

EL POLICIAL (ESPECULATIVO) ACTUAL¹

THE CURRENT (SPECULATIVE) POLICE LITERATURE

Matías LEMO

Universidad del Salvador (Argentina)

Resumen: Proponemos un breve repaso por la evolución del género policial en la Argentina, por la tipología propia del policial, por sus peculiaridades actuales en relación con lo que aquí denominamos “dato realista”, la noción de “frontera” y la literatura especulativa. Hacemos este recorrido, junto con la lectura de *Los que duermen en el polvo*, de Horacio Convertini (2016), para intentar comprender cómo el llamado policial reciente está signado por la ambigüedad y una clara problematización de su presente de enunciación gracias al aporte de la Nueva Narrativa Argentina Especulativa.

Palabras Clave: Literatura Policial; Literatura Argentina; Ambigüedad; Nueva Narrativa Argentina Especulativa.

Abstract: We propose a brief review of the evolution of the detective genre in Argentina, by the typical typology of the police, by its current peculiarities in relation to what we call here “realistic data”, the notion of “border” and speculative literature. We take these in consideration, together with the reading of *Los que duermen en el polvo* by Horacio Convertini (2016) to try to understand how the current police call is marked by ambiguity and a clear problematization of its present of enunciation due to Nueva Narrativa Argentina Especulativa influence.

Keywords: Police Literature; Argentine Literature; Ambiguity; Nueva Narrativa Argentina Especulativa.

1 Este trabajo está enmarcado en el proyecto de investigación titulado *Nueva Narrativa Argentina Especulativa*, anclado en el Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador, dirigido por la doctora María Laura Pérez Gras. En diversas ocasiones, Matías Lemo ha abordado el denominado género policial argentino; ahora, en el marco del mencionado grupo de investigación, propone una interpretación del policial sobre la base de una apertura hacia nuevas influencias, particularmente, la narrativa especulativa.

¿Cómo atajás ese mundo diferente que se te va a venir encima?

HORACIO CONVERTINI

[...] la descolonización no es ya un asunto de revolución armada, sino de revolución en las premisas del pensar

WALTER MIGNOLO

La llamada literatura policial contemporánea está signada por la ambigüedad, es decir, por la imposibilidad de establecer distinciones radicales y fijas de índole diversa, como pueden ser las éticas y las identitarias de acuerdo con los personajes que la transitan, el abordaje que de ellos se realiza, los posicionamientos narrativos y los temas trabajados. Partiremos de un recorrido por aspectos que consideramos clave para dimensionar el desarrollo del género y comprender a cabalidad su presente: en primer lugar, estableceremos los orígenes del policial al profundizar en la dicotomía de un modelo abstracto y formal en oposición a otro orientado a la crítica social (en dicha disyuntiva insistiremos por tratarse de una cuestión frecuentemente desestimada por la bibliografía especializada y, sobre todo, por ser relevante todavía en la actualidad); luego veremos qué lugares ocupó cada uno de estos programas en nuestra historia literaria; seguido, haremos hincapié en el denominado problema de la frontera a través del relevamiento de ciertos hitos literarios; a continuación nos enfocaremos en la vinculación dialéctica de estas obras con su contexto de producción y en lo que acá llamaremos “dato realista”, propondremos una relación especial de imbricación genérica del policial con la literatura especulativa y, finalmente, procuraremos dejar en evidencia la ambigüedad mentada, que consideramos recurrente y, por eso, distintiva, a partir de un ejemplo paradigmático del policial contemporáneo, *Los que duermen en el polvo* (2016), de Horacio Convertini.

Breve repaso histórico del género policial en la Argentina

En la Argentina, el género policial tuvo su cumbre, tanto de producción como de recepción, en la década de 1940. Esta afirmación fue sostenida por muchos investigadores con prestigio académico dedicados al género: Fermín Fèvre (1995), Mercedes Giuffré (2012), Jorge Lafforgue (1996), Daniel Link (1992), Néstor Ponce (1997), Jorge B. Rivera (1996), Román Setton (2012), Donald Alfred Yates (1964), etc.

La idea es correcta, pero con una salvedad: dicha cumbre fue solo la del policial enigma, de la novela problema, de la vertiente clásica, y la mayoría —no todos— de los estudiosos mencionados arriba lo ha notado.

La hegemonía del policial clásico durante los cuarenta en la Argentina es un hecho que tergiversa la correcta comprensión del desarrollo del género. De este modo, se ha llegado a asimilar el *origen* de esta tipología textual a la circulación y a la recepción del relato de enigma durante aquellos años.

Un lugar común ha sido considerar que las obras anteriores a 1940 constituyen “antecedentes” surgidas de “precursores”. Desde esta perspectiva, se las percibe a modo de textos formalmente “imperfectos”, producidos sin una conciencia cabal del género; y, en consecuencia, se las desestimó durante décadas. Un intelectual y cultor del género de la talla de Rodolfo Walsh (1953), por ejemplo, afirmó que el policial empieza con *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, de Borges y de Bioy Casares (1942), junto con el cuento de Borges, “La muerte y la brújula” (1942).

Antes de 1940, en este país coexistieron dos vertientes literarias: la inglesa y la anglosajona. Para explicarlas de manera sintética, diremos lo siguiente:

La vertiente inglesa:

- Se distingue por evitar la descripción de escenarios violentos o degradados y tratamientos de espacios sociales de clases bajas.
- El personaje principal (el detective) tiende a ser un hombre de clase socioeconómica alta que se vale de su inteligencia para la resolución de los enigmas, al apelar, especialmente, al método deductivo y a una lógica férrea.
- Encuentra sus máximos exponentes en Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Dorothy L. Sayers, Arthur Morrison, Ronald Knox, P. D. James y Edmund Crispin.
- Estos escritores tenían una concepción clara de lo que pretendían hacer. Tal es así que llegaron a nuclearse en torno a lo que se llamó el *Detection Club*, fundado en 1929. Ahí buscaron terminar con las diferentes teorías acerca de cómo debía ser el texto policial e imponer su variante, la del “juego limpio”. De hecho, hasta crearon una serie de reglas normativas al respecto².

La vertiente francesa:

- El detective utiliza la razón, pero no de forma excluyente, ya que también recurre a la fuerza física y a trampas y artimañas, que, muchas veces, suelen asemejarlo al criminal que pretende capturar.
- Tiene una profunda intención moralizante cuando no pedagógica, propia de la línea legalista de Émile Gaboriau, en cuyos folletines se problematiza el funcionamiento del sistema legal.
- La pasión humana cobra protagonismo.
- Narrativamente, se tiende al empleo de las digresiones y de los saltos temporales, influencia del folletín.
- Las escenas del crimen suelen ser descriptas con detalles truculentos con la intención de “herir la sensibilidad” de los lectores (muchas veces conceptualizados como mujeres).
- Y, sobre todo, ganan lugar las descripciones e interpretaciones sociales de los crímenes.

Ahora bien, concretamente, ¿cuándo inicia la producción de textos policiales?, ¿y cuál es la vertiente que ha prendido en la Argentina, la inglesa o la francesa?

Este problema quedó resuelto con las investigaciones de Román Setton y, en especial, con la publicación de su tesis de doctorado *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción*

2 Las cinco reglas que formuló el *Detection Club*:

1. La solución de los misterios o enigmas debe ser necesaria para resolver el conflicto central.
2. El detective debe usar su ingenio y su habilidad para resolver el enigma en un contexto concordante con la historia.
3. La solución del problema debe ser solo parcialmente encubierta por el escritor.
4. No se deben usar circunstancias improbables o inusuales, como supercriminales, venenos desconocidos, entradas o pasadizos secretos, coincidencias y casualidades inusuales.
5. Finalmente, la justicia debe ir de la mano del detective y debe aplicarse al final de la historia sobre el verdadero criminal.

y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses (2012)³. Dicho estudioso demostró que el origen de la narrativa policial, en este país, se remonta, por lo menos, a 1877, año en que Raúl Waleis (anagrama de Luis V. Varela) publicó *La Huella del Crimen y Clemencia*⁴, textos elaborados según una sólida concepción poética del género policial⁵⁶.

