suele servirle al autor para la creación de una imagen estable y definida del héroe (...) viene a ser (...) el objeto de la reflexión del mismo héroe, el objeto de su autoconciencia”. (BAJTIN, [1979] 1986: 72)

Esto que se percibe claramente en el caso de la heroína de la novela de A. Gorodischer al observar el camino de autoconocimiento y autopercepción (como mujer y como madre), que va construyendo a través de los diálogos consigo misma (monólogos interiores) a lo largo de la aventura mexicana y que la llevan a la adquisición de un nivel profundo de conocimiento de su propio yo; implica que sus características y atributos ya no aparecen como adjudicados

desde el exterior por un autor omnisciente y omnipotente, sino como el producto de la materia absorbida y procesada por su autoconciencia, más allá de que sea la autora real quien la concibió previamente como una palabra ajena, como una totalidad de sentido. De este modo, como sostiene M. M. Bajtin,

“... el significado directo y válido en sí mismo de las palabras del héroe rompe el plano monológico de la novela y provoca una respuesta inmediata, como si el héroe no fuese objeto del discurso del autor sino el portador autónomo de su propia palabra.” (BAJTIN, [1979] 1986: 15)

Pero esto, como adelantamos, no implica la independencia absoluta de la heroína respecto de la intención de la autora real: su aparente libertad forma parte de dicha intención. Con esto queremos decir que, el autor, *“suele predestinar al héroe a la libertad (relativa) y lo introduce en un plan estrictamente calculado de la totalidad”* (BAJTIN, [1979] 1986: 26), donde dicho héroe viene a refractar un punto de vista particular sobre la realidad que lo circunda y sobre sí mismo. En el caso de la novela que analizamos, tal perspectiva particular se apoya en la posibilidad de un *gender system* alternativo, superador de la bipolaridad jerárquica de los *genders* femenino y masculino que apuesta a la solidaridad entre personas de diferentes sexualidades como forma más equitativa, efectiva y productiva de interrelación social.

A partir de aquí podemos pensar a la heroína y a los demás personajes *“como un objeto de ficción formado y nutrido por los materiales que provienen del autor pero siendo esencialmente una criatura otra, diferente de este y capaz, en alguna medida, de influirlo y modificarlo”* (JITRIK, 1962: 110). No obstante esto, hay que tener en cuenta que para la autora real, la heroína no deja de ser una otredad, *“un tú, sujeto de un diálogo creativo que le permite mostrar su propia valoración del mundo a través de la perspectiva de otro cuya caracterización forma parte de la ‘posición significativa’ con la que el autor se*

define.” (ARÁN – MARENGO - DE OLMOS, 1998: 58). De este modo, se comprende y se torna factible la presentación y aplicabilidad de un *gender system* alternativo a través de su puesta en acto en los diálogos, reacciones y movimientos de los personajes de la novela y, principalmente, de la heroína, un *gender system* superador del vigente en la Argentina de la época y que forma parte de la posición significativa desde la que A. Gorodischer planificó y escribió esta novela.

Esta nueva manera de representar a la heroína se sustenta en el reconocimiento, a partir de la reflexión que ella misma realiza, de su realidad particular, una realidad que en el caso de esta obra es la de una mujer madura que le explica a Kerr:

“... me casé y fui muy feliz, tuve mis hijas, enviudé y al cabo de unos años empecé de nuevo a sentirme muy feliz, tengo una hermosa casa, un jardín que usted no va a ver nunca pero que yo le aseguro que es una belleza, viajo cuando quiero adonde quiero, tengo una activa vida social, voy a ser abuela dentro de poco y el resto del mundo me importa un pito. Soy una mujer respetable ¿entiende? Y pienso seguir siéndolo.” (GORODISCHER, 1985: 16)

Sin embargo, a medida que avanza la novela esta autopercepción de la heroína se va modificando, evoluciona paulatinamente, a raíz de diferentes situaciones que la obligarán a cuestionarse aspectos de su vida y de su relación con quienes la rodean. Es a raíz de este movimiento de autorreflexión constante (que hace que la heroína se vaya configurando a cada paso), que autora-creadora y heroína quedan ubicadas en un mismo nivel, lo cual hace posible una relación dialógica entre ellas en la que las conciencias de ambas pueden oponerse o aliarse porque *“el autor (...) no habla acerca del héroe, sino con el héroe”* (BAJTIN, [1979] 1986: 95). De este modo, se pierde la conclusividad y la última palabra pasa a ser la de la propia heroína que no puede darse un acabado a sí misma, desde el interior, porque sus rasgos, *“al*

pasar de un plano de representación al otro (...), ya no pueden concluirlo y cerrarlo, construir su imagen íntegra” (BAJTIN, [1979] 1986: 73). Esto se debe a que en los márgenes de la obra, y como lectores, “no estamos viendo quien es el héroe sino cómo se reconoce, y nuestra visión artística ya no se enfrenta a su realidad sino a la pura función de reconocimiento de esta realidad por él” (BAJTIN, [1979] 1986: 73), reconocimiento que nunca puede ser completo y que determina su carácter interiormente inconcluso e insoluble. Un claro ejemplo de esto se da cuando, en Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, la heroína se ve obligada a enfrentar la idea que posee sobre sí misma como madre a la visión de sus hijas, una visión opuesta que la lleva al extremo de considerar que:

“Todo lo que había vivido era mentira, el amor, los partos, la leche que bajaba puntualmente cada tres horas, los cuerpos tibios, las noches de ir porque sí a mirarlas, los regalos, los moños en el pelo, el orgullo, la belleza, el color, todo era mentira y por lo tanto mi propio cuerpo era mentira.” (GORODISCHER, 1985: 170)

Sumado a lo dicho antes, tenemos que tener en cuenta el hecho de que:

“La actitud del héroe hacia sí mismo está indisolublemente relacionada con su actitud hacia el otro, y con la actitud de éste último hacia el héroe. La conciencia propia constantemente se percibe sobre el fondo de la conciencia del otro con respecto a uno (...). Por eso la palabra del héroe acerca de sí mismo se construye bajo la incesante influencia de la palabra del otro acerca de él.” (BAJTIN, [1979] 1986: 290)

De ahí que las palabras de sus hijas sobre su desempeño en el rol de madre tengan un efecto tan devastador sobre la heroína.

