

En la diáspora: algunas notas sobre los modos transgenéricos del relato policial

Ezequiel De Rosso

Instituto de Literatura Hispanoamericana

Universidad de Buenos Aires

Resumen

El movimiento de rasgos textuales entre géneros puede pensarse como una herramienta privilegiada para el estudio de la transformación literaria. En efecto, la historia de la literatura es la historia de los géneros que la componen y así, historizar los modos en los que cambian las adscripciones genéricas es estudiar las formas de la relación entre un género y las series discursivas que lo acompañan en diferentes momentos. Estas formas varían y permiten pensar el cambio genérico como una serie de traslados entre series y géneros.

Este trabajo presenta tres modos de esa relación a partir de las transformaciones que sufrió a lo largo de más de un siglo el relato policial en América Latina.

Palabras Clave

Policial - Transgénero -Literatura Latinoamericana

1

La historia de la literatura es, también, la historia de los géneros que la componen. Historizar los modos en los que cambian las adscripciones genéricas es, pues, estudiar las formas de la relación entre un género y las series discursivas que lo acompañan en diferentes momentos. Estas formas varían y permiten pensar el cambio genérico como una serie de traslados entre series y géneros.

En este sentido, el estudio de la transgenericidad puede presentarse como una herramienta particularmente eficaz para diseñar un esquema de las transformaciones del espacio literario. Esa historia, tal nuestra hipótesis, puede formalizarse en “modos transgenéricos”, formas históricas en las cuales ciertos rasgos migran entre géneros. Será necesario, sin embargo, empezar por algunas redes relativamente estables que permitan aislar momentos de ese movimiento incesante que es la serie literaria.

Empezar por un género pues: vamos a presentar aquí un esquema de periodización del relato policial en América Latina. Tal vez de este resumen podamos luego avanzar algunas observaciones sobre las formas transgenéricas del relato policial.¹

2.²

Según consenso general, el origen del género policial en la literatura latinoamericana puede situarse entre la década del treinta y el cuarenta. En esos años los países luego identificados como productores privilegiados de relato policial estabilizan los modos de circulación del género: *Selecciones policíacas y de misterio* (revista en la que se dan a conocerse autores locales) comienza a publicarse en México en 1946 dirigida por Antonio Helú; en 1945, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares comienzan a editar en Buenos Aires la colección “El séptimo círculo” (que incluye autores argentinos y notas de los editores y sus allegados sobre los diferentes volúmenes). Durante la década se publican también las primeras colecciones de cuentos policiales: *Las 9 muertes del padre Metri* (Leonardo Castellani, 1942), *La espada dormida* (Manuel Peyrou, 1944) y *La obligación de asesinar* (A. Helú, 1946). Mientras Luis Insulza Venegas (bajo el seudónimo de L.A. Isla) publica en 1947 *El indiferente* en Santiago de Chile. También aparecen las primeras novelas policiales: *El estruendo de las rosas* (Peyrou, 1948) y *El asesino desvelado* (1946), de Enrique Amorim (ambas en “El séptimo círculo”); en Chile Camilo Pérez de Arce (con el seudónimo de Guillermo Blanco) publica en la colección “La linterna”, en Santiago, *Los minutos acusan* y Luis Insulza Venegas, en 1947, en la misma colección, *El crimen del parque forestal*. En México, en 1944, aparece *Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli. Es decir que hacia el fin de la década, el género cuenta con revistas especializadas, colecciones masivas y libros que se identifican con él. Casi de inmediato se producen las primeras antologías nacionales: en 1953 Rodolfo Walsh edita los *Diez cuentos policiales argentinos*, en 1955 María Elvira Bermúdez da a conocer *Los mejores cuentos policíacos mexicanos*. Ambas antologías fueron precedidas en 1951 por

¹ Nuestro esquema atenderá a la variación y a la dominante: en todo momento intentaremos recordar que en el mismo período hubo elementos residuales y que en todo período están las formas de lo que vendrá.

² No pretendemos aquí ser originales: esta periodización es una puesta al día y una síntesis de diversos trabajos que sobre las formas nacionales del género policial. Ver al respecto nota 3.