Con respecto al equívoco “tácito, pero claramente perceptible” sobre el “origen” del género, la hipótesis de Román Setton es que se trató de “una operación programática llevada a cabo por integrantes del grupo *Sur*” (2012, p. 11). Esto ha tenido dos consecuencias interrelacionadas: por un lado, el mérito de la «creación» del género recayó sobre la cabeza de este grupo de escritores; por el otro lado, el canon instaurado fue heredero de la vertiente inglesa, la que cultivaba *Sur* y que, a su vez, era la que publicaba mayoritariamente en su colección *El séptimo círculo*⁷.

Otra consecuencia de ese “programa” es que se dejó de lado la otra vertiente policíaca, la francesa, que, estrictamente, fue la que primero enraizó en la Argentina como lo evidencia y explicita Raúl Waleis (cfr. prólogo “Carta al editor para que la conozca el lector”, *La Huella del crimen*) y sus sucesores, y que sería retomada, muchos años después, pero ya como superación a partir de la influencia del policial *noir*.

La confusión está sostenida, en primer lugar, por una estrategia editorial y, por lo tanto, comercial, aunque también, y quizás sobre todo, política, puesto que una de las principales diferencias entre las vertientes inglesa y la francesa es la vinculación de esta última con la “crítica social”, en oposición a aquella, la exaltada por Borges y por sus colegas cercanos, que propone un pacto de lectura centrado en el “divertimiento decoroso”. Tengamos presente que, desde 1930 a 1943, tuvo lugar la dictadura militar que dio origen al período conocido como “década infame”⁸. En esta dirección, probablemente no sea casual la preferencia por el policial enigma, tipología donde no se cuestiona el *statu quo* y donde no podemos rastrear referencias al contexto de enunciación. Además, acá siempre triunfan la ley y el orden.

La instauración del modelo inglés, lógico y abstracto, alejado de dramas sociales, como canónico, señala Román Setton (2012, p. 27), se retrotrae una década: “[...] se advierte que esta perspectiva

3 El trabajo de investigación de Setton estuvo acompañado por la publicación de las dos novelas de Waleis, en ediciones de Adriana Hidalgo coordinadas por él, además de las antologías de cuentos *El candado de oro. 12 cuentos policiales argentinos* (1860-1910) y *Fuera de la ley* (1910-1940), de la misma editorial.

4 Estos textos serían parte de una trilogía, anunciada, pero nunca concluida, según ha informado el mismo Varela: la tercera obra habría de llamarse *Herencia Fatal*. A su vez, Waleis también publicó *Capital por capital*, un drama policíaco, en 1872 (Setton, 2012, p. 95).

5 Otros escritores de textos policiales que estudia Román Setton son los siguientes: Alberto Cordone, Arístides Rabello, Carlos Monsalve, Carlos Olivera, Eduardo Gutiérrez, Eduardo L. Holmberg, Enrique Richard Lavalle, Eustaquio Pellicer, Félix Alberto de Zabalia, Horacio Quiroga, Paul Groussac, Vicente Rossi, Víctor J. Guillot.

6 Cfr. con Lemo, M. (2019). “La problematización de las apariencias y la discursividad de la verdad en las novelas *La huella del crimen* (1877) y *Clemencia* (1877), de Raúl Waleis”. *Tropelías*, 31, 321-340.

7 Sin embargo, también por ese entonces, la editorial Tor publicaba, en ediciones económicas de portadas y de páginas amarillas, títulos de los autores de habla francesa como Gastón Leroux, Maurice Leblanc y Georges Simenon, junto con otros autores como Edgar Wallace y S. S. Van Dine (a quienes Borges no valoraba positivamente).

8 Casualmente, durante otro gobierno militar, Borges y Bioy Casares realizan el guion del peculiar film *Invasión* (1969), dirigido por Hugo Santiago Muchnik, de corte vanguardista y policial, sin referencias explícitas al contexto de producción,

fue alcanzada gracias a una serie de operaciones programáticas y de polémicas que se desarrollaron desde comienzos de la década de 1930”. El estudioso se refiere a publicaciones de antologías, polémicas, reseñas, traducciones, notas, ensayos, todos elaborados por miembros de *Sur*, quienes incluso participaron como jurados en concursos organizados por ellos mismos⁹. En esos textos, defendían las “propiedades” formales del relato policial de enigma o novela-problema.

Los referentes literarios patrocinados fueron los textos de Poe y de Chesterton, en los cuales se reconocía una presunta primacía de la “razón” sobre la “imaginación”. Así vienen al caso reflexiones de Borges (2015, s. d.) como la que sigue: “En esta época nuestra tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial. Ya que no se entiende un cuento policial sin principio, sin medio y sin fin”. Y lo que promovía el grupo *Sur* era, justamente, esa relación, entendida como continuadora, del relato policial con respecto a literatura clásica.

De esta manera, se cristalizó un modelo de policial y, asimismo, una *forma prescriptiva* de entender la producción literaria de ese entonces y de lo que habría de ser la “literatura nacional”: textos aparentemente disociados de su contexto de producción, como propuso Borges en “El escritor argentino y la tradición” (2011, p. 553) con la metáfora de la omisión de los camellos en el *Corán*, que vendría a ser, según este autor, el rasgo señalador de la identidad musulmana del texto.

Un dato, que acaso ilustre aún más la concepción de una literatura estrictamente lúdica, es que las producciones de los defensores del policial clásico estuvieron signadas por un tono paródico, como podemos reconocerlo en “La muerte y la brújula” (Borges), *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (Borges y Bioy Casares), *Los que aman odian* (Bioy Casares y Ocampo), etc. Con este movimiento discursivo, Borges y sus colegas no solo se mostraban como herederos de los escritores de la vertiente inglesa, sino también como sus *superadores*, movimiento discursivo, diremos, propio de la parodia, que obtura, aparentemente, la posibilidad de continuación del “género” en sentido estricto¹⁰.

En este último sentido, un fragmento de *Los que aman odian* resulta elocuente. El narrador se pregunta, a poco de iniciado su relato, “¿[c]uándo renunciaremos a la novela policial, a la novela fantástica y a todo ese fecundo, variado y ambicioso campo de la literatura que se alimenta de irrealidades?” (Bioy Casares y Ocampo, 1946, p. 13); y no da una respuesta explícita, aunque sí implícita (otro de los movimientos discursivos internos típicos de las obras de estos escritores): la mera existencia de esa novela es la respuesta, es decir, nunca dejarán de escribir policiales o, al menos, en clave paródica y por ahora).

En suma, en la década de 1930, estos intelectuales allanaron el terreno para sus producciones de la década siguiente y, desde una posición cultural hegemónica, instauraron un *modelo prescriptivo*: el policial enigma con tono paródico disociado de la realidad social.

Sin embargo, hacia 1950, aconteció una transformación estética: “la preparación de un cambio de rumbo hacia la novela negra o dura” (Setton, 2012, p. 29). En 1953 aparece la revista *Contorno*,

9 Setton (2012) hace un estudio completo del programa literario impuesto por *Sur* en el capítulo “Establecimiento de la novela-problema como paradigma de la literatura policial y de la literatura argentina en general”, pp. 35-60.