Por otro lado, el nuevo héroe de la novela polifónica no se convierte en un mero portavoz del autor real porque autor real y personaje no se encuentran en un mismo nivel formal. Sin embargo, como sostiene N. Jitrik,

“... el autor asume esa distancia mediante el recurso a una suerte de doble suyo que, al adquirir consistencia en la marcha del relato, se hace cargo del contacto directo entre la obra y el lector. Este doble es el ‘narrador’” (JITRIK, 1962: 11)

En el caso de Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, narrador y heroína coinciden en un mismo personaje:

“La primera persona habitada de voces en contrapunto que prima en la narración (...), se atreve a toda alternativa que le permita exponer la arbitrariedad de cánones patriarcales vigentes, tanto a nivel cultural, político como literario.” (BALBOA ECHEVERRÍA y GIMBERNAT GONZÁLEZ (compiladoras), 1995: 129)

Pero dicha exposición de la que se hace cargo la heroína no implica que su discurso adquiera sesgos “propagandísticos”, inclinándose de modo directo por una determinada idea sobre lo femenino, las mujeres, la maternidad y demás temas relacionados con el *gender system* que, según nuestro análisis, A. Gorodischer pretende cuestionar en esta novela a través de la politización de elementos propios del *genre negro*. Por el contrario, es en el cruce de voces que se da en la obra (el “polivocalismo” según M. M. Bajtin), en su accionar como mujer y como madre, y en las características particulares que asume la figura de la investigadora, que logramos leer dicho cuestionamiento. Esto se debe a que *“el héroe es una ‘unidad temática’, un núcleo semántico de la novela, que articula el plano ético y cognitivo de la vida con el plano artístico de la obra”* (ARÁN – MARENGO - DE OLMOS, 1998: 61) en una única arquitectónica.

Así, si tenemos en cuenta que el objeto de representación en la novela polifónica son las ideas que, por su parte, son inseparables de su portador y adquieren vida sólo a partir del diálogo con otras conciencias representadas por otros personajes, *“la idea empieza a vivir, esto es, a formarse, desarrollarse, a encontrar y a renovar su expresión verbal, a generar nuevas ideas, tan sólo al establecer relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas.”* (BAJTIN, [1979] 1986: 125) Dentro de este gran diálogo entre ideas hay una dominante que sin embargo, *“no sobrepasa los límites del gran diálogo ni lo concluye. Sólo debe dirigir la selección y la disposición del material (...) y ese material son voces y puntos de vista ajenos”* (BAJTIN, [1979] 1986: 141-142).

En Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara se puede apreciar el diálogo, la tensión, los acercamientos y las distancias, que se dan entre las diferentes conciencias de la ficción (entre las cuales la de la heroína es la dominante) y la conciencia creadora. Este intercambio obliga a que cada valor de los que circula dentro de la obra sea dotado de sentido en dos contextos: el de los personajes ficcionales y el de la autora. Sin embargo, si bien ambos contextos están imbricados, el de la autora abarca y concluye al de los personajes, pero sin someter totalmente los valores promovidos por éstos a su propia actividad creativa. De este modo, la obra se construye como la portadora de un punto de vista particular sobre el mundo y no como la presentación de una verdad indiscutible: *“Para el autor, el héroe es un tú, sujeto a un diálogo creativo que le permite mostrar su propia valoración del mundo a través de la perspectiva de un otro”* (ARÁN – MARENGO - De OLMOS, 1998: 58)

Es por esto que, siguiendo a M. M. Bajtin, podemos decir que *“la última instancia del sentido –la intención del autor- no se realiza en su palabra directa sino mediante las palabras ajenas, creadas y distribuidas de una manera determinada”* (BAJTIN, [1979] 1986: 262) entre los diferentes personajes que circulan por la obra y cuyas vidas se entretajan de un modo particular poniéndose al servicio de ese último eslabón de sentido que el autor real pretende demostrar o sacar a la luz.

Este enfoque implica la polifonía y el plurilingüismo como parte de la dominante artística: la heroína, como ideóloga, discute con la palabra ajena, como idea, a partir de su conciencia y no permite que se la defina externamente. Heroína, autora-creadora y demás personajes comparten así un mismo horizonte y conforman un abanico de voces que entablan un diálogo auténtico que forma parte de la intención artística y le permite al autor real exponer y contrastar diferentes cosmovisiones acerca de la realidad, al mismo tiempo que entreteje diferentes discursos sociales dentro de un mismo enunciado en el que *“los trozos arrancados a la realidad no se combinan directamente en la unidad de la novela, (...) forman parte del horizonte íntegro de uno u otro personaje, se comprenden en el plano de una u otra conciencia.”* (BAJTIN, [1979] 1986: 37)

Dentro de esta lógica comunicativa dialógica, el nivel ético adquiere tanta importancia como el estético, ambos se encuentran enlazados en la arquitectónica de la obra. Dentro de esta arquitectónica el autor real es concebido como:

“... una conciencia creadora que se identifica y se define por ser portadora de una determinada orientación semántico-valorativa: una evaluación social que constituye la última instancia a la que remitimos la interpretación del sentido de la obra.” (UZÍN en FLORES DE FRANCO, 1996: 82)

Esto es así porque, como explica N. Jitrik:

“... el escritor se las ingenia para manifestar puntos de vista, sean ellos cuales fueren. Este es el momento en que aparece el problema del compromiso, que, en una primera instancia, está ligado con la toma de partido por una cierta posición, cualquiera, frente a la pretensión irrealizable de la pura objetividad.” (JITRIK, 1962: 12)

Sumado a esto, si entendemos que *“la estética bajtiniana trata (...), fundamentalmente, del proceso de semiosis cultural que entraña la percepción y construcción del objeto o signo estético y su devenir histórico y social”* (ARÁN – MARENGO - DE OLMOS, 1998: 56), podemos concluir que, trabajando desde esta perspectiva, resultaría inapropiado analizar un texto literario abstrayéndonos de las coordenadas temporales, espaciales, sociales y personales del autor en las que fue concebido ya que *“la novela sería como un campo en el que se entrecruzan líneas diversas, que tienen su lugar de nacimiento en resortes personales del autor y a su través en motivaciones culturales de la época.”* (JITRIK, 1962: 15).

Por esta razón podemos decir que Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, en tanto que novela polifónica no apunta a mostrar la Verdad sobre las falencias del *gender system* dominante en Argentina a comienzos de la restitución democrática, ni la Verdad sobre un *gender system* “mejor” al imperante, sino que se limita a plasmar el modo en que un determinado contexto o entorno socio-histórico, con sus complejidades y contradicciones, con sus diferentes voces en contrapunto, refracta en la heroína y en los demás personajes que circulan por las páginas de esta obra y que se configuran como ideólogos portadores de diferentes puntos de vista respecto del *gender*, puntos de vista cuya confluencia llevará a delimitar una idea dominante que, según nuestro análisis, implica la presentación de la viabilidad de un *gender system* alternativo al de la época en que fue escrita la novela y más equitativo que éste. Según sostiene P. Arán, M. del C. Marengo y M. C. de Olmos, el *“valor estético de [esta refracción] se mide en términos semánticos e ideológicos”* (ARÁN – MARENGO - DE OLMOS, 1998: 59) y constituye una posición significativa que deriva del horizonte del autor real y de la cual intentamos dar cuenta en este trabajo.

Ahora bien, todo lo dicho antes nos lleva a la necesidad de analizar a la heroína de Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, una heroína improbable, como decíamos al comienzo de este capítulo, porque:

“... el texto nos confronta con una heroína, primer elemento inesperado para el lector de novelas de misterio, ya que la tarea detectivesca supone virtudes masculinas: fortaleza física, pensamiento lógico y experiencia mundana. Luego nos endilga una mujer madura (cosa inesperada en quien tendrá que correr riesgos físicos) la cual, además, en vez del esperado altruismo femenino, muestra una venalidad a la que sólo estamos acostumbrados en el sexo masculino.” (DELLEPIANE, 1989: 574)

En el capítulo 2 habíamos adelantado algo sobre las normas principales del *genre* negro que fueron alteradas por la escritora rosarina en esta novela y avanzamos sobre las modificaciones a las que fue sometida la figura de su detective clásico, pero ahora, a partir de la sintética descripción que ofrece A. Dellepiane de los puntos centrales con los que la heroína de esta obra rompe las expectativas del lector de narraciones del *genre*, podemos apreciar mejor de qué modo se pone en acción la politización de la que hablábamos y el rumbo que ésta toma y sobre el que avanzamos en el capítulo 3 de este trabajo. La configuración de la investigadora que se hace cargo de la narración de los hechos entre los que va intercalando reflexiones sobre su propia vida, su condición pasada y actual, su futuro y sus relaciones con quienes la rodean³⁴,

³⁴ Por ejemplo cuando llama a sus hijas desde México y al no obtener la comunicación con Judy, *“Me senté y reflexioné sobre mi propia vida (...). Llegué a varias importantes conclusiones, como ser: que odiaba el Museo de Antropología, que quería irme a mi casa, que seguro que Judy había perdido al bebé y el servicio telefónico internacional lo sabía y por eso no me quería comunicar, que México era un país de mierda, que la Argentina era un país de mierda, que los hombres altos y buenos mozos eran todos putos o delincuentes o ambas cosas, que por qué no habíamos nacido todas en Japón o Alemania donde todos eran eficientes al mango aunque fueran nazis (...), que todo esto era un castigo porque yo también había peleado en la guerra, que qué iba a hacer yo si el teléfono no llamaba y tenía que pasarme un día entero sin saber nada de Judy, que mejor me tranquilizaba porque si no me iba a dar un infarto, que si hubiera pasado algo las otras chicas ya lo sabrían y me lo hubieran dicho (...) y no me animaba a llamar a Inés o a Flavio o a Atala de nuevo, menos a Inés a la que podía pasarle algo aunque claro que cuando se enterara igual le iba a pasar y yo a eso no iba a sobrevivir.”* (GORODISCHER, 1985: 71-72)

O cuando pensando en un sueño que tuvo se dice *“Estoy vieja, no debía haberme metido en esto.”* (GORODISCHER, 1985: 73)

