

Facultad de Periodismo y Comunicación
Social - UNLP
Mayo de 2007

TESIS

LA NOVELA NEGRA ARGENTINA,
EN EL PERÍODO
1976 - 1986,
COMO DENUNCIA DE LA ÚLTIMA
DICTADURA MILITAR

Di Luca, Anabella
Espósito, Verónica
Estavillo, Marianela
Ravea, Nadia Magalí

Nro. de expediente: T-421

Programa: Comunicación y arte

TESISTAS:

Apellido y Nombres: Di Luca, Anabella
DNI: 27.841.658
Legajo: 9465/6

Mail : anabella_diluca@hotmail.com

Apellido y Nombres: Espósito, Verónica
DNI: 27.122.311
Legajo: 10464/1

Mail : veroesposi19@hotmail.com

Apellido y Nombres: Estavillo, Marianela
DNI: 29.758.718
Legajo: 11957/2

Mail: marianelaestavillo@yahoo.com.ar

Apellido y Nombres: Ravea, Nadia Magalí
DNI: 29.307.076
Legajo: 10896/3

Mail: te_diria@hotmail.com

DIRECTOR DE TESIS

Apellido y Nombres: López Gijsberts,
Diana DNI: 21.892.085

Mail: dianaents@hotmail.com

Resumen de tesis

El presente trabajo se aboca a analizar obras de autores argentinos pertenecientes al género policial negro, escritas y/o publicadas entre 1976 y 1986 bajo la hipótesis que a través de la ficción denuncian la realidad sociopolítica de esos años. Con ese objetivo se analizan conceptos como, Estado, justicia, delito, violencia, exilio, víctima –victimario, etc.; y su tratamiento en las obras de este tipo de narrativa.

La intención es demostrar cómo, a través de un relato ficcional, los autores seleccionados que incursionaron en el género denunciaron, narrando con realismo, situaciones propias de un país bajo un gobierno dictatorial, que aplicaba una fuerte censura en los medios de comunicación y la literatura.

El recorte temporal incluye el período 1976-1983 de dictadura y se extiende por tres años más. Con el fin de evaluar el impacto en esta narrativa de los primeros años de denuncia pública, ya sin censura, y juzgamiento de las violaciones a los derechos humanos perpetrados por el gobierno de facto.

INDICE

INTRODUCCIÓN

I- Importancia de la investigación	Pág. 1
II- Justificación y Estado del arte.....	Pág. 7
III - Limitaciones y alcances de la investigación.....	Pág. 9
IV- Cuerpo de la investigación.....	Pág.10
V- Estructura de la tesis- Capítulos.....	Pág. 11

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO – CONCEPTUAL Y MARCO METODOLÓGICO

I.1 Marco teórico – conceptual.....	Pág.14
I.1.a Acercamiento histórico al desarrollo del género novelístico.....	Pág.14
I.1.b El realismo en la novela moderna.....	Pág.22
I.1.c Sociología de la novela.....	Pág. 26
I.1.d El realismo en Mijaíl Bajtín.....	Pág. 34
I.1. e. Un nuevo punto de vista: Raymond Williams y la estructura del sentir	Pág.36
I.1.f. Aplicación de la teoría al análisis.....	Pág. 37
I.2. Marco metodológico y técnicas para el análisis.....	Pág.39
I.2.a. Elementos componentes del análisis de contenido.....	Pág. 41
I.2.b. Análisis literario: Por el camino de la estilística integral.....	Pág. 44

CAPÍTULO II

CUALQUIER SEMEJANZA CON LA REALIDAD NO ES PURA COINCIDENCIA LA NOVELA NEGRA NORTEAMERICANA

II.1 Antecedentes.....	Pág.51
II.2 Contexto de aparición de la novela negra.....	Pág.54
II.3 Representantes y obras representativas.....	Pág. 57
II.4 Temáticas y estilos de la novela negra	Pág.60
II.5 La figura del detective.....	Pág.64

CAPÍTULO III

ESCRITO CON TINTA NEGRA: LA NOVELA NEGRA EN ARGENTINA

III.1 Antecedentes.....	Pág. 67
III.1.a. De la apropiación a la producción.....	Pág.70
III. 2 Contexto de aparición de la Novela Negra en Argentina	
III.2.a Panorama socio – político.....	Pág. 73
III.2.b Panorama cultural	Pág. 80
III. 3. La Novela Negra en Argentina	
III.3.a Representantes y obras representativas.....	Pág. 82
ANEXO - Rayando las fronteras.....	Pág. 86
III. 3. b Similitudes y diferencias entre la novela negra Argentina y la novela negra norteamericana	Pág. 90

CAPÍTULO IV

LA CONSTRUCCIÓN DE UN ORIGINAL UNIVERSO DE SENTIDO: ANÁLISIS DE LAS OBRAS REPRESENTATIVAS

IV. 1 Breve introducción al análisis.....	Pág.99
IV. 2 Análisis de la obras	
IV.2.a Los asesinos las prefieren rubias.....	Pág.101
IV.2.b Luna Caliente.....	Pág. 122
IV.2.c Sombras de Broadway.....	Pág. 140
IV.2.d Qué solo se quedan los muertos.....	Pág. 163
IV.2.e Se lo tragó la tierra.....	Pág. 189

CAPÍTULO V LATINOAMÉRICA SETENTISTA, APOGEO DEL DENUNCISMO LITERARIO: LA NOVELA NEGRA EN AMÉRICA LATINA

V. 1. Introducción.....	Pág. 212
V. 2 Los exponentes del género negro. Un recorrido por Latinoamérica	Pág. 215

VI. CONCLUSIONES.....	Pág.223
VI.1 Consideraciones punto por punto.....	Pág.223
VI.2 Despertando los ecos de un negro período. Conclusiones finales.....Pág. 230
BIBLIOGRAFÍA.....	Pág. 234

INTRODUCCION

I- Importancia de la investigación

- “- Todo lo que tiene que hacer es confesar, y sale derecho. Yo lo arreglo. Y después charlamos, porque nosotros estamos empeñados en un proceso de largo plazo, entiéndalo. Un proceso en el que el verdadero enemigo es la subversión, el comunismo internacional, la violencia organizada mundialmente. Nuestro objetivo es exterminar el terrorismo, para instaurar una nueva sociedad (...)*
- Pero yo no maté a Tennembaum. Y tampoco sé si colaboraría con ustedes.*
 - Eso habría que verlo. Porque en este país, ahora, o se está con nosotros o se está contra nosotros. No hay neutrales (...)*
 - No sé qué espera que le diga, teniente coronel. (...)*
 - Es testarudo, ¿Eh?- El tipo parecía divertirse con ese asunto -. Pero mire que nosotros tenemos otras cartas para hacerlo hablar, Bernárdez. Y no sólo las que usted se imagina; esas pueden esperar...”¹ Mempo Giardinelli*

“Proceso”, subversión, amenaza, tortura, poder, violencia, desaparición, muerte; sólo en un contexto signado por tales circunstancias iba a poder gestarse la novela negra en territorio argentino. Ya sea a través de una alusión directa, una referencia explícita o el uso de la metáfora, los autores nacionales buscaron un modo personal de testimoniar la convulsionada cotidianeidad de la Argentina setentista, encontrando en la literatura, y más específicamente en el género negro, la forma de reflejar una sociedad marcada por la opresión y el

¹ Giardinelli, Mempo, *Luna Caliente*, Ediciones B. Argentina, S.A., Buenos Aires, Argentina 2004, Pp 109-111

genocidio ejercido desde el Estado durante el último gobierno de facto (1976-1983).

El género negro permitió la descripción de un escenario político, social, cultural específico, produciendo imágenes simbólicas que remitían a la realidad. Así, a partir de la caracterización de los personajes, de la representación de los sucesos cotidianos y los lugares comunes en los que se desarrollaban las historias, se logró crear un documento histórico implícito en las obras literarias.

Los autores argentinos reflejaron, concientemente o no, evidenciar una realidad que desde los medios de comunicación convencionales (la radio, la televisión y la prensa gráfica) no era posible transmitir debido a la censura que el golpe militar de Jorge Rafael Videla había impuesto en el país.

Este escenario no sólo se manifestó hacia el interior de Argentina, sino que el estigma dictatorial era, en ese entonces, denominador común de una gran parte de los países de América Latina. Un conjunto de relatos, enmarcados en las estructuras del género negro originario de Norteamérica, logró plasmar más allá de la ficción las experiencias de un controvertido momento histórico. La novela negra argentina nació por la fuerza de las circunstancias que determinaron una época. Se logró así, una denuncia enmascarada dentro de la ficción propuesta por la literatura.

Sin embargo no fue la primera vez que se denunció la realidad a través de la ficción. En los albores de 1800, surgieron en Argentina diversos periódicos con la particularidad de asumir la función de ser gacetas oficiales, en las que se publicaban ordenanzas, decretos, y todo aquello referido a las acciones de gobierno y juntas; de esta manera el periodismo nacional surgió como una herramienta al servicio del poder de turno. Es por tal motivo que a lo largo de su historia su labor informativa se vio en muchas oportunidades limitada por la mirada atenta del Estado.

Tal situación, empujó a muchos escritores estrictamente literarios a hacer de sus textos canales para contar, criticar y denunciar lo que la realidad de gran parte de los periódicos no dejaba ver.

A mediados del siglo XIX otros autores argentinos habían incursionado en la escritura con el fin de denunciar los hechos que estaban dándose en el contexto de un país que transitaba un proceso post – independentista. Es el

caso de Esteban Echeverría quien escribió -entre 1838 y 1840- *El matadero*, publicado en 1871, luego del fallecimiento de su autor.

Así como la literatura, enmarcada dentro del género negro de la década del '70, reflejó una sociedad oprimida y violentada por el gobierno de Videla, *El Matadero* sirvió como documento de denuncia del despótico proceder del gobierno de Juan Manuel de Rosas; la "tiranía" rosista funcionó como eje principal de la trama de dicha obra. Allí, Echeverría recreó simbólicamente el enfrentamiento sangriento entre unitarios y federales.

Según la escritora y editora María Fernanda Maquieira "*Echeverría inicia una etapa de incursión en la problemática inmediata. Por lo tanto, la literatura estaría funcionando como iluminadora de los horrores de la tiranía rosista, con una misión político social, cuyo programa estético aparece supeditado a un programa ideológico... Echeverría no se queda sólo con hacer una pintura de costumbres, sino que la utiliza para la denuncia política*"².

Así como lo hizo este autor, el escritor José Mármol también utilizó la novela como un recurso literario para denunciar los delitos del gobierno autoritario de Rosas desde su obra *Amalia*, publicada en 1851. El protagonista de la historia, Daniel Bello, es quien salva a su amigo Eduardo Belgrano de las manos de la Mazorca, el órgano oficial encargado de deshacerse de los opositores. En una actitud de protección, Bello lleva a su amigo a vivir a la casa de su prima Amalia. Junto a ella elabora una estrategia para hacerse pasar como partidarios del régimen y así luchar contra él. Finalmente Amalia se enamora de Eduardo y al intentar ambos huir del régimen de Juan Manuel de Rosas, son ejecutados por los mazorqueros. La descripción de lugares comunes de la Buenos Aires de 1840 y la alusión a personajes históricos, transforman a la novela de Mármol en un documento cercano al realismo.

Amalia es una "obra que parece estar concebida como un esbozo de la subjetividad que transforma la política reciente en historia y el cuadro de costumbres en documento de época."³

Entonces, puede reconocerse a *El matadero* y *Amalia* como dos ejemplos de las obras que, ya desde la conformación del país como una

² Maquieira, María Fernanda, *Análisis de El Matadero de Esteban Echeverría, en El Matadero y otros textos*, Editorial Satillana, Buenos Aires 1996, p 96.

³ AAVV, *La literatura de los románticos IV*. En Historia de la Literatura Argentina N°10. Suplemento de Página 12, Buenos Aires 2005

república independiente y democrática, se encontraron frente a la difícil tarea de denunciar, a través de aparentes ficciones, los acontecimientos que aquejaban a la sociedad.

Así, desde el siglo XIX, el periodismo y la literatura estuvieron ligados permanentemente; periodistas gráficos y escritores de pura cepa establecieron vínculos basados en el compromiso social, actuando algunas veces como defensores de las políticas vigentes y sus ejecutores y, otras veces como detractores de las mismas, manifestando su posición a favor de los derechos de sus pueblos.

Esta reciprocidad se fue haciendo más estrecha ya que muchos de los escritores de origen estrictamente literario, también cumplieron funciones periodísticas, publicando sus escritos en diarios o revistas. Y a su vez, grandes periodistas de América Latina han terminado siendo importantes literatos, o por lo menos han ahondado en el campo de las letras con gran éxito. Desde Mariano Moreno, Juan Bautista Alberdi, Domingo Faustino Sarmiento, Esteban Echeverría y José Mármol; pasando por José S. Alvarez (Fray Mocho), Roberto Arlt, Rodolfo Walsh, hasta los contemporáneos Osvaldo Bayer, Antonio Dal Masseto, Ricardo Piglia, y el ya fallecido Osvaldo Soriano han deambulado, cada uno con su particular estilo, en este ámbito compartido. Estos autores no se conformaron con la escritura de artículos, crónicas, notas de opinión, entrevistas, comentarios, etc. sino que incursionaron en el campo literario, en la novela, el cuento y la poesía.

El escritor Fray Mocho redactó, a partir de 1879 y a lo largo de tres décadas, numerosas crónicas policiales, folletines, noticias del ámbito parlamentario y artículos de costumbre. En sus narraciones supo desarrollar un doble juego, dado por el entrecruzamiento constante de literatura y periodismo. La revisión que se realiza en *Historia de la Literatura Argentina* refiere a sus textos destacando esta mixtura: "*La brevedad de géneros periodísticos como la noticia y la crónica la ensayó también en cuentos (...) no desaparecen de ellos la observación de la realidad y el fragmentarismo característicos del discurso periodístico*".⁴ En ciertos casos sus escritos periodísticos fueron cuestionados

⁴ AAVV, *La literatura de la generación del 80 VI*, En *Historia de la Literatura Argentina* N°22. Suplemento de Página 12, Buenos Aires 2005

por contener datos inventados mientras que, paralelamente, en su literatura se observaba la verosimilitud propia del periodismo.

Tal fue la influencia del autor en este “maridaje” que, diez años después de su muerte, en 1913 un grupo de periodistas de *Caras y Caretas* fundó una publicación que llevó su nombre, y en aquellas páginas se entrecruzaban el periodismo, la política y la literatura.

Fue hacia 1925 cuando comenzó a oírse el nombre de Roberto Arlt, quien se inició trabajando en el diario *Crítica* (1913-1942) como reportero y escritor. En los ‘30 publicó en *El mundo* (1928-1942) una serie de relatos que, a través del humor, la ironía y un manifiesto sentido crítico, reflejaban situaciones, personajes y elementos de la vida cotidiana: sus *Aguafuertes porteñas*.

“Y si usted es aspirante a candidato a diputado, siga el consejo. Exclame por todas partes:

- He robado, he robado.

*La gente se enternece frente a tanta sinceridad. Y ahora le explicaré. Todos los sinvergüenzas que aspiran a chuparle la sangre al país y a venderlo a empresas extranjeras, todos los sinvergüenzas del pasado, el presente y el futuro, tuvieron la mala costumbre de hablar a la gente de su honestidad. Ellos “eran honestos”. (...) En definitiva, sobre el país se ha desatado tal catarata de honestidad, que ya no se encuentra un solo pillo auténtico. No hay malandrino que alardee de serlo. No hay ladrón que se enorgullezca de su profesión”.*⁵

Ambos medios gráficos se caracterizaron por darle un espacio a nuevos escritores y, con ellos, aparecieron géneros que hasta el momento habían sido inéditos para los periódicos.

Ahora bien, fue en 1957, con la publicación de *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh, que el vínculo entre periodismo y literatura se consolidó definitivamente. El relato presentó de manera cruda y realista la crónica de los fusilamientos ocurridos en un descampado de José León Suárez, como resultado de la persecución de los militantes peronistas por parte del gobierno de Eugenio Aramburu. La obra de Walsh sacó a la luz la verdadera historia de un crimen de Estado usando recursos propiamente literarios, plasmando en sus

⁵ Arlt, Roberto, *Aguas fuertes porteñas. ¿Quiere ser usted diputado?*, Editorial Losada décima edición, Buenos Aires, Agosto 2001. Pp. 176, 177.

páginas su experiencia como escritor y periodista. De esta manera escribió una de las obras más representativas enmarcadas dentro del periodismo de investigación.

Desde la óptica del escritor Jorge Lafforgue “*Operación Masacre y sus similares Walshianos son, considerados desde ópticas convencionales, híbridos genéricos. Pero, tal vez por ello mismo, son a un tiempo obras fundacionales de la literatura nacional. Obras que violentan los esquemas y los discursos acordados, obras renovadoras. ¿Y el policial? Es obvio que en estos textos Walsh no sigue ningún modelo impuesto, ni clásico ni negro, ni tampoco intenta una traducción plausible. Su propuesta es otra, de otra índole; pero, desde el punto de vista de la eficacia literaria, no hay duda de que los recursos y las técnicas más y mejor utilizados provienen del género policial. Del uso que él supo darles*”.⁶

Durante los años '60 y '70, tanto en Argentina como en el resto de Latinoamérica, se intensificó más aún la hibridación entre periodismo y literatura. Esto se reflejó en revistas como *Primera Plana* en Argentina y *Caretas* en Perú, y diarios como *La Opinión* en Argentina y *Marcha* en Uruguay; en donde quienes escribían mostraban un compromiso con la realidad, logrando adeptos a su narrativa, y convirtiéndose así en grandes literatos latinoamericanos.

El periodismo ha dejado de lado lo convencional a la hora de escribir la noticia. Muchos medios de comunicación en Argentina han recurrido a una forma más “literaria” de describir un acontecimiento. Las clásicas fórmulas pragmáticas, de las 5 W o de la pirámide invertida⁷ utilizadas para construir una noticia fueron, poco a poco, dejadas de lado por algunos periodistas que

⁶ Lafforgue, Jorge, *Ensayo: Walsh en y desde el género policial*, El gato negro, Revista de narrativa policial y de misterio. El Gato negro & Ediciones del Valle. Número S.R.L. número 5, Buenos Aires, diciembre 1994.

⁷ La teoría de la 5W se basa en cinco preguntas que, según la Escuela Tradicional Norteamericana, cualquier información de carácter noticioso debe responder para que sea completa. Estas preguntas son: dónde, cuándo, cómo, quién y por qué (Where, When, How, Who, Why; cinco expresiones inglesas que le dan nombre a esta teoría). Es en esta misma corriente donde aparece la noción de la pirámide invertida, la cual versa sobre la manera en que se deben responder las preguntas anteriores. No existe un orden predeterminado para contestarlas mientras se desarrolla el artículo o la noticia, ya que esto depende del tema del cual se este hablando; es decir, se debe inquirir por lo que sea mas importante y pertinente para cada caso. De acuerdo con la noción de la pirámide invertida en el primer párrafo de la noticia se menciona y resuelve la pregunta mas importante y , paulatinamente, y a medida que la información discurre, esta va contestando cada una de las preguntas de manera menos explícita.

optaron por la utilización de metáforas, ficcionalización de escenarios, diálogos, juegos de palabras, un sin fin de elementos propios de la literatura.

A pesar de tener distintas finalidades, el periodismo y la literatura nacieron para contar historias con un lenguaje convincente y atractivo para el lector. Ambos recorren el mismo camino: el de la comunicación a través del lenguaje.

La intención de este trabajo es demostrar cómo, a través de relatos ficcionales, los autores nacionales seleccionados que incursionaron en el género negro, narraron con realismo lo que ocurría en el país bajo un gobierno dictatorial, que aplicaba una fuerte censura en los medios de comunicación y la literatura, mientras asesinaba a los opositores.

II- Justificación y Estado del arte

A partir de la irrupción del género policial clásico en Argentina a fines del siglo XIX, y posterior al surgimiento de su variante negra a mediados del siglo XX, han aparecido múltiples investigaciones, debates e inclusive la construcción de una teoría sobre el mismo; sin embargo no existe al momento un trabajo investigativo que analice la novela negra argentina como un documento de denuncia de los hechos acontecidos en la última dictadura militar.

Ahora bien, uno de los trabajos más destacados que aporta material para comprender el desarrollo del género policial en Argentina es *Asesinos de Papel*, escrito por Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera en el año 1977. Ambos autores se abocaron a la recopilación de los ensayos que hasta entonces habían publicado en la Revista *Crisis*. En 1995 Lafforgue y Rivera reeditaron la obra incluyendo nuevas investigaciones, entrevistas y documentos. Se hace mención a esta obra debido a que sirve como una de las bases para la contextualización del material analizado.

A su vez, el libro escrito por Mempo Giardinelli en 1984, titulado *El género negro*, da cuenta de las características más sobresalientes de la novela policial “dura” y realiza un recorrido por los orígenes norteamericanos de este tipo de literatura. Si bien efectúa un racconto de los principales nombres de

obras y autores argentinos, su ensayo no ahonda ni teoriza sobre el género policial negro en este territorio, como tampoco lo hace con el resto de los países latinoamericanos sino que se acerca a sus producciones someramente.

Una serie de documentos provenientes del *Encuentro de Narrativa policial Latinoamericana* programado por la corporación Letras de Chile en Valparaíso, Chile, es utilizado como material bibliográfico ampliatorio ya que el mismo brinda conceptos e ideas relacionadas al tema y abordadas por distintos estudiosos. En este encuentro expusieron varios autores sus puntos de vista sobre la novela negra latinoamericana.

Asimismo, existe un trabajo realizado por Victoria Alca Paniagua, *Luna Caliente: metáfora de la dictadura*⁸, en donde la autora realiza un análisis de la obra de Mempo Giardinelli *Luna Caliente*. El estudio llevado a cabo por Paniagua se acerca a los objetivos del presente trabajo, en tanto que da cuenta de las características inscriptas en la obra, referidas a la dictadura militar argentina.

A su vez, se han rastreado tesis en la Biblioteca de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata que, sin estar vinculadas directamente al tema, brindan referencias bibliográficas y modelos de estructura para la presentación de este trabajo:

- *El Género Policial en la Narrativa de Borges* de Sergio Pastormerlo trata sobre las concepciones del género policial, crimen e investigación como formas narrativas, la crítica literaria, el género policial y la lectura y analiza las obras policiales de Jorge Luis Borges. De este trabajo se puede tomar a Borges como un exponente de la literatura policial clásica y la teoría que se desprende de la bibliografía utilizada por el autor de esa tesis.
- *El Relato Testimonial en la Literatura Argentina de Fin de Siglo* de Adriana Goicochea aborda la temática del relato contra el olvido y el vínculo entre la memoria y la ficción en la Argentina de fin de siglo.
- *La Novela Histórica de la Post Dictadura en Uruguay (1985 – 1995)* de Teresa Basile, propone los tiempos de post dictadura como un nuevo lugar de enunciación para pensar la identidad nacional uruguaya; para esto toma exclusivamente las obra del escritor Eduardo Acevedo Díaz.

⁸ Artículo publicado en www.Letralia.com/129/articulo03.htm

Habiendo rastreado trabajos similares a esta investigación, y no encontrando alguno que se ocupe del género policial negro en Argentina con la temática de la dictadura como eje central de los relatos, se considera que la importancia de esta tesis radica en analizar un tipo de literatura que sobrevivió a los avatares de la coyuntura política y social de la Argentina de los años '70 y principios de los '80.

III - Limitaciones y alcances de la investigación

Se reconoce en las novelas del género policial negro de autores argentinos los rasgos característicos de la sociedad dentro del marco de la dictadura militar que se extendió entre 1976 y 1983. Se toma a la novela negra como documento de denuncia mediante el cual se sacó a la luz todo aquello que el discurso hegemónico silenciaba.

El presente trabajo no pretende detenerse en cuestiones sintácticas, genéricas, estilísticas ni retóricas de las obras que integran el corpus. Al buscar los elementos que remiten al período histórico ya mencionado no es necesario reconocer en los textos aquellas cuestiones que hacen a la escritura. No es la intención conocer “cómo” escriben -estilísticamente- sino “qué” es lo que escriben. Se trata exclusivamente de un análisis del contenido temático de las obras seleccionadas.

Según Oscar Steimberg, en su texto *Semiótica de los Medios Masivos* la dimensión temática tiene que ver con las acciones previas al texto, según esquemas de representatividad históricamente elaborados. Son esquemas a partir de los cuales el mundo se hace presente en el texto, por eso su carácter “exterior” y “anterior”. El tema organiza los contenidos del texto desde afuera y no se percibe en el texto sino que esto va a ocurrir a través de la percepción de los motivos, que son pequeños esquemas dentro de un esquema mayor (que es el tema).

Este tipo de abordaje permite reconocer las temáticas que los autores desarrollaron en las novelas sin adentrarse en las diferencias y/o coincidencias de estilo de autor, ni tampoco en la retórica, es decir el ordenamiento de las partes las novelas.

Por otra parte, tampoco se efectúan consideraciones referidas a la cuestión genérica. No es materia de análisis la discusión que ha surgido en los últimos tiempos acerca del carácter de género o subgénero.

De lo dicho anteriormente se desprende que los alcances de este trabajo se remiten a:

- Identificar la construcción de ambientes socio-políticos y de los conceptos de justicia, delito, Estado, violencia, víctima, victimario, fuerzas del orden, exilio, en cada uno de los textos a analizar.
- Contrastar y verificar la significación que los mismos tomaron de acuerdo al contexto socio-histórico al que la obra remite.
- Plantear las diferencias y similitudes que los distintos autores manifiestan acerca de estos conceptos- a través de sus obras.
- Demostrar cómo los autores terminan haciendo del género un documento de denuncia.

IV- Cuerpo de la investigación

Se analiza una selección de novelas del género policial negro escritas por autores argentinos entre 1976 y 1986, que permiten comprobar los objetivos que persigue esta investigación. Asimismo, se incluyen obras publicadas antes o después de este período por su relevancia analítica (en cuanto al tema, el autor, etc.), o por su contenido dentro del corpus de la investigación que apoye la hipótesis estudiada. Esta inclusión se debe a que ya en los años previos al golpe se podía percibir el clima de violencia en el país y al surgimiento, en los años posteriores, de una fuerte ola de denuncia y publicación de los hechos acontecidos durante el gobierno de facto. Las unidades de observación seleccionadas a los efectos de este trabajo figuran a continuación, en forma cronológica de acuerdo al año de su publicación:

- *Los asesinos las prefieren rubias* – 1974 – Juan Martini
- *Luna caliente* – 1983 – Mempo Giardinelli
- *Sombras de Broadway* – 1983- Sergio Sinay
- *Que solos se quedan los muertos* – 1985 – Mempo Giardinelli
- *Se lo tragó la tierra* – 1985 – Jorge Landaburu

V- Estructura de la tesis: Capítulos

Este trabajo está dividido en seis capítulos desde los cuales se analiza el surgimiento del género policial negro, su desarrollo en Estados Unidos, en América Latina y principalmente en Argentina y las características generales y particulares del Género Policial Negro.

Registrar las temáticas y los elementos de descripción de aquel momento particular de la historia argentina brinda la posibilidad de analizar los conceptos sobre los cuales se construyeron las obras. El valor del análisis de este tipo de literatura radica en la posibilidad de reconocer el sentido que los autores le adjudicaron a la historia describiendo los hechos más característicos de la última dictadura militar argentina.

Desde aquí se realiza un breve recorrido por los capítulos, haciendo una reseña de cada uno de ellos.

Capítulo I. MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL Y METODOLÓGICO

Este capítulo se aboca al desarrollo del marco teórico y las herramientas metodológicas que se utilizaron a lo largo de este trabajo, en función de los objetivos propuestos, con el fin de analizar exhaustivamente las obras seleccionadas.

Capítulo II. CUALQUIER SEMEJANZA CON LA REALIDAD NO ES PURA COINCIDENCIA. LA NOVELA NEGRA NORTEAMERICANA

Aquí se hace un recorrido histórico en cuanto al surgimiento y posterior evolución del género policial negro; desde su contexto de aparición hasta su consolidación en los Estados Unidos. A su vez se detallan las características en cuanto a sus temáticas y estilos y se reconocen a sus representantes y obras representativas.

Capítulo III. ESCRITO CON TINTA NEGRA: LA NOVELA NEGRA EN ARGENTINA

Este capítulo refiere al surgimiento del género negro en Argentina, teniendo en cuenta el contexto socio - histórico en el que se desarrolló. Desde aquí se establecen las similitudes y diferencias con el género negro norteamericano, así como también se reconocen las temáticas y estilos particulares utilizadas por los autores argentinos. Se lleva a cabo una distinción de las obras y los representantes del género en su versión nacional.

Capítulo IV. **LA CONSTRUCCIÓN DE UN ORIGINAL UNIVERSO DE SENTIDO. ANÁLISIS DE LAS OBRAS REPRESENTATIVAS.**

Luego de la selección de novelas que se ajustan a las premisas planteadas en la hipótesis del presente trabajo, se lleva a cabo un análisis de cada obra, desde donde se reconocen los conceptos de justicia, delito, Estado, violencia, víctima, victimario, fuerzas del orden, exilio, etc. Así mismo se verifica la significación que estos conceptos toman de acuerdo al contexto socio-histórico al que la obra remite. Con este análisis se comprueba cómo el género termina por conformarse en un documento de denuncia social.

Capítulo V. **LATINOAMÉRICA SETENTISTA, APOGEO DEL DENUNCISMO LITERARIO: LA NOVELA NEGRA EN AMÉRICA LATINA**

Aquí se presenta un recorrido histórico, social y cultural a partir del cuál surge el género negro en América Latina. Esto sirve para reforzar el carácter de denuncia que adoptó la novela negra y que fue utilizado por gran parte de los escritores latinoamericanos, dentro de un contexto histórico similar al que se dio en Argentina durante la década de los '70.

Capítulo VI. **CONCLUSIONES**

Se expresan las reflexiones últimas sobre cómo el género negro funcionó como documento de denuncia en una sociedad signada por la violencia social y política impuesta por el gobierno dictatorial encabezado por el General Jorge Rafael Videla; al mismo tiempo, se realiza una conclusión en cuanto a cómo los autores encontraron en este género y sus particulares

características la forma enmascarada de denunciar los delitos que el Estado cometió sobre la sociedad argentina de la década del setenta.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL Y MARCO METODOLÓGICO

I.1. Marco teórico conceptual

El soporte teórico de esta tesis está dado por el análisis de la evolución de la novela como género; para lo cual se delinearán los principales cambios que llevaron a ésta a su consolidación en la modernidad desde la clasificación tipológica propuesta por autores como Vítor Manuel de Aguiar E Silva, Wolfgang Kayser y Mijaíl Bajtín.

Por su relevancia en lo que respecta al objetivo del presente trabajo, se ahondará en el tratamiento de la teoría de la novela expuesto por el sociólogo ruso Mijaíl Bajtín. Se desarrollará, a través de la mirada de Elsa Drucaroff en su obra *Mijaíl Bajtín: las guerras de las culturas*, el concepto de realismo por él planteado en su vinculación con la creación literaria.

Asimismo, se introducirá la temática del realismo como fenómeno dentro del campo literario y las conceptualizaciones provenientes de teorías de autores como Juan Carlos Portantiero, Paula Crocci, Juan José Saer, etc.

Posteriormente, se desarrollarán los principales aspectos referentes a la teoría denominada Sociología de la Literatura; Georg Lukács, Lucien Goldmann y, por último, Mijaíl Bajtín aportarán, dentro de este apartado, sus puntos de vista en lo concerniente a la novela entendida como fenómeno social.

Por último, se esbozará, desde una perspectiva comunicacional, la teoría de Raymond Williams en lo que respecta al concepto de cultura y la Estructura de Sentir. Estas nociones aportarán una visión global para la comprensión de las obras artísticas, como producciones de sentido inmersas en una cultura entendida como proceso.

I.1.a. Acercamiento histórico al desarrollo del género novelístico

“... la novela se ha transformado, en el curso de los últimos siglos, sobre todo a partir del siglo XIX en la forma de expresión literaria más importante y

más compleja de los tiempos modernos. De mera narrativa de entretenimiento, sin grandes ambiciones, la novela se ha convertido en estudio del alma humana y de las relaciones sociales, en reflexión filosófica, en reportaje, en testimonio polémico, etc. El novelista, antes autor poco considerado en la república de las letras, ha pasado a ser escritor prestigioso en extremo, que dispone de un público bastísimo y ejerce poderosa influencia sobre sus lectores”⁹. Vítor Manuel De Aguiar e Silva

Para comprender el protagonismo del género novelístico en siglo XX, es preciso trazar el camino que él mismo ha recorrido desde sus orígenes. Si bien en la actualidad la novela goza de un reconocimiento, tanto por parte de la crítica literaria así como también de los lectores, no siempre la novela ha tenido tal prestigio.

Las primeras aproximaciones a lo que se da en llamar narrativa novelesca surgen a la luz del medioevo, se desarrollan en el renacimiento y en el período barroco y se consolidan a partir del siglo XVIII. La modernidad va a ser el escenario en donde la novela empezará a adoptar los rasgos que hoy la caracterizan dándole legitimidad como género, acallando paulatinamente las múltiples y distintas voces que la tildaban como narración desprestigiada, como material frívolo y de escaso valor literario. (*)

Desde una perspectiva centrada en la clasificación histórico-cronológica, el teorizador literario Vítor Manuel De Aguiar E Silva distingue cuatro períodos de desarrollo de la novela. El primer momento corresponde a las creaciones novelísticas propias de la Edad Media; éstas se constituyeron por su distanciamiento con respecto a los cantares de gesta propios de las composiciones épicas.¹⁰ La principal diferencia entre ambos relatos estribó en el medio de transmisión de los mismos; así, mientras los cantares estaban

⁹ De Aguiar e Silva, Vítor Manuel, *Teoría de la literatura*, 1984, Editorial Gredos; p 797.

(*)Las ideas referentes al desarrollo histórico de la novela fueron extraídas de la obra *Teoría de la Literatura* de Vítor Manuel De Aguiar E Silva.

¹⁰ Cantares de gesta: composiciones épicas que se caracterizaban por el relato de las hazañas no terrenales de un héroe a través del canto de los juglares a las masas.

destinados a un auditorio, la novela se dirigía a un público lector. Del mismo modo, el héroe del cantar, protagonista de extravagantes hazañas en un mundo mítico, se vio opacado por un nuevo hombre que vivenció, en las extensas novelas, sus aventuras en un mundo más terrenal. Los nuevos relatos construyeron sus historias en torno a cuestiones amorosas, aventuras caballerescas y las peripecias de la clase cortés europea. Un buen ejemplo de estas narraciones son las obras que se dieron a conocer como novelas de caballería; en donde el protagonista era un héroe con firme sentido de la justicia social, que actuaba en función de la idea que establece la victoria del bien sobre el mal y luchaba motivado por sus ideales.

La novela medieval, si bien marcaba su aparición en este momento, no lograba configurarse como un género bien delineado sino que se encontraba compartiendo espacio con otros géneros menores tales como la novela corta. Esta última, de estructura simple y breve, ejercerá posteriormente una gran influencia en la novela auténtica.

El Renacimiento significó para la novela una nueva etapa en la historia de su evolución. Los creadores que incursionaron en este género concentraron su atención en cuestiones sociales, filosóficas, pedagógicas, etc. Se destacaron dentro de este período las novelas pastoriles y las sentimentales; mientras que las primeras se caracterizaron por la mixtura de historias propias de la mitología con supersticiones modernas, escasa acción y una narración interrumpida, las novelas sentimentales describen de manera lenta las vicisitudes amorosas y sentimientos no correspondidos de sus personajes.

Una tercera fase tuvo lugar en el siglo XVII; los relatos surgidos en los años del Barroco, sin desligarse de la novela medieval, continuaron desarrollando historias inverosímiles, con un alto grado de rasgos imaginativos. Los temas que signaron estas creaciones artísticas fascinaron al público por sus tramas enraizadas en naufragios, raptos, duelos, etc. y por sus peculiares personajes tales como monstruos y gigantes. De destacable mención, en lo que respecta a este momento, es la novela picaresca; surgida en España y de gran influencia en toda la literatura europea, esta narrativa incorporó la descripción de las costumbres y problemáticas sociales de aquel entonces. Paralelamente, marcó la aparición de una nueva figura: el pícaro, prototipo del antihéroe novelesco. Este personaje servía de hilo conductor del relato a través

de la exposición de sus continuas desventuras y fracasos. Su espíritu rebelde, de notable y manifiesta oposición a los cánones sociales, generó una escisión con respecto al clásico protagonista, servicial y conservador, que prevaleció en las narraciones novelescas hasta ese momento.¹¹

Fue Miguel de Cervantes Saavedra, a través de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, quien mejor ilustró este nuevo hombre que protagonizó las historias de las nacientes novelas modernas. Esta obra, publicada a comienzos de 1605, si bien se construyó como una parodia con respecto a los tradicionales relatos de caballería, fue a su vez fundadora de una nueva etapa literaria.

En el argumento de esta pieza literaria, Don Quijote finge estar loco y decide jugar al caballero andante. Para ello recurre a los libros de caballerías, transforma la realidad y la acomoda a su ficción caballeresca: imagina castillos donde hay ventas, ve gigantes en molinos de viento. Cuando se produce el descalabro también lo explica según el código caballeresco: los malos encantadores le han robado la realidad, envidiosos de su gloria.

A partir de ésta obra los personajes cobraron nueva vida, manifestándose en su versión más acabada, dejando ver a lo largo de los relatos su esencia, su plenitud y su armonía. La visión de un mundo real, de un mundo tan complejo como terrenal, se desarrolló en estas novelas modernas mejor que en ninguna otra.

En su estudio sobre la obra de Cervantes, la investigadora de la Universidad de Washington, Inés Azar plantea que “el mentado realismo de la novela no reside en la fidelidad con la que traspone geografías, registra hechos históricos o incorpora fragmentos de la vida y de las costumbres contemporáneas. (...) El Quijote no evoca a la realidad porque la reproduzca. La evoca porque su texto nos propone una estructura compleja y elusiva, plural e inagotable como la que le adjudicamos a la realidad misma.”¹²

En base a la fidedigna representación del mundo, a la sólida construcción de los personajes y, ante todo, debido a la gran aceptación por parte del público, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* se erigió como obra inaugural de lo que a partir de ese momento se dio en llamar *novela*

¹¹ De Aguiar e Silva, Vítor Manuel, *Teoría de la literatura*, Editorial Gredos, 1984, pp 197 a 207.

¹² Azar Inés, *Los discursos de lenguaje y sus sujetos en el texto El Quijote*, Revista Sur, p.p 42,43.

moderna. Sin embargo, la inserción de estas obras en el seno de la sociedad del siglo XVIII estuvo signada por ciertas dificultades, ya que antiguos prejuicios insistían en catalogar a la narrativa novelesca (de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco) como material frívolo, de mero entretenimiento y evasión, hasta incluso como “*peligroso elemento de perturbación pasional y de corrupción de las costumbres*”¹³. La superficialidad y el agotamiento de la estética clásica se tradujo en nuevas exigencias por parte de un público que ya no se encontraba satisfecho con estas extensas y fantasiosas narraciones; la necesidad de realismo y verosimilitud estableció las condiciones propicias para la metamorfosis de la novela. Este fue el contexto en el cual la novela moderna asentó sus bases.

Ahora bien, ¿qué ofreció esta nueva narrativa a los lectores?. Estas producciones, ya sea en su variante psicológica, histórica, poética y simbólica, de análisis y crítica de la realidad social, brindaron al creciente y exigente público elementos cotidianos que produjeron una fuerte identificación, despertando en ellos una visión más profunda del mundo circundante.

La obra de Cervantes no sólo contribuyó al desarrollo de la temática del mundo contingente en el conjunto de novelas que se fueron gestando a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, sino que, asimismo, la obra instauró un nuevo modo de construcción de los relatos, en el cual el memorable protagonista de *El Quijote* fundó la base de la *novela de personaje*.

El teórico germano Wolfgang Kayser es introducido en *Teoría de la literatura* de Aguiar e Silva -en relación a la denominación de novela de personaje-, para así dar cuenta de la clasificación tripartita de la novela por el propuesta; esta categorización la realiza a partir del tratamiento y la prioridad otorgada por el creador, a uno de los distintos elementos constitutivos de la obra: personaje, acontecimiento y espacio.

Lo que distingue estructuralmente a la *novela de personaje*, es la presencia de un protagonista único, de carácter estático y pasivo, en torno al cual se sucederán y subordinarán las acciones relatadas. Sin embargo, es preciso mencionar que a pesar de esta pasividad, en este tipo de novelas el argumento partirá únicamente del personaje. El carácter individualista de estos

¹³ De Aguiar e Silva Vítor Manuel, *Teoría de la literatura*, Editorial Gredos, 1984; p 202.

relatos remitirá al subjetivismo propio de la lírica. Por lo mismo, la novela de personaje, tendrá un alto contenido biográfico y hasta autobiográfico. El nombre del protagonista como título de la obra será un indicio para el lector de que se está frente a una novela de personaje.

Una segunda tipología corresponde a la llamada *novela de acontecimiento*, cuya característica constitutiva radica en la organización del relato a partir de un inicio, un medio y un fin. Esto impregna a la obra con un carácter de unicidad y totalidad. El núcleo temático de estas narraciones estriba en el encuentro de dos amantes, su separación y una posterior unión, propias de las historias de amor. Si bien el amor es el tema central de las novelas de acontecimientos, otras cuestiones como las diferencias de clase, étnicas y demás peripecias se entrecruzan a lo largo de los relatos, motivando la separación de los amantes y dotando de mayor dinamismo las historias. Los estados psicológicos de los personajes y la descripción de los ambientes quedan relegados a un segundo plano.

El mundo, en la *novela de espacio*, cobra valor propio. En esta tercera y última clasificación postulada por Kayser, el protagonista sólo cobra valor dentro un espacio histórico bien delimitado, como parte de un mundo y de una sociedad a la que es contemporáneo. El valor de este tipo de novelas no reside en la individualidad del personaje ni en los acontecimientos, sino que está sujeto a la descripción abarcativa de una sociedad particular. Por lo mismo el personaje es el medio a través del cual se revelará el mundo.¹⁴

Así como Wolfgang Kayser estructuró su categorización de la novela de acuerdo al lugar que se le otorgue en la misma a los elementos espacio, personaje y acontecimiento, el sociólogo Mijaíl Bajtín planteó en su obra *Estética de la creación verbal* una tipificación de esta narrativa de acuerdo a las distintas representaciones del héroe plasmadas hacia el interior de estos relatos. En razón de este factor las novelas pueden calificarse del siguiente modo: de vagabundeo, de prueba, de perfil biográfico y de educación. Es menester presentar un breve recorrido por estas variantes novelísticas con el fin de distinguirlas en función de los elementos que las caracterizan y así, llegar

¹⁴ De Aguiar e Silva Vítor Manuel, *Teoría de la literatura*, Editorial Gredos, 1984; p.p 207, 208.

a observar en la novela de educación aquellos rasgos que denotan la irrupción del realismo en estas obras.

En las *novelas de vagabundeo*, se destacan las divergencias del mundo, la heterogeneidad de los espacios en torno a la dualidad y las contradicciones: lo bueno y lo malo, lo fortuna y la desdicha, etc. El héroe, falto de una caracterización bien definida, es mero movimiento, un medio a través del cual se busca reflejar los contrastes de la sociedad y el mundo. La esencia del protagonista se mantiene a lo largo del relato, a pesar de las circunstancias de cambio a las que se encuentre expuesto. Asimismo, y como consecuencia de la prioridad del espacio por sobre los demás elementos, el tiempo no tiene valor sustancial ni vinculación histórica. De esta forma, el mundo se presenta en las novelas de vagabundeo de manera aislada, como fenómenos acotados. La oposición es la forma en que estos fragmentos del mundo se ponen en evidencia.

Es dentro de las *novelas de prueba* donde el héroe se presenta, desde el principio, como un individuo de valores y personalidad acabada; su integridad se reafirma a medida que va sorteando airoosamente las aventuras y andanzas que intenten boicotear sus principios morales. La imagen del hombre protagonista de estas novelas es más compleja y desarrollada. Ahora bien, Bajtín reconocerá distintas variantes hacia el interior de esta tipología narrativa como la novela bizantina¹⁵, el libro de caballería medieval y la novela barroca. A pesar de esta subdivisión todas las novelas de prueba comparten rasgos comunes en lo relativo al argumento (por la exposición de acontecimientos extravagantes, desviados del curso normal de la vida), el tiempo (considerado sin relación al tiempo real ni histórico ni biográfico) y la representación del mundo (no existe interacción entre el héroe y el mundo que lo rodea, los personajes secundarios y ambientes son sólo un telón de fondo).

Si bien ciertos aspectos de la novela de prueba permanecieron inmunes al paso del tiempo, la integridad de la misma se fue diluyendo entre fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, en concordancia con el surgimiento de la novela moderna.

¹⁵ Novela bizantina: desarrollada durante el siglo XVI, este tipo de novela relatara las aventuras de dos personajes expuestos a distintas aventuras que ratificaran finalmente la mutua lealtad. La novela bizantina introduce categorías jurídicas y retóricas, por ejemplo, la dicotomía culpabilidad/ inocencia.

También situada en la antigüedad clásica, la *novela biográfica* destaca no la totalidad de la vida del héroe sino sólo ciertos aspectos relevantes de la misma. A pesar de que esta categoría engloba variantes como la forma confesional y la novela biográfica familiar, coinciden todas en un argumento guiado por momentos típicos de la vida, y en la invariabilidad de la esencia del héroe a pesar de los eventos a los que se halle aventurado. Es dentro de estos relatos donde el tiempo toma tintes reales; el tiempo biográfico y cronológico prevalece en las páginas de las narraciones mencionadas. El mundo, por su parte, deja de ser ese telón de fondo de las aventuras del héroe, adquiriendo significado a través de la relación del protagonista con otros individuos, es decir con la sociedad y sus instituciones. En este contexto el personaje heroico no forja su destino, sino que ocurrirá de manera inversa.