10 “La novela policial inglesa había sido difundida con gran eficacia con Borges, que por un lado buscaba crear una recepción adecuada para sus propios textos y trataba de hacer conocer un tipo de relato y de manejo de la intriga que estaba en el centro de su propia poética y que por otro lado hizo un uso excelente del género: “La muerte y la brújula” es el *Ulysses* del relato policial. La forma llega a su culminación y se desintegra” (Piglia, 1993, p. 99).

publicación decisiva en esta dirección. Este viraje se consolidó en la década siguiente, gracias a escritores como Juan José Sebrelli, Eduardo Goligorsky, David Viñas y Ricardo Piglia, que contribuyeron no solo con producciones propias, sino también con traducciones, antologías, colecciones, polémicas. Así comenzó a perder fuerza el imperativo de que el texto fuera un mecanismo tendiente, de manera lineal, a la resolución de un conflicto, que debía coincidir con el descubrimiento del criminal (Todorov, 2015).

Si consideramos este cambio en relación con el contexto sociohistórico, hallamos vínculos entre esos textos y la decepción de parte del sector de la sociedad que apoyó la Revolución Libertadora (1955-1958) y sus víctimas (recordemos, por ejemplo, *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh, de 1957); e identificamos cómo comienzan a retomarse cuestiones de índole social, que, en estos años, habían sido primero puestas sobre el tapete en la esfera política por el peronismo y, desde allí, ingresaron (o mejor dicho, reingresaron si nos ceñimos a la temprana adopción de la vertiente francesa) en la literatura.

En los años siguientes, hubo una proliferación de textos herederos del *policier noir*, del *hardboiled* y de los *pulps*¹¹. Colaboraron con esto Manuel Puig, Osvaldo Soriano, Juan Carlos Martini, Vicente Battista, Alberto Laiseca, hasta la llegada de la dictadura militar de 1976, que, censura mediante, produjo una merma en la producción de las obras de este género (Setton, 2012), pero no logró su desaparición: hubo novelas como las de José Pablo Feinmann (*Últimos días de la víctima* [1976]; *Ni el tiro del final* [1981]) y las de Mempo Giardinelli (*Luna caliente* [1983]), entre otras¹².

Tras la llegada de la democracia (1983), el policial crítico volvió prosperar, pero ahora con una multiplicidad de vertientes formales y con representantes diversos como Jorge Manzur, Juan Sasturain, Guillermo Saccomanno, Vlady Kociancich, Ángela Gorodischer, Juan José Saer, Guillermo Martínez, Pablo De Santis. Y gracias a fértiles discusiones, posibilitó una apertura hacia nuevos horizontes de hibridez genérica.

El policial en la Argentina hoy: la apertura genérica

El género policial, en la literatura argentina contemporánea, tiende a *lo policial*. Con esto queremos decir que, en cierto modo, ya no existe como *género* (al menos en los términos planteados por Todorov), sino como telón de fondo y como excusa narrativa para manejar la tensión de la trama y el suspenso. Planteado entonces en una oración: hoy se cuentan historias policiales o, para ser más exactos, historias “criminales”, y, sin dudas, el foco ya no está puesto en la resolución de un misterio.

Todorov, cuando describió la tipología textual del relato de enigma, propuso la coexistencia de dos historias: una, primera, que tiene que ver con la realización de un crimen; otra, posterior, que tiene que ver con la pesquisa y el descubrimiento del criminal.

La primera, la del crimen, es en realidad la historia de una ausencia: su característica más importante es que no puede estar inmediatamente presente en el libro. En otras palabras, el

11 Jorge Lafforgue y Jorge Rivera denominan a este período “La revancha de los duros” (1996).

12 Para más información al respecto, remitimos a la tesis de grado de Anabella Di Luca, Verónica Espósito, Marianela Estavillo, Nadia Magalí Ravea, *La novela negra argentina en el período 1976-1986 como denuncia de la última dictadura militar*.

narrador no puede transmitirnos directamente las réplicas de los personajes que allí están implicados, ni describimos sus gestos: para hacerlo, debe necesariamente pasar por el intermediario de otro (o del mismo) personaje que reporteará, en la segunda historia, las palabras escuchadas o los actos observados. El status de la segunda es [...] excesivo: es una historia que no tiene ninguna importancia en sí misma, que sirve solamente de mediadora entre el lector y la historia del crimen (2015, p. 3).

Para hacer funcionar la coexistencia de las dos historias, Todorov observó una constante narrativa: la búsqueda de un estilo “transparente, por decirlo de algún modo, inexistente; la única exigencia que respeta [el estilo del policial de enigma] es la de ser simple, claro, directo”.

En cambio, con la novela negra, las dos historias desaparecen. Aquella “fusiona las dos historias o, en otras palabras, suprime la primera y da vida a la segunda” (Todorov, 2015, p. 4). Ya no es un crimen anterior al relato lo que nos cuentan; ahora el relato coincide con la acción; y la descripción de esa acción ya no respeta los estándares de un “estilo transparente¹³”.

Asimismo, Todorov agrega: “La novela negra moderna se constituyó ya no alrededor de un procedimiento de presentación [de los hechos], sino, más bien, alrededor de un *ambiente presentado, de personajes y de costumbres particulares; dicho de otro modo, su característica constitutiva es temática*” (2015, pp. 4-5; el subrayado es nuestro).

Anticipando algunas conclusiones, pues, afirmaremos que aquella característica constitutiva temática es, en la literatura argentina, la violencia, el crimen, la amoralidad de los personajes, la impunidad, el miedo, el abuso de poder, la hipocresía, la corrupción, el narcotráfico, la trata de blancas, el femicidio y, sobre todo, el abordaje ambivalente de estas cuestiones desde un ángulo problematizador.

Después del regreso de la democracia al país, aparte de esta coincidencia temática, la cualidad común a muchas de las producciones narrativas policiales es la hibridación genérica con apelación a recursos del fantástico, de la ciencia ficción, de la nueva novela histórica, de la crónica periodística, del comic y del cine, dependiendo de cada caso en concreto y, particularmente, la influencia de la literatura anticipatoria de corte distópico.

Además, detectamos un marcado acercamiento hacia la cultura popular. Esto no es novedoso: recordemos que el juego entre lo sofisticado y lo popular es propio de nuestra historia literaria. La característica notable con respecto a lo que sucede hoy es que no suele haber una asunción de postura crítica peyorativa sobre la presencia de lo popular, ya sea reivindicatoria o ya sea paródica. Lo popular es, simplemente, parte de los contextos de enunciación, que los productores recrean en los personajes, en los ambientes y en las temáticas de sus ficciones. Un ejemplo de esto es el registro verbal oral, la representación de los medios masivos de comunicación con sus productos y su efecto causal en el modus de comportamiento de los protagonistas, la música pop, rock o cumbiera, las religiones no oficiales, los trabajos precarizados, los hábitos de consumo estandarizados, etc., como ha señalado Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre* (2011), entre otros.

13 Todorov no profundiza en qué entiende exactamente por “estilo transparente”.

Las fronteras

En la actualidad, la mayoría de los textos policiales hecha en la Argentina, novelas en especial, apela a recursos típicos del policial negro y, sobre todo, a la *espacialización de la violencia*. De hecho, podemos afirmar que hay una búsqueda constante de tematizar los espacios urbanos, con sus hipotéticos centros y periferias, ambos, por lo general, en estado de degradación: aquello que queda “del otro lado” suele invadir los barrios más encumbrados de la Capital; mientras que, en simultáneo, el centro suele invadir “ese otro lado» y, en ambos movimientos, no se detecta una valoración ni positiva ni negativa (tal como sucede con la relación entre lo culto y lo popular)¹⁴. Y a su vez, los dos espacios aparecen como escenario en donde surge, incontenible, la criminalidad.