Antología de los mejores cuentos policiales, preparada José Navasal y publicada en Santiago, que incluye representación chilena e incluye un bosquejo de las versiones nacionales del género.³

No quiere decir esto que en décadas previas no hubieran existido relatos policiales.⁴ Esta lista apresurada, por el contrario, intenta señalar el carácter cualitativamente diferente que suponen estas publicaciones.⁵ En efecto, no se trata ya de textos dispersos, que podían leerse en continuidad con otros fenómenos (como el cuento fantástico o el periodismo), sino del recorte de un campo propio, reglado, de una circulación específica (que implicaba ciertas normas paratextuales: colores en las colecciones, ilustraciones “atrevidas”, circulación en kioscos, etc.).⁶ Lo que emerge durante la década del cuarenta es, pues, un architexto, un modo de leer y organizar la materia narrativa hasta ese momento inestable

Esa emergencia puede pensarse en torno de dos factores textuales. El primero tiene que ver con la aparición de un nuevo motivo, hasta entonces ausente: el investigador eficaz. En efecto, aun si existen detectives en la ficción latinoamericana al menos desde fines del siglo XIX, salvo contadas excepciones (Holmberg y Alberto Edwards, especialmente), esos detectives eran incapaces de resolver el caso y se tornaban, o bien monigotes (en los relatos de las vanguardias) o bien incapaces de

³ Para mayores precisiones sobre algunos casos nacionales se puede consultar con provecho Lafforgue y Rivera, así como los prólogos de Díaz Eterovic y de Bermúdez y los ensayos compilados por Rodríguez Lozano y Flores. Para precisiones globales sobre el período ver el prólogo de Yates y de Torres.

⁴ Aquí y allá se encuentran ejemplos notables: ya a fines del siglo XIX Eduardo Holmberg había publicado “La bolsa de huesos”, en 1903, Horacio Quiroga, “El triple robo de Bellamore”, en *Caras y caretas*; entre 1913 y 1921 Alberto Edwards, en *Pacífico Magazine* las aventuras de Román Calvo, “el Sherlock Holmes chileno” (sintomáticamente los cuentos de Edwards no se recopilaron en libro hasta 1953). Se trata, sin embargo, de fenómenos aislados, que todavía no definen un campo de operación para sus principios formales. Por lo demás, aquí nos referiremos a lo que tradicionalmente se entiende por “relato policial latinoamericano”, es decir, relatos cuyo horizonte referencial es América Latina. Debe decirse sin embargo, que en paralelo con estos desarrollos, existen desde principios de siglo y al menos hasta la década del sesenta, una serie paralela de relatos escritos con seudónimo “inglés” y ambientados en Europa o Estados Unidos (cuentos de Camilo Pérez de Arce, de Luis Enrique Délano, de Carlos Warner, de Yamandú Rodríguez, de Eduardo Goligorsky, etc.) cuyo estudio y ubicación en la historia del género es todavía una materia pendiente.

⁵ Una lista apresurada: una lista más detallada debería incluir una descripción cualitativa de esta expansión. Por un parte, el fenómeno que cristaliza en la década no debería olvidar las múltiples revistas que, al menos en México y Argentina, venían publicando desde principios de siglo cuentos policiales, y aun cuentos policiales latinoamericanos. Por la otra, la aparición de relatos como “La muerte y la brújula”, de Borges, cuya influencia no puede exagerarse o el trabajo como traductor de Reyes, si bien pueden pensarse a la luz del fenómeno que se inicia en los 40, se articulan con series de las que es imposible dar cuenta aquí.

⁶ Esta fijación metadiscursiva, sumada a la previsibilidad en la circulación, garantiza la estabilidad necesaria para la constitución genérica. Ver Steimberg.

razonar a partir de pistas (en los relatos de circulación masiva: Pellicer, Quiroga, John Moreira, Manuel A. Bedoya). Con la aparición del Padre Metri de Castellani o el Máximo Roldán de Helú, el género gana un personaje característico que ayuda a definir sus límites. El otro rasgo central es una teorización en torno de las posibilidades del género. Ensayos de Borges, Onetti y Reyes (entre otros) realizan una vindicación del género que ayuda a definirlo, aun si, notablemente, en esas reflexiones apenas si hay una preocupación por la escritura de relatos policiales en América Latina.⁷

Es posible pensar que un segundo momento, en el que se reconfiguran radicalmente los modos de inserción del género en el campo literario y se reordenan los elementos que habían resultado centrales para pensar el género desde la década de 40, sucede a comienzos de la década del 70. Los cambios en la ubicación del género en el campo literario y en sus paradigmas estilísticos permiten describir las dimensiones de esta transformación.