En última instancia, presenta Mijaíl Bajtín a la *novela de educación*; la importancia de esta tipología narrativa radica, ante todo, en el desarrollo del hombre como individuo y como ser social. Se trata de relatos donde el protagonista se manifiesta a través de su propio proceso educativo. De esta manera, se descubre a sí mismo ante las vicisitudes del mundo que lo rodea y lo determina. Los acontecimientos que se presentan en la novela transportan al héroe en el espacio, lo transforman en su aspecto exterior (por ejemplo de mendigo a rico), pero esto no lo altera en su interioridad.

Dentro de esta categorización del género, Bajtín reconoce cinco subdivisiones: en primer lugar, la *novela de desarrollo del hombre*, en la cual la imagen del protagonista pierde la unicidad que lo caracteriza hasta el momento. Así, el héroe logra dinamismo; su imagen no se presenta como una figura acabada, sino que ésta se construye a través del desarrollo del relato.

La temporalidad asume, en la segunda tipología, un carácter preponderante ya que el argumento de la novela se determina a partir del ciclo vital del hombre (niñez, juventud, adultez). Para el sociólogo ruso “ a este tipo de novela lo caracteriza la representación de la vida y del mundo como experiencia y escuela que debe pasar todo hombre sacando de ella misma una lección...”¹⁶

¹⁶ Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, Madrid, España, 1982, p. 213.

La tercera variante de la novela de educación corresponde a los relatos de corte biográfico y autobiográfico; donde ya no se manifiesta el tiempo en su forma cíclica sino que se representa como tiempo biográfico, resaltando sólo momentos concretos y relevantes de la vida del personaje. El desarrollo del hombre es concebido como el resultado de vivencias y acontecimientos particulares que lo componen como individuo, a través del tiempo.

La novela didáctico-pedagógica representa otra de las subcategorías postuladas por Bajtín. La esencia de la misma se funda en su orientación estrictamente educativa, a través del planeo de un tema simple y abierto.

En las cuatro variantes expuestas anteriormente se evidencia el desarrollo centrado exclusivamente en el hombre, quedando el mundo en un plano secundario, estático. No obstante, en la novela realista (quinta topología), esta concepción de mundo inmóvil y hombre en desarrollo se transforma: el hombre es el medio para reflejar el desarrollo del mundo en su devenir histórico. Dentro de estos relatos cobran fuerza todos aquellos temas vinculados con los problemas sociales, las necesidades, es decir, con la realidad de una determinada época. Sólo es posible pensar el desarrollo del hombre a partir de su inserción dentro de un mundo en constante marcha.¹⁷

I.1.b. El realismo en la novela moderna

“Las obras literarias encierran a veces descripciones de la realidad social que les es contemporánea. Más aún, la literatura no solamente es un documento para la sociología, sino que se convierte en sociología propiamente tal, en la medida en que es reflexión sobre la sociedad, sobre la situación que le rodea al hombre en la sociedad, o sobre su propia condición en la sociedad”¹⁸ Laura Chuaqui Numan

¹⁷ Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, Madrid, España, 1982, pp 200 a 215.

Como se dijo anteriormente, la aparición de la realidad dentro de la ficción tiene su origen en el revolucionario siglo XIX. Cambios sociales, culturales y políticos desplazaron del escenario a la corriente literaria romántica para abrirle paso a una nueva forma de pensar el arte, y en especial la literatura.

Las profundas transformaciones provocadas por la revolución industrial europea -urbanización de las grandes ciudades, migraciones internas masivas, renovados ideales de progreso, concientización y compromiso social, etc- sirven como material para que los autores creen personajes y situaciones más cercanas a la realidad de esta época. En otras palabras, los acontecimientos cotidianos son los elementos básicos para la construcción de nuevas historias, con nuevos héroes más cercanos al común de la gente.

En el campo de la literatura, el término “realidad” forma parte de una dupla vinculada por oposición: verdad-ficción. Sin embargo, tal escisión no es tan determinista, y así lo expone el escritor Juan José Saer cuando afirma que “la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, (...) cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad”. Ahora bien, al mismo tiempo el autor se aproxima a definir la ficción no como “una exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata” agregando que “la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción”¹⁹. Va a ser el realismo la corriente artística por la cual el mundo va a dejar de pensar esta relación realidad –ficción como par opuesto.

Los primeros encargados de llevar al hombre común novelas con sus aventuras y desventuras fueron, entre otros, Honoré de Balzac, Gustav Flaubert y Charles Dickens. Sus obras son fiel testimonio de la época en la cual surgieron. Lo típico, lo corriente fue la base de la escritura realista. El habla popular encontró allí su lugar junto a la descripción detallada y prolija y los párrafos extensos donde se relataban los pormenores de la sociedad del siglo XIX.

¹⁸ Chuaqui Numan, Laura *La Sociología de la Literatura o Sociología de la Novela*, Revista electrónica Diálogos Educativos N° 3, Chile 2002

¹⁹ Saer, Juan José, *El concepto de ficción* en revista Punto de vista, año 14, número 40, julio/ septiembre de 1991, Bs. As., Argentina, p.p 1,3.

Esta nueva visión, denominada Realismo, “concentró todas sus fuerzas en ofrecer una representación desnuda de lo real, sin eufemismos ni artificios.”²⁰

El sociólogo Juan Carlos Portantiero define al realismo como “un intento de aprehensión consciente de tendencias reales en la profundidad de la esencia de la realidad.” El autor considera a esta corriente como un método y a su vez como una tendencia que va configurándose “alrededor de uno de los elementos que caracterizan al realismo como método propio del arte: la historicidad”, concluyendo en que el Realismo “se nutre con elementos históricos dados por la cultura de su tiempo y sólo puede ser juzgado de acuerdo con esa historicidad.”²¹

La novela moderna se inclina hacia el realismo. Los relatos ficcionales se alejan de aquel mundo imaginario, idealizado, extravagante que constituía la esencia de la novela hasta principios del siglo XIX. Es a partir de esta nueva narrativa modernista que los aspectos sociales, políticos y culturales de una época determinada, y las múltiples visiones a cerca de éstos, se vuelven la materia prima de este género literario. El creador tiene al alcance de su mano un amplio mundo atravesado por un sin fin de ideas, de pensamientos, de oposiciones, es decir, de realidades que le servirán de inspiración para su tarea artística. Sin embargo, tan amplio horizonte temático no hace más fácil su labor. En *La desintegración de la forma de la Novela Moderna*, James Mellard ratifica esta idea: “...hoy el novelista afronta un número sin precedentes de alternativas mutuamente incompatibles, no referidas sencillamente al tema y el estilo, sino a concepciones fundamentales a cerca del tipo de mundo en que el propio novelista vive y al que intenta describir”²²

Es esta tarea de descripción del mundo, la que permite ver las posibles actitudes del artista con respecto a su obra en el proceso de creación. Introduciendo ahora una nueva clasificación, en base a los diversos comportamientos del autor, James Mellard distingue tres actitudes pragmáticas, que a su vez van a identificar tres fases de la historia de la novela modernista:

²⁰ Crocci Paula *La realidad al desnudo* en Historia de la literatura argentina, La literatura de la generación del '80 III, Nro 19, Página 12, 2005.

²¹ Portantiero, Juan Carlos, *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Ed. Procyon, Buenos Aires, 1961, p.p 44,45.

²² Mellard, James. M, *La desintegración de la forma en la novela moderna*, Ed Fraterna, Buenos Aires 1985, p. 263

En primer lugar sitúa la *fase ingenua*, en la cual la novedad y la vanguardia son las características que se destacan en la creación literaria. Si bien se los considera innovadores, la paradoja reside en que este conjunto de artistas, al momento de crear, no tienen conciencia y conocimiento de los efectos que producen y generan.

La segunda etapa, a la cual Mellard denomina *fase crítica*, se distingue por un reconocimiento, por parte de los autores, de los contenidos que manifiestan y sus consecuentes efectos. Esta instancia está marcada por una nueva actitud del escritor hacia su obra; se trata ahora de una pieza pensada, de una elaboración detenida en lo que respecta al tratamiento de los contenidos.

“Innovación conciente” es una buena definición para referir a la actitud de los creadores que se agrupan en la *fase refinada*, la etapa final. Estos, en su labor artística intentan intencionalmente ir más allá de los arquetipos, salir de los cánones en busca de lo nuevo. Sin embargo, la novedad, que inaugura un nuevo “paradigma” no se obtiene de manera conciente. Sólo esto es posible cuando los creadores, sin intención, se hallen nuevamente en una fase ingenua.

Retomando la idea de “conciencia” y “conocimiento”, expuesta en la fase crítica, es necesario destacar que esa intencionalidad del creador será un elemento latente en gran parte de la producción literaria-novelística de los siglos XIX y XX. El novelista, en su afán de representar la realidad circundante, dotará al texto de una serie de marcas con la finalidad de testimoniar un acontecimiento, una atmósfera social, una época.

Desde la perspectiva del Licenciado y Doctor en Letras de la Universidad Nacional de La Plata, José Luis de Diego, la novela marca una época; se puede entender desde su definición que el novelista intenta mostrar la idiosincrasia de una sociedad y las características sociales de una época; pero sobre todo la experiencia colectiva. Desde este autor se define a la novela como “*un medio privilegiado de comunicar la experiencia.*”²³.

Citando al sociólogo Lucien Goldmann, el escritor sostiene que la novela narra siempre “*una experiencia colectiva, ya que la estructura mental conlleva*

²³ De Diego José Luis, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, Ediciones Al Margen, Primera edición, La Plata 2001, p. 252

*una visión del mundo, y ésta, a su vez, comporta una ideología de clase. Lukács pretendía que en la experiencia individual representada en la novela se pudiera leer la experiencia colectiva*²⁴.

Hasta aquí se observa una correspondencia entre la intención del autor, el contenido de la obra y la realidad a la cual remite. Sin embargo es necesario contrastar esta reciprocidad con la teoría que sostiene que, sin haber en el proceso creativo intencionalidad de representación del mundo próximo al artista, la realidad estará plasmada en las obras sólo por el hecho de que el escritor está inmerso en aquella. Así, el novelista nunca podrá escapar de esa realidad de la que es parte. En referencia a esta idea el Licenciado en Letras de la Universidad de Coimbra, Carlos Reis, argumenta que *“incluido en un más o menos vasto contexto social, político y económico, sustentando con ese contexto vínculos y afinidades variablemente detectables, integrado en una clase social cuya problemática interpreta, el escritor es objeto de una especie de invisible, pero eficaz, coacción que lo lleva, muchas veces sin darse cuenta de ello, a proyectar en el texto que elabora todo el conjunto de fuerzas de raíz sociológica que subyacen en ese texto.*”²⁵

Esta proyección mencionada por Reis, remite a la posibilidad que ofrece el arte literario para cristalizar, hacia el interior de sus páginas, todo ese conjunto de rasgos propios de una cultura y de una sociedad. La obra literaria se vuelve producto cultural, entendiendo la cultura como una construcción realizada por los miembros de un grupo social en un determinado tiempo histórico. El basto material artístico nacido en esa época va a permitir la visualización de aspectos reveladores de los ámbitos económicos, políticos, sociales, etc., facilitando la comprensión y explicación de un momento particular de una colectividad desde una perspectiva global. El escritor construye realidad a través de sus obras, mientras que esta realidad, a su vez, le servirá como materia prima para su realización literaria.

I.1.c. Sociología de la novela

²⁴ De Diego José Luis, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, Ediciones Al Margen, Primera edición, La Plata 2001 pp. 253,254.

²⁵ Reis, Carlos, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Ed. Gredos S.A, Madrid, España, 1981, p 90.

La función primera a la que está orientada la *Sociología de la Novela* es la de plantear de manera transparente la homología entre la *“forma novelesca misma y la estructura del medio social en cuyo interior se ha desarrollado, es decir, de la novela como género literario y de la sociedad individualista moderna.”*²⁶

Esta es la definición de sociología de la novela propuesta por Lucien Goldmann (1913-1970). Éste, junto a Georg Lukács (1885- 1971) y Mijaíl Bajtín (1895-1975), participa de la concepción de la cultura entendida como *“elaboraciones mentales que los grupos humanos han hecho de la realidad, sus conceptos de mundo”*. Los tres autores más relevantes de la sociología de la literatura, a pesar de la individualidad ideológica, coinciden en la idea que afirma que *“en la literatura se produce una evaluación crítica y sistemática sobre las concepciones del mundo de la cultura. Esta es la esencia de la literatura. Los estudios con un enfoque sociológico buscan ubicar en las obras su axiología, su ética particular, en relación con una cultura dada.”*²⁷

De lo expuesto anteriormente se desprende que la tarea del artista-escritor va a estar orientada hacia una función educativa; a través de las novelas se aleccionará al pueblo en lo que respecta a la comprensión del medio socio-político y cultural en cual vive, se desenvuelve y desarrolla. Ahora bien, debe entenderse que la visión de sociedad o mundo acotado expuesta en los textos, no es nunca extensible a todo el conjunto social al que el escritor pertenece; por el contrario su concepción de mundo va a estar teñida por los valores, las ideología, los prejuicios, etc. del estrato socio-económico del que el creador proviene.

La concientización del pueblo se erige para el escritor como su objetivo capital; así también entiende Lukács el mecanismo educativo de la literatura y, en razón de este pensamiento la socióloga chilena Laura Chuaqui Numan - retomando las palabras del sociólogo húngaro- sostiene que debe de haber en el escritor *“una actitud militante, partidista, al servicio de este pueblo...”*.²⁸ Esta actitud del artista no se reducirá a la mera transposición de lo que son sus

²⁶ Goldmann, Lucien, *Para una Sociología de la Novela*, Editorial Ciencia Nueva, Sl. Madrid, España, 1964, p 23.

²⁷ Ortega González-Rubio, Mercedes, *La Sociología de la Literatura: Estudio de las letras desde la perspectiva de la Cultura*, artículo extraído de la página web: www.ucm.es.

²⁸ Chuaqui Numan Laura, *La Sociología de la Literatura o Sociología de la Novela*, Revista electrónica Diálogos Educativos N° 3, Chile 2002

construcciones mentales -a la vez compartidas con la clase social que lo respalda-, sino que, en su ejercicio como vocero, plasmará en la obra literaria una crítica a su axiología.

Así en la creación literaria, expone Georg Lukács, *“el individuo [héroe novelesco] se reduce a no ser sino un instrumento cuya situación central depende exclusivamente de su aptitud para revelar una cierta problemática del mundo.”*^{29(*)} Mundo contingente e individuo problemático van a conformar la base sobre la cual las novelas buscaran centrar su esencia reveladora; la heterogeneidad manifiesta en el devenir cotidiano de una sociedad encontrará en la obra literaria esa homogeneidad de la que carece. Tal homogeneidad abrirá las puertas a la comprensión, el análisis y la explicación de la caótica realidad.

La tarea del sociólogo literario, por tanto, estará encaminada a descubrir las vinculaciones entre la vida caótica y cambiante del hombre como ser social y las obras literarias. Así como el hombre muta, su concepción del mundo también lo hace; y ante nuevas concepciones del mundo, nuevas formas literarias para abordarlo. A modo de ejemplificación, la magíster en Literatura Hispanoamericana Mercedes Ortega González-Rubio, señala que así como *“la novela es las manera como la modernidad ha plasmado su concepción de la vida; la tragedia y la epopeya, en su momento fueron las formas en que otras sociedades mostraron su valoración del mundo.”*³⁰

Lukács, en un acercamiento a la definición de novela, plantea su naturaleza dialéctica, en la cual se oponen y, a la vez, se unifican el héroe problemático y el mundo en el que este se despliega. Ambos elementos se presentan en las piezas literarias de manera corrompida, despojados de los valores que les son esenciales. Esta cuestión conllevará al surgimiento del héroe problemático, quien se volverá conflictivo en la constante búsqueda de sus valores auténticos en un mundo degradado. Esta exploración, en tono irónico, de autenticidad en un universo inauténtico se configurará como la única vía para expresar realidades. De acuerdo a la teoría lukacsiana, *“la*

²⁹ Lukács Georg, *Teoría de la Novela*, Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, Argentina, p. 79.

(*) Las ideas referentes a la teoría lukacsiana fueron extraídas de la obra *Teoría de la Novela* de dicho autor.

³⁰ Ortega González-Rubio, Mercedes, *La Sociología de la Literatura: Estudio de las letras desde la perspectiva de la Cultura*, artículo extraído de la página web: www.ucm.es

*novela es el único género literario en el que la ética del novelista se transforma en un problema estético de la obra*³¹.

A raíz del análisis que Lucien Goldmann realiza de la sociología de la literatura, encontrará una deficiencia en cuanto a que, hasta ese momento, la obra literaria había sido analizada en referencia al vínculo de correspondencia entre sus contenidos y la sociedad a los que éstos remitían. En orden de superar tal insuficiencia sociológica, el autor propone un análisis conducente a evidenciar la homología entre la forma de la novela como género y la estructura social en la cual la obra se ha gestado. El método por el cual se lleva a cabo dicho estudio, es denominado Estructuralismo Genético, a través del mismo Goldmann propone, concretamente, entender la forma novelística como producto cultural de la sociedad moderna *“la forma novelesca es, en efecto, la transposición al plano literario de la vida cotidiana en la sociedad individualista nacida de la producción para el mercado.”*³²(*)

La propuesta metodológica introducida por Goldmann plantea un viraje. Hasta el momento, toda la sociología literaria había focalizado su análisis en torno a la idea de que la vida social se expresa en las obras artísticas a través de la conciencia colectiva. En oposición a esta postura, el sociólogo repudia el valor de “eslabón intermediario” asignado hasta aquí a la conciencia colectiva, llevando la atención de su estudio hacia la exploración de la ligazón entre las estructuras económicas y las manifestaciones literarias de una sociedad. En referencia a esto, Goldmann esgrime que *“la literatura novelística, lo mismo que podría decirse de la creación poética moderna y de la pintura contemporánea, son formas auténticas de creación cultural, sin que se las pueda hacer depender de la conciencia -incluso posible- de un grupo social particular.”*³³

Se vuelve preciso destacar en esta instancia que el modelo del estructuralismo genético es presentado por el sociólogo como metodología eficaz en su aplicación exclusiva a las grandes obras literarias; este argumento

³¹ Goldmann, Lucien, *Para una Sociología de la Novela*, Editorial Ciencia Nueva, S.I. Madrid, España, 1964, p. 22

³² Goldmann Op.cit., p. 24.

(*) Todas las ideas referentes al Estructuralismo Genético y otras cuestiones vinculadas a tal teoría fueron extraídas de la obra *Para una sociología de la novela* de Lucien Goldmann.

³³ Goldmann Op.cit., p.29.

se fundamenta en la idea de que sólo en las piezas artísticas de gran alcance y popularidad va a ser posible concebir las estructuras universales formadoras de una concepción de mundo, concepción siempre sujeta a un momento preciso y a un grupo social determinado.

El análisis sociológico de una obra, desde esta perspectiva estructuralista, no va a poder realizarse a partir de la indagación en la estructura psicológica del creador, ya que solo se obtendría de esta compleja exploración la experiencia de un sujeto individual; por lo mismo, Lucien Goldmann orientará su estudio a la indagación del autor pero no bajo su forma de sujeto sino como parte integrante de un conjunto social, como una figura totalizadora de los valores, ideales, concepciones, etc. de la clase social a la cual pertenece.

La no conciencia del artista creador, al momento de representar en su novela la visión de mundo que le es propia, se explica a partir de la tesis que esboza que, en las grandes obras literarias, el escritor sólo se dedicará a narrar apareciendo todos los rasgos representativos de clase de manera espontánea en el devenir del relato. Por tanto, se entiende que no hay una actitud conscientemente intencional para reflejar su realidad, sino que la obra significara solo a partir de la sociedad que la envuelve. Habrá entonces, una homología entre la estructura de la obra y la estructura social en la que ésta se genera.

Alejándose de la teoría lukacsiana en lo referente a la relevancia del análisis del contenido de las piezas literarias, el Licenciado en Letras Carlos Reis plantea que Lucien Goldmann *“rechaza cualquier concepción solo temática de la sociología de la literatura (...), busca fundamentalmente valorar la especificidad literaria a costa de una concepción homológica de las relaciones entre la obra y la colectividad que la envuelve.”*³⁴

Va a ser en torno a las posiciones esbozadas hasta aquí como se conformara la metodología propia del estructuralismo genético; ahora bien, este método se ejecutará a partir de dos operaciones: la comprensión y la explicación; entendiéndose el primer concepto como la detección de una estructura significativa, portadora de conceptos de mundo; mientras que, la

³⁴ Reis, Carlos, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Ed. Gredos S.A, Madrid, España, 1981, p. 94.

explicación remitirá al momento en que se pondrá en relación esta estructura significativa con una estructura englobante, vinculada a la determinación del origen del artista creador, pero no concebido como individuo sino como parte integrante de un grupo social específico.

De esta manera, prosigue Reis, a través del análisis sociológico propuesto por el estructuralismo genético *“parece consumarse la homología estructural a la que alude Goldmann, que se establece (...) a través de una correspondencia de situaciones (...) en dos niveles de referencia distintos, pero coherentemente relacionables.”*³⁵

Si bien, inicialmente, Lucien Goldmann establecerá la manifestación de una única visión de mundo en las obras literarias, terminará aceptando la posibilidad de que puedan coexistir en el interior de las mismas múltiples concepciones. Esta noción será retomada y desarrollada por el sociólogo ruso Mijaíl Bajtín en su explicación del concepto de *dialogismo*. Por lo mismo, refiere a la presencia de múltiples voces, independientes pero interrelacionadas, en la obra literaria.

A través del análisis realizado sobre el pensamiento de Bajtín, la investigadora de la universidad de Buenos Aires, especialista en crítica literaria y teoría semiótica Elsa Drucaroff, remite al dialogismo *“como carácter inevitable interno y externo de los enunciados: dialógico el material que los compone, dialógicas la conciencia que los emite y la que los escucha, dialógica la dirección con que son emitidos y escuchados, dialógico su infinito destino final.”*

³⁶

Partiendo de tal pensamiento, la teoría bajtiniana erige a la novela como la forma que mejor representa esta diversidad de voces, ya que en su interior se evidencian transparentemente todas las concepciones del mundo, los estilos, los distintos lenguajes, las ideas y sentidos propios de cada grupo social.

Dando un paso adelante con respecto al postulado estructuralista, que afirmaba la unicidad de visión y la representación de una única estructura en la obra literaria, Bajtín dotará de dinamismo a los textos entendiéndolos no como

³⁵ Reis, Carlos, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Ed. Gredos S.A, Madrid, España, 1981, p 96.

³⁶ Drucaroff Elsa, *Mijaíl Bajtín, la guerra de las culturas*, Editorial Almagesto, Buenos Aires, 1996, p 114. (*Idea desarrollada por Mijaíl Bajtín en la obra *Estética de la Creación Verbal*.

unidades estáticas sino que en constante movimiento; entidades donde se revelan una y más voces, una y más significaciones de mundo y siempre en el devenir dialógico. Ahora bien, esta noción de dialogismo -desarrollada en profundidad en su obra *Estética de la creación verbal* -, cobra plenitud dentro de un bloque binario en el que la figura de “el otro” -tanto en sentido físico como en el plano psicológico interno- se manifiesta a partir de la designación de “alteridad”. Por lo mismo se hace referencia al momento en donde la existencia de un hombre como *ser* se materializa ante la presencia de un *otro* (*).

A esta reflexión sobre la concepción del ser humano, el sociólogo ruso la orienta hacia el estudio estético de la obra literaria y, en una nueva actitud superadora ante las ideas estructuralistas, argumenta que “ *cuando existe un solo participante único y total, no hay lugar para un acontecer estético (...) un acontecer estético puede darse únicamente cuando hay dos participantes, presupone la existencia de dos conciencias que no coinciden.*”³⁷

La palabra va a ser en la novela el elemento donde el dialogismo quedará representado de manera más acabada; Drucaroff en *Mijaíl Bajtín, La guerra de las culturas* enfatiza esta idea expresando que la palabra estará saturada por “evaluaciones sociales inexpresadas”; de este modo la obra literaria es reconocida como “condensadora” de todas esas evaluaciones, que también llama presuposiciones referenciales, presuposiciones de valoración compartida. Va a ser esta palabra cargada de sentidos y significaciones -compartidos o no entre autor, héroe literario y lector- la vía a través de la cual la ideología se manifestará en la obra.

“*Lo que el texto no explicita es aquello que siente tan natural que no se le ocurre siquiera que debe explicitar, aquello que, descuenta, será entendido necesariamente: es ideología hecha carne, creída parte misma de la naturaleza y de la vida, es creencia y valoración que esa escritura ni cuestiona ni discute, es juicio o prejuicio del que el texto no toma conciencia*”; así expresa la investigadora Elsa Drucaroff la noción de ideología como elemento implícito en las obras. Concluye tal idea planteando que ésta se encontrará “*lista para ser puesta en movimiento por lectores empíricos que se sucederán y no*

³⁷ Bajtín Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, editorial siglo XXI, Madrid, España, 1997, p 28.

*necesariamente coincidirán con los lectores que el texto planeaba, lista - entonces- para ser percibida, cada vez de un modo distinto.*³⁸

En la palabra el autor exteriorizará su visión más profunda, la confrontará en relación con la palabra de su héroe y cobrará coherencia en su vinculación con el destinatario. De lo dicho anteriormente se desprende que, la cuestión dialógica representará en la obra distintos niveles de significación - autor en relación a si mismo, personaje como voz ajena y lector como valorizador a partir de su visión estética-. Para Bajtín *“la palabra nace en el interior del diálogo como su replica viva y se forma en interacción dialógica con la palabra ajena en el interior del objeto. Toda palabra está orientada hacia una respuesta y no puede evitar la influencia profunda de la palabra-réplica prevista (...) Por tanto, toda comprensión de un discurso vivo tiene el carácter de una respuesta y de una u otra manera la genera...”*³⁹ La extraposición del autor a través de la palabra estará encaminada al desprendimiento con respecto a sus vivencias y a su acontecer dentro de un mundo, concreto y real. Su personaje debe ser para el artista-creador esa figura donde se convierte en otro, donde finalmente logra contemplarse con ojos de otro. Sin embargo, pueden manifestarse en el escritor ciertas actitudes para con el personaje, las cuales harían peligrar la estética de la novela.⁴⁰

Una primera actitud empuja al escritor a una homologación con respecto a su héroe; el creador no logra vivenciar los sucesos del relato sino sólo a través de la visión de su personaje. Esta mimetización aleja al artista del objetivo primero que impulsa su obra, es decir, la representación del mundo a través de la extraposición.

Un segundo lugar está vinculado con la tendencia del autor a posesionarse del personaje; es dentro de este tipo de relatos donde puede evidenciarse un alto rasgo biográfico del autor pero nunca llega a ser, su personaje, autobiográfico. El autor se revelará a través del discurso de su héroe.

En última instancia el personaje es el propio autor. El héroe se encuentra representando un papel, el de la vida del escritor en todas sus dimensiones.

³⁸ Drucaroff Elsa, *Mijaíl Bajtín, la guerra de las culturas*, Editorial Almagesto, Buenos Aires, 1996, p 72.

³⁹ González Martínez Henry, Rincón Gloria, González Inés Blanca, *La recuperación de ser en la filosofía de Mijaíl Bajtín*, www.pedagogica.edu.co

⁴⁰ Bajtín Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, editorial siglo XXI, Madrid, España, 1997, pp 13 a 28

Completando su teoría en Estética de la creación verbal, Mijaíl Bajtín razona que “La creación estética no puede ser explicada y entendida inmanentemente a una sola conciencia, el acontecimiento estético no puede tener un solo participante, que tanto vivencie la vida como exprese su vivencia en una forma artísticamente significativa; el sujeto de la vida y el sujeto de la actividad estética que conforma esta vida no pueden coincidir.”⁴¹

I.1.d. El realismo en Mijaíl Bajtín

El sociólogo Mijaíl Bajtín plantea la relación existente entre la realidad y la literatura a partir de distintas cuestiones. En primer lugar reconoce a la obra literaria como una realidad en sí misma debido a que puede representarla y a su vez está inserta -como producto ideológico- dentro de la misma. Así, la literatura es no sólo un reflejo de la realidad sino también un segmento material de ella.⁴²

A su vez, el teórico ruso resalta tanto la importancia de la “forma” como la del “contenido” de la obra. Este nexo configura lo que el autor denomina estética del texto literario. De esta manera el sociólogo entiende a la literatura como un hecho comunicativo, ideológico-evaluativo, productivo y social. Para comprender el producto artístico, Bajtín parte de la teoría formalista. Aunque reconoce el aporte de dicha corriente a la estética, la supera al complementar el estudio de la “forma” (reglas empíricas del material, búsqueda de rasgos propios de la lingüística: significado y significante) con los elementos referentes al contenido de la obra. En este sentido, la investigadora Drucaroff apunta que *“la literatura no podía ser entonces [para el grupo Bajtín] una pura forma lingüística carente de valoraciones y orientaciones hacia el mundo, ni un hecho que no se integrara a la infinita cadena de enunciados que constituye la cultura”*⁴³

Como se ha hecho referencia anteriormente, la acción representativa de la obra literaria es fundamentalmente dialógica, activa y transformadora. Esta representación va más allá de la intención del autor. Así, completando este recorrido Elsa Drucaroff, entiende que la escritura, *“como condensador de*

⁴¹Bajtín Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, editorial siglo XXI, Madrid, España, 1997, p 82

⁴²Drucaroff Elsa, *Mijaíl Bajtín, la guerra de las culturas*, Editorial Almagesto, Buenos Aires, 1996, p 128.

⁴³Drucaroff Elsa, *Mijaíl Bajtín, la guerra de las culturas*, Editorial Almagesto, Buenos Aires, 1996, p. 63

*evaluaciones sociales inconscientes (...), explica que el artista perciba en su obra (...) el pulso de su tiempo con una exactitud de las que mucha veces no puede dar cuenta en su discurso sobre su obra, y hasta a veces represente en sus obras el pulso de lo que va a venir”*⁴⁴

Uno de los conceptos que delinearán esta idea bajtiniana de realismo es el de “cronotopo”. El autor lo define como la manera en que se relacionan tiempo y espacio en una obra literaria. Es la vinculación dentro del texto de estos dos parámetros que se cruzan constituyendo una unidad. Este elemento determina una imagen del hombre y de sus concepciones ideológicas en un momento y en un lugar determinado. En su pensamiento, Bajtín le imprime a este concepto de “cronotopo real” una adaptación establecida a cada uno de los géneros literarios. En este sentido, el género novela adoptará un cronotopo artístico literario para, a través de formas particulares, reflejar el tiempo histórico.⁴⁵

En un acercamiento a la teoría del autor ruso, es necesario hacer referencia a la idea de “carnaval” que Bajtín comienza a plantear en *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Sitúa a los carnavales en la plaza pública en donde se pone de manifiesto una multiplicidad de enunciados, es “el reino del dialogismo” en donde convivirán una pluralidad de voces que cuestionaran la visión oficial. En la plaza pública se evidencian lenguajes, actitudes, acciones, etc libres de restricciones y en oposición a la cultura institucionalizada.

Bajtín postula este momento como el origen de las manifestaciones artísticas que darán lugar a la novela como género ya que en ella, como en las formas carnavalescas, se pone en relieve la existencia de una multiplicidad de voces y lenguajes, representando realidades y oponiendo distintas visiones de mundo. Entonces Elsa Drucaroff, interpretando a las ideas bajtinianas, contribuirá con una definición de novela que engloba los principales aspectos del género: “*producto de una nueva conciencia multilingüe del hombre moderno, la novela construye una zona nueva de creación: una zona de “contacto máximo con el presente como inacabado”*”⁴⁶

⁴⁴ Drucaroff Op.cit., p. 78

⁴⁵ Drucaroff Op.cit., p. 129

⁴⁶ Drucaroff Op.cit., p. 145

(*) Datos extraídos de fragmentos de *Marxismo y Literatura* de Raymond Williams.

I.1.e. Un nuevo punto de vista: Raymond Williams y la estructura del sentir

La *Estructura del Sentir*, teoría desarrollada por el comunicador inglés Raymond Williams en su obra *Marxismo y literatura* (*), configura una visión aún más acabada acerca del estudio de las obras literarias en relación con el contexto social en el que surgen. Es por esto que las conceptualizaciones propuestas por el autor enriquecen la conformación de un marco teórico pertinente para esta investigación.

Williams observa que la cultura es un conjunto de reacciones y respuestas a los cambios sociales, políticos y económicos; la entiende como un proceso en donde van a interactuar y a confrontarse la ideología y la experiencia social. De esta confrontación participarán tanto la cultura dominante como las fuerzas contra-hegemónicas que también formarán parte de esa cultura. En este marco de conflicto, a través de las tensiones no resueltas de la sociedad, se hará presente la *Estructura del Sentir*. (*)

La estructura del sentir, entendida como una especie de síntoma de la interacción entre sujetos sociales históricos activos y el modelo social, organiza y resignifica nuevos sentidos; de esta manera se configura colectivamente en oposición a esa visión única de mundo. Williams destaca que esta estructura del sentir se produce a lo largo del tiempo y a partir de la conciencia práctica pero no concreta de cada realidad social histórica; y es por esto mismo que considera que no se trata de un proceso impuesto ni premeditado, sino que emerge espontáneamente y al encontrarse con otras experiencias comienza a configurar una nueva conciencia colectiva. La ensayista Beatriz Sarlo, en su texto *Ficción y Política*, realiza una interpretación de este concepto, expresando que “Raymond Williams ha denominado estas constelaciones imprecisas de sentidos y prácticas (...) “estructuras de sentimiento”, de las que el arte puede proponer representaciones figuradas incluso en momentos en que no se han hecho cargo de ellas el discurso más sistemático de la descripción y explicación objetivas o no han cristalizado las fórmulas de la ideología”⁴⁷

⁴⁷ Sarlo, Beatriz, *Ficción y Política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Editorial Alianza, Buenos Aires, p33

(*) Todos los datos referidos a la estructura del sentir fueron extraídos de *Marxismo y Literatura* de Raymond Williams.

Estas estructuras del sentir son expresadas primordialmente a través del arte y en consecuencia a través de la literatura; ella buscó resignificar la realidad y en consecuencia construir un nuevo universo de sentido en oposición al sentido único y dominante. Así, el arte propugna una pluralidad de sentidos abriendo espacios a aquel dialogismo al que Bajtín hace referencia, en donde hay multiplicidad de voces, y las cuales no siempre están en consonancia con el discurso oficial.

I.1.f. Aplicación de la teoría al análisis

Las teorías hasta aquí expuestas, cobran valor dentro del presente trabajo debido a las nociones que los autores citados ofrecen desde la sociología de la novela, con respecto a la configuración de la obra novelística y su vinculación con el medio socio-histórico en el que la misma se gesta.

Considerando el objetivo general de esta tesis - reconocer en las novelas del género policial negro de autores argentinos los rasgos característicos de la sociedad dentro del marco de la dictadura militar y a la novela como documento de denuncia mediante el cual se saca a la luz todo aquello que el discurso hegemónico silencia – se tomarán sólo algunas consideraciones planteadas por los teóricos anteriormente mencionados.

La novela es un modo de representación de la realidad y, por lo mismo, en sus páginas quedarán plasmadas una y mas concepciones de mundo. Ahora bien, estas representaciones estarán determinadas por la visión de mundo y la procedencia social del creador literario.

Así, de la teoría expuesta por George Lukács se prestará mayor atención a la forma en que el artista creador representa la realidad a través de la introducción, en el relato, de un individuo problemático que se manifiesta en su desenvolvimiento dentro de un mundo contingente. En vinculación con los objetivos del presente trabajo, esta teoría ofrece la posibilidad de identificar y analizar, dentro de las novelas negras que configuran el corpus, a los personajes como uno de los elementos que evidencian esa realidad a la que el autor alude y “denuncia”.

Del mismo modo se aplicará en este trabajo la idea de Lukács que presenta al escritor como “vocero” tanto de la clase a la que pertenece como de

la sociedad de la que es parte, siempre asumiendo una actitud crítica. Tal postulado es, sin duda, fundamental para el desarrollo de esta tesis debido a que podría observarse, en todas las novelas negras publicadas por escritores argentinos, la actitud “militante” del autor en relación con las circunstancias sociales en las que la obra es creada y a las que la obra, a su vez, remite.

Lucien Goldmann, en una postura superadora, explica que esta actitud de “portavoz” del artista no siempre es intencionada; el escritor, en ciertos casos, no se propone trasponer a la ficción aquella cotidianidad en la que se desenvuelve, sino que los rasgos característicos de su sociedad se manifestaran de manera espontánea en el devenir del relato. Esta teoría permitirá identificar, en el conjunto de novelas a estudiar, una serie de elementos de fuerte contenido simbólico cuya aparición puede darse de modo intencionado o no. El autor puede referirlos con el propósito de generar en el público lector cierto efecto o, por el contrario, puede mencionarlos sólo por el hecho de ser componentes de la sociedad que lo circunda y lo determina. De esta forma, se reafirma la homología existente entre la estructura de la obra y la estructura social en la que se genera.

Retomado el concepto de dialogismo introducido por Mijaíl Bajtín, podría reconocerse en las obras seleccionadas pertenecientes al género negro, la coexistencia de “múltiples voces”. Será a través de los discursos de los distintos personajes donde se manifestarán diversas visiones de mundo, muchas veces opuestas y otras veces compartidas. Dentro de estos discursos se identificará a la palabra como el elemento condensador de sentidos y esta a su vez permitirá comprender la realidad a la cual remite la novela.

Por otra parte Bajtín realizará un aporte fundamental para comprender a la obra de arte como un “reflejo” de la sociedad. Al superar al estructuralismo, el sociólogo advierte acerca de la importancia del contenido de las novelas en vinculación con la sociedad que pretende representar. El presente trabajo adopta esta idea ya que su propósito es analizar los contenidos de las novelas negras argentinas para establecer la correspondencia entre las historias y la realidad que estas buscan representar. Al mismo tiempo, se podrá apreciar su configuración como documento de denuncia de la sociedad a la que remite.

Las nociones teóricas que se han expuesto hasta el momento se encuentran inscriptas en la corriente denominada “sociología de la literatura” y

se vinculan con la presente investigación por manifestar un enlace entre el acto de creación de la obra literaria y la sociedad en la que se encuentra inmerso el escritor.

Con el fin de enriquecer el marco teórico se ha adoptado la concepción comunicacional propuesta por Raymond Williams en su teoría denominada “estructura del sentir”. La misma posibilitará ver al arte como un medio para resignificar la realidad, permitiendo la coexistencia de una visión opuesta a lo establecido. La literatura, en el proceso dictatorial, fue un canal de expresión que permitió abrir un nuevo universo de sentido, testimoniando, a través de la ficción, todo aquello que el discurso oficial pretendía acallar. La novela negra se opuso al discurso dominante disfrazando denuncia y crítica social dentro de sus relatos.

I. 2. MARCO METODOLÓGICO Y TÉCNICAS PARA EL ANALISIS

“(...) captar el mundo subyacente bajo la letra impresa, hacerlo revivir y descubrir cómo cada autor imprime a las palabras de todos, a las voces convencionales del lenguaje, un nuevo color. Porque las palabras no sólo tienen significado intelectual, sino también sugieren color, sabor, olor, matiz, movimiento, temperatura, estados, etc; todo lo puede producir o insinuar el creador literario y todo lo puede reproducir quien pretenda comprender una obra”.⁴⁸ Raúl Castagnino

Las obras literarias pertenecientes al género policial negro argentino, escritas y/o publicadas entre los años 1976 y 1986, serán el objeto de estudio de este trabajo. Partiendo de la hipótesis que sostiene el carácter testimonial y

⁴⁸ Castagnino, Raúl, *El análisis literario, Introducción metodológica a una estilística integral*, Segunda Edición, Editorial Nova, Buenos Aires, Mayo 1957. p 25

denunciatorio de estos relatos con respecto a la atmósfera sociopolítica propia de la última dictadura militar, se adoptará para el estudio del corpus de novelas la metodología del *análisis de contenido*.

Hacia 1952 el pionero en metodología de análisis de contenido Bernard R. Berelson, vinculó este estudio a un tipo de descripción "*objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de la comunicación*"⁴⁹ restringiendo la capacidad de esta práctica sólo a aquello que se presenta en los textos de manera explícita y susceptible a ser medido numéricamente.

Ampliando las consideraciones de tal autor, otro de los investigadores sobre el método Ole Holsti, propone considerar esta técnica tanto para el proceder analítico cuantitativo como así también para observar el contenido cualitativo del material a examinar. Por lo mismo, su mirada no estará orientada sólo a registrar los datos evidentes y palpables, sino que hará especial hincapié en el contenido latente en los mensajes de la comunicación. Su aporte en el campo metodológico, abrirá las puertas a la realización de inferencias, es decir, a la formulación de enunciados por fuera del material dado y en vinculación con todo aquello que rodea al objeto estudiado.

En base a dicha contribución, el profesor de la Universidad de Pennsylvania Klaus Krippendorff define a este análisis como "*una técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto*"⁵⁰

Para este autor el análisis de contenido "*puede llegar a convertirse en una de las más importantes técnicas de investigación de las ciencias sociales. Procura comprender los datos, no como un conjunto de acontecimientos físicos, sino como fenómenos simbólicos, y abordar su análisis directo (...) también podría emprender con más seriedad que en el pasado lo que corresponde a la tarea de analizar algo tan obviamente simbólico como un fenómeno simbólico, reconociendo su papel social, sus efectos y su significado.*"⁵¹

La novela negra en Argentina, en tanto fenómeno simbólico, creará un universo de sentido reconocible dentro de un contexto particular. En este caso,

⁴⁹ El pensamiento de Bernard Berelson, artículo extraído de la página web : www.infoamerica.org

⁵⁰ Krippendorff, Klaus, *Metodología de análisis de contenido*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1990, p.28.

⁵¹ Krippendorff, Op.cit., p.p 7,8.

el mismo se enmarcará en los años de violencia social que caracterizaron al país desde fines de la década del '60 hasta principios de los '80. Los autores que incursionaron en el género construyeron, en cada una de sus obras (entendidas como unidades simbólicas), su propio universo de sentido.

Se entiende, por tanto que, desde este trabajo, se reconocerá cuáles fueron aquellos elementos comunes a todos los autores, que les permitieron transformar sus obras literarias en documentos de denuncia de los hechos acontecidos dentro de ese período histórico.

I.2.a. Elementos componentes del análisis de contenido

Existen, dentro de todo análisis de contenido, elementos que facilitan la realización de la tarea investigativa; en orden de explicitar el proceder metodológico de esta investigación se puede remitir a los mismos destacando su aplicación al caso que ocupa este trabajo.

El primer componente a destacar es el de los datos que permiten establecer cuál va a ser el objeto de estudio; a partir de su identificación se van a poder distinguir las unidades de análisis. Desde su perspectiva Krippendorff caracteriza al dato como *“una unidad de información registrada en un medio duradero. (...) [Los datos] reciben una forma particular con una finalidad particular, y gran parte de los trabajos del análisis de contenido están destinados a dar forma analizable a una información no estructurada y vicaria, con frecuencia contingente.”*⁵². A esta definición el autor agrega que los datos están destinados a transmitir información y, a su vez, a representar fenómenos reales.

La presente investigación, por lo mismo, considerará como datos a todas aquellas palabras, frases, conceptos e ideas que aparezcan en las obras que remitan, explícita o implícitamente, al contexto dictatorial al que se ha hecho referencia con anterioridad.

⁵² Krippendorff, Klaus, Metodología de análisis de contenido, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1990, p.76.

A la vinculación realizada por el analista entre los datos que surgen de la obra y el contexto, se la denomina inferencia; en palabras de Krippendorff *“la inferencia es la razón de ser de todo análisis de contenido.”*⁵³

Un segundo elemento que posibilita la tarea del análisis de contenido es el muestreo, dentro del cual coexisten dos universos: el universo de las fuentes y el universo de las fechas. El primero, también denominado como muestra estratificada aleatoria, refiere a la elección de aquello que será sometido a examen, que en este trabajo particular estaría constituido por las piezas literarias propias del género policial negro argentino. El universo de fechas, hace alusión al recorte temporal del muestreo, que serían las obras escritas y/o publicadas entre 1976 y 1986.

Ahora bien, a partir de los componentes expuestos – datos, muestro- se configurarán las distintas unidades de análisis. Tres son los tipos de unidades a los que se hará referencia: unidad de muestreo, unidad de registro y unidad de contexto.

Siguiendo el orden de exposición, el primer tipo de unidades alude al elemento de muestreo considerado en su individualidad, examinado separadamente del resto de los elementos de la estratificación de la cual es parte integrante. En la aplicación de dicho concepto a la investigación, se puede precisar que la unidad de muestreo estará constituida por la novela policial negra considerada como creación artística individual, independiente del resto del corpus.

En un nivel intermedio entre estas unidades se posiciona la unidad de contexto, que funciona como delimitación del material que va a servir como elemento de registro por lo que la unidad de contexto será aquello que rodea a las entidades de registro.

A su vez, la unidad de registro está configurada por cada parte de la unidad de muestreo y se la considera por su fundamental aporte al cumplimiento de los objetivos planteados en la hipótesis de la investigación. Por lo mismo, todos aquellos conceptos o palabras-clave que, de manera directa o indirecta, remitan a los sucesos acaecidos durante la dictadura serán

⁵³ Krippendorff, Klaus, Metodología de análisis de contenido, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1990, p. 79.

considerados en este trabajo como unidades de registro, las cuales serán analizadas, codificadas y descritas.

Es a partir de las herramientas expuestas anteriormente que se considera a la metodología del análisis de contenido como técnica esencial para llevar a cabo de manera efectiva esta tesis. Sin embargo, la adhesión a la misma estará matizada por aportes provenientes de otros métodos de análisis.

En razón de la hibridación innegable de los métodos de análisis propios de las ciencias sociales, la presente investigación convendrá en la utilización de ciertas técnicas vinculadas a distintos tipos de análisis - como el análisis semántico, el estilístico y aquel que el investigador Raúl Castagnino denomina análisis literario- en función de la eficacia que las mismas proporcionen para la comprobación de la hipótesis planteada.

Partiendo de la propuesta de Raúl Castagnino, es preciso destacar que al momento de acercarse en profundidad a una obra literaria puede apreciarse la existencia de dos planos que es necesario tener en cuenta: la forma y el contenido. En lo concerniente al primero, está íntimamente ligado a lo estructural, a todo aquello que hace a la organización total del relato. Por otra parte, la cuestión del contenido se relaciona con el universo del sentido, es decir, con lo que queda dicho entre líneas.