Marcela Crespo (2014) destaca la importancia de la frontera como tópico fundante de nuestra literatura, cuya fertilidad, reconoce la investigadora, llega hasta el presente, y nosotros, junto con ella, lo identificamos de manera particular en la narrativa policial contemporánea, al igual que lo hacen otros investigadores e investigadoras, como María Laura Pérez Gras (2020) en lo que respecta a la “narrativa especulativa”.

Crespo parte de la mención de las primeras crónicas de viajeros, de sesgo aparentemente civilizatorio; comenta también el tratamiento afín del “otro” en el *Facundo*, de Sarmiento; menciona el cruce de la frontera, para quedarse “allá», que tiene lugar en el *Martín Fierro*, de Hernández; señala, por su parte, *El matadero* (escrito entre 1838 y 1840 y publicado en 1871), de Echeverría, donde hay una presentación de “aquel” mundo civilizado de la ciudad convertido, carnavalesca y grotescamente, en el ámbito de una “barbarie extrema”; y subraya la relevancia, dentro de la historia de la literatura argentina, de *Una excursión a los indios ranqueles*, de Mansilla, donde se evidencia un tratamiento ambivalente de la frontera y se ve un acercamiento real entre el hombre blanco y el aborígen, la alteridad radical de ese entonces, obra precursora, pues, de lo que acá procuramos comprender.

Luego de ese recorrido que Crespo realiza por la tematización de la frontera, sostiene que, a fines del siglo XIX, se instaura la concepción de ese espacio [la frontera] como división irresoluble de dos mundos¹⁵, y se consolida el carácter negativo del “otro” considerado como una amenaza, hasta llegar al extremo de representaciones xenófobas como sucede con *En la sangre* (1887), de Cambaceres.

Esta herencia, agregamos, ha sido muy prolífica para los escritores del siglo XX, como en el caso de quienes conformaban el grupo de Boedo (Elías Castelnuovo, Álvaro Yunque, Leónidas Barletta, etc.), autores que, desde otra ideología, mostraron, del habitante de los suburbios, una mirada menos sombría con respecto a la que frecuentemente se cernía sobre él.

14 A partir de esta relación entre lo “culto” y lo “popular”, resulta pertinente mencionar la tesis de doctorado de Clara Rocca, *Vigencia de la narrativa de enigma en la Argentina. Del rastreador de Sarmiento al comisario Croce de Píglia*, por dos razones: en primer lugar, porque analiza una tipología del policial que acá no contemplamos: el policial campero, y, en segundo lugar, porque problematiza nuestra hipótesis al sostener la continuidad del policial de enigma hasta la actualidad, si bien no deja de considerar la apertura del policial clásico ahora hacia cuestiones de índole social.

15 Al respecto, remitimos a la tesis doctoral de María Laura Pérez Gras: *Relatos de cautiverio: El legado de tres cautivos de los indios en la Argentina del siglo XIX*. CY - Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.

Marcela Crespo (2014) agrega una observación, para nosotros, iluminadora: “Escapando constantemente a esas generalizaciones y afanes definitorios homogeneizantes, la literatura argentina ha ido desplazando, reelaborando y resemantizando permanentemente la noción de frontera”.

Sin embargo, dentro del grupo de *Sur*¹⁶, esta tendencia fue, en el mejor de los casos, mero color local y, más puntualmente, tergiversación abstracta. Como vimos, la formulación poética del grupo exigía evitar cuestiones de índole social. En “Emma Zunz”, de Borges, por ejemplo, la presencia de alusiones a un contexto social fabril y portuario —con frecuencia trabajado por el grupo de Boedo desde otra perspectiva— es estrictamente necesaria para que la anécdota funcione y no se profundiza en ella; similar es el espacio descrito en “La muerte y la brújula”, del mismo autor, una abstracción idealizada de la Ciudad de Buenos Aires a través de un proceso de extrañamiento de las coordenadas espaciotemporales, tal como sucede con la película *Invasión*, de Hugo Santiago Muchnik, con guion también de Borges y de Bioy Casares.

En este desarrollo que venimos comentando, podemos señalar una alternativa que merece ser considerada con detalle: la que se refiere a los movimientos migratorios internos (Crespo, 2014). Habiendo ocupado un espacio negativo en la literatura culta del mediados de siglo —aunque en 1957, Bernardo Verbitsky publicó *Villa miseria también es América*, una novela cruzada con el periodismo de denuncia social y política en la que la villa, conformada por migrantes internos y de los países limítrofes, es presentada como un espacio en el que se destaca la vida familiar y trabajadora de sus habitantes—, se arraiga el contraste debido al *origen* (campo versus ciudad, diferencias raciales que suponen otra de las dicotomías clásicas, lo aborígen frente a lo europeo, y la inmigración de países limítrofes versus el habitante porteño), y se constituye así, en nuestra literatura, una nueva forma de marginalidad urbana.

En esta dirección, las ficciones de algunos autores argentinos de las últimas décadas del siglo xx y del xxi (Sergio Bizzio, Sergio Cheifec, Sergio Olguín, César Aira, Gabriela Cabezón Cámara, Guillermo Orsi, Álvaro Abós, Federico Jeanmaire, Juan Martini, Cristian Alarcón, Leonardo Oyola, Alicia Plante, Dolores Reyes, Ricardo Straface, etc.) reelaboran las nociones de frontera y configuran un modo diferente de representar la pobreza encarnada en la figura de la villa, ya no tan ligada a la estética realista tradicional de aquellos escritores “... que sostenían una función social para la literatura” (Saítta, 2006, p. 90). Estos escritores discuten, una y otra vez, las posturas tradicionales con respecto a la frontera, sus límites e (im)posibles definiciones que, en última instancia, no son más —ni menos— que un cuestionamiento a las definiciones positivistas heredadas de la década de 1880, que tienden a la homogeneización de la identidad personal y cultural de los colectivos sociales.

El tratamiento ahora ya no es de *la* frontera, sino de *las* fronteras, y, sobre todo, de los intersticios, esos espacios que no son ni el “acá” ni el “allá”, ni el centro ni el margen¹⁷. Y esto se lleva a cabo

16 Valga una especificación que hace Román Setton: los escritores de policial en la Argentina, a diferencia de otros países, fueron escritores ya consagrados (2012, p. 30) y formaban parte de una elite cultural y económica. No obstante, tengamos presente la habitual apelación al pseudónimo con que estos escritores publicaron, en su mayoría, sus textos policiales.

17 Esto, en clara oposición a los policiales de la primera mitad del siglo xx, en los que se pueden reconocer abordajes de la frontera, pero de modo unidireccional: no solo hay “buenos” y hay “malos” tajantemente diferenciados, que pertenecen a espacios igualmente distanciados y opuestos, sino que también hay una lucha entre el “Bien” y el “Mal”, cuyo resultado es siempre predecible.

mediante un proceso de ideologización del espacio. Como propone Marcela Crespo (2014), nunca es azarosa la selección espacial en estas obras.

Al respecto, sostenemos que dicha ideologización tiene que ver con una postura ética. Muchas veces, al leer estos textos, nos vemos interpelados a preguntar qué es la *marginalidad*, pero esa potencial respuesta anclada a los espacios se torna, de nuevo, imposible: estos escritores hacen una mostración sin juicios de valor explícitos ni reivindicaciones¹⁸. En esta actitud, creemos, reside lo innovador de esta literatura: los narradores suelen posicionarse como traductores que no se asientan en un acá o en un allá, del lado de un “nosotros” o del lado de un “ellos”, como sucedía en la literatura de los dos siglos anteriores, pensando, por ejemplo, en Sarmiento, en Echeverría y contando.