O cuando, en casa de Víctor Mejía, luego de haberle dicho que sus hijas la esperan reflexiona: *“no dije que iba a ser abuela dentro de muy poco (...). Unos días más y ya iba a haber otra generación en el mundo, por lo menos para mí, la de los hijos de mis hijas, y a mí qué me iba a quedar, por dónde iba a caminar y cómo, a qué terreno me tendría que confinar, el del cuidado, la manías, pero también el del orgullo y el de la paz.”* (GORODISCHER, 1985:116)

que permanece anónima (su nombre es uno de los misterios de la obra y ayuda a confundirla, a veces, con un personaje masculino o a pensar que puede tratarse de cualquier mujer), que es madre de cuatro hijas y se encuentra pronta a ser abuela, que ha sido, y vuelve a convertirse, en mercenaria con casi 60 años de edad y a cuyo alrededor gira la acción, traiciona las normas del código del *genre* y obliga al lector a modificar su plan de lectura para tratar de averiguar el porqué de dicha traición y descubrir el plus semántico que subyace a tales alteraciones que trastornan la tranquilidad que brinda un *genre* codificado, y que en este caso, como mencionábamos antes, apunta hacia la presentación de un *gender system* alternativo al vigente en la sociedad argentina de la época.

Teniendo en cuenta que, desde comienzos de la era capitalista, “*la sociedad siempre ha demandado un solo guión para la mujer*” (DELLEPIANE, 1989: 574) que la obliga a desempeñar el doble papel de madre y esposa confinándola a los límites del hogar (de lo privado) y mostrándola, hacia afuera, como una persona débil, dócil e incondicionalmente amorosa y disponible para su familia (entre otras características que han contribuido a relegarla, silenciarla y someterla a los mandatos masculinos); la heroína del policial de A. Gorodischer que analizamos nos coloca “*frente a un especial tratamiento del personaje femenino en que se le ‘desacraliza’ y ‘desjerarquiza’ no sólo en el papel tradicionalmente femenino de madre, sino también en el más nuevo de detective, confiriéndole así dimensiones reales, sin apelar a ninguna clase de mitificación.*” (DELLEPIANE, 1989: 575) Así, la investigadora se convierte en un ser humano de carne y hueso, una heroína (no la única de la novela), con virtudes y defectos, con miedos, fortalezas y debilidades³⁵, al igual que los demás personajes que deambulan por las páginas de esta obra y que, por esta razón, ni como madre, ni como detective, es digna de un monumento. Esto se condice con la idea de A. Gorodischer de presentar una sociedad basada en la ausencia de maniqueísmo, opuesta a aquella construida en las obras clásicas del *genre*, y se refuerza cuando ella reflexiona: “*los héroes me inspiran*

³⁵ Esto queda claro, por ejemplo, durante el período de su cautiverio cuando alterna momentos de llanto, miedo y debilidad con momentos de decisión, sagacidad y valentía.

desconfianza. Terminan burócratas o tiranos o las dos cosas.”
(GORODISCHER, 1985: 130)

Pero la configuración de esta heroína improbable comienza ya desde la disposición de la estructura de la novela. Al analizarla nos encontramos con tres grandes bloques que a su vez se subdividen: el primero en 3 fragmentos, el segundo en 26 y el tercero en 5. Esta organización, que no es azarosa, responde a un plan total, previsto por la autora real, al que todos los personajes están sometidos como ideólogos portadores de diferentes discursos o enfoques cuyo cruce va a permitir el predominio de una idea dominante, una idea que no surge directamente de la boca de ninguno de ellos como mero portador de una palabra más autorizada que las demás, sino del enfrentamiento y/o la suma del abanico de voces presentes en la obra que la van haciendo evolucionar.

Desde esta perspectiva es que podemos considerar a la segunda parte como la más importante, allí es donde se narra la aventura mexicana, donde la investigadora desempeña su papel de heroína improbable, donde se enfrenta al peligro y en la cual el fin justifica los medios, aunque estos impliquen autoconfigurarse a los ojos de otros personajes como una mujer mayor deprimida, otras veces ridícula, interesada y desesperada por capturar a un hombre rico³⁶ y mentirosa³⁷, entre otras cosas. Al final de esta aventura de la que logra salir airosa ella se encuentra satisfecha con el balance porque:

“Me había divertido, había corrido peligro, había tenido miedo, había sentido de nuevo algo que creía haber olvidado. Y había ganado una pila de dólares. Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara.” (GORODISCHER, 1985: 153)

³⁶ Cuando piensa, antes de conocer a Teo Brülse y mientras habla con Hekke, a quien Fred y Rolito han hablado de sus intenciones de conseguir a un millonario como esposo, que *“pasaría de ser una sospechosa a ser una ridícula mujer de edad que quiere pescar, la muy ilusa, un marido millonario.”* (GORODISCHER, 1985: 67-68)

³⁷ Cuando le dice a Teo Brülse a quien acaba de conocer: *“Suelo mentir (...), no tengo escrúpulos al respecto, entre otras cosas porque no distingo muy bien entre la verdad y la mentira.”* (GORODISCHER, 1985: 78)

Por el contrario, en la primera y la tercera parte ella se presenta en su rol de madre de cuatro hijas, a punto de ser abuela, mujer madura, viuda y respetable, con un buen pasar económico, que como hobby se dedica a la jardinería: todas características que concuerdan con lo dictaminado desde el *gender system* reforzado durante el último gobierno dictatorial de nuestro país.