Ahora bien, para acercarnos a este “universo” al que Castagnino hace referencia, es preciso someter la obra a una operación de “desintegración” en la que cada una de sus partes va a cobrar sentido de manera independiente; sólo una vez realizada esta tarea se tendrá la posibilidad de acceder al campo de la interpretación, el cual según el autor *“resulta de la síntesis, o reintegración de las partes en el todo (...) Estas dos operaciones se corresponden: no puede haber análisis si no se correlaciona con la interpretación, en cuanto ésta aporta los elementos que, sin ser la obra misma, la explican.”*⁵⁴

Por su parte, el Licenciado en Letras de la Universidad de Coimbra, Carlos Reis, también admite la correlación entre análisis e interpretación. Define al primero como un proceso en donde se descomponen y describen los elementos que integran la obra, mientras que en la segunda instancia tiene

⁵⁴ Krippendorff, Klaus, *Metodología de análisis de contenido*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1990, p 28

como fin “revelar el sentido que esos elementos (así como el sistema de relaciones establecidas entre ellos) sustentan.”⁵⁵

Si bien se parte de datos o bases analíticas concretas, como son las obras literarias pertenecientes al género negro, a la hora de realizar el análisis de contenido es necesario tener en cuenta que la producción de sentido, plasmada en estos libros, será estudiada desde un lugar de subjetividad. Por un lado, debido a que los mensajes no poseen un significado único; y por otro, debido al recorte realizado sobre el corpus a analizar.

Siguiendo a Krippendorff, “Siempre será posible contemplar los datos desde múltiples perspectivas, en especial si son de naturaleza simbólica. En cualquier mensaje escrito se pueden computar letras, palabras u oraciones (...) Y también pueden formularse interpretaciones psiquiátricas, sociológicas o políticas (...) Un mensaje es capaz de transmitir una multiplicidad de contenidos incluso a un único receptor. En esta circunstancia, la pretensión de haber analizado “el” contenido de la comunicación transluce una posición insostenible”⁵⁶

I.2.b. Análisis literario: Por el camino de la estilística integral

“La iniciación en la literatura es la introducción en el conocimiento directo de la obra literaria. Y ese conocimiento se logra mediante una sistemática tarea analítica realizada sobre el texto mismo.”⁵⁷ Raúl Castagnino

Esta técnica de abordaje literario planteada por Castagnino en su obra *El análisis literario*, introduce la metodología de la estilística integral. Sin embargo hay que especificar su concepción de estilística para diferenciarla de la tradicional definición de este término.

⁵⁵ Reis, Carlos, *Fundamentos y Técnicas del Análisis Literario*, Ed. Gredos, Madrid, 1981, p 34.

⁵⁶ Krippendorff, Klaus, *Metodología de análisis de contenido*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1990, p.30

⁵⁷ Castagnino Raúl, *El Análisis Literario, introducción metodológica a una estilística integral*, 2º Edición, Editorial Nova, Buenos Aires, mayo 1957. p14

El teórico germano Wolfgang Kayser, en función de clarificar esta ambigüedad con respecto al fenómeno de la estilística, expresa que *“el concepto antiguo de estilo está relacionado con la idea de que la creación literaria es un compuesto, algo fabricado de acuerdo a normas y cánones aplicados conscientemente y que se revisten con adornos y afeites, vale decir, con las llamadas figuras retóricas.”*⁵⁸ Siguiendo tal línea, se juzga que la tradición literaria emparenta el asunto del estilo a generalidades cercanas a la gramática, a estructuras más universales.

En contrapartida, los estudios modernos entienden la estilística como un fenómeno vinculado a la creación individual; se ahonda en la conexión que existe entre la obra y el artista creador, buscando detectar en este nexo la emotividad, lo afectivo, la intención del escritor así como también todo aquello que se manifiesta en los textos de manera involuntaria.

Esta última es la concepción a la que se ciñe Raúl Castagnino al momento de plantear la tarea analítica literaria y, acentuando el amplio alcance de este fenómeno, explica que *“como disciplina de coronamiento en la comprensión y conocimiento de la obra literaria la estilística presupone una tarea de progresivo desbrozamiento y penetración en el texto tanto para arrancarle los secretos de los efectos que produce, de su técnica, del estilo, como para llegar a las vivencias primeras que explican su origen. Esa tarea constituye el análisis literario, introducción sistematizada a una estilística integral.”*⁵⁹

Al abordar el estudio de los contenidos de una obra literaria, es esencial reconocer previamente ciertos aspectos que facilitan y garantizan un análisis bien acabado. Desde el enfoque trazado por Castagnino, el tema se erige como uno de los ejes esenciales a la hora de observar en detalle un texto. En este sentido, el tema es considerado por el autor como la materia del texto. Este puede tener tanto un origen imaginativo como una relación directa con la realidad del autor y el ambiente social en el cual se gesta la obra. Del último caso se desprende que la creación literaria va a estar siempre sujeta a condiciones específicas de temporalidad y espacialidad.

⁵⁸ Wolfgang Kayser en Castagnino Raúl, *El Análisis Literario, introducción metodológica a una estilística integral*, 2º Edición, Editorial Nova, Buenos Aires, mayo 1957. p 14-15.

⁵⁹ Castagnino Raúl, *El Análisis Literario, introducción metodológica a una estilística integral*, 2º Edición, Editorial Nova, Buenos Aires, mayo 1957. p 22.

Si bien los temas del corpus de las novelas seleccionadas estarán enmarcados dentro los propuestos por el policial negro como género – crimen, prostitución, estafas, drogas, etc.-, la investigación se abocará a reconocer, en un nivel más amplio, el universo simbólico al que van a estar refiriendo estos; es decir, se observarán los temas como alusiones a la atmósfera de violencia, represión, censura y muerte propia del proceso dictatorial ocurrido entre 1976 y 1983 en Argentina. Reconocer los temas dentro de las obras analizadas resulta de gran relevancia en tanto que permitirá ratificar la hipótesis del trabajo.

El tema se reconocerá dentro de las obras a partir de los diversos motivos inscriptos en ellas. El motivo se define desde Castagnino como *“una pequeña unidad temática que aparece y reaparece en diversas combinaciones.”*⁶⁰

Para comprender mejor de qué se trata este concepto se tomará en cuenta la definición que el semiótico Cesare Segre hace respecto de los motivos, *“la esfera de los motivos (...) es para Panofsky, mucho más amplia que la de los temas: los temas son aquellos motivos a los que la historia ha conferido un significado secundario que entra en convenciones culturales. A su vez estos significados secundarios vuelven a semantizarse en cada una de sus reutilizaciones, a base de las concepciones de las que el artista es portador (o creador): de modo que el significado primario ya culturalmente determinado, asume un nuevo valor en el ámbito de la producción artística y en el preciso contexto en el que se inserta.”*⁶¹

Así mismo, Segre afirma que los motivos se repiten dentro del mismo texto, por esto una de sus características más importantes es la recursividad. El motivo es la unidad significativa mínima del texto por lo que se puede decir que los motivos serían a los temas lo que las palabras a las frases. Por tanto se constituyen como elementos característicos de los personajes, de las acciones o de las circunstancias de las mismas, con el fin de ser capaces de caracterizar al texto.

Las obras literarias, al estar inmersas dentro del mundo social, revelan y dan cuenta de los distintos ámbitos de la vida. Allí, resignifican ese mundo y lo

⁶⁰Castagnino Raúl, *El Análisis Literario, introducción metodológica a una estilística integral*, 2º Edición, Editorial Nova, Buenos Aires, mayo 1957, p. 38.

⁶¹ Segre Cesare, *Principios del Análisis del Texto Literario*, Editorial Crítica, Grupo Editorial Grijalbo, Barcelona, p. 343

ponen en evidencia. A su vez, ese universo de lo social se halla plasmado en la unidad literaria. *“Los contenidos sociales configuran, o penetran directamente en el tema, o pueden constituir el resorte dramático o el escenario de una obra literaria. Al mismo tiempo, indirectamente manifestarán su presencia influyendo en la creación, en el espíritu del autor, porque este no puede negar el medio del cual procede y, aún negándolo, por contrafigura, lo alude y refleja”*⁶²

Dicho contenido social es de naturaleza compleja ya que diversos elementos confluyen en él y lo configuran. Se encuentran elementos del orden político, familiar, jurídico, económico, científico, artístico, e ideológico. Estas ideas son denominadas por Castagnino como los contenidos sociológicos de la obra literaria.

Otra cuestión no menos relevante para este análisis es la presencia del medio geográfico en donde la obra se produce (ubicación del tema en el espacio). Según Castagnino, *“El Medio geográfico donde nace una obra y la época en que se gesta influyen en ella y en el autor, ya sea reflejándose como escenario o historia en su tema; conformando de una manera especial el espíritu del autor; o en otros casos, asumiendo un papel protagónico dentro de la obra”*.⁶³

Así mismo, tener en cuenta el escenario o el contexto de surgimiento de una obra es de suma importancia para el análisis de la novela. Castagnino cita al filósofo y escritor Hipólito Taine cuando éste se refiere a dicho punto: *“así como hay temperatura física que por sus variaciones determina la aparición de tal o cual especie de planta, también existe una temperatura moral que por sus variaciones determina el surgimiento de tal o cual especie de arte (...) las producciones del espíritu humano, como las de la naturaleza, sólo se explican por el medio en que nacen”*.⁶⁴

Dicha temperatura moral es considerada por Taine como el conjunto de causas que determinan una obra de arte; estas son el medio, la raza y la época en donde se produce, por ejemplo, la novela.

En el caso de las novelas negras a analizar, se observará que el medio geográfico estará ligado directamente con la ubicación de las historias narradas

⁶² Castagnino, Raúl, *El análisis literario, Introducción metodológica a una estilística integral*, 2° Edición, Editorial Nova, Buenos Aires, Mayo 1957, pp 62, 63

⁶³ Castagnino Op.cit., p. 74

⁶⁴ Castagnino Op.cit., p. 79

en ciudades de Argentina, como Buenos Aires, Rosario, Resistencia; y en algunos casos particulares en localidades extranjeras, como por ejemplo el Distrito Federal de México, los Estados Unidos, etc, lugares de exilio de quienes huían del régimen dictatorial.

Otro aspecto que determinará a una obra de arte será la ubicación en el tiempo. Es necesario establecer el recorte temporal para configurar las características de época, como también para fijar todos los problemas relacionados con lo temporal en un arte que se desarrolla en el tiempo.

En referencia a lo antes mencionado Castagnino agrega que: *“En una época hay ideas y teorías predominantes; preponderancia de lo imaginativo sobre la razón, del ideal o de lo material. En la atmósfera de una época se perciben irradiaciones optimistas y nubarrones de pesimismo; hay euforia colectiva o angustia y psicosis generales. En el plano del arte puede traducirse la época por un sentido del orden, del disciplinado acatar de cánones y preceptos; o por una propensión a la aventura, al desorden rebelde, al individualismo. Cada época proporciona al creador temas, enfoques, ideas, perspicacias o cegueras.”*⁶⁵

En relación al presente trabajo se dará cuenta que el factor temporal influye en los autores ya que estos viven en situación de angustia, coexisten con los problemas y las crisis de la época en que producen sus obras. *El tercer hombre* de Graham Greene, es el caso con el cual Castagnino ejemplifica dicha aseveración. Esta obra siendo un *“argumento policial para el cine trasciende lo contingente y efímero de la película para permanecer en el libro como reflejo de un tiempo, de un momento histórico: la ocupación de Viena por las tres potencias aliadas y la proliferación del “Mercado Negro”*”⁶⁶

En cuanto a la descripción de personajes y caracteres, es necesario precisar si son arquetipos, símbolos, criaturas que proceden de la vida o de la imaginación del autor. También es imperioso observar si están identificados con éste o no se han compenetrado mutuamente.

⁶⁵ Castagnino Raúl, *El Análisis Literario, introducción metodológica a una estilística integral*, 2º Edición, Editorial Nova, Buenos Aires, mayo 1957, p. 89

⁶⁶ Castagnino Op.cit. p. 90

Según Castagnino el personaje “es el ser o ente literario que, como dotado de vida propia, se manifiesta por su presencia. Cuando actúa revela una línea de conducta, descubre su “carácter”.”⁶⁷

El autor define a este rasgo como “(...)el núcleo íntimo, intransferible, que constituye la individualidad; es una resultante en la cuál intervienen, entre muchos otros factores, la herencia, el temperamento, la sensibilidad, las creencias, la educación, el medio, la clase social, el lugar, la época, la familia; pero , sobre todo la voluntad.” El reconocimiento de estos caracteres puede producirse a partir de señas exteriores o movimientos interiores, “por el juego de pasiones internas (...) que aseguran al personaje una continuidad de rasgos, y que se manifieste por uno de ellos dominante, como condensación de la pluralidad”.⁶⁸

Puede decirse entonces que los personajes, en muchas ocasiones, están identificados con su autor. Sin embargo, en otras circunstancias, el creador toma de aquellos que lo rodean la “materia humana” para la creación de sus protagonistas. Por lo tanto, la elaboración de los personajes es – en ciertos casos- concebida como una fusión entre los caracteres del autor, los de las personas que habitan la realidad que él vive y los que habitan en su imaginación.

A raíz de las relaciones que mantienen entre sí los personajes de la obra literaria, el autor de *El análisis literario, Introducción metodológica a una estilística integral*, explica que: “En la esencia de toda creación de personajes (héroe, villano, traidor, la dama, la mujer fatal, etc.) que deban actuar radica la necesidad del enfrentamiento, del choque, del conflicto entre algunos de ellos y la afinidad, la aproximación entre otros. Alguno estará concebido como protagonista; otros, como antagonistas.”⁶⁹

En consecuencia, al momento de analizar los personajes es fundamental tener en cuenta diversas cuestiones como, la forma de interacción entre ellos, si son reales o simbólicos, cómo evolucionan en el desarrollo de la historia que se cuenta, cómo están determinados psicológicamente, entre otras. De esta manera, se podrá observar la creación de personajes imaginarios, con

⁶⁷ Castagnino Raúl, *El Análisis Literario, introducción metodológica a una estilística integral*, 2º Edición, Editorial Nova, Buenos Aires, mayo 1957p. 97.

⁶⁸ Castagnino Op.cit., p.p. 98, 99

⁶⁹ Castagnino Op.cit., p. 102

características particulares de prototipos de sujetos que habitan un determinado tiempo histórico.

Por otra parte, desde la perspectiva de la profesora María del Carmen Bobes Naves, los personajes son “*unidades funcionales en torno a las cuales se estructura el discurso*”⁷⁰ La descripción de cada personaje, en cuanto al valor de información cuantitativa, estará vinculada a la importancia que el escritor le otorgue a cada uno de ellos en el transcurso de la obra.

Para la realización del análisis de la presente investigación se tiene en cuenta también el siguiente aspecto: La acción, que posibilita la comprobación de su carácter accesorio o fundamental; si se sobrepone a la vida interior o ésta la configura; si el “clima” gravita positiva o negativamente sobre ella, etc.

Sin embargo, esta última cuestión no configura un punto preponderante en el análisis, sino que servirá como rasgo adicional para comprender mejor el contenido de las obras que se estudian. Cuando la acción sea funcional a los conceptos que se analizan, dicho elemento formará parte de la interpretación, para lograr el proceso de resignificación de la obra literaria. Por ejemplo, en el caso en que la muerte, o el delito, en tanto acciones, aparezcan en la novela y desencadenen en la configuración de los conceptos a analizar, no podrán ser omitidos, ya que conducen a la reconfiguración del sentido.

De esta manera, y siguiendo el tipo de análisis que propone Castagnino, se buscará en los textos literarios todas las variables a las que este autor hace referencia para poder realizar así una revisión temática y de contenido de las obras que la investigación propone. En este punto, el tema, el espacio en donde una obra artística nace, el tiempo, los personajes que la componen, los símbolos, etc, no pueden ser dejados de lado para realizar el estudio que se pretende hacer. En este sentido, el reconocimiento de dichos elementos es de vital importancia para encontrar uno de los tantos significados que pueden leerse en una pieza literaria.

La utilización de herramientas de análisis, provenientes de diversas propuestas metodológicas, permitirá configurar una nueva forma de abordaje de las obras literarias. A partir de tal hibridación analítica se conformará una técnica adecuada para lograr el estudio propuesto.

⁷⁰ Bobes Naves, María del Carmen, *Teoría General de la Novela Semiología de La Regenta*, Editorial Gredos, Madrid, 1985, p. 87.

CAPÍTULO II

CUALQUIER SEMEJANZA CON LA REALIDAD NO ES PURA COINCIDENCIA

LA NOVELA NEGRA NORTEAMERICANA

II.1 Antecedentes

“[la novela negra] fue un rompimiento abrupto con la nobleza del relato policíaco clásico, especialmente en lo que se refiere al crimen basado en motivos psicológicos individuales como la avaricia y la venganza. La corrupción social, sobre todo entre los ricos, se desplaza ahora hacia el centro de la trama, junto con la brutalidad, un reflejo tanto del cambio de los valores burgueses, provocado por la primer guerra mundial, como el impacto del hampa organizada”⁷¹. Ernst Mandel

Para comprender la aparición de la novela “negra” resulta necesario referirse brevemente a los orígenes del género policial bajo su forma clásica, surgida a fines del siglo XIX en Inglaterra. Las características principales de esta corriente literaria se deben a los ideales cientificistas y positivistas que guiaban el pensamiento de la época. La razón y la lógica matemática, al momento de plantear y resolver el enigma, van a caracterizar las historias propias de este tipo particular de literatura.

El origen del policial clásico está íntimamente relacionado con los ideales de la revolución industrial de fines del siglo XIX que habían marcado hondamente a la sociedad europea. La concepción de la ciencia como el camino más directo y efectivo hacia el progreso; la razón como eje y brújula ante el porvenir; la libertad de expresión, de opinión y reunión como un derecho indiscutible del hombre formaban la base de la escala de valores de esta nueva

⁷¹ Mandel Ernst, en Link Daniel, *El juego de los cautos Literatura Policial de Edgar A. Poe a P.D James*, Tercera edición, Editorial La Marca, Buenos Aires marzo 2003, p 72

generación. Estas cuestiones, se verán reflejadas repetidamente en las páginas del nascente género; el detective encarnará el prototipo del hombre analítico y calculador propio de esos tiempos racionalistas.

Estas nuevas ideas devinieron en la consolidación de un nuevo orden económico mundial: el capitalismo, que consiguió afianzarse con el método de producción en serie mecanizando las tareas de los obreros. Para ese entonces las relaciones entre capitalistas y trabajadores eran notablemente diferentes a las configuradas antes de la implantación de este nuevo sistema. Lo que ahora se evidenciaba claramente era la explotación del hombre por el hombre.

La proliferación de las grandes industrias en la periferia de las ciudades más importantes trajo aparejadas desmesuradas migraciones internas. Todo este proceso dio lugar a inconvenientes edilicios, que ocasionaron el hacinamiento, condiciones de insalubridad y epidemias. Los suburbios escondían problemas sanitarios, pero también morales: prostitución, vagabundeo y delincuencia.

Tales circunstancias derivaron en la conformación del primer cuerpo de policía de Londres en 1829. Esta institución, conocida como Scotland Yard,⁷² fue el lugar desde donde los autores tomaron las características para crear el perfil del detective típico del género, así como también las atmósferas y las situaciones propias de la época.

Las grandes ciudades en desarrollo fueron escenario de los primeros brotes de delincuencia urbana y cuna de una nueva corriente literaria que relatará un crimen que se resolverá con la detención de un delincuente descubierto mediante una minuciosa investigación.

El norteamericano Edgar Allan Poe es reconocido como el padre del género policial por haber delineado, en sus obras, los elementos que caracterizaron al policial clásico. Sus tres primeros relatos (*Los crímenes de la Calle Morgue*, *El misterio de Marie Roget* y *La carta robada*) fijarán los parámetros en los cuales se enmarcarán las sucesivas obras del género; a saber: el recinto cerrado, la novela problema y el detective analítico.

El primero de estos elementos refiere a un único espacio en donde se desarrolla y se resuelve el misterio.

⁷² Dato extraído de *De la novela de enigma a la novela negra* de Malharro, Martín. Revista Oficios Terrestres, Núm ° 1, Ediciones UNLP, 1995

En cuanto al segundo de estos componentes, es necesario destacar que este tipo particular de narración se basará en la búsqueda de la solución otorgándole al lector las pistas para develar el crimen. Así es que predomina el ingenio y la deducción, incitando al lector a resolver el enigma en simultáneo con el detective; planteando un desafío intelectual con el fin de entretener.

Por último, el detective analítico estará motivado a resolver el enigma por su propia satisfacción intelectual convirtiéndose así en el eje central de las historias, como es el caso del famoso Sherlock Holmes del inglés Arthur Conan Doyle, máximo exponente del relato deductivo. Respecto del escritor inglés, los autores y teóricos del género Pierre Boileau y Thomas Narcejac agregan que el esquema de sus cuentos “... es siempre el mismo: misterio, réplica de Sherlock Holmes, contraofensiva; a veces, del criminal, victoria de Sherlock Holmes, explicaciones finales. Siempre se trata de un duelo. Pero su inventiva es rica. De un cuento a otro, todas las circunstancias, motivos, lugares, peripecias (...) todavía hoy nos sorprenden y nos agradan por su diversidad.”

73

Asimismo, en la novela policial clásica el detective es, en general, un aficionado a las matemáticas y la lógica, alguien que utiliza fríamente la razón para deducir los acontecimientos. Los casos se le presentan como una sucesión de hechos en la cual, el detective, gracias a su sagacidad, puede resolverlos a veces con una simple mirada.

No tiene por qué ser un hombre vinculado a la justicia, y mucho menos a la policía. Por el contrario, se trata de alguien que logra superar los mecanismos llevados a cabo por ese organismo, y a veces pareciera burlarse de él. Por ejemplo, Sherlock Holmes se reía cuando lo confundían con un agente de Scotland Yard.

Además es un hombre que resuelve misterios por placer. No está interesado en el dinero. En algunos casos puede tratarse de un aristócrata, como lo era el detective Dupin, de Poe. A él, el enigma lo seducía por su supuesta irresolución.

Este detective, generalmente, tiene a su lado a otro hombre que lo acompaña, pero que no logra igualarlo en inteligencia. Se trata de alguien en

⁷³ Boileau, Pierre y Narcejac, Thomas, *La novela policial*, Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina, p. 55

quien este profesional deposita toda su confianza, y a quien parece estar enseñando todo el tiempo, como lo es Watson⁷⁴ para Holmes.

El escritor Juan José Millás brinda una breve caracterización de la figura del detective *“su gusto por la ciencia y por la deducción han hecho de él una máquina pensante que convierte toda la información recibida a través de los orificios de los ojos y de los oídos en un proceso analítico en el que ya no queda espacio para los sentimientos”*⁷⁵

Bajo estas características determinantes se desarrolló una importante producción en donde se destacaron dos escuelas representativas de la corriente clásica: la anglosajona, integrada por Edgar A. Poe, Arthur C. Doyle, Agatha Christie y Gilbert Keith Chesterton; mientras que Emile Gaboriau, Maurice Le Blanc, Gastón Leroux, Georges Simenon, entre otros, representaron la escuela francesa difusora del género.

La reiterativa fórmula que llevaban adelante estos autores terminó por llevar al género al agotamiento. El empeñamiento de los escritores por desafiar al lector relegó la evolución de las historias, y como escribe Millás *“Hemos llegado al punto de que los cadáveres parecen de plástico, puesto que son sólo una excusa, y en el que las novelas nos recuerdan los juegos de inteligencia que ocupan las páginas de pasatiempos de periódicos y revistas”*.⁷⁶

El ensayista Mempo Giardinelli coincide con esta visión en tanto que considera que el policial clásico se “divorció” de la realidad siendo esto lo que lo llevó a su agotamiento.

Hacia fines de la década de 1920 un nuevo contexto social daba lugar a la aparición de nuevas formas de narrar lo policial.

II.2 Contexto de aparición de la novela negra

“Angustia, violencia, masacre, estas son las palabras claves de la época. Basta de enigmas

⁷⁴ Watson puede proporcionar al lector todas las claves que, en nombre del juego limpio, son necesarias para la resolución del misterio, pero sin necesidad de tener que explicar su importancia y significado. Watson pregunta y el lector deduce.

⁷⁵ Millás Juan José, *Edgar Allan Poe, El escarabajo de oro y otros cuentos, Introducción a la novela policíaca*, Ediciones generales Anaya, Madrid, 1981, p. 26

⁷⁶ Millás Op.cit., P.p. 20,21.

y de retórica; la nueva novela quiere ser solamente acción, y con ritmo cinematográfico. Esto era lo que se adecuaba perfectamente a las necesidades de la posguerra (...) y el noticiero era una extensa novela negra, con cámaras de tortura, prisiones políticas, escándalos, traficantes, un vocabulario hipócritamente idealista y pelotones de ejecución (...) todo tenía que rehacerse, repensarse y reescribirse". ⁷⁷ Thomas Narceraj, y Pierre Boileau,.

La sociedad pedía a gritos ser retratada. La cuestión estaba en poder captar y contar a través de las palabras no sólo la investigación de un crimen sino denunciar al sistema capitalista norteamericano de los años veinte. La novela negra, poco a poco lo consigue. A pesar de ser parte de la literatura y de la ficción, contiene huellas de una sociedad en la que en cada rincón se engendraban componentes listos para ser descriptos y perpetuados en las páginas de este nuevo género.

Fruto de la década del veinte, la novela negra se consagró como respuesta a la crisis general que comienza a atravesar Estados Unidos en 1929. Para comprender el por qué de esas historias hay que situarse en el momento en que los máximos exponentes de la novela negra comienzan a escribir: La "Ley Seca" y las bandas de gánsters coloreaban un paisaje de contradicciones.

Luego del próspero período económico por el que se había visto beneficiado Estados Unidos tras la Primera Guerra Mundial, advino en este país una etapa marcada por una fuerte especulación financiera e incertidumbre social que culminó en lo que se dio en llamar el Crack del '29. Este hecho, que refiere a la caída de la bolsa financiera en la ciudad de Nueva York, puso en jaque la credibilidad misma del sistema y sus funcionarios. El caos y la inseguridad se apoderaron de todo el territorio, haciendo eco incluso más allá de las fronteras del país del norte. Se paralizó la industria y el sector agrícola,

⁷⁷ Boileau, Pierre y Narceraj, Thomas, *La novela policial*, Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina, p. 112

creciendo considerablemente el número de desempleados. El nuevo escenario mostraba ahora un sin fin de huelgas, manifestaciones, delincuencia, pobreza.

El descontento de la sociedad se acrecentaba a medida que los sueños se diluían. La expectativa de crecimiento, tan propugnada en los primeros años de aquella década por el presidente republicano Herbert Hoover, se debilitó dando lugar a un periodo de contracción y retroceso que llevó no sólo al desvanecimiento de un modelo económico sino que arrastró consigo la utopía del *american way of life* (sistema de valores sobre el que se apoyaba el modo de vida americano).

Uno de los representantes del género, Raymond Chandler, asegura que *“el autor realista de novelas policiales habla de un mundo en el que los gánsters pueden dirigir países, y de hecho casi dirigen ciudades (...) un mundo en el que un juez que tiene una bodega clandestina bien llena de alcohol puede enviar a la cárcel a un hombre apresado con una botella de whisky encima (...) es un mundo que no huele muy bien, pero es el mundo en el que usted vive (...). No es extraño que un hombre sea asesinado, pero es extraño que lo sea por tan poco, y que su muerte sea la marca de lo que llamamos civilización”*⁷⁸.

La prohibición de la fabricación y venta de bebidas alcohólicas en el país originó un período de violencia comandado por criminales que controlaban estas actividades. Ni la ley, ni sus representantes podían evitar el contrabando y el consumo. Otra imagen que se refleja constantemente en cada obra del “padre” de la novela negra, Dashiell Hammett, así como también en el resto de los escritores del género, es la alusión al consumo deliberado de bebidas y la dependencia que sus personajes tienen del alcohol. La reiteración de este elemento logra demostrar que la prohibición sólo consiguió un resultado: el quebrantamiento generalizado de la norma.

La falta de control desde el Estado, el debilitamiento de las administraciones y los mecanismos de protección y seguridad ocupaban el escenario que dejaba vacante el auge de los “rugidores” años ‘20.

Para Boileau y Narceraj la novela negra es un fiel testimonio histórico *“...el historiador que dentro de cien años quiera estudiar la sociedad*

⁷⁸ Louit Robert, *La Novela Negra Americana, en Cuentos Policiales de la Serie Negra*, Edición Tiempo Contemporáneo, 1969, P.

norteamericana podrá encontrar en la Serie Negra gran cantidad de datos sobre costumbres, hechos corrientes, y toda clase de observaciones sobre la vida en las grandes ciudades y en el campo, que no encontraría en ninguna otra parte.”⁷⁹

La denuncia a la corrupción del sistema capitalista imperante es figura repetida en las obras del género. Las condiciones abrieron un terreno fértil para que cada autor describa una historia criminal en un contexto que estallaba entre la delincuencia, la corrupción política y económica y la degeneración de las autoridades. De allí en más, dentro del policial, el ilícito lo podrán cometer tanto un delincuente como un policía, un empresario o cualquier “hijo de vecino”.

II.3 Representantes y obras representativas

Black Mask, fue la revista norteamericana en donde se imprimieron las primeras historias del “hard boiled”, estilo narrativo que alude a la intención de los escritores de reflejar la “ebullición” en la que vivía la sociedad norteamericana de aquellos tiempos. Esta *Pulp Ficción*⁸⁰ permitió el contacto con un público diverso y más amplio que el que consumía los policiales hasta el momento. Además de ser leídas por los aficionados al género, también comenzó a interesar a sectores “intelectuales”.

Las historias de los principales representantes del género fueron impresas en *Black Mask*. A través de sus páginas se propagaban las historias con un lenguaje “callejero”, simple y cotidiano. Así era posible transmitir la crueldad, la violencia y el acecho con las palabras justas.

El editor Joseph Shaw fue quien dirigió la publicación a partir del año 1926. Durante una década promovió este tipo de narrativa, ampliando, al mismo tiempo, la plantilla de escritores. Según Ricardo Piglia en el artículo *Lo negro del policial*, fue Shaw el verdadero creador del género al darle una línea editorial y una selección de los textos que luego conformarían las bases de la

⁷⁹ Boileau, Pierre y Narceraj, Thomas, *La novela policial*, Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina, p. 118.

⁸⁰ Se entiende por Pulps a las publicaciones baratas debido a la escasa calidad de la pasta de papel hecha con pulpa de donde sacan el nombre.

novela negra. El puntapié inicial, referido a la escritura dentro de estos ejemplares, lo dio Dashiell Hammett publicando allí en 1923 sus primeros cuentos cortos con características “negras”.

Esta revista describió un mundo caótico y turbulento; la violencia era concebida como el único medio para conseguir los objetivos de la gente. Desde sus páginas se mostró una sociedad en donde los políticos y los abogados fueron corrompidos por el sistema, en donde las calles de la ciudad se ven como un lugar vulgar; allí la gente utilizaba un lenguaje tosco y coloquial. En definitiva, la revista mostró el mundo de los suburbios estadounidenses, que parecía oculta hasta el momento, pero que a partir de ese entonces se había vuelto una forma de vida para toda la sociedad.

La influencia de sus publicaciones determinó los gustos y las preferencias de los lectores de aquella época. Causaron tanto impacto que luego de la quiebra de la economía de los Estados Unidos en el '29, las narraciones de *Black Mask* estaban en los primeros lugares del consumo de literatura reflejando, a través de las historias, las consecuencias de los mecanismos de la sociedad en decadencia.

Casualmente se publicó, también en aquel año, *Cosecha Roja* de Dashiell Hammett, una de las obras que mejor representan al género y en donde el detective está encargado de limpiar la ciudad minera de “Personville” de gánsters y corrupción.

A esta obra de Dashiell Hammett le siguieron una serie de novelas que continuaron alimentando la producción de esta vertiente dentro del género policial; entre ellas figuran *La Maldición de los Dain* escrita en 1929 desde donde se introdujo por primera vez la cuestión psicoanalítica; *El Halcón Maltés* en 1930, donde se consolidó la figura de Sam Spade, el detective protagonista de sus relatos. A estas piezas literarias las sucedieron, en 1931 *La llave de cristal* y en 1934 *El hombre flaco*.

Sin embargo, para dar comienzo a esta serie de obras, Hammett publicó sus primeros cuentos cortos en las ya mencionadas revistas de la colección *Black Mask* y así se difundieron sus obras características del género. Fue allí donde el norteamericano rompió con la fórmula “enigma + investigación = solución” y dio paso al género en el que es tan importante entender los hechos particulares del caso como el contexto en el que este se desarrolla. El primer

relato que publica para *Black Mask* fue *The Road Home* en diciembre de 1922, una historia sobre un caza recompensas que busca a un hombre durante dos años.

La fórmula de este autor se desprende de su vida personal. Nadie mejor que un detective que actuó en aquella sociedad luego de la primera guerra mundial en la agencia Pinkerton, para comprender y exponer sus características. Así introdujo la violencia a la novela policial y logró generar en el lector una sensación de crueldad, de injusticia y desorden social. Sus historias se basan en situaciones que ya no se producen en barrios elegantes y con personajes ricos (como ocurría generalmente en las clásicas novelas de Poe, Conan Doyle, y otros) sino que suceden en los suburbios, allí donde se cometían los crímenes, las muertes y los asesinatos más crueles. Su actitud de denuncia le valió una acusación de subversivo por parte del Comité de Actividades Norteamericanas y por esto fue condenado a seis meses de cárcel en 1951. Mempo Giardinelli asegura, “desde *Hammett*, los escritores norteamericanos de los años '20 y '30, como los actuales, en este género no inventaron realidad alguna. Sencillamente la describieron e interpretaron. Y es por eso que resulte imposible no ser un poco naturalista y costumbrista en este género: la novela negra se inscribe por definición, en estos rasgos.”⁸¹

Es Raymond Chandler el autor que trata el crimen tanto de las mansiones como de la calle. Su primer relato denominado *Black Mialers Don't Shoot*, fue publicado en diciembre de 1933 en la revista *Black Mask*. A pesar de que sus inicios en el género están relacionados con la publicación de sus cuentos, recién logró un reconocimiento a partir de la difusión de sus novelas, entre las que se destacan *El Sueño Eterno* de 1939, *Adiós Muñeca* en 1940; *La ventana Sinistra* en 1942; *La Dama del Lago* en 1943; *La Hermana Pequeña* de 1949; *El Largo Adiós* en 1953 y *Cocktail de Barro* en 1958.

Su héroe, caracterizado por un sentimiento moral, estaba preocupado por corregir las injusticias sociales, proteger a los débiles y aplicar normas éticas. Su idea principal se basa también en situaciones relacionadas con el contexto, la falta de justicia, de moral. Su detective, Philip Marlowe, protagonista de sus obras, se enfrenta con la corrupción policial, el cinismo y la

⁸¹ Giardinelli, Mempo, *El género negro, Ensayos sobre la literatura policial*, Op Oloop Ediciones, Córdoba, Argentina, P. 84

extorsión en manos de las figuras que supuestamente tenían a cargo el orden social.

Dashiell Hammett y Raymond Chandler son los dos autores más significativos para la historia del policial negro. Influyeron en la literatura norteamericana y mundial como así también en el entorno cinematográfico ya que muchas obras terminaron siendo llevadas a la pantalla grande.

Estos dos “pintores de los retratos en negro” son los fieles exponentes del género. A pesar de sus diferencias estilísticas, ambos abrieron camino a otros escritores que supieron aprovechar las bases de la nueva “especie” para continuar acrecentando la biblioteca que contiene las obras de novela negra.

Siguiendo esta “oscura” tradición narrativa una importante cantidad de autores se aventuraron en el naciente género policial negro, entre ellos se destacaron: James Cain; Ross MacDonald; Chester Himes; Jim Thompson; Horace McCoy; David Goodis; Charles Williams; James Hadley Chase; entre otros.

El crecimiento del género confirma que el realismo con el que se manejan los autores de novela negra es un fiel reflejo del escenario. El miedo, la crítica a las instituciones, al estado, la muerte y la inseguridad penetran en las novelas y los cuentos cortos. Puede o no haber una trama siniestra a revelar, pero con seguridad, quien se sumerja en ellos, encontrará las características de una sociedad degradada y lista para ser descubierta.

II.4 Temáticas y estilos de la novela negra

“El muerto yacía con la boca abierta. Le habían sacado parte de la ropa. Tenía la garganta hinchada y negra. El extremo de la lengua, que se asomaba por un costado de la boca, estaba azulado, tumefacto. En el pecho desnudo, sobre el corazón, alguien había dibujado una estrella de cinco puntas con tinta negra, y en el centro una T”. Hammett Dashiell⁸²

⁸² Hammett Dashiell, *Un hombre llamado Spade*, p. 20

Cada descripción de la novela negra genera un clima único. A través de las imágenes, los sentidos y la perpetua referencia al caos imperante, cada palabra atrapa al lector entre las páginas. Son relatos dotados de un realismo descarnado, realismo que se va gestando en una relación cómplice y simultánea entre el lector y las páginas a medida que estas avanzan. Los hechos se plantean y son descubiertos en un mismo tiempo por y para el amante de esta vivaz narrativa.

*El crimen, la violencia y el dinero delinear el perfil de estas intrincadas historias, fusionándose y creando un universo de ficción, el cual por sus características tan cercanas al mundo cotidiano, se convierten en un creativo y acertado modo de denuncia social. Jueces con tarifa, policías corruptos, empresarios cuasi mafiosos y, por supuesto, el detective convertido en un profesional que ya no sólo se limita a investigar el misterio alrededor de un crimen sino que ahora indaga una sociedad enferma, suicida y denigrada por su desmoronamiento. Época de prohibición, tentación y transgresiones; hombres y mujeres, despojados de etiquetas clasicistas, envueltos en una realidad viciada por el alcohol, las drogas y la prostitución. “Mas hubiese preferido estar completamente sobrio, pero no lo estaba. Si la noche me reservaba más tareas, no apetecía enfrentarme con ellas mientras el alcohol se me apagaba dentro. El latigazo me hizo mucho bien. Eché otro poco de King George en un frasco de bolsillo, me lo guardé y bajé al taxi”.*⁸³

La conformación y la exposición de esta red de acciones demuestran la ilegalidad, la brutalidad y la inseguridad reinantes en esta Norteamérica infectada por los gérmenes de la crisis de 1929.

*“Encontré a Mr. Charles Procton Dawn con el cuerpo retorcido entre dos escobas, una bayeta con largo mango y un cubo, en un pequeño entrante que formaba la escalera con una esquina del muro. Su barbita a lo Van Dyck ahora era roja debido a la sangre de una herida que le atravesaba la frente diagonalmente. Tenía la cabeza torcida hacia un lado y echada para atrás, en una forma y con un ángulo únicamente posibles para un cuello roto.”*⁸⁴ Tal insensibilidad ante los hechos y los comportamientos hipócritas y cínicos, es

⁸³ Hammet Dashiell, *Cosecha Roja*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 2000, p. 59

⁸⁴ Hammet Op.cit., p. 215

corriente. La muerte se transforma en situación cotidiana, es un acto que carece de penalización legal, y esto ocurre sin inquietar ni sorprender ni aún al más inocente de los ciudadanos.

Otro de los rasgos que, a nivel estilístico, evidencia el reflejo fiel de esta convulsionada sociedad de América del Norte en las múltiples ficciones del género negro está dado por la constante alusión a elementos de la vida cotidiana. De esta forma, los escenarios y las descripciones de espacios y lugares comunes, tales como calles y rutas estatales, bares, habitaciones de hotel y departamentos, oficinas, son comprendidos cuando se conocen más íntimamente las características de los suburbios, las ciudades y los pueblos estadounidenses. Dicha cercanía “geográfica”, sin duda, vuelve aún más intenso el vínculo entre el lector y el relato.

“Su apartamento era pequeño, interior y totalmente impersonal. Podría haberse pensado que acababa de mudarse esa tarde. Frente a un duro sofá de color verde fuerte había una mesa encima de la cual se amontonaban una botella de whisky medio vacía, un recipiente con hielo medio derretido, tres botellitas vacías de soda, dos vasos, y un cenicero de vidrio lleno de colillas con y sin huellas de lápiz labial. En la habitación no había ninguna fotografía u otro objeto de carácter personal. Podría haber sido una de esas piezas de hotel que se alquilan para una reunión o una despedida, para tomar unas copas y charlar o para una cita de amor. No parecía un lugar donde viviera alguien.”⁸⁵

Al mismo tiempo, esta proximidad entre la cotidianeidad del hombre y lo que el texto relata, va a direccionar la atención del lector ya no hacia dilucidación del crimen y los motivos de su ejecutor sino que quedara atrapado por las situaciones de violencia y corrupción, entre otras. Muchas de ellas son transmitidas a través de los crudos diálogos:

“Eileen se miró la blusa manchada de sangre y preguntó:

- *¿Puedo ir arriba a cambiarme?*
- *¡Cómo no!- el agente le hizo una inclinación de cabeza, habló por teléfono brevemente, cortó y se dio la vuelta-. Usted dice que le pegaron un tiro. ¿Quiere dan a entender que alguna persona lo mató?*

⁸⁵ Chandler, Raymond, *El largo adiós*, Plaza y Janes Editores S.A, Barcelona, 1988, p. 9

- *Creo que este hombre lo asesinó- dijo ella sin mirarme y salió con paso rápido de la habitación.”*⁸⁶

Una mujer, un agente y el detective protagonizan un diálogo referido a la violencia en la obra *El largo adiós* de Raymond Chandler.

Cabe destacar en esta instancia las funciones que hacen del diálogo uno de los recursos más utilizados y característicos de la novela negra. Esta herramienta narrativa dota de agilidad al relato, apoyándose en la utilización de un lenguaje coloquial que acerca aún más el texto a la realidad del lector.

Así mismo, el sarcasmo y la ironía son recursos a los que estos escritores echarán mano de forma constante, dando sutiles giros a los relatos, dejando que se cuele entre tanta oscuridad un haz de humor y creatividad. Además, en cada una de estas obras abundan las descripciones metafóricas que dotan de prestancia y color las páginas de estas narraciones.

Respecto de esta cuestión estilística, y a modo de conclusión, el periodista y docente Martín Malharro enumera los principios básicos de la escritura dura: diálogo corto y punzante, acción rápida, relato objetivo y frío, lenguaje popular y ordinario y una violencia chispeante y fresca.⁸⁷

Retomando ahora lo concerniente a los personajes, estos aparecen en escena representando fidedignamente los prototipos de actores sociales que se destacaban en aquella época; la misma convulsión de esos tiempos contribuirá a la crisis de las instituciones y sus miembros, cuya credibilidad y autoridad quedará relegada y contaminada por la manipulación económica, los acuerdos interesados, generando una cadena de favores por fuera de los canales convencionales del sistema judicial.

“ -Te propongo un trato, Flippo. – Le dije cuando se alejó de mi hacia un lado, donde se convertía en vértice de un triángulo cuyos otros vértices éramos la joven y yo- Estás afuera bajo palabra, y aún te restan unos años de condena. Te he sorprendido armado; es suficiente para mandarte a la cárcel otra vez. Yo sé que no estás metido en este asunto. Supongo que estabas aquí para alguna otra, menos importante y tuya, privada, pero no

⁸⁶ Chandler, Raymond, *El largo adiós*, Plaza y Janes Editores S.A, Barcelona, 1988, p. 240

⁸⁷ Malharro Martín, *De la novela de enigma a la novela negra* en Revista Oficios Terrestres, Núm ° 1, Ediciones UNLP, 1995

puedo probarlo y no quiero hacerlo. Márchate de aquí, solo y neutral, y me olvidaré de que te he visto.

En la cara oscura y redonda del muchacho aparecieron diminutas arrugas: lo estaba pensando.

La princesa dio un paso hacia él.

- *¿Ha escuchado la oferta que le he hecho a él? – preguntó – Bien, se la hago a usted con la condición de que le mate.*

La expresión pensativa se profundizó en el rostro del muchacho.

- *Tienes que elegir, Flippo, - resumí -. Todo lo que puedo darte es libertad; no mas San Quintin. La princesa te puede dar una buen parte del botín que ha robado junto con una buena posibilidad de que te cuelguen.*⁸⁸

Este fragmento correspondiente al relato de Hammett *El saqueo de Couffignal* presenta a tres personajes (un detective privado, una princesa y un joven italiano) quienes, ante la posibilidad de verse involucrados en la escena de un delito, buscan llegar a un acuerdo respaldado en promesas e intercambios de favores; un acuerdo desigual que, de cualquier manera, se cobrará la vida de uno de ellos.

De este modo, el mismo concepto de justicia se transforma; ya no habrá tribunal que juzgue y penalice, sino que cada individuo se convertirá en justiciero, resolviendo los hechos a partir del dictamen de su juicio interno o delegando la causa en la persona de un profesional de la investigación.

Según Tzvetan Todorov, *“La novela negra no se constituyó en torno de un procedimiento de presentación sino en torno del medio representado, de personajes y costumbres particulares; dicho de otra manera su característica constitutiva está en sus temas (...) es alrededor de algunas de estas constantes que se constituye la novela negra: la violencia, el crimen frecuentemente sólido, la moral de sus personajes.*⁸⁹

II.5 La figura del detective

⁸⁸ Hammett Dashiell, *El saqueo de Couffignal*, p. 97.

⁸⁹ Todorov, Tzvetan en Link, Daniel, *El juego de los cautos*, Tercera Edición, Editorial La Marca, Buenos Aires, Marzo 2003, p. 68

El personaje protagónico del policial negro norteamericano es el detective; una persona que conoce claramente qué es lo que está haciendo, cuáles son las características de los personajes con quienes tiene que lidiar, y además se dedica exclusivamente a resolver los casos y por lo tanto cobra por ello. En cambio, al detective anglosajón se lo mostraba como un hombre de gran sabiduría, un sujeto racional que resolvía los casos porque las pruebas con las que contaban se le mostraban en forma lógica y organizada. El de la novela negra norteamericana era un hombre común que tenía conocimientos, que buscaba pruebas y que sabía dónde hacerlo.