Como en la precursora *Una excursión a los indios ranqueles*, lo que ahora encontramos es una especie de tercer espacio (Soja, 2012; Bhabha, 2013), desde donde se nos señala que la violencia reside en todos y que, dadas las condiciones que impone el sistema socioeconómico actual —poscapitalismo en términos de Jameson (2015) y Mark Fisher (2016)—, todos somos víctimas y victimarios.

En este planteamiento que venimos elaborando, apalancados en las observaciones iniciales de Marcela Crespo, subyace un cuestionamiento radical de la previa visión antinómica y racionalizadora.

Esto lo detectamos, por ejemplo, en el hecho de que el poder económico, en los textos contemporáneos, se administra en la ciudad, pero se digita desde el suburbio; la delincuencia —en su forma más violenta o solapada— opera en ambos espacios: prostitutas, ladrones y asesinos surgen de la villa, del basural o de los estudios contables de las torres de Puerto Madero, el barrio de los nuevos ricos porteños, como sucede en *Oscura monótona sangre* (2010), de Sergio Olguín.

Lo peculiar de esta “especialización” es que, con regularidad, al momento de hacer anotaciones sobre estos emplazamientos, aplica el sintagma “y viceversa”, ya que las líneas divisorias se desdibujan, y ahí los personajes actúan como sujetos complejos, a quienes no podemos analizar taxonómicamente en términos morales. Justamente, ellos tienen una característica recurrente: el ser sujetos fronterizos, cuya singularidad más llamativa es la de condensar la frontera dentro de sí mismos. Los límites, para ellos, son impuestos y transgredidos por sus deseos y por el azar, no por las reglas de una sociedad panóptica y las regulaciones catastrales; la identidad ya no se sostiene en un espacio físico.

De este modo, cuando leemos policiales actuales, estamos frente a textos que escapan de encaillamientos y nos exponen ante espacios, antes situaciones y ante personajes ambiguos, una ambigüedad que va más allá de cierto relativismo posmoderno (de hecho, siempre se problematiza la idea de “progreso”, heredera de la Modernidad, recuperada por la posmodernidad a partir de las falacias de la globalización y el neoliberalismo, otros de los dos ejes frecuentemente cuestionados; Jameson, 2009; Fisher, 2016).

18 En una entrevista sobre *Oscura monótona sangre*, Olguín comenta lo siguiente: “Me interesaba trabajar con esta provocación social de un tipo de plata en un contexto de carencia, pero *sin que la novela incurra en lo moral ni tenga un mensaje, sino dejándole librado al lector la ambigüedad de este personaje*; que por momentos cae muy mal, pero que también despierta compasión por el modo en que se autodestruye y porque no se siente muy cómodo con la clase media en la que se mueve” (2009; las cursivas son nuestras).

El dato realista

Para hablar sobre “realismo” en la literatura argentina de este milenio, es insostenible sustraernos a los diversos estudios que vinculan la producción actual a la crisis socioeconómica, y con ello, representacional, del 2001. Otra vez podemos remitir a Elsa Drucaroff (2011), entre tantos otros y otras, como a Sonia Jostic, por ejemplo, quien interpreta esta influencia del 2001 en estos términos: “... ha ganado visibilidad una zona de la producción ficcional que se alimenta especialmente del *margin*” (2014, p. 42; subrayado nuestro).

Ahora bien, ¿es legítimo hablar de “realismo”? Quizá sea más pertinente hablar de “mímesis”, en el sentido que le otorga Auerbach, como interpretación de lo real a partir del arte y de sus *condicionamientos sociohistóricos de producción* (1996), donde, como comentan Elsa Drucaroff y Sonia Jostic y ya anotamos, entra en juego el anclaje en la crisis del 2001 (cfr. con la noción de “realismo capitalista” de Mark Fisher).

Ahondando en la cuestión, podemos decir que estos textos buscan el realismo mimético mediante datos extradiegéticos, sobre todo a través de referencias sociohistóricas o espaciales, que son puestas en tela de juicio en términos éticos y políticos.

En muchos casos, este proceso se sostiene en la identificación de hechos históricos de relevancia nacional y de espacios reales, que se consignan mediante la referencia explícita; en otros, de modo más oblicuo, como en la novela *El aire* (1992), de Sergio Chejfec, donde el escenario es notoriamente Buenos Aires, pero en proceso de disolución, al igual que sucede en *El oficinista* (2010), de Guillermo Saccomanno, en *El año del desierto* (2005), de Pedro Mairal, o en *Plop* (2002), de Rafael Pinedo. Al respecto, también cabe mencionar *Degüello*, de Gabriela Massuh; *Los misterios de Rosario* (1994), de César Aira; *El Rey del Agua* (2016), de Claudia Aboaf; *Promesas naturales* (2006), de Oliverio Coelho e incluso, otras narraciones de índole más intimista, como *Los inmortales* (2014), de Claudio Zeiger, o *La ilusión de los mamíferos* (2018), de Julián López, entre tantos otros.

En los textos literarios contemporáneos que venimos consignando, pareciera que el foco no está puesto en lograr el realismo en el sentido de una ambición de imitar o representar “la» realidad; por lo tanto, podemos leer los diversos modos a través de los cuales las escritoras y los escritores niegan, enfrentan o intentan burlar esa falta de paralelismo entre arte y realidad; e incluso, particularmente, rastrear cierta disonancia entre lo que el *stablishment* fija (Jameson, 2009; Fisher, 2016), por un lado, y lo que los sujetos parecen experimentar, por otro.

Por estos motivos, el tipo de realismo que suelen trabajar estos autores y autoras tiende a estar signado por la presencia de espacios en proceso de degradación (los anclajes socioespaciales e históricos, en su proceso de disolución, remiten a un antes, que garantiza la verosimilitud, pero ahora son presentados camino a la ruina), ya se trate de textos más o menos vinculados a la narrativa policial y más o menos vinculados a la distopía y, particularmente, a las narraciones (pos)apocalípticas anticipatorias, como veremos en detalle en el apartado siguiente.

En todos los casos, estos aspectos “pseudorealistas” se fusionan con elementos fantásticos o inverosímiles que, muchas veces, provienen de una exageración carnavalesca que tiene como finalidad cuestionar el presente de la enunciación para realizar inversiones, como en las novelas de Gabriela Cabezón Cámara y de Leonardo Oyola, donde la exageración es de rasgos y de hábitos de la sociedad que son extremados para problematizarlos y cuestionarlos en su aparente legitimidad consensuada socialmente por el contexto empírico de enunciación.

Este pseudorealismo, ahora, funciona como nuevo “contexto» literaturizado para que regresen a la producción literaria temáticas sociales (tengamos presente lo que ya hemos dicho sobre la vertiente francesa del policial argentino en sus orígenes), pero abordadas, como hemos señalado, sin la asunción de una postura axiológica específica, haciendo las salvedades que correspondan. La clave, en esta dirección, está en la ausencia de patrones claros para diferenciar *lo que es* de *lo que debería ser*, el bien del mal.

El aporte de la literatura especulativa distópica

Ángela Dellepiane (1989, pp. 515-516) introduce el término “especulación” en la crítica literaria local. Ella llama “especulativa” a la ciencia ficción que “deja de lado la tecnología como fin en sí mismo, subordinando consecuentemente la imaginación científica a un interés focal en las emociones y actitudes humanas personales así como también en problemas sociales”, por lo que, más que una narrativa científica, es una “narrativa de crítica social”. Esta propuesta la sostienen Fernando Reati (2006) y Angélica Gorodischer (ap. Costa, 2000). Esta última, una de las cultoras destacadas del género, ha dicho: “No nos imagino escribiendo sobre imperios galácticos: los autores [argentinos] han hecho algo más cerca de lo metafísico que de lo épico”.