El nuevo emplazamiento del género se torna evidente en 1972 cuando el gobierno cubano instituye el Concurso Aniversario de la Revolución, un Premio de Novela policial. Se trata (hasta donde sabemos) del primer y único concurso de novela policial patrocinado por un Estado Nacional. Aun cuando existen numerosos ejemplos históricos de propugnación de modelos estéticos, algo ha sucedido en la literatura si se pasa de las tesis de Lukács sobre el realismo como modo de conocimiento a la valoración del relato policial como herramienta didáctica.

Otra muestra de los cambios en la valoración del género en el campo literario es la publicación en 1977 de *Asesinos de papel*, de Jorge Lafforgue y Jorge Rivera. Se trata de la más importante antología de cuentos policiales argentinos. Su importancia radica en la reconceptualización del género que realiza la antología. Es decir, la historia del género policial en Argentina deja de ser una lista de autores y textos para transformarse en un entramado complejo de traducciones, revistas y colecciones de libros. Así, al tiempo que exhuman autores y textos, Lafforgue y Rivera comentan qué se traducía, qué tiradas tenían los libros, qué posiciones tomaban las instituciones del campo literario: el policial se transforma, antes que en un grupo de textos, en un campo de tensiones. Más aún, Lafforgue y Rivera escriben para un público, si no académico, al menos sofisticado en la lectura crítica (los conceptos de "autor", "circulación", "género", entre otros, son cualitativamente diferentes de los utilizados hasta ese momento por la escasa crítica del género en América Latina). Con Lafforgue y Rivera, entonces, el género se establece como objeto respetable de la crítica "seria". Esa preocupación académica por la pertinencia de un espacio policial latinoamericano puede verse en otros discursos de la época: "Ustedes que nunca han sido asesinados" (1973), de Carlos Monsiváis, por ejemplo, traza la imposibilidad de un policial latinoamericano, casi al mismo tiempo que José Antonio Portuondo propone casi la necesidad de una literatura policial latinoamericana (en "La novela policial revolucionaria", también de 1973).

⁷ Este interés puede pensarse como una herencia de las vanguardias. Ver De Rosso (2011).

Este nuevo emplazamiento del género en el campo literario coincide con dos cambios cualitativos en su escritura. Por una parte, muchos escritores no asociados al género hacen de él un taller de experimentación: *La orquesta de cristal* (1976), de Enrique Lihn (una novela escrita como monografía, en la que el narrador insiste en los tonos y estrategias de la novela policial) o, ya en los 80, *El diez por ciento de vida* (1985), del uruguayo Hiber Conteris (la novela es, en su mayor parte, un collage de citas y fragmentos de textos de Raymond Chandler). En 1975, Ricardo Piglia publica "La loca y el relato del crimen", cuento en el que el método de resolución del enigma es la lingüística y que puede ligarse a la misma tendencia de experimentación con materiales y técnicas de la literatura "seria". A la vez, proliferan las parodias del género: Mario Levrero publica en 1975 *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, una novela que reescribe el género forzando su verosimilitud, y en 1976 Vicente Leñero da a conocer el cuento "¿Quién mató a Agatha Christie?", en el que los personajes de la escritora inglesa son descriptos como "monigotes". Esta retoma de los setenta es irónica y, justamente por eso, se pregunta por (y de cuenta de) la (im) posibilidad de escribir un relato policial.

El segundo rasgo que caracteriza al policial posterior a los sesenta es la imposición de la novela negra. La publicación de un libro como *El complot mongol* (1969), de Rafael Bernal podría pensarse como punto de inflexión. En efecto, durante la década se impone casi como única vertiente legítima del género el policial negro. Se trata de una adaptación que, aunque iniciada en los 50, cobra fuerza en los setenta y se transforma en el modo canónico del género.