Ahora bien, este detective privado de Estados Unidos, sigue siendo un hombre solitario. No tiene mujer ni hijos, necesita de esa soledad para poder disponer de sus tiempos de acuerdo a lo que su cliente y el caso requiera. Es un hombre que sabe vivir en comunidad y que, por lo mismo, no puede escapar de los vicios de esta desmejorada sociedad norteamericana; sin embargo, constantemente se encuentra intentando no caer ante las tentaciones debido a que de ello depende el éxito de su trabajo. El detective creado por Raymond Chandler, Philip Marlowe, era presentado como un personaje solitario, duro y a su vez tierno, cínico y desencantado; pero sobre todo una buena persona.

“El borracho se deslizó rápidamente y fue a dar con el fundillo en el piso de asfalto. De modo que yo intervine y puse mi granito de arena. Creo que siempre se comete un error cuando se mete uno con un borracho.(...) Lo tome por debajo de los brazos y lo levante.

-¿Usted conoce a este hombre?

- Oí que la dama lo llamaba Terry. Por lo demás no lo conozco ni por las tapas. Hace sólo dos semanas que estoy aquí.

(...)

- ¿Qué piensa hacer con él?

- Llevarlo a casa y desembriagarlo lo suficiente como para que me diga dónde vive.

(...)

Terry Lennox me acarreó abundantes problemas. Pero, después de todo, aquello estaba dentro de mi ocupación habitual”.⁹⁰

⁹⁰ Chandler, Raymond, *El largo adiós*, Plaza y Janes Editores S.A, Barcelona, 1988, Pp 7,8,9.

En definitiva el detective de la novela negra norteamericana es un experto que, por profesión y por dinero, se encarga de resolver los casos que le acercan sus clientes. Lejos queda ya aquel hombre que por gusto y autosuperación intelectual dedicaba sus días a decodificar extraños enigmas. Cede lugar el misterio a la realidad, a los problemas comunes, al detective que se expondrá a los riesgos de la vida cotidiana pero siempre saldrá ileso. Este nuevo hombre, si bien se contacta con el mundo exterior y con los policías del gobierno, sigue siendo un solitario.

Fortaleciendo el perfil de este personaje tan particular de la novela negra, Martín Malharro brinda, en resumidas palabras, una imagen exquisita de este hombre duro.

“El detective es consciente de la tragedia en la que vive inmerso, conoce el olor a podrido que hay detrás de cada fotografía de familia sonriente, intuye la crueldad de cada uno de los personajes que encarnan la moralidad y el orden, sabe que frente a esa enorme y luminosa fachada de animal vegetariano y feliz que exhibe la sociedad, esta oculta la faz pervertida de una sociedad violenta”

91

Una vez recorrido el camino por el que se fue gestando este género conocido a lo largo del tiempo como novela policial negra, se puede abordar ahora la incursión de escritores argentinos en esta cautivante narrativa.

⁹¹ Malharro Martín, *De la novela de enigma a la novela negra* en Revista Oficios Terrestres, Núm ° 1, Ediciones UNLP, 1995

CAPÍTULO III

ESCRITO CON TINTA NEGRA: LA NOVELA NEGRA EN ARGENTINA

III.1 Antecedentes

“Quizás más que la de cualquier otra región de América Latina, toda la literatura producida a orillas del Plata muestra ese tironeo constante entre tradiciones respetables allende el Atlántico y fieras voces que le llegan de lo llanos cercanos, de la orilla o la frontera.”⁹² Jorge Lafforgue

Importación, palabra clave que representa el primer contacto que Argentina tuvo con el género policial clásico. Las traducciones que llegaron a esta tierra hicieron posible que el público y los mismos escritores locales se apropiaran de este género narrativo, creando así un nuevo mercado literario en Argentina.

Ahora bien, es necesario aclarar la existencia de aislados exponentes argentinos del género que a fines del siglo XIX y principios del XX incursionaron en esta narrativa sin lograr consolidar al género dentro del campo literario nacional. Entre ellos figuran autores como Luis Varela, Carlos Olivera, Eduardo Holmberg, Horacio Quiroga y Vicente Rossi.

Hacia fines del siglo XIX surgió en el país una serie de colecciones nacionales que comenzaron difundiendo las obras más destacadas del género policial escritas por Edgar Allan Poe, y folletines de Emile Gaboriau, Arthur Conan Doyle, Gaston Leroux entre muchos otros. Estos libros se transformaron progresivamente en el puente que conectó al género con un acotado público nacional.

No es casual que quienes se encargaron de traducir las obras clásicas fueran escritores argentinos como Jorge Luis Borges; Rodolfo Walsh; y Adolfo Bioy Casares, los mismos que más tarde le dieron vida al género policial en su versión nacional.

Fue en la década del '30 cuando se configuró, en el país, un público consumidor de esta literatura. La *Editorial Tor* comenzó a distribuir la renombrada *Colección Misterio*, la cual posibilitó el conocimiento de autores ortodoxamente policiales, como Anthony Berkley, Henry Wade, John Dickson Carr, Edgar Wallace, entre otros.

Dos series de publicaciones tomaron las riendas de la difusión de novelas y relatos policiales anglo-americanos hacia fines de los años '30. Ellas fueron *Hombres Audaces* (con el modelo integrado por la sumatoria de acción y suspenso, característico de los pulps norteamericanos) y *Biblioteca de Oro*, a través de la cual se divulgó la clásica “novela – problema”⁹³ de los consagrados escritores S.S Van Dine, Ágatha Christie, Erle Stanley Gardner, etc.

Para ese entonces, según Jorge Lafforgue y Jorge Rivera, autores de *Asesinos de Papel*, un compilado de ensayos sobre el género, “*la producción argentina es todavía parcial, fragmentaria y aislada. Carece, fundamentalmente, de la típica fecundidad y “masividad” que caracteriza al género y que en cierta medida asegura su supervivencia.*”⁹⁴ A pesar de esto, y en muy escaso número, aparecieron algunos cuentos escritos por artistas nativos como Enrique Anderson Imbert, Sauli Lostal, Jacinto Amenabar, Roberto Arlt, etc.

Sin embargo, diez años más tarde se conformó el escenario en el cual el detective encontró mayor aceptación en estas tierras; ya que para ese entonces el género había conseguido captar un público diverso perteneciente a las distintas clases sociales, logrando asimismo su incorporación a la vida del lector como un nuevo modo de entretenimiento.

La novela – problema comenzó a afianzarse para heredar, no por casualidad, las características de la “especie” que había visto la luz a través de la pluma de Poe.

La *Revista Sur*, dirigida por la escritora Victoria Ocampo, fue una de las principales fuentes de difusión de este tipo de literatura. Allí Jorge Luis Borges

⁹² Lafforgue Jorge, en Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge. *Asesinos de papel*. Buenos Aires, Colihue, 1995, p. 106.

⁹³ Novela problema: Se entiende como novela problema a los relatos surgido en Inglaterra a fines del siglo XIX creados por Edgar Allan Poe que se caracterizan por la resolución analítica y deductiva a cargo del detective, quien generalmente resuelve el misterio dentro de una habitación cerrada, sin necesidad de tener que acudir el lugar de los hechos.

⁹⁴ Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge. *Asesinos de papel*. Buenos Aires, Colihue, 1995, p. 15.

comenzó a teorizar sobre el género policial, dando lugar a debates en torno a la legitimación del mismo.

Según Lafforgue y Rivera “en líneas generales, la narrativa policial argentina remite de manera directa a notorios modelos anglo-norteamericanos”. Los autores agregan a su vez que “para comprender el advenimiento de la narrativa policial argentina y entender, al mismo tiempo, ciertas particularidades de su desarrollo, es indispensable remitirse, en forma simultánea, a la evolución global del género y, de modo muy especial, a las características de su temprana difusión en nuestro medio...”⁹⁵

Para Lafforgue proceso de apropiación que realizaron los autores argentinos del policial clásico se lo puede fragmentar en tres momentos. El primero, signado por la adhesión a los moldes característicos del policial clásico (crimen, enigma, juego). La producción de tales obras estuvo en manos de escritores tales como J.L. Borges, A. Bioy Casares, Enrique Anderson Imbert, entre otros.

En una segunda instancia, se sitúan aquellas obras que se caracterizaron no sólo por utilizar las estructuras clásicas del policial, sino que también le agregaron elementos propios de la literatura local. Algunos de los autores que mejor representaron este momento fueron Adolfo Pérez Zelaschi, Marco Denevi, Norberto Firpo, Sirya Poletti. Unas de las particularidades que remarca el investigador norteamericano Donald Yates entre estos dos períodos es el paso de “una etapa artística” a “un período comercial”.

En una tercera fase empieza a emerger un conjunto de escritores quienes, escondidos detrás de múltiples seudónimos, comienzan a relegar la fórmula clásica para dar origen a nuevas formas de narrar dentro del género policial. Uno de los exponentes de esta etapa es el escritor y traductor Eduardo Goligorsky quien, con *La Morgue Está de Fiesta, Tarde o Temprano la muerte, Lloro a mis muertos*, contribuirá en los años '60 a la inclusión de ciertos elementos que configurarán las bases desde donde más tarde se erigirá la novela negra argentina. El aporte más significativo estará vinculado con el reconocimiento de la violencia social manifiesta en sus relatos.

⁹⁵ Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge. *Asesinos de papel*. Buenos Aires, Colihue, 1995, p 13.

III. 1. a. De la apropiación a la producción

Seis problemas para don Isidro Parodi, compilado de cuentos publicado en 1942, significó, según Rodolfo Walsh, la primera expresión del género policial de producción argentina. El personaje de esta obra es el detective don Isidro Parodi, quien es apresado luego de ser acusado erróneamente de asesinato. Desde su celda, resuelve problemas criminales a través de los datos que le acercan testigos y colegas. Su razonamiento y deducción lo llevan a descubrir los casos más intrincados.

La dupla Borges - Bioy Casares, autores de la mencionada obra, unificados bajo el seudónimo de Honorio Bustos Domeneq, dirigió una de las colecciones más significativas para el avance del policial: *El Séptimo Círculo*; proyecto que surge en 1945 dando espacio no sólo a las traducciones de las obras de la rama clásica del género policial sino también a autores no identificados de modo directo con el género tales como Graham Greene, Guy De Cars, etc; al mismo tiempo *Séptimo Círculo* hizo posible la aparición de obras propias de la corriente de escritores policiales rioplatenses. A partir de 1945 formaron parte del proyecto las novelas de autores nacionales como Bioy Casares y Silvina Ocampo con *Los que aman odian*, Manuel Peyrou con *El estruendo de las rosas*, entre otros.

En estos autores se identificarán características comunes, según Lafforgue y Rivera “*prevalecerá, en varios, la idea de la narración como pastiche, como ejercicio de humor con las reglas del juego y las convenciones del género, e inclusive como ocasión para la sátira (...) En otros casos los grandes modelos anglo-norteamericanos resultarán inconfundibles (...)*”⁹⁶

Luego aparecieron otras colecciones que continuaron con la difusión de este tipo de literatura: *Selecciones Biblioteca de Oro*, *Evasión* y *Serie Naranja*. Está última se destacó no sólo por incluir a Walsh y su clásico *Variaciones en Rojo*, sino también por comenzar a publicar la llamada “novela dura”.

⁹⁶ Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge. *Asesinos de papel*. Buenos Aires, Colihue, 1995, pag. 20

Los libros de *Club del Misterio* también fomentaron este tipo de literatura llegando a su punto de difusión máximo con la publicación de *Usted Mató a Mona Leeds* del escritor John Roeburt.

Las colecciones *Rastros* y *Pistas* tradujeron a los máximos exponentes de la corriente “dura” y “negra” que impulsaron Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Peter Cheyney y David Goodis, sin dejar de publicar la clásica novela policial de enigma.

El recordado magazine *Leoplan* hizo circular a través de la difusión de sus entregas este tipo de literatura, mientras que la publicación *Vea y Lea* organizó concursos de narrativa policial. Hacia 1950 ambas revistas se dedicaron a propagar cuentos de autores argentinos de la talla de A. Pérez Zelaschi, Alfredo J. Grassi, Rodolfo Walsh, entre otros. Allí los personajes, los ambientes, continuaron íntimamente ligados a los de los precursores extranjeros. La iniciativa de incluir escritores nacionales en sus publicaciones es remarcada por los autores de *Asesinos de Papel* como un “indicio revelador” del creciente interés por el policial.

A pesar de la creciente divulgación del género, continuaron los prejuicios que catalogaban a las obras policiales como de escaso valor literario, empujando de este modo a muchos escritores a esconder sus nombres detrás de seudónimos. Según Lafforgue y Rivera, los modelos extranjeros han sido imborrables por lo cual se dificultó la consumación de una fórmula propia “que no cargue resabios, indicios, secuelas o recidivas de la matriz original”. Para los autores, hubo un avance cualitativo y cuantitativo en los veinte años que abarcaron las décadas del ‘40 y del ‘50. Fue allí cuando escritores como Borges, Bioy Casares, Abel Mateo, Marco Denevi, crearon una serie de obras características de esa especial literatura apadrinada por Edgar Allan Poe.

Poco a poco, como ocurrió en Europa y Norteamérica, el género dio paso a nuevas técnicas para la transformación del policial. Hacia fines de los años ‘50 y principios de la década del 60 se consolidaron las características de aquella corriente no tradicional conocida como novela “negra” o “dura”. Las colecciones *Cobalto*, *Pandora*, *Deborah*, *Punto Negro*, *Linterna* llenaron sus páginas con traducciones y redacciones nacionales sobre esta nueva vertiente. Allí, la violencia, el sexo, la corrupción, el alcohol fueron las herramientas con las que se construyó el novedoso estilo “hard-boiled”.

La década del 60 fue escenario de grandes cambios culturales en el ámbito nacional; se ampliaron las oportunidades de acceso a los distintos niveles de educación lo que ocasionó un “ensanchamiento” del sector ilustrado. Junto con esta camada de nuevos lectores surgieron renovados intereses vinculados con la temática nacional y la realidad social argentina. El crecimiento de un público aficionado a las letras se tradujo en un auge tanto en la producción como en el consumo de literatura.

Fue en este peculiar contexto donde el género negro comenzó a abrirse paso entre duplicados, viejos moldes, juegos de ingenio, pero ante todo, nuevos lectores. Si bien en un principio se halló compartiendo páginas con obras del tipo clásico en ediciones gráficas como *El Séptimo Circulo*, va a ser en 1968 cuando, en base a un proyecto que el escritor Ricardo Piglia denominó *Serie Negra* (colección de la Editorial Tiempo Contemporáneo), se creó un espacio propio para la publicación de los relatos de la rama “dura”. A través de esta colección se buscó rescatar la esencia de la tradición norteamericana, que hasta el momento había sido relegada a un segundo plano, tanto por los escritores como por los mismos lectores. De esta manera, comenzaron a difundirse las traducciones de las principales obras del policial negro escritas por Chandler, Hammett, Horace Mc Coy, entre otros. Asimismo, los números incluyeron un prólogo que se detenía principalmente en la diferenciación de ambas corrientes, la clásica y la negra, y se detallaban las particularidades de esta última.

Fue la década del 70 el momento donde afloraron las primeras producciones nacionales de policial negro; las mismas se enfrentaron con una sociedad que ya no buscaba mero entretenimiento sino respuestas a la dura realidad de un país convulsionado, marcado por las prohibiciones y la violencia. Siguiendo la valoración realizada por Manuel Rud y tomando su palabra puede apreciarse que: *“El patrón de funcionamiento de los rasgos del policial negro será, en el Río de La Plata, una operación eminentemente apropiativa y decididamente política.”*⁹⁷

⁹⁷ Rud, Manuel, *Breve historia de una apropiación, apuntes para una aproximación al género policial en la Argentina*, Departamento de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

III. 2 Contexto de aparición de la Novela Negra en Argentina

III.2.a. Panorama socio - político

Para comprender la importancia de los años en los cuales se han escrito las obras a analizar, es necesario una descripción del contexto histórico en el cual se enmarca esta investigación.

La década de 1970 comenzó con Argentina gobernada por autoridades militares encabezadas por Juan Carlos Onganía. Sin embargo para ese entonces el debilitamiento del régimen impuesto en 1966 había hecho posible el acuerdo para la apertura democrática con el llamado a elecciones presidenciales en 1973. *“En marzo de 1971 Lanusse anunció el restablecimiento de la actividad política partidaria y la próxima convocatoria a elecciones generales, subordinadas sin embargo a un Gran Acuerdo Nacional (...) la Fuerzas Armadas optaban por dar prioridad a la salida política y con ella aspiraban a reconstruir el poder y la legitimidad de un estado cada vez más jaqueado”*⁹⁸

A fines de 1972 el ex Presidente Juan Domingo Perón regresó al país con el fin de organizar a su partido para las elecciones de marzo del siguiente año. El líder justicialista conformó el partido que lo representaría en los comicios, *Frente Justicialista de Liberación*, y designó como sus representantes a Héctor Cámpora, como candidato a Presidente, y a Vicente Solano Lima como Vice.

En marzo de 1973 las elecciones se llevaron a cabo y la fórmula Cámpora – Solano Lima ganó por amplia diferencia; para mayo del mismo año el representante de Perón ya ejercía el cargo presidencial. Sin embargo, aún quedaba por definir una serie de conflictos en el espacio social, político y también militar.

A pesar de haber conseguido ganar las elecciones sobre sus opositores y con gran participación popular, el descreimiento en cuanto a la representación de los partidos políticos era algo que el peronismo debía resolver con rapidez. Esta sensación generalizada de no encontrar representación se había encarnado en los sectores más populares. Ante tal

⁹⁸ Romero Luis Alberto; *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 1994, p. 257.

situación, los grupos armados parecían haber encontrado la oportunidad de insertarse dentro de la sociedad.

Para este entonces las diferencias ideológicas dentro del movimiento peronista estaban sumamente marcadas. Fue así, que el 20 de junio de 1973, para la vuelta de Perón, luego de su exilio en España, la izquierda representada en su mayoría por la *Juventud Peronista*, la *Fuerzas Armadas Revolucionarias* (FAR) y *Montoneros*, fueron repelidos en Ezeiza por el brazo armado de la derecha peronista encarnada en la *Alianza Anticomunista Argentina* (Triple A). Esta organización, creada por el asesor más cercano a Perón, José López Rega, estaba dedicada a la persecución y asesinato de dirigentes gremiales, militantes de distintas organizaciones de izquierda, periodistas, artistas, abogados defensores de presos políticos y sacerdotes tercermundistas. La Triple A es considerada por muchos como el comienzo del terrorismo de Estado, ya que actuó utilizando sus recursos y en connivencia con él.

Los hechos de Ezeiza llevaron a Cámpora y Solano Lima a dimitir en sus puestos; ante esta situación asumió el Presidente del Senado Raúl Lastiri, quien convocó a elecciones en donde la fórmula Juan Domingo Perón- María Estela Martínez de Perón ganó por gran mayoría. De esta forma el General logró retornar a la presidencia.

El primer mandatario se planteó para su nuevo gobierno llevar a cabo un acuerdo social con los grandes representantes corporativos y la conducción centralizada del movimiento peronista; sin embargo para ese entonces las divisiones dentro del partido eran ampliamente significativas, por lo que el pacto social también se volvería imposible. En su discurso de asunción, el primero de mayo de 1974, Perón invitó a la izquierda del movimiento a retirarse de la Plaza de Mayo, lo que marcó con más fuerza las diferencias ideológicas entre el gobierno y sus seguidores.

El 24 de junio de 1974, a un año de su asunción, muere el General, quedando a cargo de la presidencia María Estela Martínez de Perón. Junto con la muerte del principal referente del peronismo y la ejecución directa de los planes de gobierno por parte de López Rega, la represión contra opositores y la izquierda peronista se volvió más cruda. La Presidente, sabiéndose consciente de la debilidad que encarnaba su figura, decidió tomarse una licencia,

ocupando su lugar Ítalo Lúder, el presidente del Senado. Este delegó en las Fuerzas Armadas la tarea de restablecimiento del orden. Los militares acataron el pedido y decidieron desenvolverse siguiendo su propia metodología: la represión contra las guerrillas de izquierda. De esta forma, el genocidio estaba en marcha.

Ante la crisis política y económica, la cúpula militar y los grandes grupos empresariales no hicieron ningún esfuerzo por apoyar al decaído gobierno.

El caos económico reinante producto de una devaluación y un elevado índice inflacionario, sumado a la crisis de autoridad, el terror sembrado por la Triple A, y el apoyo brindado por los medios de comunicación y la Iglesia al sector militar, propiciaron el escenario para la llegada del poder castrense a la Casa Rosada. Por su parte, la sociedad dio su consenso, ya que creyó ver en esta fuerza la única salida al caos generalizado.

El 24 de marzo de 1976 una *Junta Militar* integrada por el General Jorge Rafael Videla, el Almirante Emilio Massera y el Brigadier Orlando Ramón Agosti asumió el poder, dando comienzo al autodenominado *Proceso de Reorganización Nacional*. El nuevo gobierno centró en sus tres fuerzas todo el poder, no sólo militar sino también legal. En este contexto se articuló la represión ilegal avalada por todas las instituciones del Estado.

La represión hacia todos aquellos que el gobierno consideraba opositores a sus ideas, se volvió una acción sistemática y generalizada. La operación procuraba eliminar todo activismo, toda protesta social, expresión de pensamientos crítico y dirección política del movimiento popular.

Respecto de esta cuestión el historiador José Luis Romero alega que “*en la concepción de los jefes militares, la restauración del orden significaba eliminar drásticamente los conflictos que habían sacudido a la sociedad en las dos décadas anteriores, y con ellos a sus protagonistas. Se trataba en suma de realizar una represión integral, una tarea de verdadera cirugía social*”⁹⁹, el mecanismo terrorista estaba dividido en cuatro momentos: la detención, el secuestro, la tortura y la ejecución.

Las detenciones se realizaban no sólo en los domicilios particulares, sino también en los lugares de trabajo y en la calle. Para esta tarea se utilizaban

⁹⁹ Romero José Luis, *Breve Historia de la Argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1996, pp 187-188.

vehículos Ford Falcon verdes sin patente. Tal como lo explica Luis Alberto Romero, el destino primero del secuestrado era la tortura sistemática y prolongada tanto, física como psicológica. Los mecanismos utilizados fueron *la picana, el submarino* (mantener la cabeza sumergida en un recipiente de agua), y las violaciones sexuales. De ellas participaban generalmente los altos jefes de las fuerzas. Estas horribles acciones se realizaban con el fin de obtener información sobre nombres y lugares de operaciones de los grupos de izquierda.¹⁰⁰

A pesar de la negación por parte de las autoridades, los escenarios de estas atrocidades eran los centros clandestinos situados en unidades militares o dependencias policiales de distintos puntos del país.

El historiador Romero continúa describiendo que el destino de la mayoría de los secuestrados fue el “traslado”, es decir, su ejecución. Gran parte de ellos eran enterrados en fosas comunes cavadas por ellos mismos, como también arrojados al río con bloques de cemento una vez adormecidos. Así se los consideraban como desaparecidos.

Entre 1976 y 1978 se produjeron la mayoría de las desapariciones, que un cálculo posterior estimó en 30 mil los desaparecidos a lo largo de todo el proceso. En una descripción más detallada, Luis Alberto Romero comenta que se trató en general de jóvenes de entre 15 y 35 años, algunos de ellos pertenecientes a organizaciones armadas. También fueron víctimas del accionar militar dirigentes gremiales de base, militantes políticos, sacerdotes, intelectuales, abogados relacionados con la defensa de los presos políticos y activistas de organizaciones de derechos humanos.

El Estado actuó desde la clandestinidad y el terrorismo, llevando a cabo una represión sin responsables y sin lugar a reclamos; así mismo hizo desaparecer las instituciones más representativas de la República democrática, encarnadas en los múltiples partidos políticos y los influyentes sindicatos de trabajadores.

Víctimas de la censura, los medios de comunicación tenían prohibido mencionar cualquier irregularidad o hecho referido al accionar terrorista del Estado. De esta manera, se monopolizó el discurso favorable al nuevo

¹⁰⁰ Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la argentina*, Fondo de Cultura de Cultura económico de argentina S. A, Buenos Aires, 1994.

régimen, no permitiendo una opinión contradictoria. Frente a este contexto, muchos intelectuales y profesionales emigraron al exterior, en contraposición a un sector de la sociedad que, aceptando el discurso oficial, justificaba el accionar con la recordada frase “por algo será”. La cultura del miedo se impuso en la sociedad acallando voces y logrando pasividad y autocensura por parte de los individuos. Sin embargo, existió un acotado grupo que, ya sea desde la libertad del exilio o la clandestinidad en territorio argentino, buscó una alternativa para lograr sacar a la luz y denunciar los delitos que el estado cometía sobre el conjunto social.

En orden de disuadir la atención de las denuncias que comenzaban a hacerse escuchar progresivamente y con la intención de generar un aparente sentimiento de unión nacional, el Estado recurrió a la realización de eventos sociales dentro de los cuales se destacó el Campeonato Mundial de Fútbol 1978.

El camino hacia una salida democrática

En 1981, Jorge Rafael Videla fue reemplazado por Roberto Viola, quien pretendía la perpetuación de la dictadura con un gobierno civil dirigido por militares. Sin embargo, el mandatario no sobrevivió a una nueva crisis económica, por lo cual ese mismo año fue reemplazado por Leopoldo Fortunato Galtieri.

La crisis económica, la presión internacional por la violación de los derechos humanos, las divisiones dentro de las mismas Fuerzas Armadas, sumadas a las atrocidades que poco a poco se iban evidenciando a través de escasos relatos que fueron “despertando” a la sociedad, confluyeron luego en la debacle del régimen de facto. Ante esta situación, la cúpula militar buscó reafirmar el consenso dentro de la sociedad, para lo cual apeló a un último recurso: declarar la guerra a Inglaterra por la ocupación de las Islas Malvinas. Con el recordado discurso el 10 de abril de 1982 del presidente Galtieri “*Si quieren venir que vengan; les presentaremos batalla*” se dio comienzo a una guerra sin sentido ni fuerzas suficientes para hacerle frente a la potencia europea.

Un ejército con escasa preparación sumado a una dirección delirante concluyó en una innumerable cantidad de vidas perdidas en las islas. La última carta jugada por las fuerzas armadas no logró satisfacer los objetivos del gobierno, sino que por el contrario fue el punto de inflexión que terminó con el régimen dictatorial.

En consecuencia, se buscó una apertura democrática, para lo cual asumió el General retirado, Reynaldo Bignone. Su propósito fue evitar el juicio a los militares, intentando desligarlos de toda responsabilidad sobre los hechos ocurridos durante los últimos seis años.

Las elecciones fueron pactadas para octubre de 1983, cuando la fórmula de la *Unión Cívica Radical* (UCR) Raúl Ricardo Alfonsín – Víctor Martínez triunfó por amplia mayoría. En diciembre del mismo año el orden constitucional volvía a dirigir el destino argentino, cerrando un capítulo nefasto para la historia nacional.

De inmediato, con el retorno de la democracia, se acrecentaron las demandas vinculadas a esclarecer lo sucedido. El gobierno constitucional debía resolver una serie de cuestiones relacionadas con la justicia y la reconstrucción de las instituciones. En forma pacífica, debía responder a valores éticos, buscando la verdad, e intentando dar respuesta a la situación de miles de personas, entre ellas, exiliados, familiares de desaparecidos, niños nacidos en cautiverio y presos políticos.

Según el historiador Luis Alberto Romero *“los problemas económicos parecían por entonces menos significativos que los políticos: lo fundamental era eliminar el autoritarismo y encontrar los modos auténticos de representación de la voluntad ciudadana. El gobierno atribuyó una gran importancia, simbólica y real, a la política cultural y educativa, destinada en el largo plazo a remover el autoritarismo que anidaba en las instituciones, las prácticas y las conciencias, representado en la difundida imagen del “enano fascista”*.¹⁰¹

En lo que respecta a la cultura, la libertad de expresión, ejercida en gran parte a través de los medios de comunicación, permitió opinar sobre temas que antes eran prohibidos.

¹⁰¹ Romero, Luis Alberto, *Breve histórica contemporánea de la argentina*, Fondo de Cultura económico de argentina S. A, Buenos Aires, 1994, p.p 335,336.

La creación de la *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP) ayudó a la revelación de miles de casos de secuestro, desaparición, tortura y ejecución. A partir de las denuncias recibidas también se reconocieron centenares de centros clandestinos de detención y se reconstruyeron, gracias a testimonios, muchas situaciones a las cuales habían sido sometidas las víctimas del terrorismo de Estado. Todo esto permitió la redacción de un informe denominado *Nunca más* que describía las atrocidades y delitos cometidos por el gobierno militar. Este documento fue una de las tantas pruebas que sirvieron para juzgar a los culpables.

Raúl Alfonsín, a sólo tres días de su asunción decretó un cambio en el código de justicia militar a partir del cual, luego del juicio castrense se podría llevar a cabo la apelación en el ámbito de la justicia civil.

En septiembre de 1984 el Consejo Supremo de las FFAA decidió no juzgar a los ex comandantes en tanto entendía que “no había delito”. La Cámara en lo Criminal y Correccional de la Capital Federal se abocó al juicio.

El 22 de abril de 1985 comenzó el denominado “Juicio a las Juntas”. En diciembre del mismo año se dictó la sentencia condenando a los nueve miembros de las sucesivas Juntas Militares. Luego de este avance, relacionado a la condena por los delitos efectuados por el gobierno de facto, era inminente el juzgamiento de los subalternos del poder militar. Esta situación trajo consigo el descontento de las Fuerzas Armadas, las cuales presionaron al gobierno radical amenazándolo con una sublevación. En consecuencia, en 1986 se promulgó la ley de Punto Final, número 23.492, la cual fijaba un plazo de 60 días para citar a declarar a los eventuales imputados por violaciones a los derechos humanos. En este corto período se organizó una presentación de denuncias masivas en los tribunales con lo que se logró que trescientos oficiales de alta graduación quedaran procesados y muchos de ellos detenidos justo antes de que culminaran los tiempos impuestos por la ley.

Asimismo, y a pesar de que el Gobierno había actuado en respuesta a las presiones de los militares, estos no se encontraron satisfechos con la *Ley de Punto Final*, por lo que en abril de 1987 un levantamiento en Campo de Mayo sostenía el pedido de amnistía para todos los militares. Ante el reclamo Alfonsín respondió accediendo una vez más, por lo que en junio de 1987 se promulgó la *Ley de Obediencia Debida* N° 23.521, por la que se establecía que

todos aquellos integrantes de las Fuerzas Armadas que no hayan sido parte de las juntas de gobierno, y solo hubiesen actuado bajo la coacción de sus superiores, cumpliendo órdenes, no serían juzgados como responsables inmediatos de los crímenes cometidos durante los años de gobierno militar.

El gobierno de Raúl Alfonsín logró juzgar a los responsables políticos inmediatos de los crímenes contra los derechos humanos; sin embargo la debilidad política con la que contó y la presión de las fuerzas militares lo llevaron a cometer errores que la ciudadanía no olvidaría ni perdonaría; las leyes de *Obediencia Debida* y *Punto Final* significaron una fuerte traición para una sociedad dolida. Esto, sumado a la debacle económica, produjo el abandono del poder por parte del radicalismo seis meses antes de terminar el mandato. En 1989 se llevaron a cabo las elecciones que dieron lugar a la llegada al poder de Carlos Saúl Menem.

III.2.b. Panorama cultural

*“... ya no se trató de prohibir una sola palabra, sino una colección de ideas, demoler decenas de puntos de vista, eliminar cualquier vestigio de pensamiento libre: pelearon en vano contra la música, contra los libros que enterraron o quemaron, contra el sexo y contra el viento en general”.*¹⁰² Jorge Lanata

Bajo los oscuros años de gobierno militar, cada una de las formas de libre expresión fue acallada. La educación, en todos sus niveles, también fue víctima de este proceso de censura y adoctrinamiento; desde el Ministerio de Educación se implementó la *Operación Claridad*, virtual “plan de cacería” de opositores en todos los ámbitos de la cultura, que supuso la desaparición de docentes y alumnos y más de 8 mil despidos del personal de educación.

Los medios de comunicación fueron intervenidos por las FFAA. Así era imposible la propagación de ideas distintas a las que imponía el régimen. Este

control se hizo efectivo a partir de la inserción de censores llamados “asesores literarios” que se encargaban de controlar los contenidos de las programaciones radiales, televisivas y gráficas.

Desde la Dirección General de Publicaciones, encabezada por el coronel retirado Jorge E. Méndez, se elaboraron listados en los que se clasificaban a las publicaciones según su “peligrosidad” o “enemistad” frente a los llamados “objetivos del Proceso”. Esta clasificación devino en censura, prohibición y hasta, incluso, en la quema de ejemplares.

Las manifestaciones artísticas se vieron rodeadas de impedimentos y así se dejaron de oír las voces de la cultura nacional. Escritores como Osvaldo Soriano, Pacho O’Donell, Julio Cortazar, Ernesto Sábato, Arturo Jauretche, entre otros, integraron las llamadas “listas negras” y, de este modo, fueron prohibidos. Su inserción dentro de estas listas estaba determinada por ser considerados como “enemigos” al régimen. Cineastas, músicos, actores, periodistas también sufrieron el mismo destino. Muchos de ellos, intentando buscar un camino alternativo para la expresión de sus ideas crearon, a pesar de la persecución, publicaciones clandestinas asumiendo riesgos extremos. Un máximo exponente de este canal de información fue Rodolfo Walsh, quien montó una agencia de noticias, llamada *ANCLA*, a través de la cual expresó, junto a otras figuras intelectuales, una visión opuesta y denunciante de las irregularidades del “proceso”.

Otros intelectuales, sin más posibilidades, optaron por el exilio escapando de un destino de persecución y muerte. Desde distintos puntos internacionales continuaron sus tareas de denuncia y descripción de la situación argentina.

El antropólogo, Néstor García Canclini, señala: *“Los exiliados son, a veces, ocasiones en que un destino impuesto puede dejar de ser una fatalidad: si uno se deja instruir por lo diferente, puede así expandir lo propio y contribuir a que el lugar de origen y el nuevo se comuniquen. Pasar de lo ritual a lo virtual. El destierro ha ayudado a repensar esta parte del continente, intensificar los intercambios y liberarse de los estereotipos. Luchar para que no sean sólo*

¹⁰² Lanata, Jorge, *Argentinos Tomo 2 Siglo XX: desde Yrigoyen hasta la caída de De La Rúa*. Ediciones B Grupo 2, Buenos Aires, año 2003, p. 408.

*los intereses mercantiles los que diseñen y comuniquen las imágenes en las que nos reconocemos o nos rechazamos.”*¹⁰³

Desde los diversos puntos del mundo a donde fueron a refugiarse los intelectuales argentinos, surgió un gran número de obras en donde el reflejo y la influencia de la realidad nacional de los años '70 fue indiscutible; la muerte y la violencia acechaban cada línea escrita por ellos. El destierro exacerbó en estos autores la condición de pertenencia al país.

III. 3. La Novela Negra en Argentina

III.3.a Representantes y obras representativas

*“Escribir pudo ser un gesto de supervivencia; una respiración artificial”.*¹⁰⁴ Tununa Mercado

En este apartado se hace mención a un conjunto de obras que pertenecen al género negro de producción nacional y son consideradas por el grupo de trabajo como piezas representativas de esta corriente literaria. Sin embargo, estas obras no se ajustan a los objetivos de la presente tesis, a saber: analizar novelas negras de producción argentina, escritas y/o publicadas entre 1976 y 1986, que aborden la temática de la dictadura. Por lo tanto, las obras mencionadas a continuación no conforman el corpus de análisis.

Durante el transcurso de los años 70, como respuesta al caos social producto de la crisis política de la época, el género negro se afianzó en el territorio argentino.

Si bien el origen de la novela negra de producción nacional estuvo fuertemente vinculado a los avatares políticos, y sus consecuentes efectos sociales, es preciso diferenciar dos etapas que van a llevar al género desde narraciones dotadas de un fuerte realismo a netos documentos de denuncia.

La primera mitad de la década del 70 estuvo signada por un conjunto de publicaciones que, siguiendo las temáticas propias de los relatos

¹⁰³ García Canclini, Nestor en Boccanera, Jorge *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*, 1era edición, Editorial Ameghino, Buenos Aires, Argentina 1999, p. 22.

¹⁰⁴ Mercado Tununa en Boccanera, Jorge *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*, 1era edición, Editorial Ameghino, Buenos Aires, Argentina 1999 p. 215

norteamericanos, se abocaron a la exploración de estas cuestiones hacia el interior de las fronteras argentinas. Dinero, poder, corrupción, violencia, prostitución fueron los núcleos temáticos alrededor de los cuales se encolumnaron las obras de diversos autores.

Triste, solitario y final (1973), de Osvaldo Soriano, es reconocida por los críticos literarios como una de las obras inaugurales de la vertiente “dura” de producción nacional. La misma relata la historia de un periodista argentino, el propio Soriano, que viaja a los Estados Unidos para investigar la vida de los cómicos que personificaban al conocido dúo “El Gordo y el Flaco”. Allí se relaciona con el detective Marlowe (personaje principal de las obras de Raymond Chandler) y juntos transitan un camino signado por acontecimientos, lugares y personajes propios de las obras clásicas del género. Por esta razón, puede considerarse a *Triste, solitario y final* como una parodia argentina de la novela negra norteamericana.

Por su parte Rubén Tizziani se encarga de situar las narraciones en escenarios locales. *Noches sin lunas ni soles* (1975) narra la historia de un delincuente que consigue escapar de la cárcel contratando a un grupo de personas, las cuales luego le impedirán que logre su cometido: huir del país en busca de su cómplice. El dinero, la corrupción policial, la traición y los manejos turbios son los ejes claves sobre los cuales se desarrolla la novela.

Sergio Sinay se acerca al género a partir de su novela *Ni un dólar partido por la mitad* (1975). Allí, se relata la historia del secuestro y el controvertido rescate de Robert Chambers Stone, alto ejecutivo de una multinacional norteamericana radicada en Argentina. A través de este acontecimiento salen a la luz cuestiones como el poder, la ambición, el dinero, la corrupción, la traición, no sólo por parte de sus colegas, sino también de sus amigos y familiares.

Juan Carlos Martini es otro de los autores que cultivó el género tanto desde sus propias narraciones como desde la dirección de la *Serie Negra* de la *Editorial Brujuna* de Barcelona. El escritor se destacó a través de dos grandes libros como lo son *El agua en los pulmones* (1973) y *El cerco* (1977). En la primera, un poderoso empresario llamado Sr. Stain, siente que su vida corre riesgo a pesar de contar con un riguroso personal de custodia. La sucesión de episodios amenazantes tales como el secuestro de su hijo y la aparición de

hombres tan desconocidos como intimidantes logran poner en jaque “el cerco” que lo protege. La violencia y la persecución son los ejes sobre los cuales gira la novela. Por su parte, *El agua en los pulmones* tiene como figura principal a Simón Solís, un detective al que se le encomienda indagar la intrincada trama de intereses políticos y económicos que rodea a la venta de unos terrenos en la ciudad de Rosario. Las negociaciones sucias, la corrupción estatal, la violencia y la muerte tiñen las líneas de esta novela de Juan Martini.

Es en las páginas de los escritores de género negro argentino donde la sociedad puede encontrar, por primera vez, su reflejo. La realidad sale finalmente a luz, si bien cada escritor materializa este asunto siguiendo su propio estilo. Así Tizziani no vacila en reconocer “*soy incapaz de abordar la realidad en forma directa (...) sólo puedo trabajarla por parábolas y arimándome a ella tangencialmente, nunca entro por la puerta, siempre ingreso por hendidias o por la ventana de la realidad.*”¹⁰⁵

El terrorismo de Estado instaurado en el país, a partir de la segunda mitad de la década del 70, se tradujo en una fuerte censura que afectó no sólo al campo literario sino también a todo el ámbito de la cultura. La novela negra no estuvo exenta de tales restricciones por parte de este nuevo gobierno autoritario; por tratarse de un género cuya esencia estaba en la crítica socio-política fue uno de los blancos más perjudicados; el cierre de grandes casas editoriales, la quema pública de ejemplares, la amenaza tanto verbal como física hacia editores, escritores y periodistas son ejemplos de cómo el ámbito literario en general se convirtió en uno de los campos culturales más hostigados desde el gobierno. Ante tal estado de las cosas, se produjo una merma tanto en la producción como en el consumo de literatura.

Durante este período dictatorial se siguió escribiendo una serie de obras pertenecientes al género; son representativas de esta etapa novelas que, afectadas por la fuerte censura impuesta desde el gobierno autoritario, “metaforizan” y “camuflan” la realidad del momento a través de historias ficcionales.

Desde *Últimos días de la víctima* (1979) José Pablo Feinmann narra los movimientos que realiza un asesino por encargo. Esta persona debe matar a

¹⁰⁵ Rubén Tizziani en *Los sospechosos de siempre*, artículo periodístico de Silvana Freira en Página 12

un hombre sin saber los motivos que determinan el pedido de ejecución. El “encargue” es desatendido por el sicario Mendizábal, quien se embarca en una indagación personal sobre su víctima. El final de la historia sorprende con una doble conversión de víctima y victimario.

Feinmann continúa alimentando el género desde su obra *Ni el tiro del final* (1981); en la misma, la pareja de artistas que conforman el pianista Ismael Navarro y la cantante Susy Rivas, junto a un detective amigo, deben descubrir los pormenores de la vida de Salas, poderoso empresario y traficante de drogas. La investigación, teñida por amores y trampas, termina dejando a Navarro en soledad ante el abandono de su amante y el violento asesinato del detective y amigo personal del pianista. El dinero, la extorsión, el sexo y el engaño, guían la historia de un hombre afligido por la imposibilidad de poder progresar y alejado de su esencia, por la fuerza de las circunstancias.

En *Manual de perdedores I y II* (1988), el periodista y escritor Juan Sasturain presenta, inicialmente, dos historias de manera independiente para hacerlas confluir en un mismo relato hacia el final de su obra. El punto de conexión está personificado en la figura de una mujer conocida como “La loba”, madre del protagonista muerto en la primera historia y amante del padre del joven desaparecido en el segundo relato. En medio de esta trama de intrincadas relaciones, el detective Etchenique se lanza a la clarificación de la muerte del hijo de “La loba” y al descubrimiento del paradero del muchacho desaparecido en el segundo relato. Las drogas aparecen a lo largo de toda la obra como una suerte de hilo conductor y conector entre ambas historias.

Posteriormente, Sasturain publica *Arena en los zapatos* (1989) novela en la cual el detective Etchenique tiene por tarea descubrir la esencia de la relación entre el propietario de una fábrica de alfajores conocido como “El lobo” Romero y el estanciero Willy Hutton. La investigación lo lleva hasta Playa Bonita, localidad balnearia, en donde se enfrenta con una serie de acontecimientos turbios, como la muerte del periodista gráfico Sergio Algañaraz. Ante este hecho, desvía su interés principal de la investigación, volviendo su mirada ahora sobre el misterio que marca la muerte de Algañaraz. Producto de su intromisión en el caso, Etchenique es víctima de reiteradas amenazas y testigo de misteriosas muertes. Nuevamente, la temática de la droga es el eje alrededor del cual se entrelazan los sucesos relatados.

El recorrido por estas obras ayuda a comprender algunas de las características más sobresalientes del género negro en Argentina. Es importante remarcar que las mismas no conforman el corpus de análisis de esta investigación, ya que no todas han sido escritas durante el período 1976-1986. Asimismo, no realizan una denuncia respecto a la dictadura y los contenidos temáticos de algunas de ellas no son útiles para afirmar la hipótesis planteada. Las novelas que se enmarcan en dicho período y que por sus temas ameritan el análisis son abordadas en el capítulo IV (Análisis de las obras representativas).

ANEXO - RAYANDO LAS FRONTERAS

Puede considerarse a la novela negra como una obra que no sólo se limita a narrar la historia de un crimen y la investigación en torno al mismo, sino que además explora a la sociedad en la que estos hechos toman lugar y la denuncia mediante una crítica. El escritor Paco Ignacio Taibo II, adhiriendo a tal consideración, afirma que una buena novela negra *“Empieza contando un crimen, y termina contando cómo es esa sociedad [en la que se produce el crimen]”*¹⁰⁶

No obstante, dentro del campo literario argentino de las décadas del '70, '80, e incluso en los noventa, se inscriben un conjunto de autores y obras que, si bien se encuentran muy cerca de lo “negro”, compartiendo ambientes, ideas y personajes, no son plausibles de ser catalogadas como novelas duras. Esto se explica a partir de la carencia de ciertos elementos que hacen a la esencia del género, como lo son la consumación de un crimen y su consecuente indagación y/o la aparición de un personaje que asuma el rol de detective.

Las características por las cuales estos casos literarios excepcionales se aproximan a la narrativa negra son su fuerte contenido social, la crítica a la realidad y su valor denunciatorio y testimonial.

¹⁰⁶ Extraído de www.negraycriminal.com

Un ejemplo de esto lo constituye la obra de Osvaldo Soriano *Cuarteles de Invierno*, escrita en el exilio entre 1977 y 1979. Esta novela “fronteriza” narra los avatares que sufren dos hombres en su visita a un pueblo llamado Colonia Vela. Así el cantante de tangos Andrés Galván y el boxeador Rocha, arriban al lugar contratados para participar de una fiesta que ofrecerán las autoridades del municipio gobernado por militares. El encargado de recibirlos y brindarles alojamiento es un abogado llamado Ávila Gallo, ferviente colaborador del gobierno dictatorial de turno. En la obra, Rocha -veterano boxeador y múltiple campeón en decadencia- deberá pelear, frente a la muchedumbre popular de Colonia Vela, con un joven reconocido del pueblo que busca posicionarse en el ámbito nacional del deporte. Mientras tanto Galván actuará frente a los más destacados y adinerados miembros de la comunidad y los políticos y militares que dirigían el destino del pueblo.

Los mecanismos intimidatorios propios del gobierno de facto, están reflejados en *Cuarteles de Invierno* en las advertencias que recibe el cantante de tangos acerca de su actuación y el contenido de las letras de sus canciones. Su actitud desafiante frente a la autoridad provoca un descontento en las fuerzas y es por eso que días antes a la función es prohibido y le ordenan que se retire del pueblo sospechando en todo momento sobre sus ideas políticas.