Por su parte, María Laura Pérez Gras, comenta lo siguiente: “Observamos que tanto el “resonar de múltiples posibilidades” como la pregunta abierta —“¿Qué pasaría si...?”— caracterizan lo que denominamos narrativa especulativa” (2021, p. 42). Y agrega:

En esta línea de pensamiento, el retroceso social y tecnológico característico de la especulación regresiva de la NNAE [Nueva Narrativa Argentina Especulativa], inclinada a una cierta involución, aparece en resonancia con las ideas de cambio necesario y deseable de Žižek, quien interpreta este primitivismo como una salida utópica de la cultura contemporánea para alcanzar determinados anhelos que parecen imposibles en el mundo de hoy; tales como igualar a los seres humanos con los animales para dejar de usarlos como mercancías o lograr una convivencia armónica entre las especies y el entorno (2021, p. 42).

Este “programa” especulativo está unido a la crítica de la idea de progreso. Y, a su vez, este concepto se asocia invariablemente al modernismo. Al respecto, Jameson determina que este está “acabado” (Jameson, 2013, p. 467):

[...] somos posmodernos. [...] la ciudad posmoderna, al este o al oeste, al norte o al sur, no alienta pensamientos de progreso ni de mejoría, mucho menos visiones utópicas del viejo tipo; y esto por la muy buena razón de que la ciudad posmoderna parece estar en permanente crisis, y porque se la piensa, si se la piensa, como una catástrofe antes que como una oportunidad.

La investigadora Gisela Heffes, desde la crítica literaria, está alineada con Jameson en lo que tiene que ver con este problema:

La tradición utópica en tanto apuesta literaria —aunque también comunitaria y social— se extingue hacia el último tercio del siglo XX. En una investigación sobre las representaciones utópicas urbanas en la literatura latinoamericana (Heffes, 2008) señalé que, mientras existe un número considerable de utopías urbanas que surgen a partir del proceso de modernización latinoamericano, las representaciones espaciales e imaginarias que aparecen en el período posterior a este proceso se caracterizan por una ausencia sintomática de aquellas formulaciones alternativas.

Este declive coincide con la caída de las grandes narrativas y el advenimiento de un modelo socioeconómico neoliberal. Una conclusión de este estudio es que los imaginarios utópicos urbanos y literarios constituyen una categoría de análisis en el que las ciudades utópicas conforman un capítulo o episodio que acompaña el proceso de modernización, y que, al llegar este a su fin, desaparecen asimismo estos ensayos ficcionales. En consecuencia, cabe formular el siguiente interrogante: ¿reemerge (o no) este paradigma urbano utópico tan característico de la modernidad latinoamericana en algún momento posterior al cierre de este proceso, o este modelo alternativo desaparece, es decir, se extingue de este imaginario cultural para siempre? (Heffes, 2016, p. 106)

El último atisbo de una visión propiamente utópica, el intento consagratorio de un pronóstico utópico de un futuro transfigurado, “fue algo perverso”: el fundamentalismo de libre mercado en el momento en que este se agarró de la globalización y del para predecir la elevación de todos los índices de bienestar gracias a los poderes milagrosos de los mercados globales desregulados a escala mundial.

[...] esta fue una utopía que, abrevando en la mano invisible de Adam Smith [...], lo apostó todo a la no intencionalidad de su panacea universal [...]. Y este esfuerzo utópico menguante no recuperó mucha fuerza cuando comenzó a utilizar un código diferente, cuando pasó de la economía a la política, y rebautizó la libertad de mercado como libertad de la democracia. Hasta ese punto, como eslogan político, el estandarte de la utopía ha sido entregado a los críticos y a los enemigos de la globalización neoliberal y se ha convertido en el grito mancomunado o “significante vacío” de todas las fuerzas políticas que están intentando imaginar cómo podría ser posible otro mundo (Jameson, 2013, p. 469).

Estas reflexiones finales nos abren una nueva posibilidad de lectura del policial actual, donde, como mencionamos, los autores parten de su contexto de enunciación para criticar la noción de progreso, a su correlato utópico asociado al neoliberalismo y a la globalización intrínseca para inclinarse hacia una perspectiva distópica del presente.

Los que duermen en el polvo como caso paradigmático

Horacio Convertini ganó los premios en la Semana Negra de Gijón a la mejor ópera prima de género policial (*La soledad del mal*) y el Extremo Negro-BAN (*El último milagro*, nominada, al año siguiente, al premio Dashiell Hammett a la mejor novela policial). Entre otras publicaciones, también se cuenta *El misterio de los mutilados*, una novela negra para adolescentes. En 2016, publicó *Los que duermen en el polvo*.

Esa novela trata sobre una extraña peste que invade Buenos Aires. La enfermedad aparentemente causada por un virus desata un brote de canibalismo entre las personas: “Gente que atacaba gente a mordiscones hasta dejarla malherida o muerta. [...]. Apocalipsis dije, sin darme cuenta de que era una palabra tirada al aire como un dado”, comenta el narrador (2017, p. 29).

El barrio de Pompeya se convierte en el centro de una pretendida reconquista de la ciudad y se construye un muro en el triángulo conformado por tres avenidas, luego de dinamitar el puente Alsina.

Convertini no detalla o explica aspectos precisos relativos a la epidemia, su origen o evolución. Las referencias son vagas.

En una entrevista, Convertini cuenta que partió de una visión de su entorno a la hora de encarar este proyecto.

En *Los que duermen en el polvo*, el punto inicial fue el cumpleaños de cincuenta de un amigo en Pompeya y una advertencia: “Ojo, que a la madrugada empiezan a salir los zombies”. Era de noche en una callecita que yo había transitado miles de veces. La escenografía no había cambiado casi nada desde mi adolescencia, pero bastó el aviso del dueño de casa, que había contratado a un policía para que cuidara los autos, para que todo se reconfigurara: ese lugar, hasta entonces amigable, se volvió automáticamente hostil. Allí, en algún momento, iba a suceder algo que podía ser peligroso (en prensa).

Este pequeño fragmento del escritor es elocuente con respecto a cómo los autores contemporáneos, en sus producciones policiales y/o especulativas parten de los miedos vigentes en su sociedad. En la novela, el narrador expresa lo que sigue sobre Pompeya:

[...] Nubes de polvo ascienden y se comen los pórticos, que se derrumban hacia dentro, lentamente, como si un ácido fatal los licuara, y el agua muerta del Riachuelo, encrespada ahora como un monstruo, otro monstruo más, se agita para devorarse las vigas de hierro oxidado, los pedazos de pavimento y hormigón, y las criaturas que casi ni se ven, esas criaturas que llegan incesantemente desde el sur y que hay que detener como sea.

Ver eso no me dio tristeza, porque la tristeza ya había cristalizado dentro de mí un carozo negro y duro cuando, apenas llegado, me llevaron a un tour por las ruinas del barrio. Pompeya era un cuerpo de miembros amputados. Como la iglesia, ahora, apenas un baldío con una cruz de madera en el medio. La habían demolido durante la reconquista. Los soldados que limpiaban la zona encontraron dentro de ella un foco gigante de bichos. Estaban encerrados y famélicos. Tuvieron que bombardear el edificio y aun así seguían brotando como de una fuente macabra. Alguien dijo que eran vecinos que, en pleno estallido de la epidemia, fueron a guarecerse al templo, de alguna manera se infectaron y no pudieron salir. Una manzana pelada, entonces, sin una piedra en pie y con el pasto perfectamente cortado, gramilla esponjosa que nadie quería pisar (2017, pp. 17-18).