Sin embargo, la tercera parte también nos demuestra que ella no ha sido tan buena, como creíamos al comienzo de la novela, desempeñando su rol de madre ya que al regresar a su casa desde México, feliz, satisfecha, orgullosa y renovada, debe enfrentarse a las recriminaciones de su hija menor, Atala, ejerciendo de portavoz de sus hermanas:

“Nunca te sentaste a hacer los deberes con nosotras, para que aprendiéramos responsabilidad, eso decías. Qué cómodo, ¿no? Nunca nos buscaste una figurita, nos dibujaste un mapa. (...) Mis chicas son tan independientes, decías, y hasta estabas orgullosa. Sos un monstruo, mamá, un monstruo al que nadie puede querer y no sabrás nunca cuánto te hemos odiado.”
(GORODISCHER, 1985: 168)

De este modo, queda claro que ella no ha ejercido la vigilancia que se demandaba de una madre, no ha cumplido satisfactoriamente con el deber impuesto a las madres desde el *gender system* yéndose al extremo de la desatención, lo cual demuestra, una vez más, que para A. Gorodischer, ningún extremo es saludable. Así, la madre que se sentía orgullosa de la independencia inculcada a sus hijas se convierte en un monstruo egoísta y odiado que debe morir *“porque no hay otro camino para no confundirse con ella, para dejar de ser ella. Hay que odiarla, hay que decírselo, hay que matarla”* (GORODISCHER, 1985: 171) y por eso siente que Atala le reprocha:

“Debiste habernos querido pero no tan poco ni tanto ni a tu manera. Debiste haberme cuidado pero no mucho y no poco y sin que yo me diera cuenta pero diciéndomelo. Debiste estar pero

irte. Debiste darnos menos libertad pero dejarnos en paz. Debiste dar, dar, dar y no esperar nada ni pedir nada. Debiste ser monolítica y no contradictoria como fuiste. (...) Yo no pude vivir porque vos estabas ahí y me sofocabas. Estabas y no estabas.”
(GORODISCHER, 1985: 169)

A tal cuestionamiento de la figura de la madre que la lleva a la muerte viene a sumarse la ausencia de un padre como figura fuerte y dominante, un padre hoy ausente físicamente pero que tampoco cuenta con una presencia relevante en el discurso de ella ni de sus hijas porque:

“Eso es un padre, un personaje que pasa y se va, que está un ratito y después ya no está más (...). A veces es una comodidad, una conveniencia, un padrón; a veces es decisivo porque falta la madre o porque es excepcional. A veces no tiene cara ni nombre.” (GORODISCHER, 1985: 171)

Con esto termina de derrumbarse, en la ficción, la idea de Familia que había servido de base para la construcción de un ideal de Nación, sostenida y defendida desde los gobiernos castrenses. Dicho ideal, como ya explicamos anteriormente en este trabajo, fue reproducido en muchos de sus términos durante el período de transición hacia una Argentina democrática, proceso que comenzó en 1983 con la elección de Raúl Alfonsín como presidente. Tal modelo, que con el tiempo ha ido evolucionando, consistía en la presencia de un padre (hombre) destinado a gobernar e imponer, una madre (mujer) que debía obedecer y cuidar y los hijos (el futuro) a los que había que vigilar, controlar y sociabilizar dentro de esta lógica.

Toda esta configuración se desestabiliza cuando las hijas enfrentan a la madre y la madre cuestiona el poder del padre en un diálogo sin respuesta con su nuevo gato paradigmáticamente llamado Freud en el que psicoanálisis y sentimientos se entremezclan:

“¿Poder? ¿De qué poder me estás hablando? Dejame de joder, que poder tiene el padre. El dinero, la ley, la jefatura de la familia, la patria potestad, el cinturón con hebilla. Me hacés reír: poderes chiquititos, inventados. Ni siquiera es el dueño de las minas, ni siquiera es el dueño de la madre. Envejece, le crece la barriga, los anteojos se le deslizan hasta la punta de la nariz, tiene piorrea, prostatitis, hernia y lumbago. Ella también envejece y tiene várices y aerofagia y prolapso y se le ensanchan las caderas y se le deforman las manos. Pero ella dio la vida, ella da la vida, ella es la vida, ella tiene el verdadero poder, el abominable, que es el que dobla la realidad, el que consigue para ella una suerte de eternidad, una permanencia adentro de las hijas que es la que hay que abolir.” (GORODISCHER, 1985: 171-172)

Sólo al final de la novela y gracias al llamado desesperado de Inés que está por dar a luz sola, por convertirse en madre en el seno de su hogar, ella logra reconciliarse con su papel de madre y abuela al traer al mundo a dos mujeres más: sus nietas. A partir de allí, de esa reconciliación con su rol de madre que viene a sumarse a la reconciliación con su rol de mujer que ya había efectuado durante la aventura mexicana, es que puede aceptar la propuesta de casamiento de Teo Brülser por medio de la cual tendrá lugar la tercera y última reconciliación: con su rol de esposa.

De este modo vemos como, si bien la heroína de esta novela consigue romper a partir de la aventura mexicana con el patrón socialmente asignado a su *gender*, mostrando así la posibilidad de instaurar un nuevo *gender system*, podemos leer también la propuesta de un sistema superador sustentado en la solidaridad, el respeto y la equitatividad entre *genders* y no en la reproducción de una lógica bipolar basada en una nueva jerarquía genérica con signo sexual opuesto a la vigente.

CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo hemos dado cuenta de la configuración de una nueva investigadora-mujer-madre en el *genre* negro argentino: la realizada por A. Gorodischer en su novela Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara. Esta innovación, resultado de una apropiación particular de la figura del detective del policial negro clásico norteamericano (especialmente de D. Hammett y R. Chandler) y de las reconfiguraciones de tal personaje llevadas a cabo por los epígonos argentinos de las décadas del 60 y 70, nació en la confluencia de determinadas circunstancias histórico-político-sociales nacionales y ciertas opciones, preferencias y compromisos personales de la escritora.