Galván debe retirarse de Colonia Vela. Pero Mingo, un indigente del pueblo que lo ayudaba a escapar, le advierte sobre la pelea en la cual participará su amigo. El rival de Rocha es un hombre que pertenece a las filas del gobierno militar y si el veterano no se deja vencer su vida corre alto riesgo. Es por esto que Galván decide quedarse de incógnito en el pueblo para advertirle a Rocha sobre el peligro que corría. Sin embargo el boxeador resuelve pelear y escoge como su representante a Galván, quien así podrá permanecer en el pueblo.

Tanto el artista como el luchador son violentados y amenazados constantemente por los colaboradores del gobierno autoritario. El cantante recibe la noticia de que Mingo, aquel mendigo que lo había ayudado, fue asesinado cruelmente en su precario hogar; todo indica que es una amenaza y un “llamado de atención” para lograr asustarlos.

Rocha comienza a darse cuenta que es la víctima de un plan que pretende llevar a su contrincante a la cima de la gloria, y con él afianzar el

gobierno dictatorial de Colonia Vela. Llega el día de la pelea y, previo al combate, el boxeador oye lo que desde hace tiempo le venía remarcando su amigo: las autoridades de Colonia Vela y el pueblo en general apoyaban sin vueltas al candidato de las fuerzas armadas. La furia de Rocha se acrecienta y decide pelear hasta las últimas consecuencias, pero finalmente es derrotado y abucheado por el público allí presente.

La derrota de Rocha en el ring representa el triunfo de las fuerzas del orden y el apoyo de todo un pueblo al gobierno militar establecido. El cantante y el boxeador se retiran de aquel pueblo en donde habían sido víctimas de la violencia física y psicológica del régimen dictatorial.

Oswaldo Soriano explica brevemente el argumento de la obra y su intención al crearla, *“escribí esta novela en Bélgica y Francia entre 1977 y 1979, tratando de exorcizar lo que pasaba en la Argentina. Mi idea era poner en un mundo dictatorial a dos personas que, por su oficio, aparentemente están afuera de la política, como un cantor de tango y un boxeador. El plan de ambos cuando llegan a Colonia Vela es hacer lo suyo, cobrar e irse. Su problema es que, una vez que están en el pueblo, toman conciencia de que la fiesta la dan los milicos”*¹⁰⁷.

A través de una historia ficcional, el escritor refiere explícitamente a un momento histórico de su país. El manifiesto realismo de la obra está determinado por su condición de exiliado, lo que le da la posibilidad de referir sin restricciones al accionar del gobierno de facto. Es por eso que *Cuarteles de invierno* alude a los prototipos de militares, políticos y ciudadanos argentinos. La construcción de los ambientes, como la referencia a elementos significativos se observa en cada pasaje de la obra: *“Cruzamos la plaza. Era casi mediodía y había menos gente paseando. Frente al teatro había un Falcon verde. Un gordo en mangas de camisa apoyaba su ametralladora en el capó y sudaba a mares. Un poco más allá, sobre el paredón de la Sociedad Española había un jeep del ejército.”*

Otra obra que roza los límites del género negro es *Hay unos tipos abajo*, pieza literaria que representa fielmente el estado caótico de la Argentina de 1978 y los sentimientos de persecución de los protagonistas. Escrita por

¹⁰⁷ Oswaldo Soriano, *Cuarteles de Invierno*. Comentario del Autor en la contratapa del libro. 1979

Antonio Dal Masetto en 1998, la novela narra la historia de una pareja que se siente atormentada por la sensación de acecho que les provoca el contexto. Marcando una situación real y existente, Dal Masetto contextualiza su historia en aquel día en que la selección nacional de fútbol jugaba la final de la copa mundial.

En la novela están plasmadas dos sensaciones totalmente opuestas. Por un lado, se advierte la persecución que vivencian interiormente los personajes, el terror que los apabulla y que los lleva a pensar en un posible secuestro, motivados por la aparición de unos hombres sospechosos, estacionados en un auto debajo de su departamento. Por otro, se relata aquel fervor mundialista que lograba encubrir una cruel realidad de represión y de muerte. En este sentido se observa una crítica a aquellos miembros de la sociedad que, cegados por un equipo de fútbol, no tomaban conciencia del difícil momento que atravesaba el país.

Dando cuenta del contexto y evidenciando el accionar de las fuerzas del orden, orientado a desviar la atención desde un panorama sociopolítico crítico hacia un evento popular, masivo y trivial, *Hay unos tipos abajo* alude a su vez a la censura:

*“Esta era la misma ciudad donde desde hacía años la reunión de más de tres personas era vista como sospechosa. Pablo recordó la circular enviada a los medios de comunicación, firmada por la Junta Militar, con la prohibición terminante de criticar el desempeño de la selección nacional y su director técnico”.*¹⁰⁸

En la voz de Pablo, el protagonista de la novela, se ponen de manifiesto reflexiones que revelan una persecución tanto interna como real. La inquietud que su profesión de periodista le genera lo hace pensarse como posible víctima del régimen militar.

“-De todos modos, esos tipos algo están buscando. (...) ¿Últimamente estuviste con alguien que pudiera estar comprometido en alguna cosa, que pueda estar marcado?”

- Yo que sé. Todos estamos marcados. Acá basta pensar para estar marcado.

¹⁰⁸ Dal Masetto, Antonio *Hay unos tipos abajo* Editorial Planeta Buenos Aires 1998 p.9

- *¿Escribiste alguna nota que pudiera resultar molesta o algo así?*¹⁰⁹

De esta manera Dal Masetto recrea a través de una historia, que aunque ficcional, el contexto de la Argentina violentada bajo el régimen de facto de Jorge Rafael Videla. La obra no se incluye en el corpus de análisis debido a que no fue escrita en el período que se enmarca el mismo y a su vez, no reúne los dos elementos principales que caracterizan al género, es decir, no existe un crimen que amerite una investigación y en consecuencia la participación de la figura del detective.

Las novelas mencionadas anteriormente fueron abordadas en este anexo debido a su manifiesta crítica a la sociedad argentina de la década del setenta. Si bien existen numerosas obras que pueden ser enmarcadas dentro de este tipo particular de novelas -a las cuales se ha definido como “fronterizas” respecto del género negro- , *Cuarteles de invierno* y *Hay unos tipos abajo* ameritan su inclusión aquí en razón del valor testimonial que ofrecen al momento de ejemplificar estos casos literarios excepcionales.

III.3. b. Similitudes y diferencias entre la novela negra Argentina y la novela negra norteamericana

“... el dinero es sólo un medio, no un fin ni una razón. La corrupción no es una desviación; son causas profundas que corregir. El poder no es una flexibilidad; es un objetivo a alcanzar para cambiar las cosas. La política no es un servicio ni una carga pública; es una pasión hija de la desesperación. Y la literatura, claro, no sólo es evasión y entretenimiento. Puede ser también - y en muchos casos lo ha sido- un arma ideológica.”

¹¹⁰ Mempo Giardinelli

¹⁰⁹ Dal Masetto, Antonio *Hay unos tipos abajo* Editorial Planeta Buenos Aires 1998. p. 36,37.

¹¹⁰ Giardinelli, Mempo, *El género negro*, Ensayos sobre la literatura policial, Op Oloop Ediciones, Córdoba, Argentina. P. 252.

Si bien los autores argentinos tomarán los rasgos propios del “hard boiled” para crear y recrear sus historias, lograrán paralelamente un distanciamiento respecto de éste, al romper y resignificar buena parte de los elementos constitutivos de la tradición “dura”.

La novela negra nacional heredará así, las principales características del género de origen norteamericano, (crudo realismo de la acción novelada, la rudeza y la verosimilitud de los diálogos) por lo que ambas corrientes estarán íntimamente vinculadas en sus modos de narrar. La diferencia radicará en las motivaciones que guían los relatos.

Es preciso entonces reconocer las similitudes y divergencias entre las dos producciones literarias con el fin de poder delinear con mayor claridad las características que definirán la narración de origen argentino.

Tanto los personajes y los ambientes como las temáticas y los conceptos, sin duda variarán a partir de una nueva contextualización ideológica, política y social de estos relatos. Mientras que la novela negra norteamericana surge en el contexto de crisis social devenida por la depresión económica de los años ‘30; en Argentina el género asoma en medio de un clima de autoritarismo y opresión.

La creencia en su superioridad, característica del pueblo norteamericano, se percibe en cada una de las obras de policial negro. La esencia exitista propia de esta comunidad hace que los personajes constitutivos de las historias, sólo vean en el futuro un horizonte de posibilidades. En ninguna circunstancia rememoran sus pasados individuales ni sus desdichas como sociedad. Está presente en las obras de ese género la idea, tan común en los norteamericanos, de creer que el mundo es su país, su provincia, su ciudad o su suburbio. En cambio, en los personajes de los relatos argentinos las desventuras y complejos pasados, tanto individuales como colectivos, están presentes en cada página; forman parte de la historia y de la identidad del país. Los individuos, descreídos del sistema, están resignados frente a la posibilidad de un cambio en sus vidas personales; sólo conciben el progreso como resultado de un esfuerzo conjunto: un cambio social por fuera de aquel sistema.

“Sus obras [de los autores norteamericanos] expresan confianza en su sociedad y en su ideología: el valor personal, la audacia, el individualismo. (...)

Nuestra historia [argentina] ha venido demostrando que la tarea de mejorar las condiciones de vida, de vencer la ineficiencia de las instituciones, la corrupción, la represión y las injusticias sociales no es tarea individual. Y esa necesidad de trabajo colectivo, de impulso social organizado, también se refleja en nuestra actitud literaria.”¹¹¹

Mientras que los personajes de los relatos norteamericanos tienden a sumirse en el aislamiento y la soledad, reparados en ese individualismo tan característico de la sociedad yanqui; los protagonistas de las historias argentinas, si bien son personajes solitarios, tienen conciencia colectiva, están impregnados por una fuerte sensación de que comparten, junto a muchos otros hombres y mujeres, el mismo destino.

El detective

El detective, fiel representante del “héroe” norteamericano y personaje protagónico infaltable en los textos del género negro estadounidense, se presentará, en la mayoría de los casos, como un profesional incorruptible y solitario. Un ejemplo de esta figura es Marlowe, el investigador de las obras de Raymond Chandler:

“ – ¡Hijo de perra!- me gritó.

- *¡Bah, bah! Soy un tipo muy despierto. Carezco de sentimientos y escrúpulos. Todo lo que tengo es el prurito del dinero. Soy tan interesado que, por veinticinco billetes diarios y gastos, principalmente gasolina y whisky, pienso por mi cuenta lo que hay que pensar; arriesgo todo mi futuro, me atraigo el odio de los policías y de Eddie Mars y sus compinches, hurto el cuerpo a las balas y aguanto impertinencias, y digo: “Muchísimas gracias. Si tiene usted más dificultades, confío en que se acordará de mí; le dejaré una de mis tarjetas por si surge algo. Hago todo esto por veinticinco billetes diarios (...) Por esto soy un hijo de perra. Muy bien, no me importa. Eso me lo ha dicho gente de todos los*

¹¹¹ Giardinelli, Mempo, *El género negro*, Ensayos sobre la literatura policial, Op Oloop Ediciones, Córdoba, Argentina. p. 255.

tamaños y formas, incluyendo a su hermanita. Me dijo cosas peores por despreciarla en mi cuarto.” ¹¹²

Dicha figura, se reconfigurará notablemente en las narraciones nacionales. En los relatos argentinos puede decirse que, en ciertos casos, ya no habrá detective profesional; este lugar podrá ser ocupado ahora por un periodista, un policía retirado, un artista o cualquier simple ciudadano que se avoque a una indagación en búsqueda de la verdad.

En la obra *Los asesinos las prefieren rubias* de Juan Martini, un periodista incursiona en una indagación propia de un detective y lleva adelante su propia investigación:

“- Pronto tendrá noticias general.

- ¿Qué tipo de noticias?

- Me interesa cada vez más el caso de esa chica Monroe.

- ¿Y con eso, qué?

(...)

– Pero a propósito: leí en algún lado ciertas declaraciones que usted hizo. ¿Las recuerda?

- ¿Qué tipo de declaraciones?

- Oh, acerca de usted y esa chica. Quiero decir, sobre la manera casual en la que se conocieron.

(...)

- La chica Monroe y usted general, se conocieron en otras circunstancias, que yo no calificaría precisamente de casuales.

- ¿Se atreve a sospechar de mis palabras?

- No, señor. No es una sospecha. Sus palabras, en ese reportaje, no responden a la verdad.

(...)

- ¿Adónde estaba usted entre las 10 de la noche del 4 de agosto y las 3 de la mañana del día siguiente?

- No es ningún secreto.

- Dígamelo, por favor.

¹¹² Chandler, Raymond, *El sueño eterno*, Primera Edición en Club del Misterio, Editorial Bruguera S.A., Barcelona España, Junio de 1981. p. 367

- *En un bungalow del hotel Beverly Hills. Una docena de testigos pueden dar fe de que pasé la noche allí.*

- *Gracias.*

- *Cuídese Brando. Está apuntando demasiado alto y eso es más de lo que usted puede permitirse.* ¹¹³

La principal diferencia entre ambas figuras detectivescas radica en que en los relatos norteamericanos el detective hace de sus investigaciones su único oficio mientras que en las producciones nacionales llegan, en muchos de los casos, a desempeñarse como detectives por las fuerzas de las circunstancias. Sin embargo ambos comparten su esencia: son hombres marcados y guiados por una firme moral y con límites éticos.

Aquí se observa la principal variación con respecto al engranaje central a partir del cual se organiza la maquinaria del género negro estadounidense: el detective profesional privado.

El autor del crimen

“Me hizo pasar. Así, sin empleados, y con papeles que cubrían los cestos y se desperdigaban por el suelo, el aspecto del local era lamentable. La oficina de Godoy, en cambio, lucía espléndida (¿tendríamos algo en común?) con lujosos sillones de cuero y un escritorio de fina madera. Al lado de este se destacaba una caja fuerte abierta, y atrás, sobre la pared, un gigantesco poster de la ciudad de Nueva York. (...)

Emilio sacó de una carpeta el documento nuevo y lo puso delante de mí. Lo firmé.

Luego selló el documento viejo y guardó los dos papeles dentro de la carpeta.

- *Ya sabés que ahora disponés sólo de un mes – me advirtió Emilio -. ¿Tuviste alguna novedad?*

- *Sí; ya encontré la solución.*

Emilio me miró asombrado. Vestía un elegante traje gris oscuro, camisa celeste y corbata azul de prusia. Se había puesto serio.

Le tuve miedo.

- ¿Cómo?- preguntó.

- ¡Así!

Desde la frente un pequeño agujero le salpicó el traje, y cayó de bruces sobre el escritorio. La sangre manchó la agenda y los pocos papeles que había debajo de ella. (...)

*Luego salí, tome un taxi y volví al departamento.*¹¹⁴

Germán Cáceres, el autor de *Matar una vez*, da cuenta de la “frialidad” del empresario Eugenio Malbert, criminal de su obra. Tanto en las novelas negras argentinas como en las norteamericanas, los delitos serán planeados por ambiciosos ejecutivos, prestigiosos políticos y el mismo Estado, además de otros miembros de las altas cúpulas sociales.

La descripción de los ambientes

En lo que respecta a la descripción de los ambientes donde se desarrollarán las historias de producción argentina, y con intención de lograr un acercamiento que permita la identificación del lector con el texto, se construirán escenarios propios de la geografía nacional. En coincidencia con los relatos norteamericanos, en la novela negra argentina los ambientes son principalmente urbanos. La fisonomía de las ciudades y pueblos, la alusión a calles, a rutas, locales nocturnos y demás espacios comunes evidenciarán la instalación del género en suelo nacional.

Sergio Sinay, ilustra en este pasaje una imagen clara de la ciudad de Buenos Aires: *“Al atardecer la avenida del Libertador parece un largo sendero de hormigas. (...) Algunos de los edificios más deslumbrantes de Buenos Aires y los jardines agresivamente verdes y perfumados de Palermo son el paisaje de quienes emprenden el regreso hacia barrios alejados, tranquilos, elegantes. Sin embargo esas arboledas conmueven tanto a los conductores como La Gioconda lo haría con un ciego.”*¹¹⁵

El concepto de justicia

¹¹³ Martini Juan, *Los Asesinos las prefieren rubias*, Ediciones De la línea S. A, Bs. As, 1974, Pp 84,85,86.

¹¹⁴ Cáceres Germán, *Matar una vez*, Torres Agüero Editor, Bs. As. 1992, Pp. 59,60.

¹¹⁵ Sinay Sergio, *Ni un dólar partido por la mitad*, Ediciones de la Flor S.R.L, Bs. As., 1975, p.29.

El concepto y la representación de la justicia será un punto de encuentro entre las narraciones de ambos países; la corrupción de jueces, las negociaciones paralelas y pactos secretos se harán presentes en los relatos denunciando la podredumbre de las instituciones judiciales. Esto mismo se traducirá en la pérdida de credibilidad y confianza en las estructuras que deben velar por la garantía de los derechos y la integridad de los ciudadanos.

“Boggess pone en libertad a una actriz sentenciada por desacato (...)

- Por lo que a mi me concierne el caso está cerrado – dijo el juez Boggess-. No quiero retener a la chica en la cárcel simplemente para castigarla. Comprendo que habló impulsada por la ira y no era mi deseo encarcelarla, pero no tenía otra alternativa, si quería preservar la dignidad y la justicia de nuestros tribunales.

De este modo, el juez Boggess ha indicado una vez más porque sus colegas le llaman el Gran Humanitario.

(...)

- No pensarás que ha querido hacerme un favor, ¿verdad?. Se presenta para la reelección y esta historia le proporcionará más votos. Los imbéciles que lean el periódico creerán que tiene consciencia. “El Gran Humanitario”.

- ¿Y eso qué te importa mientras no estés en la cárcel?- pregunté.

- Preferiría estar en la cárcel que ayudar a esa bicho a salir reelegido- replicó mirándome-.”¹¹⁶

A pesar de esta analogía es preciso destacar que la misma coyuntura política y social de la década del 70 en Argentina dotará de un sentido particular a este concepto. De aquí se desprenderá la denuncia hacia el sistema, sus instituciones y sus miembros. De esta forma la corrupción y la inescrupulosidad se mantendrán como temáticas heredadas de la tradición norteamericana pero resignificadas por la realidad nacional:

“- ¿Quién es el juez?

- El doctor Martínez Dios.

Etcheniak no pudo sonreír ante el nombre:

¹¹⁶ Mc Coy, Horace, *Lucas de Hollywood*, Ediciones Club del Misterio, Editorial Bruguera, Barcelona, España, 1981, Pp. 426, 427.

- ¿Y eso es bueno o malo?
- Es La Ley. ¹¹⁷

El poder y el dinero

Otro de los temas que se mantendrá vigente en las tramas argentinas será la ambición de poder y la puja por el dinero, móvil principal de los crímenes de los relatos con origen en Estados Unidos. Así lo describían los autores norteamericanos:

“- Ya tiene el dinero. Ahora, hay que recogerlo.

Doc leyó el anuncio y sonrió.

Va a ser muy fácil; el viejo tiene mucho miedo. Los federales están al acecho, pero no emprenderán nada hasta que el viejo tenga de nuevo consigo a su hija. Después, las cosas se pondrán muy feas. Bien, la hija no volverá. Recogeremos el dinero y después les engañaremos. Escribe otra nota diciendo cómo nos tiene que entregar la pasta. (...) cuando se rapta a una muchacha, pueden sucederle mil cosas que no son la muerte” ¹¹⁸

Sin embargo esta cuestión no va a estar presentada de igual modo en la literatura negra argentina; aquí ya no importará tanto la obtención y acumulación de capital sino más bien su injusta distribución entre las clases sociales. El dinero será más una cuestión social que material:

“- ¡Basta Eugenio, estás loco! La semana que viene vence el documento y no te lo renovaré. Tenés que pagar.

- ¿Y si no puedo?
- Entonces para cuidar mis espaldas ante el Central voy a verme obligado a pedirte la quiebra.
- Emilio, por favor, destruís tres revistas importantes.
- Yo no, Eugenio, es el país. ¹¹⁹

La representación del poder se materializa en las páginas del género negro del país del norte, no como una fuerza negativa y opresora, sino como un sistema, al que gran parte de la población se amolda sin cuestionamientos.

¹¹⁷ Sasturain Juan, *Arena en los zapatos*, Ed. B S.A, Buenos Aires, 1889, p. 249.

¹¹⁸ Chase James, *El secuestro de Miss Blandish*, Ed. Bruguera S.A, Barcelona, 1979. Pp 71 y 72.

¹¹⁹ Cáceres Germán, *Matar una vez*, Torres Agüero Editor, Bs. As. 1992, P 53.

Por el contrario, en Argentina el poder será sometido a las más duras críticas desde algunos sectores de la sociedad cansados de ser víctimas de sus ataques.

CAPÍTULO IV

LA CONSTRUCCIÓN DE UN ORIGINAL UNIVERSO DE SENTIDO: ANÁLISIS DE LAS OBRAS REPRESENTATIVAS

IV. 1 Breve introducción al análisis

En este capítulo, resulta necesario retomar las definiciones de novela negra y las características que identifican y distinguen al género para así poder comprender y justificar la selección de las obras que forman parte del corpus a analizar.

Documento de fuerte contenido social y crítica al sistema imperante, la novela negra se configurará como un relato ficcional donde el crimen será el resultante de un convulsionado ámbito social; sus ejecutores ya no serán los individuos marginales y ruines, sino que los criminales provendrán ahora de los estratos más elevados, de las altas cúpulas sociales y políticas. Las figuras de autoridad –jueces, instituciones policiales, etc- se manifestarán como personajes corrompidos, representantes de un Estado que no brinda garantías de seguridad y justicia. Este compromiso va a ser asumido en las páginas del género por un personaje que, sin ser un clásico detective, se ocupará de dilucidar el delito, que ya no será un enigma; sino que conllevará situaciones oscuras y circunstancias turbias propias del contexto al que la obra alude.

La violencia, tanto física como psicológica, conformará uno de los elementos constitutivos de la novela negra; la brutalidad no sólo se plasmará a través de acciones sino que estas escenas estarán reforzadas por un lenguaje duro y diálogos crudos y realistas.

Sin dudas el género negro trajo consigo la posibilidad de denunciar los actos de corrupción y violencia desatados en el seno de una sociedad que sufrió un abrupto cambio, tanto político como social, a causa de la instauración de un gobierno militar. Desde este tipo de literatura se vio, y aún hoy se siguen encontrando, las debilidades más ocultas de una sociedad. Escritores del mundo entero hallaron en la novela negra una forma de enmascarar la información de una realidad que muchas veces permanece en la penumbra.

Mempo Giardinelli, uno de los escritores más representativos de la novela negra argentina, sella tal idea definiendo al género como “una

radiografía de la llamada “civilización” tan eficaz y seria, tan aguda y sofisticada, como en cualquiera de las mejores páginas de la literatura universal contemporánea. Es un medio estupendo, para comprender, primero, y para interrogar después, al mundo en que vivimos”¹²⁰.

Las novelas negras argentinas son obras que representan, directa o indirectamente, las circunstancias de los años previos y del mismo proceso dictatorial. Por tanto las mismas se abordarán a partir de la identificación de las distintas construcciones que los escritores fundan respecto de los conceptos de justicia, violencia, Estado, autoridad, delito, fuerzas del orden, víctima, victimario, etc. La descripción de espacios y ambientes bien definidos así como la caracterización, a veces prototípica, de los personajes, posibilitarán el análisis de estas piezas literarias. Del mismo modo, el reconocimiento de palabras claves de alta connotación simbólica -“Ford Falcon”, “Desaparecidos”, “subversión”, etc.- colaborarán con la labor analítica debido al significado que han cobrado en el convulsionado y brutal contexto de los años de régimen dictatorial.

Las obras a analizar se presentarán cronológicamente. De cada una se realizará una breve síntesis argumental y se remitirá a las circunstancias personales en las que su autor escribió dicha pieza literaria. La selección de novelas analizadas se corresponde con los objetivos que el grupo de tesis ha planteado en base a tres condiciones: pertenencia de la obra al género negro, abordaje de la temática de la dictadura con carácter denunciatorio y la inclusión de la pieza literaria dentro del recorte temporal establecido -1976 a 1986-. Cabe destacar respecto al último punto que la inclusión excepcional de *Los asesinos las prefieren rubias* (1974) de Juan Martini, responde a que la misma sirve como antecedente del camino que posteriormente recorrerá el género y asimismo plasma la violencia social que se vivía en la argentina de la época.

A continuación, y siguiendo la metodología propuesta en el capítulo I de la presente tesis, se desarrollará el análisis a partir de la identificación de los datos (conceptos, ideas, palabras claves) que conducirán al cumplimiento de los objetivos propuestos. De esta manera será posible ratificar la hipótesis planteada inicialmente, la cual considera a las novelas negras argentinas -

¹²⁰ Mempo Giardinelli en Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge, *Asesinos de papel*, Buenos Aires, Colihue, 1995, p.224.

escritas y/o publicadas entre 1976 y 1986- como obras pertenecientes a un género que a través de la ficción denuncia la realidad sociopolítica de esos años.

IV. 2 Análisis de la obras

IV.2. a. Los asesinos las prefieren rubias (1974) Juan Martini

Se incluye la novela de Juan Martini dentro del corpus de análisis, porque su contenido permite entender, cómo el género negro reflejó el clima de violencia que culminará en el gobierno autoritario de Jorge Rafael Videla. Es decir, la obra funciona como una suerte de antecedente literario.

Sin abordar la temática de la dictadura manifiestamente, *Los asesinos las prefieren rubias* ilustra un panorama signado por el fuerte militarismo y los incipientes indicios de agitación social, clima que, prefigura los albores de golpe de Estado.

Asimismo, es necesario recalcar que la convulsión sociopolítica palpable en las páginas de esta novela se vincula con la realidad histórica en la que el mismo relato se gestó: declive del gobierno del general Juan Carlos Onganía e inminente advenimiento del segundo período peronista.

En lo referente a la historia narrada, y siguiendo los objetivos de esta tesis, se rescata la construcción que, a partir del discurso del General Henry y su interacción con otros personajes, se puede realizar acerca de la ideología, la ética y la conducta del conjunto de las fuerzas armadas.

Si bien, es complejo identificar el contenido social de esta pieza literaria en una primera aproximación al texto, una lectura minuciosa e interpretativa permite comprender el trasfondo político que posiciona a la novela como un documento de alto valor testimonial.

Es preciso recalcar que de este análisis no surge una conclusión ya que su valor reside en los datos sustanciales que brinda respecto de la situación sociopolítica previa a la dictadura militar argentina de 1976. Al no inscribirse dentro del recorte temporal fijado en el trabajo -1976 a 1986-, *Los asesinos las prefieren rubias* carece del carácter denunciatorio respecto a los hechos

acontecidos durante la misma que sí comparten y evidencian el resto de las obras analizadas.

Síntesis argumental

La novela se inicia con la descripción de la muerte de una joven actriz, llamada Norma Jean aunque conocida artísticamente como Marilyn Monroe. Su asesinato, perpetrado y registrado fotográficamente por el militar argentino General Henry, se entrelaza con el crimen de un joven francés Pierre Perrault, que investiga el inspector Sinatra. A raíz de estos episodios, el joven Brando, periodista del New Journal, se aboca al seguimiento del caso, focalizando su atención sobre el alto funcionario del Ejército argentino, presunto autor de ambos crímenes.

Los acontecimientos se desarrollan dentro de una trama intrincada, basada en un juego permanente de cambios de ubicación geográfica; así, ciertos episodios que en principio comienzan a gestarse en la ciudad de Hollywood de Estados Unidos, abruptamente se trasladan a la ciudad argentina de Buenos Aires. A pesar de estos giros, la historia y los personajes no se alteran.

El general Henry, hombre calculador y ejecutor de sangre fría, se presenta en la historia a través del asesinato de su amante Norma Jean. Los recuerdos de su romance con la joven se fusionan, a lo largo del relato, con la investigación que lo involucra y, revelan al mismo tiempo su operar dentro de la fuerza militar de la que es miembro activo.

Mientras su matrimonio con Matilde se derrumba, la obsesión por su blonda amante se acrecienta hasta impulsarlo a terminar con la vida de Pierre de quien sospecha tiene intenciones románticas para con la joven y no concibe el hecho de que la artista pueda serle infiel.

En una de las visitas al club – acordada con su antigua conocida, la prostituta Hedda Hopper-, del cual era cliente asiduo y respetado, se entrevista con el Inspector Sinatra quien lo indaga insistentemente sobre la muerte de la actriz. El General, busca defenderse, evadiendo las acusaciones y retrucando

las preguntas de su interrogador. Sinatra, al no obtener información relevante, se retira del bar advirtiéndole al uniformado que pronto tendrá noticias suyas.

Aquejado por su vida personal y turbado por la situación caótica en la que se encuentra Argentina a principios de los '70, entre la agitación de las muchedumbres en las provincias del interior y la escasa cohesión política del ala militar gobernante, el general emprende un viaje hacia el norte con el objetivo único de aplacar a las masas que se hayan en rebelión. A esta travesía se suma el joven periodista Brando, con la intención de realizar una crónica sobre la actualidad y el avance de los grupos descontentos con el régimen; Henry le sugiere ser cuidadoso con el contenido del artículo a publicar; la débil imagen del Ejército no debía ser difundida.

La convulsión social amenaza al sector militar con avanzar a paso firme hacia las ciudades más importantes del país y el arbitraje estadounidense se insinúa como la solución más conveniente.

Luego de visitar a su ex mujer que se encontraba muy enferma, el General Henry es interceptado por Sinatra, quien le informa sobre el hallazgo de un cadáver; el de Pierre y sus sospechas sobre la autoría del militar en el crimen. Si bien Henry acepta conocer a la víctima, niega rotundamente su vinculación con el asesinato.

El artículo periodístico de Brando finalmente se publica en el New Journal, irritando al militar, quien lo acusa de alto traidor a la patria, por lo que exige la prisión preventiva del reportero. Asimismo, sospecha de la complicidad del Inspector con el joven periodista para socavar su imagen. Henry decide dirigirse a la oficina del detective. Sin titubeos, Sinatra acepta la relación que lo une a Brando, reconociendo al mismo tiempo su intervención para evitar la detención del cronista.

Haciendo uso de sus amplios contactos, Henry se comunica con Louella Parson, una importante empresaria dentro del ámbito de los medios de comunicación, y, arguyendo tratarse de un asunto personal, le solicita que concrete un encuentro con Brando.

Esa noche, el General se reúne con Brando, a quien intimida para que publique un nuevo artículo, retractándose sobre lo difundido en su última entrega y confesando no haber estado presente en la travesía militar en las provincias del norte. El reportero no se deja disuadir y rebate al militar con

indagaciones y acusaciones sobre la divulgación de su responsabilidad respecto de la muerte de Pierre y la señorita Monroe. Brando abandona el lugar, mientras el General le advierte que se cuide en sus movimientos.

Atendiendo la urgencia que plantea el avance ofensivo de los opositores al régimen; el General se reúne con John, funcionario norteamericano y socio del militar. Considerando la debacle a la que parece conducirse el gobierno, la aplicación de una estrategia contra-ofensiva se hace inminente. Henry, sin poder despojar su mente de la investigación criminal en la que se ve envuelto, encarga a John ocuparse del Inspector Sinatra; su socio lo tranquiliza mientras declara ya estar ocupándose del sujeto.

Por la noche visita el club, y al mismo tiempo que bebe un licor y fuma un cigarrillo, lo sorprende la repentina aparición de Brando; quien le dice que tiene novedades sobre el caso de la chica Monroe, preguntando si dicha información despierta su interés. Henry se niega a leer las notas, sin embargo el periodista insiste y le comenta haber arribado a una conclusión: tanto la muerte de Pierre como la de Norma Jean -o Marilyn Monroe- habían sido cometidas por la misma persona.

Unas horas más tarde, John visita al General con noticias respecto a un grupo de hombres que hacia días perseguían a Henry. Estos habían sido detenidos y, a partir de sus confesiones, se pudo conocer a quien respondían: a Brando.

El inspector, sabiendo que la casa del General se encontraba vacía, irrumpe en la residencia; toma una ducha, luego se sirve un whisky y bebe sin pausa mientras aguarda la llegada de Henry. Cuando finalmente arriba el uniformado, el detective arremete con acusaciones, agitando en una de sus manos una navaja y en la otra unas cuantas fotos; esas eran las pruebas del delito; el general se siente acorralado.

De inmediato, ordena a su chofer que lo conduzca hasta el despacho de John; en la calle las muchedumbres agitadas obstaculizan el tránsito, al tiempo que saquean e incendian edificios. Al llegar a la oficina, no encontró a su socio; al salir tampoco visualizó a su chofer.

Una vez en su domicilio, aturdido por el bullicio y por los incesantes gritos que llegaban desde la calle, el General recibe la visita de Brando. El periodista estaba ahí para informarle acerca de la próxima publicación de un

artículo, de su autoría, sobre la muerte del francés y de Norma Jean y la mención de su nombre como autor de los asesinatos. Henry, muy desmejorado física y mentalmente, cede a la difusión de la nota; las circunstancias los habían desbordado. Revelando su malestar pregunta al reportero a qué se debe el caos en las calles, y el joven replica:

“- ¿No lo sabe? (...)

- ¿Vendrán a buscarme?

- *Supongo que tarde o temprano vendrán a buscarlo. (...) Creo que no volveremos a vernos –dijo Brando.*¹²¹

El autor y la obra

Juan Martini nació en Rosario, Santa Fe, en 1944. Vivió veinte años en su ciudad natal y residió en Barcelona desde 1975 hasta 1984. Ha sido periodista, escritor y editor. Ha publicado sus obras en castellano en Argentina, España y Cuba.

Publicó varios libros de relatos y novelas. De estas últimas se destacan sus obras pertenecientes al género policial en el que comenzó a incursionar a partir de los veintinueve años: *El agua en los pulmones*, publicada en Buenos Aires en 1973; *Los asesinos las prefieren rubias*, fechada en 1974; y *El cerco*, obra que apareció en 1977. Las circunstancias sociales y políticas de aquel entonces conformaron un rico caudal en material literaria para los jóvenes escritores.

En el marco de una charla realizada en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en agosto de 2006, Martini definió a la novela como un género que funciona como “síntoma” de una época histórica determinada y al respecto expone que *“un síntoma es un indicio, y por lo tanto habla por lo que aún no habla. Si se piensa entonces la novela como síntoma, es porque aceptamos que la novela puede ser a veces el indicador de un conflicto, de una tensión, de un disturbio, de una crispación en el cuerpo social que la produce; trastorno que todavía no es palpable, visible en todos sus efectos. Si la novela puede ser una expresión de su tiempo, bien puede ser antes, también, un síntoma que*

¹²¹ Martini Juan, *Los asesinos las prefieren rubias* Ediciones La Línea. Buenos Aires, 1974. P. 151

*podrá leerse como el efecto de los rasgos esenciales de una época que se hacen visible en la creación literaria (...)."*¹²²

Posterior a su paso por el policial, el autor incursionó en otras variantes novelísticas; resultado de esto fue la publicación de una serie de obras entre las que se encuentran *La vida entera* (1981) *Composición de lugar* (1984) y *El fantasma imperfecto* (1986).

Construcción de los personajes

Los asesinos las prefieren rubias es una novela narrada en primera persona a través de la voz del General Henry, un militar argentino de alto rango; su discurso sirve de hilo conductor de los hechos que se van sucediendo a lo largo del relato y, al mismo tiempo, establece el posicionamiento oficial con respecto a la realidad vigente en la Argentina de fines de los sesenta y principios de los setenta. Dicha apreciación encuentra sustento en el particular momento – año 1974- en el que esta pieza literaria fue publicada. La situación reinante en aquel entonces se correspondía con el desmoronamiento del gobierno autoritario precedido por Juan Carlos Onganía y el avance de las masas estimulada por el inminente retorno del líder popular Juan Domingo Perón.

El valor del análisis de la presente novela, reside en la significación que toma el discurso de Henry como portavoz de la ideología militar; dicha idiosincrasia funciona como sustento a las conductas que diez años más tarde determinarán al conjunto de las fuerzas militares.

Asimismo, en la obra también se presentan múltiples personajes cuya aparición va a contribuir a conformar y completar el abanico de voces, diversas y opuestas, que representan las disímiles fracciones dentro de una sociedad convulsionada. Entre ellos se encuentran el periodista Brando, el Inspector Sinatra, y el embajador norteamericano John.

¹²² Extracto de una Conferencia brindada por Juan Carlos Martini en marco del ciclo de charlas organizado por el Banco de Galicia en la Biblioteca Nacional, Buenos Aires, Agosto de 2006.

Del mismo modo, Martini construye una imagen del pueblo bajo la definición del mismo como “masa”; para ello recalca el potencial insurreccional de la muchedumbre canalizado a través de sus manifestaciones, sus ataques al orden establecido, etc. La masa se presenta para el gobierno como una amenaza, como un enemigo amorfo e impredecible. Así lo expresa el General Henry, reflejando su resignación ante la fuerza arrolladora del pueblo:

“...un hombre sentenciado por un enemigo invisible es tan vulnerable en un palco oficial rodeado de tanques y tropas, como en el baño de su casa mientras se afeita.

*Sólo el profundo sentimiento de patriotismo permite sobrellevar una rutina constantemente amenazante desde las sombras de la traición.”*¹²³

Representación de las fuerzas del orden

El discurso oficial va a manifestarse en esta obra en las palabras y actitudes del General Henry; este uniformado, condensa la soberbia de la fronda militar argentina, al tiempo que manifiesta la avidez de este sector por perpetuarse en el poder. Un pasaje de la novela revela la esencia que unifica al conjunto de las Fuerzas Armadas:

*“He leído en alguna de esas estúpidas proclamas que el orgullo es un sentimiento oligárquico. Nadie que no tenga en las manos el poder y el destino de un país puede saber qué es el orgullo militar, el orgullo nacional, el orgullo proporcionado por el reconocimiento de los méritos propios”*¹²⁴

De manera análoga, se expresa en estas páginas algunos de los valores propios de los uniformados a partir su concepción en lo referente a la formación de “verdaderos hombres”. La admiración que despierta en el General la actitud “correctiva” de uno de sus colegas, es muestra de dicha cuestión:

*“... me emociona ver la tropa. En formación. Haciendo ejercicios. Conozco un sargento que goza cuando los castiga. Una tarde del mes pasado los tuvo bailando tres horas por una tontería. Paró cuando uno de los chicos se desmayó. Así se hacen hombres.”*¹²⁵

¹²³ Martini Juan, *Los asesinos las prefieren rubias* Ediciones La Línea. Buenos Aires, 1974, p 42

¹²⁴ Martini Op.cit., p. 43

¹²⁵ Martini Op.cit., p. 18

El autoritarismo, cabe destacar, no sólo se funda en la coerción sobre la sociedad civil sino que, dicha conducta despótica se expresa también en el tratamiento hacia los subalternos. La indisciplina hacia el interior de las fuerzas militares no queda libre de sanción.

“- (...) *partimos al frente. Esté listo en diez minutos.*

(...)

- *Creo que no voy a ningún lado, mi General.*

(...)

- *Queda relevado de su cargo, coronel. Vuelve con nosotros a Buenos Aires y será sometido a juicio de guerra.*

- *Como usted quiera- dijo el coronel, y volvió a sentarse.*

(...)

- *Tendrá que responder también por insubordinación y desacato, coronel.*

- *Recuérdemelo en el juicio, por favor.”*¹²⁶

Los rasgos anteriormente expuestos, constituyen el oscuro pensamiento que gobierna y conduce a la fracción militar; sin embargo, desde la óptica de los uniformados no existe en su ideología complejidad alguna.

“...para mi el ejército es algo sencillo, muy sencillo. La mentalidad militar es grande en su propia sencillez. El poder reside en ostentar el poder. Cualquier otra interpretación es un rebuscamiento.”¹²⁷

De modo complementario, Martini presenta en la obra a John, un funcionario norteamericano que colabora con el gobierno argentino en la toma de decisiones y la definición de las estrategias militares. Este personaje refleja la realidad de fines de la década del sesenta, período en el cual Estados Unidos apoyó abiertamente a los gobiernos autoritarios, respaldándose en su histórica política del “buen vecino”, intentando frenar el avance amenazante de las fuerzas insurgentes. Tal colaboración, se expresa nítidamente en el discurso del John

“*He realizado consultas telefónicas, continuó John, y estoy en condiciones de anticiparles que mi país ratifica su apoyo y espera con optimismo un rápido control de los acontecimientos.*

¹²⁶ Martini Juan, *Los asesinos las prefieren rubias*, Ediciones La Línea, Buenos Aires, 1974 p 46, 47

¹²⁷ Martini Op.cit., p 19

(...) un grupo de especialistas de mi país ya está en viaje para colaborar en el análisis y elaboración de nuevos planes. Any question?¹²⁸

La figura del Detective

Si bien en *Los asesinos las prefieren rubias* no se presenta de manera acabada la figura del detective propio de la novela negra, dos personajes se aproximan a dicho prototipo a través de ciertos rasgos éticos y actitudes indagatorias que los identifican. Cabe destacar que los apellidos de éstos se vinculan con los de dos celebridades del espectáculo norteamericano, el actor Marlon Brando y el cantante Frank Sinatra; sus figuras son sinónimo de fama, poder y hombría. El periodista Brando y el Inspector Sinatra asumen en esta obra la tarea investigativa. Si bien difieren sus trabajos, el motivo desencadenante es compartido: comprobar la culpabilidad del General Henry en los asesinatos de Norma Jean (o Marilyn Monroe) y Pierre Perrault. Paralelamente, esta intrincada pesquisa descubre los movimientos turbios que se gestan en el interior del accionar militar.

“- ¡General, quiero ir con ustedes!- (...) - ¡Soy periodista!.

(...)

- ¡Imposible! ¡Retroceda!- grito el oficial-. ¡Rápido, atrás!

(...)

- Sería una gran oportunidad para mí poder acompañarlo, señor. – dijo.

- Usted no se imagina, muchacho, qué tan cerca estuvo de la muerte. Por lo menos cincuenta ametralladoras podrían haberlo barrido antes de que alcanzara a correr diez metros.

- Es mi profesión. Tiene sus riesgos.”¹²⁹

El cronista se propone develar las aristas de un gobierno despótico para posteriormente publicar en el diario los hechos oscuros que comprometen la estabilidad de las fuerzas al poder. Simulando ser partidario de la prensa oficialista, logra inmiscuirse en una de sus expediciones militares para luego revelar los pormenores surgidos en el devenir del conflicto armado; al mismo tiempo, y aprovechando la cercanía al General, ahonda en sus averiguaciones

¹²⁸ Martini Juan, *Los asesinos las prefieren rubias*, Ediciones La Línea, Buenos Aires, 1974 p.p. 51, 52.

¹²⁹ Martini Op.cit., P.p 43, 44

con respecto al caso de los homicidios de la actriz y el muchacho francés. Es esta actitud, entrometida y aventurada, la que lo acerca al tradicional personaje detectivesco de las páginas del género negro. Sin embargo, su osadía va a exponerlo a la extorsión y la amenaza por parte de Henry quien se muestra altamente interesado en mantener sus secretos ocultos.

“- *Puedo conseguir un ascenso con esta nota.*

- *No estará pensando en escribir lo que ha visto ¿Eh?*

(...)

- *Para eso he venido, General.*

- *Usted está loco.*

- *Lo sospechaba, pero uno siempre se quiere más de lo que debe.*

- *No se haga el imbécil. Quiero leer lo que escriba antes de que lo lleve al New Journal.”¹³⁰*

Por su parte, el personaje del Inspector de Sinatra, quien trabaja dentro de la institución policial, se aproxima al prototípico detective no sólo a través de su labor investigativa sino que al mismo tiempo comparte con éste valores y principios éticos. Su labor no se orienta a un fin político, es decir, no pretende sacar más rédito que dar con el asesino de Norma Jean y Pierre. Ahora bien, a medida que se aproxima al general sospechado, siente el peso del poder a través de las intimidaciones y la opresión. Su incorruptibilidad, hace de éste personaje un referente respecto de aquellos estoicos investigadores de novela negra.

“- *Yo no se nada, inspector. Es usted quien llega a esas torpes deducciones.*

- *No me haga reír, general.*

- *No sea insolente, inspector.*

(...)

- *Estoy harto de personajes como usted- dijo después- . Y no quiera asustarme con que me hará perder el puesto o alguna otra patraña por el estilo. Las he escuchado cientos de veces y ya estoy vacunado contra ellas. Puede intentarlo cuando se le antoje, y le deseo suerte. Entonces podrá levantarle la tapa de los sesos sin ningún tipo de remordimientos, ¡general!”¹³¹*

¹³⁰Martini Juan, *Los asesinos las prefieren rubias*, Ediciones La Línea, Buenos Aires, 1974 p.p. 47, 48

¹³¹Martini Op.cit., p 55

A partir de lo expuesto, se observa cómo la novela de Martini sin presentar el modelo detectivesco clásico del género en la figura de un único personaje, logra incluir los rasgos constitutivos de dichos investigadores en individuos de disímiles profesiones y distintivos temperamentos.

Víctima y victimario

Por tratarse la novela negra de un género cuya característica constitutiva es, entre otras, la ejecución de un crimen, va a haber en dichos relatos una conceptualización de víctima que se corresponde directamente con el deceso de individuos en manos de homicidas. Sin embargo, al tratarse de un género que asimismo condensa una fuerte crítica social, se delinea una nueva noción en lo que respecta a la definición de dicho rol. Siguiendo tal idea, y en base a los objetivos que persigue la presente tesis, se piensa a la víctima como el/los personaje/s que simbolizan a esa fracción de la sociedad que padece la opresión, el hostigamiento, la persecución por parte del Estado.

En cuanto al primer caso, en *Los asesinos las prefieren rubias* se narran las circunstancias que rodean la muerte de la joven actriz conocida como Marilyn Monroe y el muchacho francés Pierre Perrault; ambos asesinatos son consumados por el General Henry quien de esta forma se erige como victimario.