En la entrevista mencionada, Convertini dice lo siguiente: “Hay muros. De un lado, los que no se han convertido. Del otro, los bichos, entes que hay que exterminar (o al menos mantener a raya) porque amenazan nuestra vida y nuestra condición de seres civilizados” (en prensa). Lo llamativo en este caso es la destrucción del puente Alsina, aquella frontera que divide la Ciudad de la periferia pobre del sur. Y si profundizamos en las palabras del autor, veremos cómo no titubea al señalar un “acá” civilizado y un “allá” habitado por bichos. Solo que, a medida que avanza la narración, nos vamos encontrando con que los límites son lábiles; los bichos parecieran conservar sentimientos, y los humanos comienzan a exterminarse entre sí por una trama vinculada con el poder.

En relación con el tema de la frontera, María Laura Pérez Gras detecta la vinculación de la novela con una tradición literaria “fronteriza” que se remonta a 1536:

Aparece la cuestión de la frontera entre la ciudad y el Sur, que ya no separa la civilización de la barbarie, porque esta última lo atraviesa todo: lo público y lo privado; el pasado, el presente y el futuro. [...]. La ciudad de Pompeya —cuna del autor—, amurallada y sitiada, en evidente desventaja frente a los atacantes, se asemeja a la población empalizada de la primera fundación de Buenos Aires, de 1536, que fracasó tras el cerco querandí, o a las poblaciones fronterizas que eran regularmente sometidas por los malones ranqueles en el siglo XIX. Los otros que acechan ahora son los zombies, antes fueron los indios (2020, p. 132).

Parafraseando a Convertini, diremos que, sobre este escenario apocalíptico, se monta un dispositivo policial con la recreación de una forma clásica: el misterio del cuarto cerrado.

Tenemos a una Pompeya amurallada y rodeada de bichos, habitada mayormente por soldados armados hasta los dientes. Es una fortaleza de la que nadie puede entrar y salir como quiere porque es imposible. Y sin embargo empiezan a cometerse crímenes. ¿Es un bicho que ingresa a la ciudadela por algún resquicio descuidado? ¿Es uno de los soldados que se volvió loco? (en prensa).

Así se instaura la trama policial que sostiene la tensión narrativa con elementos propios de la literatura especulativa (¿qué pasaría si...?), en donde entran en juego las pasiones humanas, en un paisaje en ruinas, que implica, a su vez, la debacle progresiva de los hombres y de las mujeres que lo habitan.

En el fuerte de la *reconquista* (tengamos presente cómo el narrador insiste en esta palabra, como así también a la cuestión del hambre, que podría remitirnos a las crónicas de la primera fundación de Buenos Aires, como señala Pérez Gras) se comete un crimen, luego otro y luego otro. ¿Qué sucede entonces?

Convertini lo explica así: “El esclarecimiento de esta serie de asesinatos no podía, a mi juicio, resolverse como en *los clásicos policiales de enigma*, con una mente inquieta y esclarecida atando cabos. Es decir, a través del razonamiento, la observación, la prueba científica o la vigilancia” (en prensa; el subrayado es nuestro), de modo que queda en evidencia cómo el autor, en este texto, se aleja notablemente del “juego limpio”.

En cuanto al apartado sobre el dato realista, la cultura popular y la comprensión de estos textos como escritos que problematizan el presente de enunciación empírica, una vez más, Convertini nos dilucida el conflicto:

Hoy, el policial es un género condicionado por la tecnología. Vivimos una sociedad llena de cámaras, con geolocalización satelital, con celulares que dejan huellas todo el tiempo, con análisis genéticos que pueden identificar a un asesino por una partícula de caspa. Aun con la astucia de Dupin o la violencia controlada de Marlowe, pareciera complicado dilucidar un enigma en tiempos modernos sin caer en resoluciones poco verosímiles o exageradamente enroscadas, favorecidas por casualidades oportunas. *La corrupción abre una brecha* (en prensa; el subrayado es nuestro).

Las soluciones a los crímenes, cuando se resuelven, surgen de los puntos ciegos del sistema, de las líneas de fuga. Y si no quedan irresueltos.

Tal como argumentábamos antes, Convertini deja explícitamente en evidencia la hibridación genérica del policial actual, en particular, con la Nueva Narrativa Argentina Especulativa, con el énfasis puesto en el tratamiento de cuestiones sociales y en personajes complejos, a partir de cuyo ambiente es imposible determinar taxativamente dónde empiezan y dónde terminan las fronteras, quién es el bueno y quién es el malo. “En *Los que duermen en el polvo*, lo apocalíptico me presta sus reglas para que el peso no esté puesto en el esclarecimiento, sino en sus consecuencias”.

Como temprano sostuvo Ángela Dellepiane, ya citada, la especulativa tiene un “[...] interés focal en las emociones y actitudes humanas personales así como también en problemas sociales”, por lo que se vuelve una literatura de “crítica social” (1989, pp. 515-516).

La ambigüedad como característica del policial actual

Los que duermen en el polvo es un caso paradigmático de lo que se produce (y se vende) como literatura policial en estos días: filiación con la novela negra en su vertiente más crítica, donde los crímenes son cometidos por personas consideradas de “bien” y por quienes se supone que deberían velar por la seguridad y el bienestar de los ciudadanos, mientras que las víctimas y los victimarios se confunden.

Destacamos la recuperación de la influencia inicial, la vertiente del policial francés, en la cual prevalecía la escenificación de problemas de índole social, desarrollada luego, a su vez, por el policial *noir*, asimilada, en nuestras letras, durante los cincuenta y los setenta y recuperada y resemantizada definitivamente tras el 2001.

Esta recurrencia de lo social como pueden ser las luchas de clase, en la ya no novela policial, sino criminal, como apuntamos, al igual que sucede con la ciencia ficción de los escritores argentinos y, en especial, de la vertiente especulativa distópica que nutre al “policial”, se aborda a partir de *los miedos latentes en la sociedad*: la fragilidad de los cuerpos, la precarización laboral, la desigualdad económica, la distribución del poder y su arbitrario ejercicio, las diversas formas de violencias y de violaciones, y, sobre todo, la amenaza de disolución de las subjetividades.

En este programa sobresale la construcción de las tramas en torno a ambientes, personajes y costumbres particulares, como indicaba Todorov sobre el policial negro. Por eso hacemos hincapié en la relevancia que cobran los espacios y los hábitos inherentes al neoliberalismo y a la cultura de masas (acá remitimos a los apartados sobre el “dato realista” y la literatura especulativa). Como venimos tratando de demostrar, parece que un texto pensado como un mero mecanismo formal tendiente a la resolución de un enigma carecería de sentido hoy. Y de igual manera, en las mesas de novedades de las librerías, la etiqueta “policial de enigma” no resulta, al menos por su ausencia, rentable.

De este modo, gana densidad el breve recorrido que hicimos sobre la noción de frontera: en *Los que duermen en el polvo*, las fronteras no se piensan en términos jerárquicos, sino como espacios horizontales de convergencia y de superposiciones, que, muchas veces, se trasladan al interior de los personajes, como sucede con el narrador protagonista, que no se encuentra “acá” ni “allá”, ni física ni psíquicamente. Asimismo, ¿es víctima?, ¿es victimario?