El análisis que hemos desarrollado nos permitió, en primera instancia, hilvanar la novela en cuestión dentro de la tradición del policial negro norteamericano y posteriormente del argentino, para luego dar cuenta de la politización que en ella se realiza de algunos de los elementos característicos del *genre*, y a partir de la cual, esta obra adquiere una identidad propia y se separa del colectivo de policiales negros tanto nacionales como foráneos.

Dicho movimiento de apropiación y ulterior distanciamiento respecto de elementos propios de un *genre* de masas, según entendemos, está vinculado a la intención de la escritora rosarina de presentar la viabilidad de un *gender system* alternativo al vigente en nuestro país en 1984. La posibilidad de leer en esta novela un *gender system* diferente de aquél que había servido a los gobiernos de facto como base para configurar un ideal de Familia que a su vez se reflejara en un ideal de Nación (sustentados ambos en el dominio del Hombre, la sumisión de la Mujer y la custodia, vigilancia y disciplinamiento de los Hijos), tiene que ver, entre otros factores, con el retorno a una forma de gobierno democrática que permitió el ingreso y libre circulación de las ideas nacidas en los años 60 del seno del feminismo de la Segunda Ola y que en Argentina habían sido censuradas y, además, con el compromiso adquirido por A. Gorodischer con la causa emancipatoria femenina y con el destierro de todo tipo de marginalización.

En este trabajo nos hemos limitado a analizar la refracción de este *gender system* alternativo en la figura de la heroína por ser ella el personaje que, a nuestro criterio, resulta más representativo de la posibilidad de cambio que se intenta plasmar en la ficción. Esto se debe a que, este personaje, no sólo ha logrado romper con el rol socialmente adjudicado a su *gender* (el femenino) porque con su accionar “*deconstruye el estereotipo de debilidad y pasividad y el patrón clásico de la mujer burguesa convencional*” (ALETTA DE SYLVAS, 2009: 124); sino con el impuesto desde el *genre* literario. De este modo, quedan frustradas las expectativas del lector, preconstruidas a partir de su acercamiento a lo que considera un *genre* tradicionalmente tranquilizador y previsible y se lo obliga a captar una realidad otra de la que emana la belleza del texto que, según A. Gorodischer:

“... surge de la seguridad que tenemos de que se nos está ofreciendo una nueva visión de lo que ya conocemos, un mundo alternativo, una realidad otra. Que será, sin dudas, tan insoportable como la que ya sospechábamos, pero que está construida de palabras. Y que esas palabras constreñidas en el núcleo primario del texto, vienen a tocar en cada lectora, en cada lector, algún punto en el cual ha quedado la escritura invisible que sólo al calor del fuego se revela.” (GORODISCHER, 2000: 105)

Por otro lado, y como demostramos, este nuevo *gender system*, que impera en el mundo novelesco de Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara, se presenta más equitativo que el vigente en la sociedad argentina a principios de la última restitución democrática porque apuesta a la solidaridad intergenérica. Esto se debe a que la heroína derriba, con hechos y palabras, todas y cada una de las posibles bipolaridades a las que se enfrenta, hace desaparecer los extremos y desestabiliza la lógica maniquea tradicional en el *genre* negro clásico, al presentarse, ya desde el comienzo de la aventura, como “*una mujer burguesa con una vida semejante a la de cualquiera de sus congéneres, [que] de pronto se desdobra en una heroína que, aún cuando está*

sujeta a las dudas y debilidades propias de su sexo, sabe sobreponerse a ellas y tener éxito en ese otro mundo legendario, el mundo de los hombres.” (DELLEPIANE, 1989: 579) A partir de aquí, muchos factores, que hemos enumerado y explicado, contribuyen a reforzar esta línea de lectura y análisis donde las tonalidades grises son la dominante.

Para concluir, queremos agregar que la lectura presentada en este trabajo podría reforzarse mediante el análisis de la configuración y el accionar de otros personajes que circulan por las páginas de la obra y de las relaciones que van entablando entre ellos. Dicha expansión y profundización permitiría dar cuenta, entre otras cosas, del papel de la homosexualidad en el nuevo *gender system* que se propone.

También consideramos que sería productivo profundizar el análisis de la ruptura con el “viejismo”, entendido como *“todo prejuicio o discriminación basado en la edad cronológica”* (GAMBA (coord.), 2007: 339), que tiene lugar en esta novela, ya que en el mundo ficcional, muchos de los personajes que se lanzan a la aventura pertenecen al sector de lo que se considera socialmente como personas adultas o mayores de edad, es decir, que rondan los 60 años. Esta gente, según el prejuicio antes mencionado, debería adoptar una posición pasiva en lugar de arriesgar su vida en aventuras que requieren, entre otras cosas, fuerza, destreza física, habilidad, rapidez, etcétera. Pero, como explica Liliana Gastrón, *“cuando se utiliza la edad para definir las capacidades y los roles de una persona, se culmina en una sistemática discriminación contra la gente simplemente por el hecho de ser vieja.”* (GAMBA (coord.), 2007: 339) Sin embargo, se ha demostrado que es necesario tratar de esclarecer *“una errónea concepción naturalista según la cual las personas actúan por la edad y el sexo, y no por lo que la sociedad y la cultura imponen en virtud de los años cumplidos y el género [gender]”* (GAMBA (coord.), 2007: 340).

En este trabajo, debido a la necesidad de limitar el análisis a fin de lograr una mayor profundidad en algunos de los puntos, hemos reparado sólo superficialmente en estos temas a pesar de que, según entendemos, revisten

gran importancia por sus implicancias en la ruptura con el *gender system* imperante en la Argentina de comienzos de los años 80.