*“Alguien podrá decir que la maté a sangre fría y ese será su error: repetir una fórmula sin sentido. Hace falta sangre hirviendo, pasión y renunciamiento para matar a la mujer más linda del mundo.”*¹³²

Del extracto citado no sólo se desprende la culpabilidad del general, sino que se descubre en tales líneas- así como en otros pasajes de la narración- un desdoblamiento en su persona: Henry se convierte en victimario de los jóvenes como resultado extremo de ser, antes, cautivo de sus propios sentimientos y obsesiones. Así se manifiesta en la escena en la cual el militar decide terminar con la vida del muchacho francés:

“Pierre pretende excluirme.

¹³²Martini Juan, *Los asesinos las prefieren rubias*, Ediciones La Línea, Buenos Aires, 1974 p 09

Pierre intenta establecer un vínculo particular con ella.

Cuidado, Pierre.

(...)

Entonces Pierre trata de quitarme la navaja.

O sólo trata de impedir el último corte.

Porque me acerqué a él desde atrás.

Y apoyé el filo de acero en su cuello.

(...)

Corté con fuerza.

Profundamente.

La sangre me saltó a la cara.

(...)

*No tendrás la luz del verano sobre tu cuerpo, querido Pierre: sólo Norma Jean merece siempre la luz.*¹³³

En lo que respecta a la segunda configuración del par víctima-victimario, aquella que posiciona a un sujeto o a un conjunto social como damnificados por la fracción gobernante y el Estado que estos representan, la obra de Juan Martini personaliza dicho juego de roles por una lado, en las figuras del periodista Brando y el inspector Sinatra – víctimas-, y por el otro en los personajes del general Henry y el embajador John – victimarios -.

Los primeros, están condenados al acoso, la censura y las amenazas de represalias por parte de un funcionario militar del gobierno, quien no duda en hacer uso de su impunidad y poder para coartar las libertades de ambos profesionales. La manipulación intimidante y la prohibición que condensan las actitudes y las palabras del General Henry se ligan con las conductas que le son propias al gobierno autoritario que irrumpe en Argentina en la década del sesenta. La sociedad civil, así como los profesionales del ámbito cultural – como el periodismo y la literatura- son el blanco de prohibiciones y represalias.

El control de los medios de comunicación – como los diarios, las radios y los canales televisivos- fue una de las preocupaciones centrales de la dictadura. La prensa debía ser oficial, o simplemente no ser.

¹³³ Martini Juan, *Los asesinos las prefieren rubias*, Ediciones La Línea, Buenos Aires, 1974 p.p. 36, 37.

Puede extraerse de la novela un ejemplo esclarecedor de dicho operar en el diálogo mantenido entre el militar y el periodista:

“- Ya se ha divertido bastante manoseando asuntos militares, atentando contra la seguridad nacional y abusando de la confianza que alguna gente puso en usted. Creo que ha llegado el momento de retribuir tantas satisfacciones gratuitas.

- *Parece razonable.*
- *Quiero una nota escrita de puño y letra desmintiendo los términos del artículo en el New Journal, y una confesión de que jamás estuvo en el frente de la segunda región (...) – si acepta podremos olvidarnos de ciertas medidas en suspenso.*

(...)

- *¿La prisión preventiva, por ejemplo?*
- *Puede ser.*
- *Eso no me preocupa.*
- *Yo no me sentiría tan seguro.”*¹³⁴

Construcción de ambientes

Juan Martini ofrece una construcción del ambiente elaborada en dos planos: el primero de ellos está vinculado a una descripción de espacios físicos y lugares puntuales. Dicha localización acerca al lector a los distintos escenarios en los que transcurre la historia narrada. El segundo, se corresponde con la representación de atmósferas sociopolíticas que buscan contextualizar los datos en un momento histórico particular. El interés del presente análisis radica en este tipo de descripciones ya que manifiestan el alto contenido social propio de la novela negra.

El cuartel, espacio físico simbólico del sector militar, es ilustrado en la obra a través de la óptica del general Henry quien revive a través de recuerdos las sensaciones que le genera aquel lugar:

“El cuartel es verde.

¹³⁴ Martini Juan, *Los asesinos las prefieren rubias*, Ediciones La Línea, Buenos Aires, 1974 P 83.

Todos los cuarteles son verdes, fríos y tristes.

Me cruzo con varios camaradas y saludo con la cabeza.

Mi oficina es un refugio.

Hay un olor nauseabundo en el aire del cuartel. Siempre es así.”¹³⁵

El retrato de lugar aquí expuesto permite al lector, a través de la generalización descriptiva, visualizar un patrón común respecto a la estructura de tales reductos militares; espacios sombríos, escasamente amueblados, con un sesgo que funde en el aire frialdad y abandono, y aromas que invaden el lugar despertando oscuras sensaciones.

La referencia connotativa a estos espacios se refuerza con elaboración literaria de atmósferas que revelan un contexto de conflicto y caos político producto de la convulsión social y la amenaza de hecatombe nacional.

“Salimos de los cuarteles de Palermo con fuerte custodia. Era un maldito día nublado y aunque no llovía había humedecido las calles.

Nos precedían cuatro motos y un auto con personal del servicio de Seguridad armado con ametralladoras. A mi lado viajaba mi segundo, un teniente coronel grisáceo y silencioso pero cabalmente eficiente en el cumplimiento de instrucciones y órdenes. (...)

Se había considerado imprescindible la custodia para el trayecto hasta el Aeroparque metropolitano porque nuestra vista al frente de la Segunda Región se había anunciado a la prensa dos días antes con lujo de detalles. (...)

Nadie planearía atentar contra un general de la nación en circunstancias como esas.”¹³⁶

Se observa en el fragmento citado el temor que se extiende dentro de grupos militares ante la amenaza de insurrección popular, a causa del descontento generado a partir de sus medidas y acciones. El posible colapso de su poderío sólo puede ser controlado a través de un fortalecimiento armado. Sin embargo, el avance de la “masa” es inminente, así se puede apreciar en un diálogo que mantienen el General Henry y Brando:

“– Me cuesta dormir. No puedo dormir.

- ¿Por qué, general?

¹³⁵ Martini Juan, *Los asesinos las prefieren rubias*, Ediciones La Línea, Buenos Aires, 1974 p. 17, 18

¹³⁶ Martini Op.cit., p.p 41, 42

- *Por los gritos. Todas las noches la gente grita y grita, durante horas, en la calle. No me dejan dormir. (...) – ¿Qué pasa en la calle? – pregunté.*
- *¿No lo sabe?*
- *No.*
- *Vale la pena verlo.*
- (...)
- *¿Vendrán a buscarme?*
- *Supongo que tarde o temprano vendrán a buscarlo.*
- *Si, vendrán a buscarme.*
- *¿Tiene miedo?*
- *Creo que sí.*

(...)

Estaba oscureciendo. La noche avanzaba sobre el río como un telón inevitable.”¹³⁷

La agitación manifiesta en el panorama descrito se corresponde con el clima de confusión y exaltación que reinaba en la Argentina de fines de la década del sesenta y principios de los setenta. Inestabilidad que se prolonga hasta el último gobierno dictatorial.

“Por todos lados, columnas de manifestantes van ganando las calles. Sus gritos son ensordecedores.

Los veo cargar contra algunos autos, golpearlos, darlos vuelta, incendiarlos.

Los grupos son cada vez más nutridos.

En un sector de la avenida constituyen una compacta barrera humana.

Impiden el avance de los autos. (...)

Bajo del auto y me abro paso entre ellos. (...)

Forcejeo, lucho por defender una brecha pequeña que logro revolviéndome, avanzando algunos pasos y sintiéndolos otra vez alrededor, oprimiéndome, asfixiándome, hasta conseguir otra brecha, y otra vez a defenderla.

Por fin me ahogo en sudores, calor y gritos.

Caigo entre ellos.

Pero antes de llegar al suelo me expulsan a empujones.”¹³⁸

¹³⁷ Martini Juan, *Los asesinos las prefieren rubias*, Ediciones La Línea, Buenos Aires, 1974 p.p 148, 150, 151.

La figura del general Henry simboliza, de esta manera, el agotamiento de un Estado que se ve forzado a resignar su poder frente a las demandas de un pueblo ávido de libertad. Por tanto, se infiere un paralelismo de esta situación con el hundimiento del gobierno autoritario del General Juan Carlos Onganía y el reclamo de un pueblo que exigía a gritos el retorno de Juan Domingo Perón al país.

Construcción de los conceptos de Estado, Delito y Justicia

La construcción de las nociones de Estado, Delito y Justicia, se presentan en la obra de Juan Martini, entrelazadas en las reflexiones y diálogos que mantienen entre sí los personajes protagónicos. Esta conceptualización está enmarcada dentro del discurso de la facción instalada en el poder.

Los asesinos las prefieren rubias revela la coalición entre el gobierno y los sectores más influyentes, tanto del ámbito nacional como del plano internacional.

“Ya estaban allí:

Mi amigo el general Hipólito Carreras, Ministro de Guerra, un hombre de 54 años, pelo renegrado, espeso bigote blanco, ojos pequeños y amarillos; el doctor Julián Anchorena, robusto, atildado, de maneras inquietas, Ministro de Hacienda; Mr. Welles, inmensamente gordo, hundido en su sillón con las manos reposando sobre el vientre y la mirada fija en algún lugar más allá de la mesa, Ministro de Industrias; y monseñor Fazzio, Arzobispo de la ciudad, un hombrecito de piel blanda y rojiza, jugueteando con su anillo episcopal.

A las 9:59 llegó el presidente. (...)

John entró al salón a las 10:23. (...)

Se ubicó en la cabecera vacía.”¹³⁹

El encuentro que reúne a las principales autoridades vinculadas al poder gobernante responde a la extrema inestabilidad que provoca el levantamiento popular y a la ineficacia de los jefes de gobierno a la hora de tomar sus propias

¹³⁸ Martini Juan, *Los asesinos las prefieren rubias* Ediciones La Línea. Buenos Aires, 1974 p. 144

¹³⁹ Martini Op.cit.,p.p 49, 50

decisiones. Ante tales circunstancias el personaje de John, interventor norteamericano, determina los pasos a seguir.

*“Estimamos que la alteración del orden alcanzará muy pronto a las ciudades importantes, dijo John con voz grave y sin matices. Parece indispensable entonces implantar estado de sitio, toque de queda y vigencia de la ley marcial”.*¹⁴⁰

A partir de la estrategia “sugerida” por el embajador estadounidense se agudiza el perfil represivo de un gobierno por naturaleza autoritario. La aplicación de estas medidas – estado de sitio, toque de queda y ley marcial – es propia del accionar de los gobiernos de facto que buscan, de esta manera, mantener bajo su dominio al conjunto de la sociedad.

Otra herramienta restrictiva implementada por las dictaduras militares es control sobre la difusión de la información en los medios de comunicación. La censura se orienta, así, para aplacar cualquier opinión contraria a versión oficial de los hechos.

“Se trata de información que el Ministerio considera secreta y ese loco de Brando la publica sin consultar.

- *No conozco leyes sobre censura.*
- *No se haga el tonto, inspector.*
- *¡Si Brando pudo llegar hasta el frente y sacar esas fotos, y ver las cosas que dice en su artículo es porque alguien le permitió viajar hasta allá! ¿Tiene alguna idea al respecto, general?.*
- *Le advertí a Brando que quería ver la nota antes de que la llevase al diario.*

(...)

- *Brando terminará mal su carrera. Se le puede iniciar un juicio por alta traición.*
- *Usted sabe que sería meterse en terreno resbaladizo, general.*
- *De todas maneras, ordené su prisión preventiva.”*¹⁴¹

Siguiendo el análisis propuesto por esta investigación, puede considerarse a la censura como una de las formas de delito con la cual se

¹⁴⁰ Martini Juan, *Los asesinos las prefieren rubias*, Ediciones La Línea, Buenos Aires, 1974 p 51

¹⁴¹ Martini Op.cit., p.p 66, 67

identifica a los gobiernos tiranos. De esta manera se violenta la libertad de expresión y opinión, derecho auténtico de cada ser humano.

Asimismo, el gobierno se encarga de manipular la información escondiendo sus movimientos comprometedores detrás de noticias triviales; el fin de tal maniobra es distraer a la opinión pública. En *Los asesinos las prefieren rubias*, las declaraciones de una estrella del espectáculo, funcionan como “fachada” para encubrir la realidad político – social argentina.

“< Miss Monroe está terminada. Lamentablemente, ha fallado. Despedida por Twentieth – Century Fox, es dudosos que cualquier otro productor quiera arriesgar millones de dólares sobre su humor y sus caprichos>

- *Se podría orientar el interés de la gente hacia ella. Piénsalo, John.*
- *Ya lo he pensado.*
- *Podríamos inflar el globo y hacerlo durar varios meses. Nadie le daría más importancia a las noticias de la guerra que a la rebeldía de esta chica.”*¹⁴²

A partir de las precedentes referencias al Estado puede interpretarse a éste como un régimen que actúa por fuera del marco constitucional.

“- Insisto que no me fastidie inspector. Puedo hacer que lo llamen al orden. - Me gustaría verlo – dijo aburrido.

(...)

- *No me hable así - ordené.*
- *Déjeme de joder – dijo él.*

(...)

- *Escuche, inspector. Soy un general de la Nación y lo menos que puedo esperar de usted es respeto.*
- *No creo habérselo faltado. (...) No soy un militar, señor. No conozco los códigos, pero estoy convencido de que no fueron pensados para mí. Soy un inspector de la policía y estoy investigando un asesinato. Es todo.*
- *Quiero recordarle que gozo de ciertas inmunidades, inspector. No tengo porqué tolerar sus impertinencias. Y en el supuesto caso que*

¹⁴² Martini Juan, *Los asesinos las prefieren rubias*, Ediciones La Línea, Buenos Aires, 1974 Op.p 128, 129.

debiera aceptar una investigación podría optar por responder ante mis pares."¹⁴³

La impunidad que emana de la administración militar opresiva fusionada con el aplastamiento de los sujetos y elementos antagonistas, cierran el círculo de autoritarismo, ilegalidad y violencia que delinean la esencia absolutista del ejército.

“– Y usted, ¿Qué discurso repite, general? (...)

- Hay un solo lenguaje indiscutido, y es el lenguaje del poder. Ese es mi discurso."¹⁴⁴

Las palabras del general Henry, anticipan la orientación ideológica que va a signar al autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” impuesto en Argentina a partir de 1976.

Representación de la violencia

La representación de la violencia en esta novela, se ajusta a dos modalidades divergentes. En principio, este concepto se identifica con los episodios que narran la ejecución de los homicidios de Norma Jean y Pierre Perrault, hechos que manifiestan la brutalidad latente en el personaje del general Henry, victimario de ambos jóvenes. Este personaje experimenta una sórdida satisfacción en la consumación del crimen; las primeras páginas de la novela plasman con crudeza el morbo del general.

“La mujer está muerta sobre la cama, pero ya no sangra. (...) Los coágulos son cuerpos inmóviles que pierden poco a poco la hermosura de la sangre. (...)

Aún con el cuello y los pechos abiertos, heridos, tajeados, aún con los ojos desesperadamente fijos en la imagen de la hoja de acero que volaba hacia su garganta, aún con la boca deformada por el último grito es la mujer más linda del mundo (...)

*Es excitante mirar el sol sobre un cuerpo muerto.”*¹⁴⁵

¹⁴³ Martini Juan, *Los asesinos las prefieren rubias*, Ediciones La Línea, Buenos Aires, 1974, p.p 26, 27, 28

¹⁴⁴ Martini Op.cit.,p 103

¹⁴⁵ Martini Op.cit., pp 9,10

Desde una nueva perspectiva, se vincula la violencia al proceder de un Estado que arremete sobre la sociedad civil por medio de políticas represivas. Apoyado sobre las fuerzas militares, el régimen defiende y justifica su conducta belicosa al momento de reprimir cualquier signo de disensión o alteración entre los ciudadanos. *Los asesinos las prefieren rubias* exhibe el frenesí de los uniformados en la intensificación de los ataques sobre quienes consideran sus enemigos: “los rebeldes”.

“- *Duplique los bombardeos sobre la Segunda Región. Mantenga la intensidad sobre las provincias del Norte. Acuartele las divisiones blindadas del Tercer Regimiento. Informe con detalle al Ministerio de Guerra y sin detalles a la prensa.*”¹⁴⁶

Si bien este tipo de violencia predomina en la novela de Juan Martini, ya que el relato es protagonizado por un militar de alto rango que se va descubriendo entre las peripecias amorosas y los infortunios de la contienda armada que encabeza, al mismo tiempo se infiere un tipo particular de coerción que puede interpretarse como violencia psicológica. La extorsión, el chantaje, la intimidación y la amenaza constituyen parte del repertorio implementado por las Fuerzas Armadas en su afán neutralizador y despótico.

“- *Le advertí a Brando que quería ver la nota antes de que la llevase al diario. (...) Brando terminará mal su carrera. Se le puede iniciar un juicio por alta traición.*

- *Usted sabe que sería meterse en terreno resbaladizo, general.*
- *De todas maneras, ordené su prisión preventiva.*
- *Tuve alguna noticia.*
- *¡Claro que tuvo noticias, porque usted actuó para que la medida quedara sin efecto!.*
- *Así es. Sin embargo, no pude evitar que lo echaran del New Journal, pero ya consiguió trabajo. Tengo mis contactos, general. Y no quisiera tener que competir con los suyos.*
- *Lo destruiré, inspector. Juro que lo destruiré”* ¹⁴⁷

Sinatra, en dicho fragmento, es sometido a una explícita presión psicológica por parte del general Henry, quien ante la posibilidad de ver

¹⁴⁶ Martini Juan, *Los asesinos las prefieren rubias*, Ediciones La Línea, Buenos Aires, 1974, p 19

¹⁴⁷ Martini Op.cit. p 67

revelados sus secretos tanto personales como profesionales, amedrenta al inspector, advirtiéndole sobre la suerte que había corrido el periodista Brando al intentar entrometerse en su vida.

Es ineludible establecer una relación de correspondencia entre dichos episodios narrados en la obra de Martini con los sucesos reales que, tanto en 1966 así como en 1976, encontraron a estudiantes, profesionales, militantes políticos y simples ciudadanos sojuzgados a las acérrimas amenazas proclamadas desde el cuerpo uniformado, y a las represalias impuestas por éstos convertidas, en muchas ocasiones, en tortura y ejecución.

Palabras y elementos claves

El presente apartado tiene como finalidad analítica identificar en las unidades de observación seleccionadas, palabras, frases, objetos u otras referencias que cobran especial significación debido al contexto en el que surgen y en el que son utilizadas, tales como “desparecidos”, “subversión”, “guerra”, “tortura”, “falcon”, etc. Este universo de nuevos sentidos va a estar inscripto en el proceso dictatorial argentino, instaurado en 1976, y los años posteriores. Va a ser el paso del tiempo lo que dote de mayor connotación a estos elementos y términos que, aún hoy en día, siguen hablando de las experiencias de la última dictadura.

Por tratarse *Los asesinos las prefieren rubias* de una novela escrita y publicada antes del mencionado periodo, se exceptúa el desarrollo del actual ítem debido a su falta de relevancia analítica. Las palabras y elementos clave no se registran en la obra de Martini.

IV.2.b. Luna Caliente (1983) Mempo Giardinelli

Síntesis argumental

Ramiro Bernárdez, joven abogado oriundo del Chaco, luego de varios años residiendo en Francia, regresa a su tierra natal, a un país distinto al que el

había dejado, a una Argentina en la que ahora gobernaban hombres autoritarios y violentos. Allí se reencuentra con el Doctor Tennembaum, viejo amigo de su padre, y con su hija adolescente, la provocativa y sensual Araceli. La familia Tennembaum lo invita a cenar a modo de recibimiento. Durante la comida la jovencita se le insinúa, manteniéndole fija la mirada.

Luego de la cena, y ante un problema del automóvil de Bernárdez, los anfitriones le recomiendan pasar la noche en su residencia. Cuando todos se hallaban en sus respectivas habitaciones, y Ramiro se disponía a descansar, comienza a fantasear con Araceli, sofocado también por el calor de la noche chaqueña. Con la intención de verla recorre la casa, buscando a la muchacha hasta dar con su habitación en donde la encuentra semidesnuda, al resplandor de la luna caliente. En un acto impulsivo Ramiro ingresa a la habitación cerrando la puerta tras él. Se abalanza, silenciosamente, sobre Araceli y comienza a acariciarla violentamente, hasta que, guiado por sus impulsos y por el miedo a ser descubierto, oprime el rostro de Araceli con un almohadón para acallar sus gemidos. Luego de violarla, el joven descubre el rostro de la chica y la encuentra lánguida e inanimada, creyéndola muerta.

Ramiro, ante la desesperación de creerse un asesino decide abandonar la residencia pero al intentarlo es interceptado por el Dr. Tennembaum quien le ofrece ir a tomar unas copas a Resistencia. Camino al bar son interceptados por un patrullero del que descienden tres uniformados provistos de armas quienes, ejecutando un procedimiento típico de las fuerzas policiales de la época, les piden los documentos del auto y sus identificaciones personales. Una vez realizado el operativo, ambos hombre prosiguen el viaje. Durante todo el tiempo Ramiro se encuentra sumido en la paranoia y perturbado por los hechos. Al creer que el hombre ha descubierto su delito decide deshacerse de él. Para ello, luego de golpearlo, y encerrarlo en su coche, enfila el vehículo por un barranco hacia un riachuelo.

En su interior, la coartada iba tomando forma. Decide parar un camión a la vera de la ruta, y simulando ser paraguayo, pide al conductor que lo acerque hacia su casa. Al llegar a su hogar, ingresa sigilosamente y se acuesta en su habitación. A primeras horas de la mañana, y fingiendo haber dormido toda la noche, se despierta cuando su madre le anuncia que Araceli Tennembaum se encuentra allí buscándolo. Aún perplejo por la noticia, se dirige al encuentro de

quien creía su víctima. La muchacha, al verlo, le comenta que el secreto de ambos está a salvo y que ahora le preocupa la desaparición de su padre. Una vez más la insinuación y el coqueteo de la joven provoca en Ramiro una pasión desenfrenada.

Ese mismo día un patrullero se acerca a la residencia de los Bernárdez. El joven es trasladado en un Ford Falcon a la dependencia policial para ser interrogado por el inspector Almirón. El cuerpo de Tennembaum había sido hallado y él era el principal sospechoso por haber sido el último en estar junto a él. Ramiro arguye que al momento del accidente el ya se hallaba en su casa, que le había prestado su coche al doctor para irse de copas.

Una vez liberado, Ramiro decide dirigirse al velatorio del Dr. Tennembaum para dar sus condolencias a la familia. Araceli se acerca a él y lo invita a caminar por el bosque donde, una vez más, mantienen relaciones sexuales. De regreso a la casa Ramiro se alerta cuando reconoce al inspector Almirón aguardándolo a unos metros de allí. El joven abogado es detenido y trasladado a la jefatura de policía, donde lo someten a un nuevo interrogatorio, esta vez más incisivo, violento e incriminatorio. Allí interviene el teniente coronel Gamboa Boschetti, jefe de Policía de la Provincia del Chaco. Ramiro es intimidado psicológicamente, pero aún así no confiesa. La insistencia de los policías se acentúa cuando estos le plantean una posibilidad salir "limpio" admitiendo su culpabilidad y quedando a disposición del régimen militar. Sin embargo Ramiro se niega a negociar y pocas horas después es liberado por el testimonio de Araceli, quien había declarado haber pasado con él la noche del crimen y juntos haber visto partir a su padre ebrio en el auto del joven Bernárdez.

Una vez en libertad, Ramiro se reencuentra con Araceli, y camino a la residencia Tennembaum, en Fontana, la muchacha enardecida, le ordena que detenga el coche. Ante la negativa de él, para mantener relaciones, ella arremete con caricias sugestivas y Ramiro no logra contenerse. Durante el acto el joven vuelve a ser invadido por esa fuerza descontrolada y brutal, casi animal que lo lleva a tomar a la muchacha del cuello y oprimir hasta asfixiarla. Al creerla muerta la arroja a la vera de la ruta, cerca de un campo de algodón y huye al Paraguay.

Encerrado en la habitación de un hotel de ese país, agobiado por el calor piensa que no tiene escapatoria, se sumerge en una serie de pensamientos turbios, creyéndose sin salida. Tarde o temprano, piensa, la policía vendría por él. Sólo debía esperar. El sonido del teléfono lo devuelve a la realidad de su habitación. Una voz, desde la conserjería que lo busca una señorita “casi una niña”.

El autor y la obra

Esta historia fue creada por el periodista y escritor Mempo Giardinelli, durante su exilio. Desde 1976 a 1984 vivió en México y París y regresó a la Argentina en 1985. Actualmente vive en su Chaco natal donde preside la “Fundación Mempo Giardinelli” y trabaja para promover la lectura en todo el país.

Ha publicado gran cantidad de novelas y cuentos entre ellas las obras pertenecientes y referidas al género: *Luna caliente* (1983), *Qué solos se quedan los muertos* (1985), *El décimo infierno* (1997) y *Cuestiones interiores* (2003). También escribió un ensayo denominado *El género negro* (1984).

Construcción de los personajes

La construcción de los personajes que aparecen en *Luna Caliente* – Ramiro Bernárdez, Araceli Tennembaum, Inspector Almirón, el Jefe de Policía Gamboa Boschetti – estará orientada a evidenciar, a través de una definida caracterización, los miembros de los distintos estratos socio-económicos y políticos de la argentina de los años '70 y '80. En una lectura interpretativa se pueden identificar diversas construcciones que permiten catalogar a las figuras protagónicas del relato a través de su rol como: víctima, victimario, detective, miembros representativos de las fuerzas del orden, miembros representativos de la sociedad civil amedrentada por el régimen militar, etc. Atendiendo los objetivos que guían esta tesis, se centra la atención sobre la construcción de los personajes que representen las fuerzas del orden, ya que es en esta

construcción donde se manifiesta de manera más explícita el carácter denunciatorio de la novela.

Representación de las fuerzas del orden

Las fuerzas de autoridad están representadas por los miembros del sector militar. El inspector Almirón, encargado de detener a Ramiro para prestar declaración por la muerte de Doctor Tennembaum, es caracterizado por Giardinelli de la siguiente manera:

“...entró a la habitación un sujeto alto, flaco, de pelo corto pero más largo que el habitual en los policías del régimen militar. Vestía un pantalón azul y camisa celeste de mangas largas arremangadas, y una corbata con el nudo descorrido. El saco del traje lo había dejado en otro lado.

- *Mucho gusto doctor Bernárdez- le dijo tendiéndole una mano (...)- tengo que hacerle unas preguntas.*
- *Pregunte nomás, señor...*
- *Almirón. Inspector Almirón.*¹⁴⁸

Giardinelli, a través de una descripción meramente física, presenta una imagen del Inspector Almirón que remite a los rasgos propios que identifican, de manera general, a los miembros de las distintas fuerzas que en aquella época impartían “El orden”. El autor al momento de personificar a sus protagonistas, no necesita acompañar la descripción con una explicación acerca del personaje, sino que la alusión a ciertas cualidades connota un sentido compartido culturalmente; por ejemplo, cuando describe al Inspector Almirón a partir de un rasgo físico como *“...de pelo corto pero más largo que el habitual en los policías del régimen militar”*, queda implícito, entre el autor y el lector, un código común en lo concerniente al reconocimiento de estos particulares personajes.

Otra de las figuras descriptas en *Luna Caliente* es la del Teniente coronel Alcides Carlos Gamboa Boschetti, Jefe de la Policía de la Provincia de Chaco. La descripción física del personaje se complementa y se refuerza a través del discurso de los mismos hacia el interior del relato.

¹⁴⁸ Giardinelli, Mempo, *Luna Caliente*, Ediciones B S.A, Buenos Aires, Argentina, 1984, p.p 85,86,87

A modo de ejemplo puede citarse un fragmento de la intimidación que ejerce Boschetti sobre Ramiro Bernárdez durante uno de los interrogatorios al que es sometido el abogado.

“- Ése no es el tema- dijo el militar, en tono confianzudo, casi amistoso; y suspiró-. Se lo voy a poner muy clarito: nosotros sabemos que usted mató al doctor Tennembaum. Podría darnos más o menos trabajo probarlo, pero eso es lo de menos. Si acá la policía quiere probar algo, lo hace y listo, ¿me entiende?. Porque no vaya a pensar que acá estamos en Francia, doctor; no, aquí estamos en un país en guerra, una guerra interna, pero guerra al fin. ¿Mhjú? De modo que quiero que no entendamos.”¹⁴⁹

Esta modalidad de acción, sistemática y violenta, era, tanto en la realidad como en las historias ficcionales, llevada cabo por los representantes de la fuerza del orden –policías, grupos parapoliciales, miembros de mediano rango del sector militar- con el aval de los integrantes de las altas cúpulas que idearon el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Es menester retomar la frase emitida por Boschetti “... no vaya a pensar que estamos en Francia, doctor...” ya que la misma alude a un país europeo en donde el respeto y la defensa de los derechos humanos conformaban una de las prioridades nacionales.

En este sentido, Luna Caliente ilustra dicho desenvolvimiento en la escenificación de múltiples circunstancias a la que se ve expuesto su protagonista:

“- No se muevan- les advirtió una voz, desde el patrullero. Era una voz serena, casi suave; pero autoritaria, muy firme.

Dos policías bajaron de las puertas traseras. Ramiro los observó por el espejo retrovisor. Un tercero abrió la puerta delantera derecha. Los tres rodearon velozmente el Ford, con las armas gatilladas. Dos portaban escopetas de caño recortado – Itakas, se dijo Ramiro- y el de adelante que parecía mandar el operativo, debía tener una pistola 45, la reglamentaria.

- Mantengan las manos a la vista, por favor, y no hagan ningún movimiento sospechoso. Están rodeados.

¹⁴⁹ Giardinelli, Mempo, *Luna Caliente*, Ediciones B S.A, Buenos Aires, Argentina, 1984, pp 106, 107

- Todo en orden, oficial- dijo Ramiro, en voz alta, que procuraba ser calma y segura- proceda nomás.

*El policía se acercó a la ventanilla y miró dentro del coche. Ramiro se imaginó que los otros dos debían estar en las sombras, apuntándolos. Y el cuarto, el que manejaba, ya debía estar en contacto con el comando radioeléctrico. En cualquier momento podía aparecer una tanqueta del ejército. Así le habían contado que se vivía en el país desde hacía un par de años.*¹⁵⁰

La descripción de este tipo de episodios representa fielmente lo acontecido de forma cotidiana en la sociedad argentina de fines de los setenta y principios de los ochenta, en donde eran habituales los procedimientos de control e identificación en la vía pública así como las irrupciones violentas en domicilios privados. Este accionar, mientras en ciertos casos era meramente una requisita, en muchos otros concluía en la detención y el secuestro de personas.

Dicho proceder respondía a una ideología propia del sector militar, actuando bajo una línea de un pensamiento único, que no daba lugar a la disidencia. En su discurso, el Teniente coronel Gamboa Boschetti expone esta postura:

“- (...) porque nosotros estamos empeñados en un proceso de largo plazo, entiéndalo. Un proceso en el que el verdadero enemigo es la subversión, el comunismo internacional, la violencia organizada mundialmente. Nuestro objetivo es exterminar el terrorismo, para instaurar una nueva sociedad (...) porque necesitamos construir una sociedad con mucho orden. Pero se trata de un orden en el que no podemos permitir asesinatos, y menos por parte de gente que puede ser amiga. ¿Me entiende? Y además, un asesinato es una falta de respeto, es un atentado a la vida. Y la vida y la propiedad tienen que ser tan sagradas como Dios mismo (...)

*Porque en este país, ahora, o se está con nosotros o se está contra nosotros. No hay neutrales.”*¹⁵¹

Este fragmento explicita el discurso oficial, destacando quiénes estaban al poder, cuál era su plan y cuáles sus valores y a quiénes consideraban sus enemigos. La postura determinante, emergente del discurso oficial, da cuenta

¹⁵⁰ Giardinelli, Mempo, *Luna Caliente*, Ediciones B. S.A, Buenos Aires, Argentina, 1984, P 37-38

¹⁵¹ Giardinelli, Op. Cit p. 109

del extremismo sociopolítico en el que se hallaba el país, donde ya no había lugar para neutrales y mucho menos para opositores.

La figura del detective

Dirigiendo ahora la mirada hacia otro de los personajes de la novela negra, es necesario observar qué ocurre con la figura del detective en *Luna Caliente*.

En la obra de Giardinelli el detective característico de las novelas negras está ausente. Aquel personaje incorruptible que, guiado por sus principios éticos y morales, trabaja de manera independiente, apartado de las fuerzas policiales no es asumido en el relato por alguno de los personajes.

En la narración aparece el Inspector Almirón, ejerciendo el rol de indagador, a partir del asesinato del doctor Tennembaum. Sin embargo no es posible clasificar a este personaje como aquel clásico detective del género ya que Almirón forma parte de la institución policial y su función es cumplir con su trabajo como parte de la fuerza. Así lo demuestra en este diálogo mantenido con Ramiro.

“- Comprendo su impresión, pero tengo que hacerle unas preguntas.

- Pregunte nomás, señor....

- Almirón. Inspector Almirón.

- ¿Qué quiere saber, inspector?

- Tenemos entendido que usted fue la última persona que estuvo con él.

- Supongo que sí. No sé con quién estuvo después.

- Quisiera que me explique, lo más detalladamente, qué hizo usted anoche.”¹⁵²

La aparición de este personaje no está orientada por el autor a construir aquella figura detectivesca, sino que su presencia en el relato marca una de las tantas voces – en este caso el discurso del sector militar – que se entrecruzan a lo largo del texto literario; multiplicidad de discursos que posibilitan la configuración y el reconocimiento por parte del lector de la atmósfera sociopolítica argentina de fines de los '70.

¹⁵² Giardinelli, Mempo, *Luna Caliente*, Ediciones B. S.A, Buenos Aires, Argentina, 1984, p 87

En un diálogo con Ramiro Bernárdez, Almirón deja ver su posicionamiento a favor de la causa militar, delineando desde ese lugar la situación del país. Así mismo revela las tareas de inteligencia que se efectuaban sobre los ciudadanos; ya sabían todo de él.

“...Mire, usted es un hombre joven y brillante, estudió en Francia, eso no es común por estas tierras. Y regresa en un momento muy especial para el país. Tengo entendido que va a ser profesor en la universidad, carece de antecedentes políticos, tiene muy buenas relaciones, contactos, no está contaminada por todo lo que está pasando”¹⁵³.

Víctima y Victimario

Las convenciones literarias generalmente erigen a la víctima como aquel personaje que padecerá los infortunios del relato. Este modelo tradicional es habitualmente conformado por un único par víctima / victimario. El género de novela negra hará uso de dicho esquema, sin embargo en la presente obra esta dualidad no es tan precisa.

En *Luna Caliente* es posible observar, en distintos momentos, personajes que fluctúan entre uno y otro rol. Este es el caso de Ramiro Bernárdez, un joven abogado chaqueño que vuelve a la Argentina, durante el régimen militar, luego de haber estado varios años estudiando en Francia.

Al inicio de la obra, y por ser el ejecutor de la muerte del doctor Tennembaum y de la violación de Araceli, es Ramiro quien se posiciona como victimario. Posteriormente, en el transcurrir de la narración, el protagonista sufrirá una transformación que lo convertirá en víctima, tanto de sus propios actos impulsivos como del sistema opresor vigente desde donde sufrirá la persecución y la constante amenaza que finalmente determinarán su decisión de exiliarse en el Paraguay.

“... ese temible Teniente coronel era capaz de cualquier nuevo golpe bajo.

¹⁵³ Giardinelli Mempo, *Luna Caliente*, Ediciones B. S.A, Buenos Aires, Argentina, 1984, p103

*Y no podía huir ¿Volver a París? Imposible: no tenía dinero. Y aunque lo tuviera, Gamboa y Almirón, lo harían seguir en Buenos Aires, por la Federal, y le obstruirían la revalidación del pasaporte. Francia no era un país limítrofe, precisamente. Pero sobre todo, estaba claro que mientras no tuvieran un asesino – y no lo podían tener- el iba a seguir en la mira. Lo había dicho ese hombre: lo tenían todo controlado.”*¹⁵⁴

De esta manera, quien toma el rol de victimario es el Estado, a partir de sus representantes, quienes ejercen aquella presión que desborda a Ramiro. Tal situación a la que es sometido el personaje tiene un paralelismo en lo que respecta al estado de opresión al que se hallaba subyugada gran parte de la sociedad argentina bajo el gobierno encabezado por Jorge Rafael Videla.

Construcción de los ambientes

*“Viajaron a Resistencia en completo silencio. Ramiro prefirió no insistir con sus preguntas ni sus ironías. El ambiente en el Falcon era gélido, a pesar del calor de la noche, así que se dedicó a mirar la luna, desde la ventanilla. Estaba caliente; todo el país estaba caliente ese diciembre del 77.”*¹⁵⁵

Mempo Giardinelli remite, a partir de sus descripciones espaciales y ambientales, tanto a situaciones, lugares geográficos comunes y existentes, como a espacios, abiertos o cerrados, de alto valor referencial. Estas representaciones posibilitan al lector no sólo una identificación por proximidad geográfica, sino que también le permitirá interpretar todo un conjunto de experiencias que sólo serán “entendidas” teniendo en cuenta el contexto socio político en el que la obra se desarrolla.

Así, a partir del primer fragmento citado se evidencia la referencia explícita a un país convulsionado por la irrupción de los militares en el gobierno en marzo de 1976. Ese clima de agitación social se infiere, también, a través de rasgos implícitos tales como la temperatura, entendida como fenómeno climático. El calor es un elemento que atraviesa toda la obra y marca

¹⁵⁴ Giardinelli, Mempo, *Luna Caliente*, Ediciones B. S.A, Buenos Aires, Argentina, 1984 pp 132,133.

¹⁵⁵ Giardinelli Op.cit., p 100

constantemente la densidad y el agobio que caracterizan a dicho momento, tanto en lo meramente climático como en el aspecto social.

En otro nivel descriptivo, se observan pasajes en los cuales se manifiesta la ubicación física y geográfica del relato. En este caso será la ciudad de Resistencia y sus alrededores, en la provincia del Chaco: *“Después de cruzar el triángulo carretero de la salida occidental de Resistencia, pasó el puente sobre el río Negro y el desvío de la ruta 16. Poco más adelante, llegó a un riachuelo que no tenía indicador de nombre. Se acercó a la banquina unos doscientos metros antes de cruzar el puentecito (...) no iría a Paraguay ni a ningún otro lado que no fuera su casa.”*¹⁵⁶

A través de estas alusiones sitúa los acontecimientos de la obra en ambientes reales lo que permite reconocer que los hechos se localizan en territorio argentino. A su vez, muchas de estas descripciones ambientales permiten ser interpretadas como construcciones literarias referentes a espacios que, sólo en el contexto dictatorial, cobraron valor simbólico.

“La celda era sencillamente asquerosa. Tendría, calculó, dos metros por tres, y el piso de cemento estaba húmedo. No supo si de orín, porque el olor a amoníaco era muy fuerte, pero no le quedó otra alternativa que sentarse, en un rincón que supuso más seco. El techo parecía muy alto. No había ventanas y apenas, por la mirilla, entraba un rayito de luz. La penumbra era compacta y, aunque al bajar le había parecido que el sótano era fresco, enseguida empezó a sentir el calor espeso, viscoso (...)

De pronto, estridentemente, se escuchó un chamamé, parecía ser una radio, encendida a todo volumen. El bandoneón chillaba, mal sintonizado, y un dúo cantaba un amor perdido en medio de palmeras y arenales interminables (...)

*Y entonces se apagó el sonido de la radio, que durante un largo rato había pasado chamamés, rasguidos dobles y avisos comerciales. Ramiro creyó escucha, en el silencio retornado, un gemido lejano.”*¹⁵⁷

A partir de la descripción expuesta se infiere la reminiscencia a las situaciones de secuestro, detención y tortura a la cual eran sometidos los individuos en cautiverio, víctimas de las prácticas sistemáticas del gobierno

¹⁵⁶ Giardinelli, Mempo, *Luna Caliente*, Ediciones B S.A, Buenos Aires, Argentina, 1984, P 48

¹⁵⁷ Giardinelli, Op. Cit. Pp 119,120

autoritario. Es preciso destacar el hecho de que la música suene a un volumen elevado, ya que esto se hacía para acallar los quejidos y gritos de los torturados. Si bien la descripción de la celda se corresponde con el común de los ambientes carcelarios, su significación está vinculada concretamente con el terror impartido en aquellos recintos sobre los presos políticos perseguidos y detenidos durante la última dictadura militar.

Estas referencias al estado de agitación político-social se verán ejemplificadas a través de la descripción de los espacios y se complementarán mediante ciertas referencias implícitas a aquellos años.

“- Deben tener más cuidado; en estos tiempos y a esta hora, cualquier movimiento sospechoso del personal civil, lo hace pasible de estos operativos. Ramiro se pregunto qué tenía de sospechoso detenerse en la carretera para vomitar, y no pudo evitar un sentimiento de repulsión por ser tratado como “personal civil”. Pero así estaba el país por esos años, le habían contado.”¹⁵⁸

Es necesario destacar que las referencias, implícitas y explícitas, a ambientes, espacios y tiempo son de vital importancia para entender a *Luna Caliente* como un documento de denuncia que manifiesta un nuevo universo de sentido, propio de la obra y del momento en el que ésta nace.

Construcción de los conceptos de Estado, Delito y Justicia

El concepto de Estado no aparecerá de manera directa en la novela. Lo hará a partir de diversos personajes, discursos y situaciones los cuales permitirán reconocer la representación que el autor realiza del mismo.

En una lectura interpretativa, puede reconocerse en el discurso del Teniente coronel Gamboa Boschetti –Jefe de la Policía de la Provincia de Chaco- ciertos rasgos que dan cuenta del posicionamiento socio-político de la cúpula militar dirigente.

“- Voy a ser claro nuevamente, doctor: usted no está siendo admitido en la Universidad sólo por sus estudios, ni por sus títulos. En el proceso en el que estamos empeñadas las Fuerzas Armadas, ello no es posible, sin nuestro

¹⁵⁸ Giardinelli Mempo, *Luna Caliente*, Ediciones B. S.A, Buenos Aires, Argentina, 1984, p. 39

consentimiento. Usted viene a ser lo que yo llamaría un hombre de reserva, una persona en estudio. Que nos interesa mucho. Hasta ahora sus antecedentes son impecables. ¿Se da cuenta? Y este..., digámoslo, asesinato enturbia todo. Por eso quiero que nos entendamos, y se lo voy a decir de una buena vez: si usted confiesa, podemos ayudarlo."¹⁵⁹

Las Fuerzas Armadas, en la década del 70, tomaron el dominio del Estado; éstas no sólo tenían el poder de las armas sino que también se habían apropiado de las instituciones democráticas (en los ámbitos ejecutivo, legislativo y judicial) y controlaban las esferas educativas, sociales y culturales. Tal centralización de poder y autoridad no permitiría un análisis de estos conceptos en forma individual.

Durante su detención en Jefatura, Ramiro Bernárdez reflexiona sobre las posibilidades que se le presentan de salir "limpio" del caso que rodea a la muerte del doctor Tennembaum *"en un tribunal, su afirmación no era demasiado sostenible (...) lo que sí le preocupaba era la amenaza velada de Gamboa. No creía, no quería creer, que fueran a torturarlo, pero a cada momento se decía que estaba en el Chaco, en la Argentina de 1977, y que si algo faltaba en ese contexto eran garantías. < No vaya a pensar que estamos en Francia, doctor>, le había dicho Gamboa.*"¹⁶⁰

Se desprende de dicho extracto, no sólo la ausencia de un poder judicial independiente, tendiente a la resolución por la vía legal, sino que se hace referencia al proceder impune de los representantes del poder. La amenaza, que se presenta aquí como recurso típico del proceder militar, forma parte de una serie de acciones más amplia que incluyen el secuestro, la detención, la tortura, la extorsión y la ejecución.

Construcción del concepto de Delito

De acuerdo al objetivo de la presente tesis, el concepto de delito a identificar y analizar en las obras no está ligado a su convencional definición penal, sino que su reconocimiento tiene un sesgo denunciatorio con respecto al desenvolvimiento de quienes detentan el poder en el país a mediados de la

¹⁵⁹ Giardinelli, Mempo, *Luna Caliente*, Ediciones B S.A, Buenos Aires, Argentina, 1984, p 108

¹⁶⁰ Giardinelli Op.cit., p 118

década del setenta. La corrupción, la extorsión, la privación ilegítima de la libertad, la tortura, el secuestro, la muerte y la “desaparición” son parte de los crímenes de Estado a los que aluden las novelas del género negro argentino, y *Luna Caliente* en particular, realizando una crítica social a través de la ficción.

Dentro de la lógica interna del relato la idea de delito es identificada con el asesinato del Doctor Tennembaum y la violación de Araceli, ambos hechos ejecutados por Ramiro Bernárdez. Estos son considerados crímenes desde las leyes de un Estado bajo un gobierno democrático, pero no bajo un gobierno militar.

“- (...) Inspector, yo sé que el que interroga es usted, pero déjeme hacer un par de preguntas: ¿Cree que esto puede tener que ver con la subversión?

- No. No lo creo- Almirón hizo un gesto de descarte con la mano.

< Entonces, para este cretino no es nada grave> se dijo Ramiro, <qué país: un asesino no es importante. Los galones los ganan contra los subversivos.>”¹⁶¹

En el contexto de un país que no ofrece garantías constitucionales, el concepto de delito cobra nuevo significado. Esta noción aparece ahora ligada a denunciar la corrupción y la violencia del accionar militar.

“- No creo entender lo que me propone, aún en el caso de que yo fuera el asesino.- Ramiro luchaba por no cerrar los puños, por no aferrarse a la silla; estaba aterrado.