Por tratarse de cuestiones que pueden entenderse de distintos modos y admitir interpretaciones diversas, se las trabaja desde la ambigüedad, aunque, para ser más precisos, hay que decir que no es una simple adecuación de la forma al contenido (relación que de por sí es cuestionada en novelas como las de Convertini), sino *una actitud ética que exige y propone una manera nueva de comprender este presente* —y a nosotros con él— a partir de la ficción.

Desde el aporte de la literatura especulativa, pese a ciertas sentencias de Jameson, este tipo de narraciones, aun cuando se trata de la cancelación misma de la historia (es lo que sucede, al fin y al cabo, con la narración sobre la vida de Jorge, el protagonista de la novela de Convertini), podría operar como estímulo para la reflexión sobre *alternativas*, mas, ¿podemos pensar alternativas?, y para hacerlo, ¿no necesitamos un afuera constitutivo desde el cual problematizar la realidad? Según Paul Ricoeur, daríamos una respuesta afirmativa al hablar de una segunda función del imaginario social (Ricoeur, 2001, p. 357).

En síntesis, es acertado leer este tipo de policial desde la influencia que, evidentemente, sobre él ejerce la Nueva Narrativa Argentina Especulativa. Y todavía más: la distopía es utópica si se la examina de cerca, como afirma Jameson, lo cual nos permite la práctica política en la medida que

nos faculta para repasar nuestro futuro desde la ficción, aunque no sea más que desde la cancelación. Quizá estas propuestas habiliten, en ciertos casos, ese “afuera constitutivo” del cual descrea Fisher.

Como señala Agamben (2008, p. 4):

[...] ser contemporáneos es, sobre todo, una cuestión de coraje: porque significa ser capaces no solo de tener fija la mirada en la oscuridad de la época, sino también percibir en aquella oscuridad una luz que, directa, versándonos, se aleja infinitamente de nosotros. Es decir, aun: ser puntuales en una cita a la que se puede solo faltar.

El estado de cosas no es transparente. Hoy la revolución consiste en la transformación de las premisas del pensar. Y tal vez el “policial especulativo” colabore a tal fin.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2008). “¿Qué es lo contemporáneo?”. Consultado el 13 de marzo de 2022, desde <<https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>>.
- AUERBACH, E. (1996). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- BHABHA, H. (2013). *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BIOY CASARES, A. y OCAMPO, S. (1947). *Los que aman, odian*. Buenos Aires: Séptimo círculo.
- BORGES, J. L. (2015). “El cuento policial”. Consultado el 15/10/2018 desde <<http://borgestodoelanio.blogspot.com/2015/05/jorge-luis-borges-el-cuento-policial.html>>.
- BORGES, J. L. (2011). “El escritor argentino y la tradición”. En *Obras completas*, t. I, 550-557. Buenos Aires: Sudamericana.
- BRECHT, B. (1957). *La ópera de dos centavos*. Buenos Aires: Ediciones Losange.
- CONVERTINI, H. (2017). *Los que duermen en el polvo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- COSTA, F. (2000, ago.). “Ciencia ficción en la Argentina. La máquina de inventar sueños”. *Revista Ñ*, 20 de agosto de 2000, pp. 6-7.
- CRESPO, M. (2014). “La Frontera: un Espacio Complejo en la Problemática de la Marginalidad del Siglo XXI. Apostillas a dos Novelas Argentinas”. *Gamma*; (25); 52, 12-25.
- DELLEPIANE, Á. B. (1989). “Narrativa argentina de ciencia-ficción. Tentativas liminares y desarrollo posterior”. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Francfort: [s. d.], pp. 75-87.
- DI LUCA, A.; ESPÓSITO, V.; ESTAVILLO, M. y RAVEA N. M. (2007, mayo). *La novela negra argentina en el período 1976-1986 como denuncia de la última dictadura militar* [tesis de grado]. La Plata: UNLP. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/1914/Documento_completo__pdf-PDFA.pdf?sequence=1>.
- DRUCAROFF, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- FÈVRE, F. (1995). (Coomp.). “Estudio preliminar”. *Cuentos policiales argentino*, 7-32. Buenos Aires: Kapelusz.

- FISHER, M. (2016). *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- GIUFFRÉ, M. (2012). Tipología del lector de policiales en la Argentina. *Amerika*, s. d., Centre d'Études de Langues et Littératures Anciennes et Modernes, Universidad de Rennes.
- JAMESON, F. (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- (2013). *Valencias de la dialéctica*. Buenos Aires,: Eterna Cadencia.
- JOSTIC, S. (2014). “Nuevamente, la ficción al margen no es una ficción al margen. Apuntes para una versión recargada”. *Gamma*, 25, 52, 39-60.
- LAFFORGUE, J. y RIVERA, J. (1996). *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Colihue.
- LEMO, M. (2019). “Problematización de las apariencias y discursividad de la verdad en las novelas *La huella del crimen* (1877) y *Clemencia* (1877), de Raúl Waleis”. *Tropelias*, 31, 321-340.
- (2022, abril). Entrevista a Horacio Convertini [material inédito].
- LINK, D. (1992). Prólogo. El juego silencioso de los cautos. *El Juego silencioso de los cautos*, 5-11. Buenos Aires: La Marca Editora.
- OLGUÍN, S. (2009). La clase media invade la villa. Entrevista por Silvina Frieria. Página 12, consultado el 16 de octubre de 2018, desde: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-16192-2009-12-02.html>>.
- (2016). *Oscura monótona sangre*. Buenos Aires: Tusquets.
- PÉREZ GRAS, M. L. (2013). *Relatos de cautiverio: El legado de tres cautivos de los indios en la Argentina del siglo XIX* [tesis doctoral]. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/relatos-de-cautiverio--el-legado-de-tres-cautivos-de-los-indios-en-la-argentina-del-siglo-xix/>>.
- (2020). “Retornos a la frontera interior decimonónica en la narrativa especulativa contemporánea”. *Estudios de Teoría Literaria*, 9, 19, pp. 122-133.
- (2021). “Las paradojas del desencanto. Ucronía y utopía en *Las aventuras de la China Iron*”. *Letras*, 83, pp. 38-51.
- PIGLIA, R. (1993). “Sobre el género policial”. *Crítica y ficción* (99-104). Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- PONCE, N. (1997). *Literatura policial en la Argentina: Waleis, Borges, Saer*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP).
- REATI, F. (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.
- RICOEUR, P. (2001). *Del Texto a la Acción*. Buenos Aires: F. C. E.
- ROCCA, C. (2022). *Vigencia de la narrativa de enigma en la Argentina. Del rastreador de Sarmiento al comisario Croce de Piglia* [tesis doctoral en curso inédita]. Universidad del Salvador.
- SAÍTTA, S. (2006, agosto-diciembre). La narración de la pobreza en la narrativa argentina del siglo XX. *Nuestra América* (2), 89-102.
- SETTON, R. (2012). *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Madrid: Iberoamericana.

- SOJA, E. (s/c). *El tercer espacio. Ampliando el horizonte de la imaginación geográfica*. Recuperado el 9 de sep. de 2012, de <http://servidor-opsu.tach.ula.ve/profeso/sant_arm/l_c/pdf/el_terc.pdf>.
- TODOROV (2015). *Tipología del relato policial*. Consultado el 16/10/2018 desde <<https://corehi.files.wordpress.com/2015/12/tdln.pdf>>.
- WALEIS, R. (2009). “Carta al editor para que la conozca el lector”. *La huella del crimen*, pp. 23-24. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- WALSH, R. (1953). “Noticia”. *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Hachette. Disponible en <<http://recursosbiblio.url.edu.gt/Libros/Walsh/Diez-cuentos.pdf>>.
- YATES, D. A. (1964). *El cuento policial latinoamericano*. CDMX: Andrea.