Notablemente, la práctica de la vertiente negra debe, en los discursos más militantes, "ideologizar" el policial negro. Sus defensores reivindicaban (todavía lo hacen) el matiz "realista" de la novela negra que, ahora, se tornaba un modelo de denuncia de las crisis políticas latinoamericanas. Así, por supuesto, no sólo se tornaba político el relato policial "negro", sino que implícitamente, también se volvía "ideológica" la vertiente "clásica" del género practicada durante la década del 40, que, desde esta perspectiva, negaba los conflictos sociales latinoamericanos que ahora resultaban las causas de la ficción. En Chile, en México, en Argentina, en Cuba, el relato policial contemporáneo era propuesto como modelo no sólo de compromiso político, sino también de realismo.

La misma "ideologización" se verifica en lo que se dio en llamar, en Cuba, la "literatura policial revolucionaria". En la voz de sus defensores esta modalidad narrativa transformaría un objeto individualista e idealista en un instrumento para la lucha de clases. En efecto, críticos como José Fernández Pequeño o Leonardo Acosta ven en novelas como *Enigma para un domingo* (1971), de Ignacio Cárdenas Acuña, *No es tiempo de ceremonias* (1975), de Rodolfo Pérez Valero, un amable entretenimiento que también educa a los lectores.

Como puede verse, el período que comienza a fines del sesenta es un momento en el cual el género policial parece insuficiente para justificar la escritura. Se pretende entonces reinscribir el género en el espacio de la alta literatura (los experimentos de Piglia o de Ana Lydia Vega así lo muestran) o bien justificarlo por la

vía de la denuncia (y aquí hay que atender a las reinvenções del género desde el testimonio, pero también desde la novela negra o desde la propaganda política). Bien podría decirse, entonces, si se atiende también a las reflexiones ensayísticas del período, que el problema que emerge en los setenta es el de la “pertinencia” de una literatura policial latinoamericana.

Un tercer momento de nuestra pequeña historia puede pensarse entre el comienzo de la década del noventa y 1995 y llega hasta nuestros días.

Lo que se encuentra notablemente en este período es la aparición de un conjunto de textos (como *Tú, la oscuridad* [1995], de Mayra Montero; *Río fugitivo* [1998], de Edmundo Paz Soldán; *Amphitryon* [2000], de Ignacio Padilla) que parecen trabajar con las estrategias del género, pero que no aparecen adscriptos necesariamente a la dinámica genérica. Ese movimiento se expande durante la década del dos mil (puede pensarse en *Donde no estén ustedes* [2003], de Horacio Castellanos Moya o en *Goma de mascar* [2008], del uruguayo Rafael Courtoisie, sátiras de costumbres, de no ser por la aparición de un enigma) e incluso puede decirse que constituye gran parte de lo que suele llamarse “estilo” de algunos autores (como Rodrigo Rey Rosa o Roberto Bolaño).⁸

A su vez, los ensayos producidos durante la década no dejan de insistir en esa inestabilidad de los motivos del policial que, ahora, parecen poder encontrarse en diferentes áreas del campo literario. Pueden citarse como ejemplo, “La ficción paranoica” (1991), de Ricardo Piglia, en el que se enfatiza la amenaza y la conspiración, rasgos que, ejemplarmente condensados en el policial, ahora podrían dar cuenta de “la situación de la novela contemporánea”. Similares opiniones pueden leerse en múltiples autores: Bolaño, Rey Rosa, Espinosa, Pitol, etc. Mempo Giardinelli, por ejemplo, directamente afirma que “me atrevo incluso a afirmar que hoy en día el género negro condiciona y tiñe *toda* la narrativa argentina”.

3.

Ahora bien, esta pequeña historia puede pensarse en términos abstractos como una serie de procesos genéricos, que tal vez permita explicar la historia de otros géneros, y aun de ciertos pasajes que podríamos llamar “transgenéricos”.

En un primer momento tenemos, pues, la consolidación de un motivo, el del investigador eficaz, que resulta coalescente con la aparición de la architextualidad que llamamos “género policial”. En verdad, la aparición de ese motivo coincide con la delimitación que la crítica realiza del género (una atención, por lo demás, concentrada en procedimientos formales). Pero también esa aparición permite construir un nuevo pacto de lectura que enfatiza la posición del enigma: se trata ahora de un juego

⁸ Nos referimos a dominantes. Estas estrategias de traspaso pueden rastrearse al menos hasta década del cuarenta, en textos de Borges, Onetti o Pacheco.

inferencial con el lector, puesto que ahora el investigador puede llevar a cabo la pesquisa que se promete. Así, en lugar de proponer (como se proponía durante la década del veinte) el caos incomprensible de lo real, el relato policial latinoamericano propone a su lector un mundo opaco, pero legible en las manos de un investigador capaz.