- Digo que si confiesa, podemos arreglar las cosas. Atenuarlas en todo lo posible – subrayó el <todo>. Usted se imagina que en cualquier crimencito, de los que acá suceden cada muerte de obispo, no viene el jefe de policía a hablar con el sospechoso, ¿No? Se dará cuenta que yo tengo otros asuntos que atender, de orden político, de interés nacional. De modo que si yo vengo a verlo es porque usted nos interesa. Nos interesa usted; no ese borracho. Y porque puedo ayudarlo. Quiero ayudarlo. ¿Me entiende?”¹⁶²

Este extracto deja ver el menosprecio que les merece a los representantes del poder la muerte del doctor Tennembaum -“ese borracho”-, así como la de otras víctimas de asesinatos anónimos a los que Gamboa califica como “crimencitos”. A su vez, se evidencia la inclinación de los miembros del gobierno de facto a extorsionar, por medio de la coerción

¹⁶¹ Giardinelli, Mempo, *Luna Caliente*, Ediciones B S.A, Buenos Aires, Argentina, 1984, p.90

¹⁶² Giardinelli, Op. Cit., p 108

psicológica, buscando la adhesión a la causa militar de parte de Ramiro Bernárdez.

De lo dicho anteriormente se desprende una nueva lectura de este concepto que se corresponde con el posicionamiento militar, el cual juzga como delito la no colaboración con el régimen impuesto.

Reafirmando la hipótesis de este trabajo de investigación – la cual considera a las novelas negras argentinas, escritas y / o publicadas entre 1976 y 1986, como obras pertenecientes a un género que a través de la ficción denuncia la realidad sociopolítica de esos años- y considerando el fuerte contenido social propio de las novelas argentinas del género negro, se detecta en *Luna caliente* la noción de delito en su conexión directa con el proceder y el desenvolvimiento de la cúpula militar gobernante y sus colaboradores.

Representación de la violencia

Si bien la principal representación de la violencia física explícita se expresa en la relación entre Ramiro y Araceli, es pertinente al trabajo identificar y destacar en *Luna Caliente* aquellos episodios que representen la violencia impartida por los agentes policiales y los miembros de las Fuerzas Armadas sobre la sociedad argentina entre 1976 y 1983.

La violencia se presentará en *Luna Caliente* caracterizando tanto las acciones como el proceder y las actitudes de sus personajes.

“Brutalmente, le encajó un puñetazo en la nuca, que hizo que ella se soltara. Y entonces fue que la agarró del cuello y empezó a apretar (...)

*[Araceli] ... abrió los ojos desesperada y cerró sus manos sobre las muñecas de él, arañándolo, clavándole las uñas y haciéndole saltar la sangre, pero sin impedir que él siguiera cada vez con más precisión. Y él apretó y apretó y vio el rostro morado de ella, que comenzó a tener convulsiones y a emitir ruidos guturales de pecho que poco a poco se fueron haciendo más oscuros, más profundos, hasta que en un momento acabaron. Cuando acabó su resistencia.”*¹⁶³

¹⁶³ Giardinelli, Mempo, *Luna Caliente*, Ediciones B S.A, Buenos Aires, Argentina, 1984, p.p 143,144

Las constantes referencias a situaciones bruscas e irrefrenables- como lo son los ardientes encuentros entre Ramiro y la joven Araceli- se fusionan con una marcada violencia psicológica ejercida a través de las amenazas, las intimidaciones y los vejámenes. Van a ser representativos de este último tipo de violencia los pasajes en los que, tanto Almirón como Gamboa Boschetti, someten a Bernárdez a interrogatorio.

“- *¿Me van a torturar, Teniente coronel? Creí que esos métodos los reservaban para los guerrilleros. O para los que ustedes consideran subversivos (...)*

- *Miré, ahora el asunto es que usted confiese buenamente, y nosotros arreglaremos las cosas del mejor modo posible. Obviamente, no querríamos que usted quede manchado. ¿Qué me dice? – preguntó el militar.*
- *No sé qué espera que le diga, Teniente coronel.*
- *¿Va a confesar?*
- *No tengo nada que confesar.*
- *Es testarudo, ¿eh? – el tipo parecía divertirse con ese asunto -. Pero mire que nosotros tenemos otras cartas para hacerlo hablar, Bernárdez. Y no sólo las que usted se imagina; esas pueden esperar...”¹⁶⁴*

El amedrentamiento psicológico es uno de los principales mecanismos, amenazantes e intimidatorios, ejercidos constantemente por los miembros de las fuerzas para obtener la “colaboración” o confesión de sus víctimas.

Mempo Giardinelli construye una historia signada por la violencia de los tiempos a los cuales remite. Sin embargo, el autor no describe el proceder violento de los militares de forma directa y explícita – sesiones de tortura, ejecuciones - sino que insinúa la violencia dictatorial de las décadas del setenta y el ochenta a través de diversos mecanismos literarios. La más notoria y contundente es la metaforización de la relación sexual febril e irracional que mantienen los protagonistas de la obra, logrando un paralelismo que posiciona a Araceli como representante de aquella sociedad democrática que se ve “violada” por un poder externo que la invade. Dicha interpretación es planteada en el artículo *Luna Caliente: metáfora de la dictadura* de Victoria Alca

¹⁶⁴ Giardinelli, Mempo, *Luna Caliente*, Ediciones B. S.A, Buenos Aires, Argentina, 1984, pp. 107,111.

Paniagua¹⁶⁵. Siguiendo tal idea la autora expone que *“la sexualidad de ambos personajes se presenta como desenfundada, tirana y opresora (...) la dictadura se apropia del Estado violando la democracia, pero no solo se apodera del orden establecido sino que además elimina a aquellos que son testigos de esa irrupción ilegal o a aquellos que se les oponen”*.¹⁶⁶ [Testigo, oposición = doctor Tennembaum]

Representación del exilio

La temática del exilio es abordada por Mempo Giardinelli en el epílogo de esta obra; Ramiro Bernárdez, perseguido y acorralado por el sistema - representado en las figuras de Almirón y Gamboa Boschetti- y oprimido por la brutalidad que le inspira Araceli, huye al Paraguay. Allí, en “tierra de nadie”, no encuentra sin embargo refugio alguno; su culpa lo hostiga y lo sumerge en un estado de paranoia. A pesar de haber logrado escapar de esa provincia de Chaco, de ese país, donde el calor y la luna despertaban sus más atroces instintos, el protagonista termina entregándose a la resignación, convencido de que no puede escapar de lo pasado ni del futuro. Encerrado entre las cuatro paredes de la habitación del viejo hotel *Guaraní*, Ramiro reflexiona: *“...ese lamparón en el cuello que le recordaba la pasión de Araceli (...) Un moretón que era testimonio de lo que había sucedido, de lo que él había hecho. Pero un testimonio efímero, se dijo, porque eso pasa, en unos días las marcas desaparecen; lo otro es lo que no sale, lo de adentro es lo que queda.”*¹⁶⁷

Del fragmento citado puede interpretarse una visión del exilio que se corresponde con las sensaciones, las experiencias interiores de quienes, durante las décadas del setenta y ochenta, se vieron forzados a abandonar esa Argentina dictatorial y amenazante en busca de refugio -ya sea en Centro América, en Europa o en los Estados Unidos-. La sensación de “persecución”, de ese fantasma del pasado que siempre vuelve sin importar cuán lejos se

¹⁶⁵ Victoria Alca Paniagua, *Luna Caliente: metáfora de la dictadura*, material extraído de la página web www.letralia.com/129/articulo03.htm

¹⁶⁶ Giardinelli, Mempo, *Luna Caliente*, Ediciones B S.A, Buenos Aires, Argentina, 1984, p 156

¹⁶⁷ Giardinelli, Op.cit. Pp 152, 153.

haya “huído”, invade en esta obra a Ramiro, así como en la realidad la misma impresión asaltó los pensamientos de todos aquellos argentinos exiliados.

Luna caliente ilustra en su epílogo este regreso fustigador del pasado en una sugestiva escena final; Ramiro Bernárdez, rendido y a la espera de sus captores, recibe un desconcertante aviso telefónico desde la conserjería del hotel en el que se hospedaba:

“- Señor: aquí lo busca una señorita.

Ramiro apretó el tubo, conteniendo la respiración. Miró por la ventana, negando con la cabeza. Luego miró la Biblia que estaba sobre la mesa de luz y pensó en Dios, pero él no tenía Dios. No lo había. Sólo había, entonces y para siempre, el recuerdo de la luna caliente del Chaco, instalada en un pedazo de piel, la piel más excitante que jamás conocería.

- ¿Cómo dice?

- Que lo busca una señorita, señor, casi una niña.”¹⁶⁸

Elementos simbólicos y palabras clave

En los años de dictadura ciertos elementos recurrentes tomaron una particular connotación. Ciertas palabras e ideas – tales como subversión, guerra interna, guerrilla, exilio, etc.- englobaban un universo de representaciones culturales, producto de una convención social.

Así ocurrió también con algunos “objetos”; determinados vehículos, tales como los automóviles *Ford Falcon*, cobran una nueva significación al ser utilizados por los grupos de tareas para trasladarse y efectuar sus operativos de detención y secuestro. Así, la evocación de la palabra “Falcon” remite directamente a esa situación. La caracterización que se realiza de un vehículo sin patente, en general color verde o gris, está vinculado a los autos que utilizaban las fuerzas.

“El Falcón entró en la Jefatura de Policía y se estacionó en el pequeño patio interior. Había otro patrullero estacionado, una camioneta con rejillas en la puerta trasera y otros dos Falcon, verde claros, sin patente y con antenitas de

¹⁶⁸ Giardinelli Mempo, *Luna Caliente*, Ediciones B. S.A, Buenos Aires, Argentina, 1984, p. 156.

radio comandos. Ramiro reconoció esos temibles coches de los agentes parapoliciales.”¹⁶⁹

El mismo efecto se produjo en relación a la connotación que cobraron las palabras “subversión” y “guerra”. La autoridad que ejercía el poder en aquel entonces resignificó aquellas ideas al emitir su propio discurso en relación a ellas. La “subversión” se transformó en la denominación que caracterizaba al “enemigo de la patria”: los grupos de izquierda, o cualquier persona u organización que se opusiera al régimen. A su vez, la utilización del concepto de “guerra” que hacían quienes detentaban el poder se refería a la supuesta igualdad de condiciones en las que se encontraban tanto los grupos de izquierda como la fracción militar. En *Luna Caliente* esa connotación es referida de la siguiente manera: “...aquí estamos en un país en guerra, una guerra interna, pero guerra al fin.”¹⁷⁰

Conclusión

Luna Caliente, escrita en el exilio, manifiesta en un sentido metafórico la convulsión de la sociedad argentina bajo el gobierno de facto de 1976; la subjetividad del autor se manifiesta a lo largo del relato a través de la sugestiva referencia a irrupciones policiales en vía pública sobre “personería civil”, la exaltación de rasgos en las figuras protagónicas - ante todo en aquellos que representan el sector militar-, la presentación de personajes marcados por un discurso característico vinculado a un sector específico de la sociedad – por ejemplo: discurso militar introducido a través de Almirón y Boschetti-, la creación de atmósferas en las que el calor y la luna caliente aluden al fervor y la agitación social de los años setenta y ochenta, etc..Asimismo, la presencia de objetos “simbólicos” tales como los automóviles Ford Falcon, verdes y sin identificación, complementan el carácter denunciatorio de la novela por su significativa reminiscencia.

Si bien esta obra tiene una fuerte connotación político-social, el autor asegura que en ningún momento tuvo la intención de realizar una denuncia sobre las vejaciones cometidas por los dictadores de los '70. Sin embargo,

¹⁶⁹ Giardinelli, Mempo, *Luna Caliente*, Ediciones B S.A, Buenos Aires, Argentina, 1984, p. 85

¹⁷⁰ Giardinelli Op.cit., p.p 106,107

Giardinelli admite que: *“El contexto siempre se las trae y convoca a la mirada del autor que es uno sobre el entorno. Entonces, resulta inevitable cierta denuncia de la realidad, el paisaje social, los contrastes político-ideológicos. Todo esto es circunstancial al género”*.¹⁷¹

Mempo Giardinelli destaca la importancia de lo social en su obra y en el género en particular, ya que considera que *“siempre es apropiado para narrar el revés de la trama social, que es como ver el otro lado de la luna, o de los espejos. Por eso es negro: porque descubre lo que no se ve, lo oculto. Es un género muy noble, precioso en este sentido. Y la censura, la persecución, el exilio, siempre son propicios para que uno indague en esos lados oscuros.”*¹⁷²

IV. 2.c. Sombras de Broadway (1983) Sergio Sinay

Síntesis argumental

El ex periodista Felipe Rafaelli es un argentino que durante el gobierno dictatorial de 1976 debe exiliarse en New York. En su país había sido perseguido por su rol de militante y su compromiso social. En Estados Unidos trabaja como detective privado investigando algunos pocos casos no muy relevantes.

Su vida, algo rutinaria y nostálgica, gira abruptamente cuando aparece, luego de muchos años y sin aviso, su antigua novia y compañera de militancia Ana. La visita sin embargo, no fue casual. Ana había viajado desde Buenos Aires hasta los Estados Unidos en busca de la ayuda de Felipe para dar con el paradero de Mariano Rodríguez Serra. Este hombre es el padre de su hijo, Sebastián, un joven de diecisiete años, estudiante de letras y militante político, que se encuentra desaparecido. La mujer, conociendo la labor que había tenido Serra como periodista y colaborador del régimen dictatorial, sospecha que él podría no sólo estar involucrado sino que seguramente debía tener información acerca del misterio que rodeaba la desaparición de su hijo. La tarea de Felipe consistiría entonces en contactar a Mariano Rodríguez Serra en Manhattan.

¹⁷¹ Entrevista realizada a Mempo Giardinelli en el marco de la presente investigación. Año 2006.

¹⁷² Giardinelli Op.cit.

A partir de ese encuentro con Ana, el detective se aboca a la búsqueda de Serra; rastrea al hombre a través de algunos amigos argentinos en común que también se hallaban residiendo en la “Gran Ciudad” de América del Norte. La primera visita la realiza a Tony Pérez, ejecutivo de la *Associated Press-Latin American Desk*; la charla, que en principio destilaba recuerdos porteños y jocosidades, cambia de tono repentinamente cuando Felipe menciona a Mariano Rodríguez Serra. Su búsqueda, desde el punto de vista de Tony, era una cuestión seria en la que no quería verse involucrado. El detective se retira de la sala con la certeza de que Tony Pérez le ocultaba datos sobre el paradero de Serra.

Inmediatamente después, Felipe se dirige al departamento de Homicidios de Manhattan Norte donde trabaja su amigo italiano el teniente Franco Vitale; sin ahondar en explicaciones el detective pide a Frank cualquier tipo de información relacionada con Serra; el policía accede al pedido no sin antes advertirle que no se meta en problemas.

La tercera visita es a su antiguo amigo el actor Marcos Resnick, quien después de varios años de éxitos y exilio en Europa reside ahora como un “don nadie” en New York. Rafaelli no tarda mucho en conducir la charla hacia su objetivo: lograr el contacto con Rodríguez Serra. La cara de Resnick al oír ese nombre refleja miedo, sin embargo niega cualquier tipo de conexión con aquel hombre. El detective se retira con la misma sensación, algo le ocultaban.

Mientras Felipe descansa en su departamento, el sonido del teléfono lo sobresalta; Tony había conseguido contactar al hombre, acordando una cita para esa misma noche.

Felipe Rafaelli llega a la residencia de Serra a la hora acordada, pero el hombre no está ahí para recibirlo. A pocos minutos, tres personas irrumpen en la oscuridad de la residencia arremetiendo contra el detective mientras lo intimidan para que confiese dónde se encuentra Mariano Rodríguez Serra. Sin creer en la respuesta negativa del detective comienzan a golpearlo, entre amenazas y torturas. Finalmente, se retiran del lugar encerrando a Rafaelli en el baúl del auto.

El detective es trasladado a una habitación desconocida en Brooklyn donde reanudan las preguntas, las instigaciones, las amenazas y los golpes.

Sin embargo, en un descuido de los matones el detective logra escapar del lugar.

A la mañana siguiente Felipe amanece en su departamento aún dolorido; el teléfono suena y del otro lado la voz de un Frank Vitale algo preocupado lo cita con urgencia a la seccional policial. Felipe se dirige de inmediato, sin conocer el motivo del llamado.

Al llegar al lugar, es conducido hasta la sala de servicios forenses. En una camilla se halla un cadáver cubierto por una sábana blanca; al destapar el cuerpo Rafaelli queda perplejo. Reconoce en aquella mujer el rostro amoratado de su amada Ana. Había sido asesinada a golpes y entre sus ropas la policía había hallado sólo una cosa: un pequeño papel con dos números telefónicos, ambos pertenecientes al detective. Esto lo convierte en sospechoso. Sin embargo, Frank menciona que al acercarse al hotel de Ana para investigar sobre su muerte, el conserje había declarado ver que la mujer se retiraba con dos hombres. Por las descripciones físicas el detective reconoce que aquellos son los mismos que lo habían golpeado. El policía le promete a Felipe su intervención para dilucidar el asunto, sin embargo el detective se niega, pidiéndole 48 horas para resolverlo de manera independiente. Es su caso, el caso de Ana.

De inmediato, busca contactarse con Marcos Resnick pero al llegar a su casa la esposa le informa, con preocupación, que el actor había salido por la madrugada, luego de recibir una llamada telefónica, y que aún no había regresado.

Al volver a su barrio, se acerca a almorzar a Capri's, el restaurante de su amigo George; allí le informan que había recibido dos llamados: del teniente Frank y del argentino Tony. Rápidamente, se comunica con Tony y acuerdan una cita para más tarde.

Se encuentran en las cercanías del Central Park; allí Rafaelli le comenta lo sucedido hasta el momento: el ataque que sufrió por parte de los matones, la muerte de Ana y la desaparición de Marcos. Tony le explica que esos hombres están vinculados a Mariano Rodríguez Serra y por tanto con el negocio de venta de armamentos ilegales. De pronto, un disparo hiere a Tony; Felipe persigue a los atacantes por las calles de New York. El teniente Frank llega al lugar e interviene de inmediato; ya no quiere darle más tiempo al detective. En

ese mismo momento reciben un llamado. En la estación de trenes habían descubierto un nuevo cadáver, era el de Marcos. Junto a él encontraron también, los números telefónicos de Rafaelli.

Al volver a su departamento se sorprende al hallar a dos de los hombres que lo habían golpeado y secuestrado en la residencia de Serra; uno de ellos estaba armado. Más tarde, se sumó un nuevo hombre, el coronel. Ellos habían sido los asesinos de sus amigos, lo venían siguiendo de cerca y creían poder encontrar a Serra a través de él. Insistían en que declarase el paradero de éste a cambio de seguir con vida. De pronto, irrumpe Frank y varios policías en la habitación.

Felipe estaba a salvo pero aún debía resolver el caso; a través de su amigo Vitale se contacta con un integrante del FBI, Ed Gilmore, para así llegar al fondo de la venta ilegal de armas y de esta manera dar con Serra. Se encuentran en Washington y luego, Felipe vuelve a Nueva York a terminar su caso.

A su regreso se reencuentra con Tony, quien permanecía internado, y retoman la charla interrumpida de aquel día. El ejecutivo le cuenta que había estado con Mariano Rodríguez Serra y que éste le había confiado -por la amistad que mantenían- que se retiraría de Manhattan porque sabía que aquellos hombres lo estaban buscando por el negocio de las armas.

En el entierro de Ana, el teniente Frank le informa a Felipe que había liberado a los hombres por una estricta orden desde el Departamento de Estado y que el caso, para ellos, estaba cerrado.

El detective vuelve frustrado a Capri's. Allí lo esperaban dos hombres quienes lo invitan a compartir la mesa. Ellos sabían todo acerca del caso y comentan que ya no era necesario buscar a Serra, porque estaba muerto. Su asesinato, según los hombres, había sido necesario y parte de una "limpieza" total y radical ya que nadie quería que el tráfico de armas llegase a New York.

El autor y la obra

Sergio Sinay nació en Buenos Aires en 1947. Ejerció la profesión de periodista e incursionó en la literatura “negra” con novelas tales como *Sombras de Broadway*, *Ni un dólar partido por la mitad* y *Es peligroso escribir de noche*.

Sombras de Broadway fue escrita en México en 1983, durante un exilio voluntario ligado al crecimiento profesional del autor. La localización de la historia en New York estuvo motivada por el apego del escritor a aquel lugar en el que se había desempeñado como periodista durante ocho meses.

Distanciado de las limitaciones que se imponían en Argentina al momento de narrar una historia, Sinay aprovechó la libertad que significaba el exilio para realizar una crítica sobre los acontecimientos que delineaban el escenario argentino: *“quería denunciar algo que sabía y que en la Argentina se ignoraba o se negaba y, por sobre todas las cosas, quería escribir una novela negra, gozar con su escritura, meterme en una historia, conducirla, oír los diálogos en mi interior y reproducirlos con fidelidad. Sentí que casi todo eso se cumplió. Disfruté escribiendo esa novela (...) Fluyó, fue fácil, me conmovía y me transportaba. Eso me ocurrió a mí, ojalá algo de eso haya llegado a los lectores, más allá de lo temático.”*¹⁷³

Así, *Sombras de Broadway* se erige como uno de los libros que, enmarcado en el género policial negro, mejor revela el contexto social de la Argentina de los setenta y ochenta. Tal mérito se explica a través de la concepción que el autor tiene respecto del momento de gestación de una obra literaria: *“las vivencias, experiencias, pensamientos, emociones y sentimientos de un escritor forman parte siempre de la materia prima de su obra, ya sea poética, narrativa o ensayística. Si se queda sólo en lo autorreferencial, la obra no crece, no se concreta, no pasa de ser una confesión. Ese material vivencial debe ser convertido en literatura a través de la narración de una historia, de la construcción de personajes, de la elección de una estética. Pero sin ese material, en mi experiencia, no se escribe. La novela contiene datos de mi vida personal, de mis sueños, de mi mundo emocional, de mis pensamientos, de mi visión del mundo. De algunos fui protagonista, de otros testigo, de otros receptor. Lo imaginado (que es mucho) nació de lo vivido. En mi opinión, la ficción jamás supera a la realidad, puesto que quienes imaginan historias de*

¹⁷³ Entrevista realizada a Sergio Sinay en el marco de la presente tesis. Año 2006.

*ficción son seres reales y esas historias existen, antes que en el papel, en sus mentes reales.*¹⁷⁴

Construcción de los personajes

La construcción de personajes que realiza Sergio Sinay en *Sombras de Broadway* está ligada a la esencia propia de New York, lugar en donde coexisten miembros de diversas etnias, aunque sumidos en el individualismo que impone la ciudad cosmopolita. Alejados de sus países natales por múltiples circunstancias, los personajes interactúan conformando un grupo heterogéneo en sus costumbres, sus acciones y sus formas de pensar.

El personaje principal de la novela es Felipe Rafaelli, un ex periodista argentino exiliado en Nueva York durante los años en los que en su país de origen estaba bajo un gobierno de facto. La militancia política lo había vuelto objeto de persecución de las autoridades. Esta situación acabaría por llevarlo al exilio en América del Norte.

Si bien Felipe personifica al protagonista del libro, Sinay recurre a la construcción de diversos personajes que ayudan a reforzar la historia. Ana, ex novia del detective, se erige como un detonante en la vida de Rafaelli, al recurrir a él para encontrar a su hijo desaparecido Sebastián.

Así mismo, el entorno que rodea a Felipe en la ciudad neoyorquina está constituido por Tony Pérez, otro argentino con residencia en esa localidad quien se desempeña como ejecutivo de la *Associated Press- Latin American Desk*; a su vez Marcos Resnick es un actor fracasado que había huido de Argentina perseguido por los grupos de tareas, igual que Felipe; Frank Vitale un italiano que trabaja como policía y que realiza una investigación paralela, a consecuencia de la de Rafaelli. Finalmente, el personaje de Mariano Rodríguez Serra se constituye como aquella figura determinante para la dilucidación del caso; un colaborador del régimen autoritario argentino que había recalado en New York para abocarse a la tarea de la difusión de la doctrina oficial, y que a su vez se encargaba de llevar adelante el negocio del tráfico de armas.

¹⁷⁴ Entrevista realizada a Sergio Sinay en el marco de la presente tesis. Año 2006.

Felipe es una construcción identificable con determinadas figuras reales pertenecientes a una generación que sólo encontraban la salida a través del exilio. Sin familia ni proyectos Rafaelli vive a la deriva; el destierro del que es víctima lo lleva a creerse sin destino, sin identidad.

“- (...) te olvidas que un argentino de nuestra edad no puede escribir su propio destino. Otros lo están haciendo por nosotros y no tuvieron la amabilidad de pedir permiso. Simplemente estoy acá porque es el lugar al que pude llegar. En fin, qué le vas a hacer...”¹⁷⁵

De esta manera, Rafaelli recuerda permanentemente aquellos momentos en los que luchaba por sus ideales y añora a quienes consideraba sus amigos y compañeros. El inesperado encuentro con su antigua novia Ana, lo lleva a rememorar su juventud y su participación política:

“- ¿Te acordás cuando me conociste?- preguntó.

- No somos tan viejos. Debe de haber sido en el sesenta y siete o en sesenta y ocho.*
- Fue en sesenta y cinco (...) En una manifestación contra la invasión yanqui a Santo Domingo.*
- Me acuerdo, me acuerdo de todo. Vos te caíste cuando huíamos de la cana y yo te agarré y te cargué, nos metimos en un zaguán, después estuvimos como hasta las doce de la noche en un bar. Estudiabas arquitectura...*
- ¿Y vos? ¿sabés que nunca me puedo acordar de la facultad en la que estabas?*
- En ninguna. Ya había pasado por varias, pero estudiar no era mi fuerte. Siempre me sacó de quicio la disciplina.”¹⁷⁶*

Tanto Felipe como Ana, son dos ex militantes que participaron activamente en la política opositora al régimen de Juan Carlos Onganía y fueron, en consecuencia, perseguidos por el gobierno. Sus destinos disímiles – el exilio de Felipe y la permanencia en el país de Ana- los separa por largos años, hasta que se reencuentran a causa de un hecho del oscuro pasado que los une nuevamente: la desaparición de Sebastián, víctima de la dictadura militar de fines del `70.

¹⁷⁵ Sinay, Sergio, *Sombras de Broadway*, Ediciones de La Pluma, Buenos Aires, Argentina, 1983, p.17

¹⁷⁶ Sinay, Op.cit, p.22

El problema de Ana involucra a Rafaelli en una causa que hace renacer en él los recuerdos de aquellos años de terror y violencia de Estado. Por lo mismo, Felipe se hace cargo de caso y así manifiesta su perfil detectivesco propio del personaje principal de novela negra.

La figura del detective

Sergio Sinay construye a Felipe Rafaelli destacando en él la sensación de frustración e incertidumbre. La resignación con la que vive el personaje, configura el prototipo de héroe fracasado, melancólico y solitario creado en los inicios del género por Dashiell Hammett. En los Estados Unidos el argentino se desempeña como detective encargado de resolver casos “menores” y de fácil dilucidación.

“—No sé en qué andás Felipe, pero es peligroso. Mientras cobrés a deudores morosos y busqués perros perdidos o maridos fugados, el trabajo de Ripp Kirby puede ser lindo, pero...

- *Marlowe, te dije que es Marlowe.- Rafaelli interrumpió con fastidio.*
- *Bueno, carajo, dejame hablar. Buscar a ese tipo no es joda. ”*¹⁷⁷

El caso que le presenta Ana moviliza al detective, y lo lleva a asumir el compromiso de resolverlo. La mujer le encarga encontrar a su ex pareja para saber si éste conoce el paradero del joven hijo de ambos. De esta manera, Rafaelli asume el encargo con el interés propio del héroe de novela negra, encomendado en resolver aquellas cuestiones que lo involucran moral y personalmente.

El pasado y la relación que lo había unido a esa mujer años atrás, conducirán la investigación fuera de los límites del oficio, del profesionalismo. Su compromiso implica una cuestión personal; por lo mismo, asumirá la causa como un asunto personal, ya que lo conecta directamente al pasado, a su juventud.

“- ... ¿Qué puedo hacer yo? ¿De veras creés que puedo encontrarlo? Estos desaparecidos son otra cosa, Ana. No se trata de casos individuales para héroes individuales. Y yo ni siquiera soy un héroe. Si vieras mis casos...

¹⁷⁷Sinay, Sergio, *Sombras de Broadway*, Ediciones de La Pluma, Buenos Aires, Argentina, 1983, p. 44

(...)

- Vos podés ayudarme, Felipe. Sé que podés. Sólo dejame explicarte.

(...)

*No te busqué porque sos detective; lo mismo hubiera hecho si fueras taxista o marinero. Te busqué porque sé que me vas a ayudar.”*¹⁷⁸

La insistencia de Ana impulsa a Felipe a sumirse en la rastreo de las respuestas que ella necesita. Las peripecias de la investigación pondrán en riesgo la vida del detective como así también la vida de quienes lo rodean. Sin embargo, ni las muertes de sus seres queridos, ni las amenazas, ni la persecución de la que es víctima logran intimidarlo. Caracterizado por su constancia y responsabilidad, Rafaelli se enfrenta con una realidad intrincada y oscura relacionada al tráfico de armas.

Si bien la indagación de Rafaelli está encaminada a dar con el paradero de Rodríguez Serra y así concluir con el caso que su amiga le ha delegado, el devenir de la investigación revela nuevas incógnitas, tan oscuras como intrincadas. La sucesión de asesinatos –de Ana, Marcos Resnick, Mariano Rodríguez Serra- que se desprenden como consecuencia de su tarea investigativa, no sólo evidencia la complejidad del caso sino que da lugar a la intervención policial. El inspector italiano Frank Vitale inicia desde su dependencia una investigación paralela cuyos objetivos se ciñen al cumplimiento estricto de su función institucional; es decir, hallar y encarcelar a los autores de los crímenes.

*“- Filippone, este caso está cerrado, entiéndalo. Lo que tu manejas ahora son especulaciones, suposiciones. Para Manhattan Norte, terminó. Tenemos a los sospechosos de dos crímenes que se cometieron en nuestra jurisdicción. Ahora sólo falta que confiesen (...). Para mí son sospechosos, no me preocupa otra cosa. Me remito al plano criminal, no quiero saber nada de política.”*¹⁷⁹

Por lo expuesto en la anterior cita, se puede establecer un contraste entre el operar independiente y comprometido de Felipe Rafaelli -fiel representante del arquetípico detective negro- y el proceder formal y restringido de la institución policial neoyorquina. Por las características descriptas, y por la

¹⁷⁸ Sinay Sergio, *Sombras de Broadway*, Ediciones de La Pluma, Buenos Aires, Argentina, 1983, p. p 25, 35.

¹⁷⁹ Sinay, Op.cit., p. 165

finalidad que esta tesis persigue, es que se ha focalizado en este apartado en la figura detectivesca de Felipe Rafaelli.

Víctima y victimario

En *Sombras de Broadway* se presentan distintos personajes que asumen los roles de víctima y victimario. Así, en una primera aproximación al texto, se identifican una serie de víctimas estrictamente relacionadas con las muertes que se suceden una tras otra (Ana, Resnick y Rodríguez Serra). Estas son ejecutadas por un grupo de sicarios, los cuales asumen el rol de victimarios. Asimismo, la obra permite identificar a las víctimas del sistema opresor, aquel que gobernó en Argentina a partir del golpe militar de 1976. La figura de Sebastián, joven desaparecido por la acción sistemática del gobierno autoritario, materializa a una de los tantos oprimidos por las fuerzas del orden. En este sentido, el hijo de Ana se configura como el prototipo de los perseguidos por el gobierno de Videla. El chico era joven, estudiante de Letras y además un militante de los grupos de izquierda: estas variables daban una razón más que suficiente para hostigarlo.

“- Tu hijo. ¿Cómo está?

- Desapareció.

(...)

- ¿Cuándo?- preguntó una vez que se sintió más calmado.

- En el setenta y ocho- ella no lo miraba. Una banda sombría cruzaba sus facciones.

- Era muy joven...

- Diecisiete años.

(...)

- Salió una tarde con su novia. Era sábado. Iban en mi Citroën. A dos cuadras de casa los interceptó un Falcon verde, sin ninguna identificación. Bajaron cuatro tipos armados y se los llevaron. Supongo que Sebastián luchó, aunque vos sabes como son estas

*cosas. Entre los testigos no hubo dos relatos coincidentes. Lo cierto es que el asiento del coche quedó manchado de sangre”*¹⁸⁰

A su vez, en una lectura interpretativa, que no implica una muerte para considerar una víctima, es necesario destacar a aquellos personajes exiliados, producto de la persecución del Estado militar. Es el caso de Rafaelli, personaje construido como un sujeto que debió huir del país por su condición de militante, de defensor de aquellas ideas contrarias al régimen de facto. La afirmación que permite reconocerlo como víctima encuentra sustento en el diálogo que el detective mantiene con Ana:

“-¿Por que te fuiste, Felipe?

(...)

- Me harté. Además, tenía miedo. No era buena combinación para quedarse. Con hartazgo y miedo se puede hacer un perfecto perdedor.”

¹⁸¹

El Estado desterró, a través de las amenazas y la persecución, a los opositores, quienes, frente a este accionar arbitrario, se vieron imposibilitados de continuar defendiendo sus ideales. Por esto, es posible considerar al Estado como victimario, encargado de deshacerse tanto de aquellos a quienes juzgaran como “subversivos” como de cualquier civil que les sugiriera una mínima sospecha. Fue una persecución aleatoria e indiscriminada. El testimonio de Ana es prueba de tales hechos:

“- ¿Qué hacía?

(...)

- Era joven y estudiaba el primer año de la carrera de letras. No mucho más que eso. ¿Vos querés saber si estaba metido en política?

*- No, me imagino que no era necesario que lo estuviera. (...) Hay gente que desapareció por menos de eso.”*¹⁸²

Este hostigamiento del estado estaba destinado a grupos determinados de la sociedad que, en general, coincidían en sus ideales opositores y en las profesiones que ejercían: periodistas, artistas, escritores o intelectuales, fueron los puntos en donde más hincapié se hizo para llevar a cabo la política de

¹⁸⁰ Sinay, Sergio, *Sombras de Broadway*, Ediciones de La Pluma, Buenos Aires, Argentina, 1983, p.24

¹⁸¹ Sinay, Op.cit., p.35

reorganización nacional que se propusieron los militares. La consecuencia de este accionar fue diversa; muchos de los “fichados” por el régimen debieron exiliarse en los países que le ofrecieron asilo; mientras que otros tantos no tuvieron la oportunidad del refugio ya que fueron asesinados arbitrariamente.

Construcción de las fuerzas del orden

El accionar de los sicarios que arremeten contra Felipe Rafaelli, en la residencia de Yonkers, para que confiese su supuesta vinculación con Rodríguez Serra remite a las prácticas ejercidas por los militares argentinos. La persecución, el secuestro, el interrogatorio violento, la tortura física y psicológica aparecen en la obra permitiendo inferir una comparación entre el proceder de estos matones a sueldo con el operaciones ejecutadas por los tiranos argentinos.

“Sintió que una ráfaga helada azotaba su cuerpo. Conocía bien la táctica. Era vieja, pero aun funcionaba. Había siempre uno malo, implacable, feroz, que implantaba el terror desde el principio. Y otro bueno, comprensivo, colaborador, que esperaba la menor distracción del anterior para ofrecer un trato, una escapatoria. Buscaban despertar alternativamente el pavor y la esperanza en el prisionero. Era cuestión de ablandarlo, de socavar su resistencia espiritual, de doblegarlo. Y funcionaba. Él mismo había escuchado hacia unos instantes el arrullo de una voz. Muchos habían hablado, entregándose a ese espejismo de ternura, solo para entrar inmediatamente después en la parte peor del suplicio, en los umbrales de la muerte. Conocía bien la táctica, sí, pero no por eso dejaba de resultarle extraño que le estuviera ocurriendo a él.”¹⁸³

Dentro del marco de esta investigación la apreciación que hace el protagonista respecto de sus torturadores despierta en él recuerdos de situaciones vividas en el pasado que permite inferir una imagen bien delineada tanto de lo que ocurría en los centros de detención clandestinos de Argentina de los '70, como de los grupos de tareas que allí operaban.

¹⁸² Sinay, Op.cit., p. p 24, 25

¹⁸³ Sinay, Sergio, *Sombras de Broadway*, Ediciones de La Pluma, Buenos Aires, Argentina, 1983, p.91

Construcción de los ambientes

En *Sombras de Broadway* la construcción de los ambientes se bifurca en dos direcciones, una que refiere a las descripciones geográficas que realiza el protagonista de la Ciudad de New York -como el lugar al que pudo llegar luego de escapar de la opresión, siendo este uno de los tantos destinos elegidos por los exiliados-, y otra en razón de delinear una atmósfera social de la argentina setentista.

“(...) Volvió a mirar a través de la ventana. Desde aquel observatorio, Nueva York tenía poco de metrópoli deslumbrante, magnífica e impoluta, ubicada, como una especie de Oz, sobre la cima inalcanzable del mundo. Pero, sí, se veía viva. Se advertía sórdida, vulnerable y, por eso mismo, seductora. Gris en su asfalto saturado de cicatrices y luminosa bajo su cielo de escenografía.” ¹⁸⁴

Las imágenes de las calles de New York y de las noches iluminadas de Broadway tienen como finalidad contextualizar los episodios narrados en la novela, dotando al relato de realismo; en contrapartida las descripciones que remiten a Buenos Aires plasman la nostalgia de Rafaelli por aquel país del que debió partir.

*“(...) hallarse veinte años atrás, en la pensión vieja, húmeda y aún así limpia de Pueyrredón y Mansilla, donde los dueños- un par de gallegos toscos como dos pedazos de carbón- o cuidaban igual que si él fuese el benjamín de la familia. No sólo en las últimas horas, sino, con mas propiedad, en los últimos años todo se había tornado tan impredecible en su vida que la posibilidad de despertar, simplemente despertar, hubiese resultado la alternativa más aceptable, menos dolorosa.”*¹⁸⁵

Rafaelli rememora aquella vieja pensión al tiempo que remite a los cambios que, poco a poco, distorsionaron el rumbo de su vida así como el destino de toda una nación.

Acentuando aún más estas descripciones de la atmósfera socio-política argentina, Sinay introduce en los recuerdos de su personaje protagónico

¹⁸⁴ Sinay, Sergio, *Sombras de Broadway*, Ediciones de La Pluma, Buenos Aires, Argentina, 1983, p.11

¹⁸⁵ Sinay Op.cit., p 53

imágenes que reflejan los avatares dictatoriales, signados por el terror y la conmoción social. Metafóricamente, Felipe Rafaelli alude a aquel momento vinculándolo a las vivencias de uno de sus compatriotas, también exiliado, el actor Marcos Resnick:

“(...) De pronto llegó el punto sin retorno. El momento en el cual el país y la gente perdieron el rumbo, como si un proyccionista loco hubiera cambiado y alterado los rollos de la película, encendiendo fuego en la sala y clausurando todas las salidas. Quizá confundido con uno de sus propios personajes, o con alguno que siempre quiso interpretar y no pudo, Resnick se sumergió en la militancia, puso su magnetismo al servicio de sus sueños políticos que abrazó con fervor y, así como poco antes de sus apariciones artísticas se cotizaban en cifras altas, su vida, como la de tantos miles, empezó a tener precio. Cuando se inició la tragedia pudo salvar esa vida, aunque ya no sería nunca más la misma.”¹⁸⁶

La tragedia a la que Rafaelli alude se corresponde con el sentimiento de desasosiego generalizado que padecieron los argentinos ante el terror impuesto por un gobierno autoritario y deshumanizado.

Construcción de los conceptos de Estado, Delito y Justicia

En la novela de Sergio Sinay, no hay referencias directas a los conceptos de Estado, delito y justicia, sólo hay alusiones en el recuerdo del protagonista.

“...un argentino de nuestra edad no puede escribir su propio destino. Otros lo están haciendo por nosotros y no tuvieron la amabilidad de pedir permiso.”¹⁸⁷

Felipe Rafaelli, sumido en la frustración de no haber podido continuar con su vida cotidiana en el país de origen, recuerda, en este fragmento, a aquellas personas que tomaron por la fuerza el Estado. A partir del golpe de estado de 1976, y con la Argentina en manos de las Fuerzas Armadas, el

¹⁸⁶ Sinay, Sergio, *Sombras de Broadway*, Ediciones de La Pluma, Buenos Aires, Argentina, 1983, p.p 54, 55

¹⁸⁷ Sinay Op. Cit., p 17

protagonista se vio obligado a huir de un clima social y político caótico que lo agobiaba y atemorizaba.

“Me harté. Además, tenía miedo. No era buena combinación para quedarse. Con hartazgo y miedo se puede hacer un perfecto perdedor”¹⁸⁸

En lo que respecta a la idea de justicia, tal concepto está ligado en esta obra a la búsqueda de la verdad sobre el paradero de Sebastián. Ante la indiferencia de los funcionarios del poder judicial, la censura impuesta en los medios de comunicación convencionales y la desinformación generalizada, Ana – al igual que muchas mujeres y hombres familiares de “desaparecidos”- inicia una búsqueda independiente, en base a la desaparición de su hijo, en orden de esclarecer los hechos oscuros que rodean a un gobierno corrupto y despótico.

“(…) Para mí, vivo o muerto, Sebastián existe y existirá ¿sabés? La gente no se disuelve en el aire.

En su voz se combinaban la determinación y el dolor.”¹⁸⁹

Así, la lucha por el respeto a los derechos humanos queda, en la década del setenta, relegada a una investigación individual; el ciudadano, afectado por los excesos ejercidos desde el gobierno, va a ser el que deba buscar y encontrar justicia por su propia cuenta. Sin estado democrático no hay justicia en la Argentina avasallada.

Remitiendo ahora a la construcción del concepto de delito, puede advertirse en *Sombras de Broadway* un tratamiento orientado en dos direcciones. Por un lado, a partir de los crímenes cometidos en Estados Unidos, relacionados directamente con el tráfico de armas y provocados por la investigación que Felipe Rafaelli lleva adelante; y por otro lado, a raíz de los delitos ligados con el gobierno autoritario argentino.

Sin embargo, es posible a su vez establecer un paralelismo entre los hechos acontecidos en la historia que transcurre en New York y los sucedidos en Argentina. Esta correspondencia está dada a partir de la sucesión de desapariciones y la posterior muerte de aquellas personas que rodean a Felipe y la posibilidad de inferir y vincular estos sucesos con los perpetrados por el gobierno militar.

¹⁸⁸ Sinay, Sergio, *Sombras de Broadway*, Ediciones de La Pluma, Buenos Aires, Argentina, 1983 p. 35

¹⁸⁹ Sinay, Op.cit., p. 30

Mariano Rodríguez Serra, por su parte, se erige como colaborador en el delito de Estado. Su trabajo está ligado a la difusión de información favorable al gobierno de facto argentino desde Estados Unidos hacia el resto del mundo. Tony Pérez refiere a la actividad de Mariano al decir que *“...él estaba jugando un papel peligroso. Una cosa es estar a favor y otra involucrarse del modo en que él lo hizo. Pero insistía en que yo era un tibio, que esta vez, sí, el país había cambiado de manera definitiva, que se había puesto los pantalones largos...”*¹⁹⁰

Con la noticia de la desaparición de su hijo, Serra intenta utilizar sus contactos en Argentina para encontrarlo. Sin embargo, al toparse con informaciones falsas e indicios confusos sobre el paradero de su hijo, decide utilizar todos sus conocimientos sobre el accionar militar para extorsionar a hombres poderosos vinculados con el régimen.

Por otra parte, con relación al delito de Estado, se subraya el accionar metódico de detención, secuestro, desaparición y muerte de personas a través de la alusión al caso específico de Sebastián, joven estudiante retenido abrupta y azarosamente por las fuerzas del orden. Se vincula asimismo con este accionar la adulteración de datos sobre su paradero, aspecto distinguible a partir del discurso de Ana:

*“Jamás supe una palabra. Moví cielo y tierra. Hable con abogados, con policías, con organizaciones políticas, con la gente de la OEA. Algunos compañeros de él, que estaban presos, dijeron haberlo visto en una y en otra cárcel, pero los lugares y las fechas resultaban siempre contradictorios. Eso fue en un principio. Después no hubo ni siquiera datos falsos. Supongo que no te cuento una historia original.”*¹⁹¹

La “normalidad” de las desapariciones de ciudadanos en esa época, queda resumida en la última frase de la cita precedentemente expuesta.

Representación de la violencia

¹⁹⁰ Sinay, Sergio, *Sombras de Broadway*, Ediciones de La Pluma, Buenos Aires, Argentina, 1983, p. 129

¹⁹¹ Sinay Op. Cit. p. 24

La temática de la violencia si bien va a presentarse en episodios criminalísticos puntuales, también va a ser abordada en este trabajo a partir de una relación de traslado de los hechos acaecidos en la residencia de Rodríguez Serra en las afueras de New York, entre los tres matones extranjeros y Rafaelli, a los sucesos ocurridos en Argentina, entre los ciudadanos “sospechados” de ser opositores y los grupos parapoliciales organizados y dirigidos desde el gobierno abusivo de Videla.

Siguiendo tal idea, puede inferirse, a lo largo de 7 capítulos, una minuciosa descripción que trasluce las tareas desempeñadas por los grupos militares:

En lo que refiere al allanamiento de domicilios particulares -orientado al hallazgo de datos relevantes al régimen u objetos que puedan atentar contra los “valores de la patria”- la irrupción de los sicarios en la casa de Yonkers refleja el arrebató con el que los uniformados se presentaban ilegalmente en propiedades privadas:

“Cuando entró nuevamente en la sala, había tres hombres en ella.

Estaban armados con enormes pistolas y le apuntaban, cerrándole el paso. (...) Parecían tres ofidios gruesos y viscosos rodeando a un pichón caído del nido.

- Muy bien- (...) - ahora va a decirnos donde está Rodríguez Serra. Y pronto, señor Rafaelli, porque no tenemos paciencia ni tiempo.” ¹⁹²

El operar agresivo va a intensificarse en el proceder de estos hombres, materializándose en violencia física; la tortura va a servir como recurso punitivo en el proceso de conseguir la colaboración- en forma de declaración- por parte de los detenidos. Del mismo, en *Sombras de Broadway* los matones extranjeros insisten a golpes sobre Felipe Rafaelli para dar con el paradero de Rodríguez Serra:

“Entró, presionado por el caño de una pistola en su espalda. (...)

- Siéntese.