Lo planteado hasta aquí nos habilita para leer, en esta obra de A. Gorodischer, un cruce innovador entre literatura, *gender*, sociedad y política de Estado que abre la puerta a la presentación de una propuesta alternativa y superadora respecto del *gender system* dominante en nuestro país durante la última dictadura y que el gobierno democrático posterior reprodujo, en líneas generales, durante el período de transición que comprendió la inmediata posdictadura. Esta propuesta, según explicamos, rompe no sólo con la idea de Familia nuclear y jerárquicamente patriarcal heredada desde comienzos de la era capitalista en Occidente sino, también, con la idea de Nación promovida centralmente por los gobiernos militares que se sucedieron en Argentina a lo largo del siglo XX y que desembocaron en la dictadura que se extendió desde 1976 hasta 1983, gobiernos que condenaron a las mujeres al silencio, la sumisión y la marginación obligándolas a dejar a un lado su esencia e individualidad para avocarse al cuidado y custodia que les demandaban su pareja e hijos.

Esto obedece al hecho de que, según G. Aletta de Sylvas, en esta novela de A. Gorodischer lo que se construye, en última instancia, es una nueva imagen de mujer que, siguiendo a Cornelius Castoriadis se debe a que:

“... cada sociedad (...) define y elabora una imagen del mundo, del universo en que vive, intentando cada vez hacer de ella, un conjunto significativo. (...) Cada sociedad se produce por una compleja trama, por un tejido de significaciones imaginarias que constituyen un imaginario social propio.” (CASTORIADIS en ALETTA DE SYLVAS, 2009: 132)

Así, estas significaciones imaginarias, entre las que se incluye lo que se entiende por “mujer”, impregnan y definen el accionar de las personas en su vida cotidiana y les permiten adjudicarles sentido a los acontecimientos que

ocurren a su alrededor según valores derivados de estas mismas significaciones imaginarias que, por ende, pueden considerarse un “*sistema de interpretación del mundo*” (ALETTA DE SYLVAS, 2009: 132). Es dicho sistema, precisamente, el que la novela pone en evidencia al trastocar las significaciones imaginarias sobre la mujer y lo femenino dejando al descubierto su carácter de construcción social y, de este modo, hace posible la introducción de un cambio hacia un *gender system* más equitativo e integrador basado en la solidaridad y el intercambio intergenérico.

BIBLIOGRAFÍA:

- ACOSTA, Leonardo: Novela policial y medios masivos, La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1986.
- ALETTA DE SYLVAS, Graciela: La aventura de escribir. La narrativa de Angélica Gorodischer, Buenos Aires, Argentina: Editorial Corregidor, 2009
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María: Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas, Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- ARÁN, Pampa, MARENGO, M. del Carmen y DE OLMOS, M. Candelaria: La estilística de la novela en M. M. Bajtin. Teoría y aplicación metodológica, Córdoba, Argentina: Edición del autor y Narvaja Editor, 1998.
- BAJTIN, Mijail M.: Estética de la creación verbal, México: Editorial Siglo XXI, [1979] 1985.
- -----: Problemas de la poética de Dostoievski, México: Fondo de Cultura Económica, [1979] 1986.
- BALBOA ECHEVERRÍA, Miriam y GIMBERNAT GONZÁLEZ, Ester (compiladoras): Boca de dama: la narrativa de Angélica Gorodischer, Buenos Aires, Argentina: Feminaria Editora, 1995.
- BONIFAZI, Kamala: *Angélica Gorodischer. Un desenfrenado deseo de contar*, Revista Internacional Coleccionable Solo Líderes, Rosario, Argentina: 10, otoño 2006.
- CHANDLER, Raymond: El largo adiós, Buenos Aires, Argentina: Ediciones Corregidor, [1953] 1973.
- -----: El sueño eterno, Buenos Aires, Argentina: Editorial Emecé, [1939] 2007.

- -----: La dama del lago, Buenos Aires, Argentina: Editorial Emecé, [1943] 2003.
- -----: Playback, Buenos Aires, Argentina: Editorial Emecé, [1958] 1988.
- DELLEPIANE, Ángela: *Dos heroínas improbables en sendas novelas argentinas*. En línea, Internet. AIH, Actas X. Centro Virtual Cervantes, 1989. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/0pdf/10/aih_10_3_063.pdf
- DOMINGUEZ, Nora: De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina, Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- ENRIQUEZ, Mariana: *Policía y ficción. De la gorra*. En Línea, Internet. "Página/12", 8 de Noviembre de 2002, Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-456-2002-11-08.html>
- FEMENÍAS, María Luisa: *Los feminismos en la Argentina (1983-2004)*, en: FEMENÍAS, María Luisa (compiladora): Perfiles del feminismo iberoamericano, Buenos Aires, Argentina: Editorial Catálogos, 2005.
- FERRERO, Adrián Marcelo: *Escritura y rastro: la obra de Angélica Gorodischer en relación con la estética sesentista* en: Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso, Diciembre de 2003, VII, La Pampa, Argentina.
- -----: *Politización de los 'géneros menores' en la obra de Angélica Gorodischer*, en: Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso, Diciembre de 2005, IX, La Pampa, Argentina.
- FOUCAULT, Michel: El orden del discurso, Madrid, España: Las ediciones de La Piqueta, [1970] 1996.