En este sentido podríamos decir que la aparición de un motivo *condensa* un género, cohesiona elementos dispersos en un objeto cualitativamente diferente, produce un cambio de estado.

El segundo momento puede leerse como la búsqueda de una nueva combinación para esos elementos. En efecto, el período que va de fines de los sesenta hasta comienzos de los noventa, puede pensarse como un laboratorio en el que el género es sometido a los más diversos experimentos que intentan “emparejarlo” con una diversidad de estrategias y discursos (desde diversos marcos disciplinares hasta la práctica específicamente política).⁹ Esa experimentación se realiza “hacia adentro” del género, entre otras cosas porque el architexto parece persistir en la asignación de fronteras (y por eso, las parodias que se realizan durante la década siguen siendo “policiales”, a diferencia de las parodias que realizaran, por ejemplo las vanguardias).

Así, el género se combina con motivos y formas hasta entonces ajenos a su dinámica (en el nivel del personaje: lingüistas, historiadores; en el nivel de la enunciación: la denuncia, la exhibición virtuosa, en el nivel de las estrategias discursivas: la circularidad de la ficción, el pastiche). Podríamos decir que durante el período el género experimenta una *saturación*: todas sus “valencias libres” se combinan con elementos de otras matrices.

Por fin, el tercer período, nuestro presente, puede pensarse como un movimiento centrífugo: los motivos y las estrategias del policial (el cuarto cerrado, el enigma de un crimen, el detective) migran “hacia afuera”, hacia otras matrices, produciendo textos inestables, de los que la matriz genérica no alcanza a dar cuenta y, sin embargo, aun así es reconocible en la mezcla que es el texto resultante. Se trata, pues, de una *dispersión* de las formas del género, que tal vez esté participando en la emergencia de nuevos géneros que todavía no logran la estabilidad de un architexto reconocible.

Estas distinciones (condensación, saturación, dispersión) atañen, por supuesto, a lo que podríamos llamar la lógica *interna* del género: los modos en que se diseñan sus límites (siempre más permeables de lo que cualquier teorización pueda admitir) y los modos en los cuales son transgredidos. Puede (debe) pues pensarse el problema al revés, pensar qué géneros se han condensado o pueden condensarse a partir de las formas del policial, cuáles se han saturado con él y, en fin, cuáles se han disuelto en contacto con el policial.

⁹ En este sentido, la insistencia en la “latinoamericanización” del policial es significativa en términos históricos antes que específicamente teóricos.

Sólo así se podrá postular un modo específicamente transgenérico del relato policial.

Bibliografía

- Bermúdez, María Elvira, comp. *Cuento policíaco mexicano. Breve antología*. México: Premiá, 1989.
- Díaz Eterovic, Ramón Díaz, sel. y prólogo. *Crímenes criollos. Antología del cuento policial chileno*. Santiago de Chile: Mosquito Editores, 1994.
- Franken, Clemens y Magda Sepúlveda. *Tinta de Sangre. Narrativa policial chilena del siglo XX*. Santiago: Universidad Católica Silva Henríquez, 2009.
- Lafforgue, Jorge y Jorge Rivera. *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- Monsiváis, Carlos. "Ustedes que jamás han sido asesinados" *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Comp. Ezequiel De Rosso. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2011.
- Portuondo, José Antonio. "La novela policial revolucionaria". *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Comp. Ezequiel De Rosso. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2011.
- Rodríguez Lozano, Miguel y Flores, Enrique, eds. *Bang! Bang! Pesquisas sobre la narrativa policíaca mexicana*. México: Universidad Autónoma de México, 2005.
- Steimberg, Oscar. *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: ECA, 1991.
- Torres, Vicente Francisco, prólogo y selección. *El que la hace...¿la paga? Cuentos policíacos latinoamericanos*. Lima: Aique, 2006.
- Yates, Donald, introducción, antología y biografías. *El cuento policial latinoamericano*. México: De Andrea, 1964.