- GAMBA, Susana B. (coord.): Diccionario de estudios de género y feminismos, Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos, 2007.
- GAMERRO, Carlos: *¿Crisis de un género narrativo? Disparen sobre el policial negro*. En línea, Internet. "Clarín", 13 de Agosto de 2005. Disponible en: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2005/08/13/u-1032278.htm>
- GIARDINELLI, Mempo: El género negro, Córdoba, Argentina: Editorial Opoloop, [1984] 1996.
- -----: Qué solos se quedan los muertos, Buenos Aires, Argentina: Editorial Seix Barral, [1985] 2001.
- GIMBERNAT DE GONZÁLEZ, Ester: *La paradoja de la contrafigura discursiva en la producción de novelistas argentinas de los 80*. En línea, Internet. AIH, Actas X. Centro Virtual Cervantes, 1989. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_3_071.pdf
- GORODISCHER, Angélica: A la tarde, cuando llueve, Buenos Aires, Argentina: Editorial Emecé, 2007.
- -----: Cien islas, Rosario, Argentina: Editorial Fundación Ross, 2000.
- -----: Florero de alabastro, alfombras de Bokhara, Buenos Aires, Argentina: Editorial Emecé, 1985.
- HAMMETT, Dashiell: Cosecha roja, Barcelona, España: Editorial Planeta, [1927] 1985.
- -----: El halcón maltés, Barcelona, España: Editorial Bruguera, [1929] 1978.
- -----: La Maldición de los Dain, Navarra, España: Salvat Editores, [1927] 1971.

- JITRIK, Noe: Procedimiento y mensaje en la novela, Córdoba, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, 1962.
- LAFFORGUE, Jorge y RIVERA, Jorge: Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial, Buenos Aires, Argentina: Editorial Colihue. Colección Signos y Cultura, 1995.
- LAUDANO, Claudia N.: Las mujeres en los discursos militares (1976-1983), Buenos Aires, Argentina: Editorial La Página, 1998.
- LINK, Daniel (compilador): El juego de los cautos, Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora, [1992] 2003.
- MARTINI, Juan Carlos: El agua en los pulmones, Buenos Aires, Argentina: Editorial Tantalia, [1973] 2008.
- -----: Los asesinos las prefieren rubias, Buenos Aires, Argentina: Ediciones de La Línea, 1974.
- MICROSOFT. Biblioteca de Consulta Microsoft Encarta 2005. CD ROM. Seattle: Microsoft Corporation, 2004.
- NEWMAN, Kathleen: La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina, Buenos Aires, Argentina: Catálogos Editora, "Armas de la crítica", 1991.
- PASTORMERLO, Sergio: *Dos concepciones del género policial. Una introducción a la narrativa policial borgeana*, en: PONCE, Nestor, PASTORMERLO, Sergio, SCAVINO, Dardo: Literatura policial en la Argentina. Waleis, Borges, Saer, La Plata, Argentina: Comité Editorial, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1997.
- PIGLIA, Ricardo: Crítica y Ficción, Buenos Aires, Argentina: Editorial Planeta, Seix Barral. Los Tres Mundos, 2000.

- -----: El último lector, Buenos Aires, Argentina: Anagrama. Narrativas hispánicas, 2005.
- PONS, María L.: Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX, México: Editorial Siglo XXI, 1996.
- SABLICH, José: *Contextos reales y ficcionales en la novela negra argentina de la década del `70*, en: TORRES ROGGERO, Jorge: Calibar sin rastros. Aportes para una historia de la literatura argentina, Córdoba, Argentina: Solsona, 1996.
- SANTA CRUZ, Inés: *Cinco narradoras obtienen, desde Rosario, un mismo galardón*, "El Centró", 6, invierno 2008.
- SELSER, Claudia: *Angélica Gorodischer. Palabra de mujer*, "Viva. La Revista de Clarín", 19 de diciembre de 2004, Buenos Aires, Argentina.
- SORIANO, Osvaldo: Triste, solitario y final, Barcelona, España: Editorial Bruguera, [1974] 1979
- UZÍN, María Magdalena: *El plurilingüismo en M. Bajtin: Interacción y diálogo de lo culto, lo masivo y lo popular en una novela de Manuel Puig*, en: FLORES DE FRANCO, Ana Beatriz (coordinación e introducción): Voces e Ideologías. Estudios bajtinianos, Córdoba, Argentina: Editorial Alción, 1996.
- ZAPATA, Mónica: *Angélica Gorodischer: una señora con cuarto propio*. En línea, Internet. Lectures du genre n° 1: Premières approches, 2007. Disponible en: http://www.lecturesdugene.fr/Lectures_du_genre_1/Zapata_art.html
- -----: *El relato policial según Angélica Gorodischer*, Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso, La Pampa, Argentina, IX, Diciembre de 2005.

INDICE

Agradecimientos

.....
..... 2

Introducción

.....
..... 4

Capítulo 1: Breve acercamiento al género negro: sus inicios y su transposición a Argentina. Floreros de alabastro alfombras de Bokhara: dentro y fuera de la tradición del género.....

..... 10

• Por qué hablamos de género 10

• Reivindicación del género negro 13

• Las primeras huellas: El policial negro norteamericano de las décadas del 20 y 30
.....14

• El policial negro en América Latina: el caso de Argentina..... 19

• Primeras aproximaciones a la inserción/desplazamiento de la novela Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara en la tradición del género negro.....
..... 27

Capítulo 2: La politización de productos de la cultura de masas: el *genre* negro en Argentina. Aproximación a la politización de elementos del *genre* en

Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara

..... 31

- El concepto de politización aplicado al campo literario latinoamericano y argentino

.....

..... 32

- Politización de elementos del *genre* negro en Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara

.....

..... 38

Capítulo 3: Un nueva propuesta de *gender system* en Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara

.....

..... 56

- Relación entre Estado y *gender system*

..... 60

- Problematización del *gender system* dominante en Argentina a comienzos de la década del 80 en Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara

..... 62

Capítulo 4: La heroína de un nuevo *gender system*: La investigadora-mujer-madre de Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara

..... 70

Conclusión

.....

..... 84

Bibliografía

.....

..... 88