Eligió la silla más cercana. Los tres tipos formaron un círculo alrededor de él. El único sonido era el de la respiración pesada de aquellos hombres.

¹⁹² Sinay, Sergio, *Sombras de Broadway*, Ediciones de La Pluma, Buenos Aires, Argentina, 1983 p. 72

(...)

- *¿Podemos hablar?- preguntó sin mirar a nadie, sin levantar la cabeza- ; ¿Tengo una oportunidad de explicar lo que yo....?*

La pistola del calvo chocó contra su pómulo produciendo el ruido de dos piedras al golpear entre sí. La sangre empezó a manar, ahora de un largo corte transversal.

(...) Se pasó una mano por la herida y, al retirarla, la observó cubierta por una espesa película roja. El moreno rió.

(...)

- *¿Cuál es el chiste, hijo de puta?- preguntó con voz sombría- ¿Te va resultar gracioso cuando yo te pegue un balazo en los huevos?*

El hombre enmudeció, incrédulo. Cruzó el rostro de Rafaelli con una bofetada.”¹⁹³

La agresión se imprime a su vez en los operativos de secuestro, mediante los cuales el detenido es trasladado a los centros clandestinos en donde la extorsión y la tortura se llevan a niveles extremos. El individuo, privado ilegítimamente de su libertad, es amedrentado física y psicológicamente, amenazado de muerte y, en muchos casos, ultimado. En la obra de Sinay, Rafaelli va a ser trasladado por los matones, a punta de pistola, a otro lugar por él desconocido. Allí la violencia se reanuda y se mezcla con la insistente pregunta para dar con Rodríguez Serra. Las negativas de Rafaelli son replicadas con golpes y nuevas intimidaciones.

“Casi todo el peso de su cuerpo descansaba en el rostro, aplastado contra el piso del automóvil. El tapete de goma se le hundía en la cara como una masa de plastilina, dejando la huella del dibujo.

Apenas había en ese espacio reducido. Intentó moverse y no pudo. Tenía las manos atrapadas debajo del cuerpo. Además, el hombre sentado junto a él lo encañonaba con una Luger negra y ansiosa. Reconoció el arma, pero no pudo saber quien la portaba. Todo lo que había ante sus ojos era un par de pies calzados con pesados zapatos de gamuza gris y gruesas suelas de goma.”¹⁹⁴

¹⁹³ Sinay, Sergio, Sombras de Broadway, Ediciones de La Pluma, Buenos Aires, Argentina, 1983, pp 82, 83

¹⁹⁴ Sinay Sergio, Sombras de Broadway, Ediciones de La Pluma, Buenos Aires, Argentina, 1983, p 77

Higgins, Goldberg y Kern – los sicarios de *Sombras de Broadway* - manifiestan en su interacción con Rafaelli aquellos mecanismos sistemáticos de amedrentamiento a los que la dictadura sometió a miles de ciudadanos argentinos.

Representación del exilio

“(...) esta era la realidad. Su realidad, la de toda una generación de gente como él, sin territorio físico, con un patria interior vejada, mutilada, destrozada con los recuerdos y los afectos, violada una y otra vez, aún en los rincones mas lejanos del mundo.”¹⁹⁵

Así, Sergio Sinay, a través de los recuerdos de sus personajes –Felipe, Ana, Tony Pérez, Marcos Resnick- construye una representación del exilio determinante para la esencia de su obra. El detective Felipe Rafaelli es uno de los tantos intelectuales que debió buscar resguardo en tierras lejanas. En Argentina, su profesión periodística, y su actitud de militancia en oposición al régimen, condicionaban su vida y su destino. Es por lo mismo que aquella idea se presenta a lo largo del relato y reafirma así una visión clara del destierro desde sus protagonistas.

Desde el fragmento citado se infiere cómo la imposición de un sistema de gobierno autoritario imprimió, en toda una generación, marcas imborrables que perduran más allá del tiempo y la distancia. El recuerdo hostigador del pasado perpetúa la tragedia en la memoria de los sobrevivientes; los condena perpetuamente.

“(...) El exilio es como un enorme tribunal lleno de jueces. Jueces que nunca absuelven; solo condenan. Condenan a los que se quedaron; a los que no resistieron a la tortura; a los que se salvaron; a los que claudicaron; a los que siguen militando, si sus ideas son medio milímetro diferentes; a los que no militan; a los que empezaron a hacerlo tarde; a los que prefirieron cambiar de vida y ver como es el mundo afuera de la política.”¹⁹⁶

¹⁹⁵ Sinay, Op.cit., p 156

¹⁹⁶ Sinay Sergio, *Sombras de Broadway*, Ediciones de La Pluma, Buenos Aires, Argentina, 1983, p 66

Así Sinay, introduce en la voz de Laura, la joven pareja de Felipe Rafaelli, una nueva perspectiva que permite apreciar la problemática del exilio entendiéndolo como “opción”; en otras palabras, dicho fragmento expresa la condena irremediable que el destierro encarna tanto para aquellos que lo eligen como vía de escape como para quienes deciden descartarlo optando por el arraigo a la tierra patria. La pena del exilio se materializa en el sentimiento de fracaso, de culpa, de incertidumbre y en la nostalgia constante de los que emigran a nuevos territorios; sin embargo también se plasma bajo el símbolo de la muerte en quienes se rehúsan a partir y persisten en su lucha.

La persecución dirigida desde el gobierno militar, tan aleatoria como implacable, deja a sus “víctimas” sin más opciones que la resignación de la lucha y la huida o la resistencia en la militancia y la sanción de la tortura y la muerte. Sobrevivir, sin embargo nunca significó salvarse; los ecos de la tragedia se eternizan en la memoria de los mártires.

Esta cruda realidad –impuesta por los abruptos gobiernos autoritarios– es extensible, en la década del setenta, a muchos países del continente latinoamericano. En la novela de Sinay se alude al contexto de dictaduras generalizado a través del personaje de Laura, una joven chilena exiliada, de ideología izquierdista y militancia ferviente. Su presentación dentro de la obra introduce al mismo tiempo el escenario socio-político trasandino bajo el mando de Augusto Pinochet:

“Era chilena, su padre- un dirigente socialista- había sido asesinado en un pueblo cordillerano pocos días después del pinochetazo y su marido, con quien se casó pocos meses antes del golpe, vegetaba oscuramente en aquel país, al que se negó a abandonar porque creyó que la aventura militar sería breve. Ella y su madre habían anclado en México antes de conseguir la ayuda de organismos universitarios que les permitieron radicarse en Estados Unidos.”¹⁹⁷

Aún refugiados en naciones que les son extrañas, los exiliados no logran evadir la remembranza traumática de aquellas experiencias padecidas bajo la opresión militar, ni logran despojarse de la incertidumbre que renace cada vez que se preguntan por todos los que persistieron luchando en la patria, ahora

¹⁹⁷ Sinay, Op. Cit. pp 62, 63.

lejana. La realidad argentina se despliega ante sus ojos como un paisaje difuso y melancólico.

“El telón caía y el proscenio apenas alcanzaba a divisarse, ubicado en aquel país lejano y querido, entrañable e impío, destruido y único, a quince mil kilómetros, o a quien sabía cuantos, de distancia. El tiempo y la distancia eran lo que menos importaba. El drama duraría tanto como la vida de sus protagonistas y los abarcaría en donde estuviera”¹⁹⁸.

Elementos simbólicos y palabras clave

Por tratarse *Sombras de Broadway* de una novela negra -escrita bajo un período de estricta censura y prohibición generalizada en el ámbito de la cultura- la aparición en la misma de palabras clave y de ciertos elementos permite inferir una fuerte connotación simbólica y referencial al clima social y político en el que la obra se gesta.

Por lo mismo, la presencia de términos vinculados a la palabra “desaparición” o “desaparecidos”, como así también la categorización de Rafaelli como “bolche”, merecen reconocimiento interpretándolas en función de su representatividad respecto a la realidad a la que alude; sin las experiencias a las que la sociedad se encontró sometida bajo el gobierno militar, el sentido de dichos términos no sería en absoluto el mismo. La dictadura dotó a viejas palabras de nuevos significados.

Esta nueva jerga - producto de la etapa dictatorial -, compartida por toda la generación de argentinos que vivenció aquellos años, mantiene vigente aún hoy en día aquellos significados.

“- Fue secuestrado en Buenos Aires hace un par de años. Al parecer, pertenecía a algún grupo político en la universidad. Y lo mataron.

- ¿Quién lo hizo?

- Frank, estoy cansado y trato de ser breve. No tengo la culpa de que tú, como la mayoría de la gente que vive en este país, este pésimamente

¹⁹⁸ Sinay, Sergio, *Sombras de Broadway*, Ediciones de La Pluma, Buenos Aires, Argentina, 1983p. 111

informado de lo que ocurre en el mundo. En la Argentina hay lo que se llaman desaparecidos."¹⁹⁹

Rafaelli, en una explicación cínica a su amigo el Inspector italiano Frank Vitale, refiere a la condición de "desaparecidos" con la que se denomina en Argentina a los hombres y mujeres, víctimas de la persecución estatal, el secuestro y la tortura, cuyo destino es desconocido. Asimismo, el fragmento citado evidencia la desinformación a nivel internacional acerca del perfil real de los procesos autoritarios que azotan tanto a Argentina como a países vecinos del continente latinoamericano.

El fanatismo de estos gobiernos, en su ideología y en su proceder, provoca en el seno de la sociedad civil un daño irreparable; el terror generalizado, la incertidumbre de un presente caótico sumado a las innumerables vidas perdidas, fuerzan a recordar aquellos años bajo el concepto de "tragedia". Siguiendo dicha impresión, Rafaelli recuerda a su amigo argentino- también exiliado político- el actor y militante Marcos Resnick:

*"...su vida, como la de tantos miles, empezó a tener precio. Cuando se inicio la tragedia pudo salvar esa vida, aunque ya no sería nunca más la misma."*²⁰⁰

Resnick, así como todos aquellos cuyas ideas insinuaban un apartamiento u oposición con respecto a los principios ideológicos promovidos desde la cúpula militar dirigente, eran acusados por el gobierno de "subversivos". Tony Pérez, refiriendo a la convicción política de Mariano Rodríguez Serra -colaborador del gobierno de facto como vocero oficial- expresa el desprecio que le generaban a éste aquellos antagonistas al proceso.

"- Había dos cosas que no le cabían en la mente. Una, que su chico pudiera tener alguna relación con la subversión. Otra, que – aunque así fuera-, a un hijo de él le hicieran eso. Tuvo una gran crisis. Se creía privilegiado y de pronto se encontró vulnerable."

El caso de su hijo Sebastián, secuestrado por militares y posteriormente desaparecido, llevan a Serra a pensar involuntariamente en la posibilidad de que el joven pueda pertenecer a alguna agrupación política o grupo de guerrilla. La sola idea lo perturba.

¹⁹⁹Sinay Sergio, Sombras de Broadway, Ediciones de La Pluma, Buenos Aires, Argentina, 1983, p 141.

²⁰⁰ Sinay, Op.cit., p 55.

La referencia en *Sombras de Broadway* a las labores realizadas por los grupos de tareas, se acentúa con la mención de un elemento altamente representativo de la época: “A dos cuadras de casa los intercepto un Falcon verde, sin ninguna identificación. Bajaron cuatro tipos armados y se los llevaron.”²⁰¹

Aquel vehículo cobró un grado de significación que lo determinó de allí en adelante. La utilidad que los militares - y sus grupos de tareas - le otorgaron al automóvil aún hoy sigue vigente en el imaginario de los ciudadanos. La sola mención del “Falcón verde” lo carga de un particular significado.

Conclusión

Sergio Sinay narra la vida de un exiliado en la ciudad de New York. Su reencuentro con Ana y la investigación que rodea la desaparición de su hijo, ocasiona que Rafaelli retorne a su pasado, y así al pasado de toda una generación. Esta interpretación se corresponde con la intención del autor y sus vivencias, así, en palabras del escritor: “El personaje de Rafaelli está hecho con partes mías, partes de amigos cercanos, partes de seres queridos y perdidos. Cada personaje de la novela emerge de mis aspectos interiores, de experiencias vividas, de seres conocidos, pero cada uno tiene vida propia no es copia de nadie.”²⁰²

De esta manera, en la evocación del protagonista se puede ir leyendo parte de la historia argentina: las postrimerías del populismo peronista, el agotamiento político y el caos social y la derivación irrefrenable en el régimen militar que se instauró definitivamente en marzo de 1976.

La remembranza explícita y descriptiva que presenta la obra es lo que la convierte en material pertinente al análisis que se propone la presente tesis; todo el contexto al que alude la novela, a través de los discursos y la interacción de los personajes, es lo que la configura como documento de denuncia respecto a los delitos perpetrados por las fuerzas militares.

²⁰¹ Sinay, Sergio, *Sombras de Broadway*, Ediciones de La Pluma, Buenos Aires, Argentina, 1983, p. 24

²⁰² Entrevista realizada a Sergio Sinay en el marco de la presente investigación. Año 2006.

Sergio Sinay afirma que en su novela “*se integraron dos intenciones. Contar una historia y, a través de ella, denunciar una situación social, política o moral. Sin embargo, (...) estuve especialmente atento al fluir y al funcionamiento del aspecto narrativo, porque pensé (y pienso) que sólo la eficacia narrativa puede garantizar la comunicación de la denuncia. Cuando la denuncia se antepone a la narración, el libro es insostenible y ambos aspectos fracasan.*”²⁰³

Sombras de Broadway reconstruye, a través de la ficción, la realidad de un período en el cual todos los canales de comunicación se hallaban bloqueados. Un manto oscuro velaba sobre la verdad; sin embargo el género negro surgió para desenmascararla a través de historias noveladas.

IV. 2.d Qué solo se quedan los muertos (1985) Mempo Giardinelli

Síntesis argumental

José Giustozzi, periodista argentino exiliado en México, recibe el llamado de una mujer desconocida que le comunica que Carmen Rubiolo – su antigua novia en Argentina, también exiliada política residente en Zacatecas - necesita verlo cuanto antes porque la actual pareja de Carmen, Marcelo Farnizzi había sido asesinado. El periodista viaja a Zacatecas y acuerda una cita con ella.

Después de varios años sin verse la ex pareja se reencuentra. Carmen, sumida entre el llanto y el desconcierto, le cuenta que Marcelo había sido asesinado de tres tiros en la puerta de su casa, sin motivo aparente. Giustozzi inquiera de manera insistente buscando datos que pudieran vincular la muerte del hombre con su pasado militante, ya que se trataba de otro argentino exiliado político en México. En su conversación, la mujer comenta que habían acudido al detective privado David Gurrola. La charla concluye con una recomendación por parte de Carmen que, aun perturbada, le pide que deje la ciudad y olvide el asunto.

²⁰³ Entrevista realizada a Sergio Sinay en el marco de la presente investigación. Año 2006.

Sin embargo, José desoye el consejo y, de inmediato, se dirige al edificio donde Gurrola tiene su despacho; pero éste se hallaba de viaje.

Ya de vuelta en el hotel, se comunica con Carmen y ésta le insiste para que abandone el caso y la ciudad. Sin embargo, Giustozzi no se deja persuadir y decide acercarse a la delegación policial en la que se investigaba el asesinato. Simulando ser un allegado de Marcelo Farnizzi indaga al comisario Alberto Carrión quien se limita a responder que estaban ocupándose del caso. José se le pregunta sobre la posible vinculación del asesinato con una cuestión política; pero del otro lado, sólo hubo silencio.

Luego, se comunica con Hilda – la vecina de Carmen que le había telefonado al Distrito Federal para darle aviso de la muerte de Marcelo- y acuerdan para verse. La mujer le informa del sospechoso buen pasar de Marcelo, la extraña relación que mantenía con Carmen y su cercanía a las drogas. Además, le comenta sobre el tráfico de estupefacientes en Zacatecas y menciona a un tal Liborio, al que Marcelo se había referido en más de una ocasión y quien, según sabía, era el principal distribuidor de drogas del lugar. En cuanto a Carmen, destaca sus extrañas y reiteradas salidas nocturnas con un apuesto hombre dueño de un lujoso Mustang negro desde el cual, sospecha, le habrían disparado a Farnizzi.

Aún reflexionando sobre los datos aportados por Hilda, José camina por las calles de la ciudad hasta dar con un grupo de jóvenes que fumaban marihuana. Se acerca a ellos y simulando buscar hierba pregunta por Liborio. Los jóvenes, mirándolo con desconfianza, se alejan sin dar respuesta. En es mismo momento, se percata de que estaba siendo perseguido por un hombre desconocido y, de inmediato, se apresura por llegar al hotel.

Posteriormente, Giustozzi se dirige a la casa del detective Gurrolla, en donde entabla conversación con la madre de éste, quien le dice que su hijo se encuentra en Guadalajara y que no sabe cuándo volverá. La interroga sobre Liborio y ella alude a este hombre por su “pública” conexión con las drogas pero no le da más información.

José vuelve a la oficina del detective y se encuentra con que Camilo, el encargado, había sido asesinado. Escabulléndose hasta la oficina encuentra, en medio del desorden, un sobre dirigido a él con documentación sobre Liborio y el tráfico de drogas junto a la foto de un hombre.

Visita al Comisario Carrión y le revela quién es realmente a la vez que lo increpa sobre la conexión de la muerte de Farnizzi con un presunto ajuste de cuentas por la venta de drogas. Carrión se niega a responderle y lo intimida para que se aleje de la ciudad y no indague más sobre el caso.

Preocupado por no tener noticias de Carmen la llama y acuerdan encontrarse en un evento de boxeo. La mujer finalmente no asiste, pero en cambio encuentra allí al hombre que lo había estado persiguiendo. Atemorizado, escapa del lugar, seguido muy de cerca por un hombre extraño que finalmente lo alcanza y lo golpea amenazándolo para que deje Zacatecas.

Golpeado, José se acerca a la casa de Hilda y le cuenta lo ocurrido. Ella le informa que vio salir a su vecina muy bien vestida y acompañada por dos hombres.

De regreso al hotel, Giustozzi se dispone a descansar cuando oye un bullicio que provenía del pasillo. Al salir a averiguar que ocurría le informan que una mujer muy bien vestida había muerto en el penthouse. Se acerca al lugar y se sorprende al descubrir el cuerpo sin vida de Carmen.

Unas horas más tarde, se comunica con Hilda para ponerla en conocimiento de lo ocurrido y ella le comenta que, horas antes fue a su casa la policía para informarle sobre el suicidio de Carmen. Azorado por la calificación que la policía había dado a la muerte de ésta, va a ver a Carrión, quien, se niega a atenderlo.

Nuevamente, va al domicilio de Hilda y, entre charlas y recuerdos, decide escabullirse en la casa de Carmen, en busca de alguna pista. Da con un par de botas en cuyo interior descubre un fajo de dólares y un envoltorio con cocaína; además de un papel con unas anotaciones remitía a la cantidad de dinero y nombraba a Liborio como el destinatario.

Seguidamente, decide regresar al hotel para guardar lo encontrado en la caja de seguridad. Interroga a varios de los empleados del hotel que habían estado de turno la noche de la muerte de Carmen y todos acordaban en que se trataba de un suicidio.

Obstinado en descubrir la verdad de la muerte de Farnizzi y Carmen, José vuelve a acercarse hasta la oficina del detective; donde se topa con una pequeña, quien se presenta como la hija del ex socio de David Gurrola, y lo acerca hasta el despacho de su padre. En medio de una breve conversación

Giustozzi le muestra la foto que Camilo le había dejado y el hombre se reconoce en la misma al tiempo que también identifica y señala a Gurrola.

Al volver a su habitación en el hotel Calinda, encuentra todas sus pertenencias desordenadas; alguien había estado allí y él sospechaba qué estaban buscando.

Continuando en su papel de detective José Giustozzi se dirige al bar del hotel y habla con un muchacho de la banda que cada noche tocaba allí. El chico le dice que recuerda a la mujer y que cree que un hombre había entrado allí a buscarla esa noche. Describe al hombre y cree reconocerlo en la foto que José le enseña. Luego, se comunica con Hilda para recordarle el encargo que le había hecho, un arma. También le pide que le averigüe detalles de la vida de Gurrola. A la noche se verían y cenarían en el hotel.

Giustozzi sospecha que el hombre del Mustang era Gurrola y que éste había sido amante de Carmen y que por alguna razón estaba complicado en el asesinato de Marcelo. Piensa además que Carmen podría haber tenido que ver con esa muerte. La hipótesis de un triángulo amoroso le parece acertada, pero no encaja allí la figura de Liborio, las drogas y el dinero. Cree que Marcelo y Carmen podrían haber estado en el negocio de los estupefacientes y que si alguien se enteraba que el ahora tenía ese dinero lo matarían también.

Sumergido en la investigación, regresa a la residencia de Gurrola donde es recibido, una vez más, por la madre del detective que ahora le presenta a Jesús, primo de David. Luego de una escueta charla, y justo cuando Giustozzi decide retirarse, Jesús intenta retenerlo para seguir conversando y José no vacila en sugerirle su sospecha de que él es en realidad David, no su primo, y que también cree que pueda llegar a ser el mismo Liborio.

Por la noche, se encuentra con Hilda para cenar; ésta le entrega el arma y le comenta las averiguaciones que había hecho sobre el pasado oscuro del detective y de la sospecha de que su fortuna estaba forjada por el tráfico de drogas; se creía que él era el hombre de confianza del tal Liborio.

Recostado en su habitación reflexiona; cada vez su hipótesis se volvía más firme, las muertes de Marcelo y el viejo Camilo respondían a un juego de fidelidad y traición para con Gurrola o Liborio; sin embargo, la muerte de Carmen no cuadraba dentro de su teoría. Repentinamente, interrumpe sus

pensamientos la llegada del conserje, quien traía una nota firmada por Carmen; en pocas líneas le rogaba que abandone la investigación y salga de la ciudad.

José se dirige a la delegación policial; allí habla con el comisario Carrión y le exige informarle sobre la identidad de Liborio. Le deja saber que él tiene algo que le interesa a ese hombre y que quiere entregárselo personalmente para luego irse, tal como le habían recomendado.

Al salir de allí se da cuenta que estaba siendo perseguido nuevamente por el cosaco. En esta ocasión Giustozzi lo enfrenta y lo golpea hasta lograr reducirlo. En tono amenazante le exige que lo lleve hasta Liborio pero lo deja ir. Sin embargo, luego de comunicarse con Hilda y advertirla de que se cuide, sigue a escondidas al hombre, quien después de pasar por una iglesia, se dirige a la casa de Gurrola.

De aquella casa ve salir a Jesús Gurrola seguido por dos hombres. Se dirigen al hotel y allí lo esperan. Giustozzi se acerca, conversan y le dice que no es con él con quien quiere hablar. Sin embargo, este le dice que no será posible tratar con otra persona, ni con David, ni con Liborio. Ya en la habitación, Gurrola le exige el dinero y las drogas que sabían que él tenía.

José se niega y le dice que sabe que mató a Marcelo ya que no soportaba que éste lo chantajeara; Farnizzi había aceptado su relación con Carmen, pero a cambio había decidido quedarse con sus "cosas". Giustozzi sabía que Gurrola controlaba a Carmen para que no hablara y que, por temor a que confesara, la había matado. "Liborio no existe; es usted mismo"; Gurrola, viéndose descubierto, le ofrece un trato: José podía quedarse con una buena parte del dinero pero, a cambio, debía entregar las drogas y el resto de los dólares. Giustozzi rechaza la oferta, Gurrola se retira amenazándolo de muerte.

Finalmente, decide deshacerse de la cocaína, la arroja por el inodoro y prende fuego los billetes; luego, se comunica a la conserjería y le pide al empleado que esa noche de aviso a Hilda de su retorno a la Argentina. En la soledad de su habitación, se repite a si mismo... *"Estás muerto. Seguís hablando pero estás muerto, sólo que todavía no lo sabés."*

*Y ahora voy a cerrar la valija. Y bajaré a entregar las llaves. Y a pagar la cuenta."*²⁰⁴

²⁰⁴ Giardinelli, Mempo, *Qué solos se quedan los muertos*, Plaza y Janes Editores, S.A, Barcelona, España 1986, p 220

Construcción de los personajes

José Giustozzi es un periodista exiliado político en el Distrito Federal de México. Su pasado como militante peronista en Argentina lo había obligado a emigrar ya que en su país se estaban viviendo momentos de alta convulsión social, mientras los militares comenzaban a preparar el terreno para ejecutar un golpe de estado. El personaje, sumido en la soledad de sus pensamientos, recuerda a lo largo del relato momentos de su vida en tierra natal, sus miedos y desilusiones frente a la dura realidad que atravesaba la sociedad argentina de mediados de 1970.

El protagonista rememora en silencio su juventud de ardua actividad política y compromiso social y su actual condición de refugiado político en Centroamérica, y se define a sí mismo: *“Giustozzi, el seductor militante, el cachondo amante de sí mismo, paquete de semillas de machismo incubándose lentamente y floreciendo como en una primavera después de la frustrada experiencia revolucionaria, cuando el peronismo hizo crisis y se atomizó en una generación que partió a una diáspora moderna, los que nos salvamos, digo Giustozzi el flaco altivo que soporto rachas de impotencia y un sensible pánico a la muerte, y que se analizó cuatro veces a la semana para comprender su repulsa al abandono, repulsa por la cual se había convertido en el gran abandonador y había desarrollado una misoginia tamaño familiar y una coraza de cinismo, nada más para sobrevivir.”*²⁰⁵

Dentro del marco de la presente investigación, *Qué solos se quedan los muertos* ofrece un acabado retrato, principalmente a través de la figura de José Giustozzi, de ese numeroso grupo de argentinos – jóvenes y adultos, niños, hombres y mujeres- que presionados por las persecuciones e intimidaciones indiscriminadas de quienes detentaban el poder, sólo encontraría refugio y calma lejos de su patria.

“...Pobres de nosotros, Carmen y yo, mi generación, que fuimos paridos en el odio de las antinomias en el desencuentro de pasiones que nos marcaron

²⁰⁵ Giardinelli, Op.cit., p 122

la historia y sirvieron, luego, para renovar nuestras tragedias nacionales: unitarios y federales; Federación o Muerte; Sarmiento o la barbarie; civilización o Facundo Quiroga; oligarquía o indiaje; crudos o cocidos; yrigoyenistas o antipersonalistas; peronistas o Contreras; cabecitas negras o cajetillas; fachos o zurdos. Pobres de nosotros – decía yo, caminando por Zacatecas-, paridos en la veneración a la Triple Alianza que destruyó a un país hermano, y en la exaltación del Ejército invicto que exterminó al indio y que un siglo más tarde torturó a mansalva y se lanzó a la aventura de las Malvinas, con lo cual perdió la dignidad junto con le invicto. ¿Por qué nos había pasado a nosotros? ¿Qué culpa teníamos, si nuestra generación fue condenada a la intemperancia y al desprecio por la democracia, al autoritarismo y a la violencia, y a la enfermiza necesidad de aplastar al adversario? ¿Cuál era nuestra culpa, si desvalorizamos la democracia porque nos condenaron a la irreflexión, a la ceguera y al fanatismo, y porque nadie nos la enseñó y porque fue la palabra de la gran mentira de la historia argentina?”²⁰⁶

Va a ser en el discurso de José Giustozzi donde se descubre y se revela una doble referencia. Por un lado, la evocación de su juventud en tierra natal va a servir a la construcción de la imagen prototípica del sector militante, de izquierda, de la argentina setentista. Por otro, podrá reconstruirse en los monólogos internos del protagonista la esfera de experiencias y sentimientos que son común denominador a todos aquellos que se vieron, involuntariamente, expuestos al exilio. La figura del exiliado personificada en José, se refuerza a su vez con la aparición de los argentinos Carmen Rubiolo y Marcelo Farnizzi, también exiliados.

Construcción de las fuerzas del orden

En esta obra Giardinelli, no remitirá de manera directa en lo que respecta la descripción de las características identificatorias de los personajes que usurparon el gobierno argentino a través de un golpe anticonstitucional; la alusión al sector militar estará limitada a una comparación por semejanza –en

²⁰⁶ Giardinelli Mempo, *Qué solos se quedan los muertos*, Plaza y Janes Editores, S.A, Barcelona, España 1986, p. p 107,108.

la voz de José Giustozzi- con el personaje del comisario mexicano Alberto Carrión.

“...detrás de un escritorio estaba un hombre con unos papeles.

Bigotitos, moreno, pelo engomado, un anillo de oro de sello en la mano derecha. Cualquiera conoce ese tipo de gente. Alzó las cejas interrogándome.”²⁰⁷

Puede interpretarse en la frase “*cualquiera conoce ese tipo de gente*” un reconocimiento, basado en una generalización física por parte de Giustozzi, del arquetipo de los individuos miembros de las fuerzas de la autoridad. Tal descripción, se complementa en las páginas de *Qué solos se quedan los muertos* con una exposición explícita del proceder autoritario, tan amenazante como corrupto. Dentro del relato, Carrión tiene como deber el esclarecimiento de la muerte del argentino Marcelo Farnizzi; sin embargo, la dilucidación del caso es desatendida por parte del comisario por la vinculación del episodio con el tráfico de droga. Carrión, en orden de defender sus intereses particulares y salvaguardándose de la información comprometedoras que Giustozzi había conseguido, lo amenaza:

“ – Mire, argentino- dijo, y volvió a endurecer la mirada -: hoy pasee un poco por la ciudad, suba el cerro en el teleférico y tómese una foto. Esta noche cene rico y ligero, y duerma bien. Y mañana deje el < Calinda > y vuélvase a su casa. No sea pendejo.

- *Me está amenazando.*
- *No mame. Sólo le di un consejo.- y se dio vuelta y entro. Yo me quede un instante en la vereda, con tanta rabia como miedo.”²⁰⁸*

²⁰⁷ Giardinelli, Mempo, *Qué solos se quedan los muertos*, Plaza y Janes Editores, S.A, Barcelona, España 1986 p 19

²⁰⁸Giardinelli, Op.cit., p 68

La corrupción por parte de la institución policial también se plasma en esta obra a través del encubrimiento del asesinato de Carmen Rubiolo, calificado y difundido públicamente como un suicidio. A este tipo de proceder impune se lo puede identificar, estableciendo una comparación y salvando las diferencias, con ciertos comportamientos y acciones – como el ocultamiento de hechos e información vinculados a allanamientos, secuestro y desaparición de personas- ejecutadas por el sector militar argentino durante su gobierno de facto.

“...Si no sobrevivió jamás la democracia en Argentina no fue por nuestra culpa. Porque nosotros no fuimos golpistas, no practicamos el oportunismo en el poder, no fuimos los concupiscentes ni los mercaderes. Ni fuimos los torturadores ni los retóricos. No hay simetría, no hay empate. No fuimos iguales que ellos”.

Esta comparación, introducida en el texto por medio de los pensamientos de José Giustozzi, permite, a través de las referencias a “los otros”, interpretar y configurar el perfil de los integrantes de la cúpula militar dirigente argentina y sus colaboradores.

Cabe insistir que, en esta obra, las referencias a las fuerzas de la autoridad argentinas no van a manifestarse personificadas en una única figura, sino que se revelarán en la rememoración trágica y nostálgica de José.

La figura del detective

La figura que se corresponde con el clásico personaje detectivesco de la novela negra, será asumida en esta obra por el argentino exiliado José Giustozzi. Éste, en el devenir del relato y sin autodefinirse como detective, se sumergirá a partir de la muerte de Marcelo Farnizzi y, posteriormente, de Carmen en una profunda investigación por la verdad, por el esclarecimiento de ambos asesinatos. No se va a tratar de un trabajo de aficionado, sino que se involucrará en este asunto guiado por un compromiso personal, una suerte de cuenta pendiente consigo mismo y con su pasado.

“Hay cosas que no se deben abandonar; hay momentos en los que un hombre hace ciertas cosas por la única razón de que debe hacerlas. En esos momentos no se sabe que es lo mejor ni que lo peor, que es el bien ni que es el mal. Uno sólo siente que debe seguir, y sigue. Intuye o sabe que si se va, si

*se rinde, si abandona, si claudica, llevará sobre si la culpa del miserable, del cobarde del indigno. Y ni si quiera se lo puede explicar a si mismo, pero cuando lo siente lo siente.”*²⁰⁹

Este fragmento extraído del discurso de Giustozzi plasma ese principio interno que lo conduce a indagar, desdeñando las intimidaciones, las golpizas, las amenazas remarcando así el estoicismo típico del detective de los relatos del género negro. Ahora bien, esas mismas palabras pueden ser interpretadas en el marco de este trabajo de análisis, como un traslado de sentimientos con respecto a su pasado, a su lucha política y su compromiso con la causa a la que, por la década del setenta, adhería. El fragmento refleja la sensación de culpa que el personaje sufre por no haber podido resistir en su lucha, por no haber encontrado salida victoriosa, sino sólo huida y exilio.

Tal sensación de fracaso personal va a ser el motor que lo impulsará a abocarse, sin importar las consecuencias, en la investigación de la muerte de sus compatriotas en Zacatecas. Su constante actitud indagadora es otro de los rasgos que permiten catalogar a José dentro de los cánones que definen al detective modelo de la novela negra.

*“...le pregunté quiénes habían sido amigos de Carmen y Marcelo. Respondió que creía que no tenían amigos, ni siquiera argentinos; jamás pasaban argentinos por Zacatecas (...). Le pedí que hiciera un esfuerzo por recordar alguna cara, algún nombre, y dijo que unas pocas veces había oído a Carmen y Marcelo mencionar a un tal Liborio. (...) Y aquí en Zacatecas llaman así a un traficante de drogas.”*²¹⁰

En orden de profundizar su investigación, José se acerca a un grupo de muchachos que fumaban marihuana en las calles de la ciudad:

*“-¿Dónde consiguen la mota, muchachos? – pregunté, cuando en buen plan me ofrecieron una segunda pitada -. ¿Liborio, acaso? Fue un tiro al vacío. Y la respuesta fue también vacía.
- ¿Tás pendejo, cuate? ¿Qué onda tráis?”*²¹¹

Otra actitud que permite reconocer en Giustozzi al característico detective es su incorruptibilidad. Así se manifiesta en el capítulo final de *Qué*

²⁰⁹ Giardinelli, Mempo, *Qué solos se quedan los muertos*, Plaza y Janes Editores, S.A, Barcelona, España 1986, p.p 127,128.

²¹⁰ Giardinelli, Op.cit., p. 44

²¹¹ Giardinelli, Op.cit, p. 49

solos se quedan los muertos, cuando es víctima del chantaje por parte de David Gurrola:

“ – Señor Giustozzi - comenzó, con voz suave, educada. (...) Me parece que va a tener que darse por vencido. Entrégueme, por favor, ese dinero y la mercancía, ¿si? (...) No sé verdaderamente que es lo que quiere, ahora. Pero lo ofrezco un trato: Quédese con dos mil dólares, por los gastos y las molestias, y devuelva el resto.

- No – repliqué, entristecido -. Sabía que me iba a ofrecer algún trato, y no niego que el que me propone es generoso. Pero lo respuesta otra vez es no. No tengo porqué creer en usted, y además me pasarían muchas cosas, adentro mío, que usted no podría entender.”²¹²

Víctima y victimario

En una primera aproximación a la obra, es posible distinguir cuáles son los personajes que asumen los roles tanto de víctima como de victimario. De acuerdo a ésta clasificación, y siguiendo los episodios relatados en *Qué solos se quedan los muertos*, Marcelo Farnizzi y Carmen Rubiolo personifican a las víctimas fatales producto de la traición dentro del negocio de las drogas gobernado por Liborio. Este último es quien asume el rol de victimario no sólo como mentor y ejecutor de los crímenes, sino que a su vez como implacable extorsionador de todo aquel que, al igual que José Giustozzi, le presente oposición.

Sin embargo, en un nuevo acercamiento a la obra, más minucioso e interpretativo, se puede inferir la configuración del par víctima – victimario por fuera de los hechos concretos que presenta el relato. A partir de este punto se puede reconocer en Carmen, Marcelo y José a tres de las tantas víctimas del sistema opresor que reinaba en Argentina de los ´70, que dejándolos sin posibilidades de participación y elección, debieron optar – víctimas también del miedo - por el exilio. “(...) Yo no sé si quien lee esto – si alguna vez esto se lee – ha tenido temor a lo desconocido. Es terrible, sobre todo cuando lo desconocido es un poder que te da miedo y que te viola despacito. Es la

²¹² Giardinelli, Mempo, *Qué solos se quedan los muertos*, Plaza y Janes Editores, S.A, Barcelona, España 1986, p.p 214, 217

sensación más fea que hay: estás en la mira de alguien, pero no ves a ese alguien. Se te eriza la piel, se te seca a boca. Tenés miedo.

*Yo lo tuve.*²¹³

Puede apreciarse en el protagonista una dualidad en relación a la opresión que padece. Su victimización estará dada, de un lado, por la opresión concreta del sistema contra el que José luchó sin poder vencer, el mismo que terminó condenándolo al exilio; y del otro lado, por la sofocación que le provoca su propia conciencia –a pesar de la distancia que lo separa de la tragedia argentina– sumiéndolo en recuerdos teñidos de temor, resignación y culpa. José Giustozzi, aún habiendo logrado escapar de la violenta dictadura, no consigue evadir los azotes de sus propios pensamientos.

*“¿Es posible salvarse cuando uno ha sido toda la vida un perdedor? (...) ¿Cómo salvarme si yo también quedé marcado como parte de aquel proceso y de alguna manera colaboré en el delirio nacional? (...) ¿Y cómo salvarme, cómo salvarnos, si tuvimos treinta mil desaparecidos? ¿Quién se salva, con ese laste, con esa ancla? ¿Quién es el hijo de puta que puede decir que se salva, que hay salvación, con semejante dolor en la piel del país? (...) ¿O vamos también nosotros a inventarnos la felicidad del olvido, todos juntos y felices, asesinos y víctimas, torturadores y confundidos, canallas y buenos burgueses inocentes? La militancia es optimismo decía Carmen. Pero la derrota no, quisiera decirle yo ahora.”*²¹⁴

Esta misma sensación, de acoso y persecución, se extiende a lo largo de la novela y es reforzada, por ejemplo, a través de la alusión a los sueños de los personajes; en los mismos puede leerse una metaforización de la realidad argentina previa a la irrupción del régimen dictatorial. Así describe Giustozzi un sueño que era recurrente en Carmen durante sus días como militante.

“Se veía a sí misma como una niña extraviada en la Patagonia que, huyendo de los globos, llegaba a una gran ciudad donde la esperaban patrulleros con banderitas argentinas y globos rojos adentro, que salían a perseguirla. Esas mañanas me pedía que escribiera sus sueños y yo le

²¹³ Giardinelli, Mempo, *Qué solos se quedan los muertos*, Plaza y Janes Editores, S.A, Barcelona, España 1986, p. 153

²¹⁴ Giardinelli Op.cit., p. p 193, 195.

*contestaba que debía ir al analista o dejar de leer la actualidad política en los diarios que estudiaba.*²¹⁵

Los sueños de Carmen son pasibles de ser entendidos como una suerte de proyección respecto al estado de paranoia e incertidumbre en el que ciertos grupos politizados de jóvenes argentinos se veían sumidos en los albores de la década del 70.

Construcción de los ambientes

Es necesario precisar en este apartado que, si bien la historia presentada en la novela toma lugar en la ciudad mexicana de Zacatecas, lo que incumbe a la presente investigación es la construcción, manifiesta en el discurso de José Giustozzi, del ambiente sociopolítico de la argentina setentista. Estas imágenes, emergentes de una lectura analítica, permiten configurar el contexto en que se comenzó a gestar el golpe militar del 76 y sus inmediatas repercusiones.

Ahora bien, la localización de los hechos narrados en *Qué solos se quedan los muertos* no es casual; por el contrario, México fue no de los países al que gran parte del conjunto de argentinos emigró en busca de refugio.

*“Tiempo después, unos cuatro años luego del portazo, la encontré en México, en una asamblea del exilio. Era el 78, creo, y todo el mundo andaba cuestionado y cuestionando.”*²¹⁶

Volviendo la mirada ahora sobre la descripción de situaciones distintivas de la atmósfera política y social argentina, sirve de ejemplo citar un fragmento de la reacción de José Giustozzi al momento del reencuentro con Carmen Rubiolo luego de años de distancia y exilio.

“Y entonces me fui, reconociendo que ambos veníamos de un país extraño, confundido, un Wonderland impiadoso que quedaba a millones de años de distancia, en otra galaxia, y en el que Alicia había sido violada y mutilada. Salí pensando que nos habíamos amado en un país cuya geografía

²¹⁵ Giardinelli, Mempo, *Qué solos se quedan los muertos*, Plaza y Janes Editores, S.A, Barcelona, España 1986, p 54

²¹⁶ Giardinelli Op.cit., p 14

podía encontrarse todavía en los mapas, pero que en nosotros, en nuestros respectivos itinerarios por la vida se había diluido y sólo era vientos, voces de muertos, recuerdos confusos, niebla.

No podría dejar de reflexionar sobre esto. Mi encuentro con Carmen me retrocedía aun pasado indescifrable; y yo no era capaz – no lo soy – de explicar el pasado. (...)

Me fui pensando, también, que acaso entender nuestra tragedia es como el viento que cruza Comala: una sensación, un temor, un espanto, una suma de corajes y de muertes imprecisas. Me di cuenta que yo también me mordía los dientes con fuerza. Los de arriba contra los de abajo. Como siempre pasa.”

Se infiere del anterior extracto, no sólo el drástico cambio al que el país se vio sometido ante la irrupción encolerizada del sector militar, sino también el desconcierto de la ciudadanía, el terror sembrado por los uniformados y el miedo así generalizado, las aberraciones ejercidas sobre los derechos democráticos y los derechos humanos de todo un pueblo.

Giardinelli, recurre a la mención –en la voz interior de su protagonista José Giustozzi- de ciertos elementos de fuerte simbolismo dentro de la tradición argentina que ayudan a dibujar un mapa cultural del país, aún cuando su personaje se encuentra lejos de éste.

“... aquellos tiempos en que Carmen y yo nos sentíamos integrantes de una sociedad maravillosa, cambiante, revolucionable, cuando en realidad sólo éramos miembros semimarginales de una sociedad enferma, autoritaria, vanidosa e ignorante, que había dado novelas románticas o cursis como Amalia o Juvenilla a la par que se consumaba el genocidio de los indios patagónicos. Que producía un verso nacional como el Martín Fierro contemporáneamente a la erección de los imperios latifundistas. Que daba el Espantapájaros de Gironde al tiempo que el suicidio de Lisandro De La Torre. Que obtenía un premio Nobel de la Paz casi a la vez que una turbamulta atacaba y saqueaba la casa del presidente de la república en apoyo a un golpe fascista. Que hacía venerar a la generación del ochenta con el idéntico cinismo con que se entablaban estupendas relaciones con el racismo sudafricano. La Biblia y el Calefón. El Cambalache. La Gata parida. La Rebatña Nacional y El Curro. La decadencia romana revivida en un país de segunda, en vertiginosa

vía de subdesarrollo, con pretensiones de potencia en pleno siglo XX, problemático y febril, y dale que va, dale nomás, jari jarai jajá...”²¹⁷

Los recuerdos de la patria lejana, en muchos casos, son producto de la mente de la figura protagónica ante los episodios que se ve expuesto a sortear en la investigación en Zacatecas. Una muestra explícita de este tipo de reacción se revela cuando Giustozzi se cuela en el domicilio de Carmen Rubiolo y al hallar una nota en la que estaba inscripta la frase “Aún a aquellos que lo han perdido todo, siempre les queda algo” recuerda instantáneamente aquel acto de Plaza de Mayo en donde el General Juan Domingo Perón expulsó a sus más fervientes seguidores.

“El silencio era tan grande que de repente fue como si empezara a soplar un viento frío, otoñal, diez años atrás, el primero de mayo del setenta y cuatro, ante la Casa de Gobierno de Buenos Aires, la vieja y centralizadora Casa Rosada adonde el General ya había entrado después de decirnos estúpidos a decenas de miles de chicos y chicas que habíamos llegado a Plaza de Mayo cantando consignas belicosas, ansiando una patria socialista que solo era posible en nuestros deseos juveniles preguntándole ¿qué pasa, qué pasa, / qué pasa, General, / que está lleno de gorilas / el gobierno popular?, y coreando se va a acabar/ se va a acabar / la burocracia sindical, y entonando marchas partidarias con letras montoneras, al son de centenares de bombos que atronaban la tarde porteña y espantaban a los burgueses y a la buenas conciencias de la oligarquía que no espiaba por los ventanitas, confiada en las bandas de gorilas de López Rega, en los matones de la derecha sindical y en la senilidad del General, quién sabe, el General ya había entrado a su despacho, furioso, enronquecido, arbitrario como un abuelo anciano, envuelto en aquel sobretodo beige de piel de camello que Carmen y yo vimos tan bien desde debajo de un plátano que se deshojaba junto a la pirámide, ateridos de frío, primero, y de miedo, después, cuando media plaza ovacionó el enojo del General y la otra media mandaba los bombos y los carteles al carajo, y pisoteaba sus credenciales de afiliados, y decía viejo de mierda y se desbanda presa de la desilusión...”²¹⁸

²¹⁷ Giardinelli, Mempo, *Qué solos se quedan los muertos*, Plaza y Janes Editores, S.A, Barcelona, España 1986, pp 114, 115

²¹⁸ Giardinelli, Op.cit., p.p 133,134

Una vez más las reflexiones interiores de José Giustozzi permiten construir aquel contexto histórico propio de un país convulsionado en camino hacia una dictadura militar. *Qué solo se quedan los muertos*, documenta de esta manera esa realidad sociopolítica concreta.

Construcción de los conceptos de Estado, Delito y Justicia

El concepto de Estado en *Qué solos se queda los muertos* está vinculado a la visión que tiene el personaje principal del gobierno de aquel país que se vio obligado a abandonar. Se trata de un Estado que, políticamente agotado y arrinconado socialmente, había perdido el control de sus acciones y comenzaba a actuar dando fuertes signos de violencia, impunidad y falta de justicia, generando gran desconcierto tanto entre sus filas como entre sus opositores. El escenario golpista comenzaba a delinearse en suelo argentino.

*“... en aquel tiempo, la militancia se volvió más exigente, las precauciones que debíamos adoptar nos ponían cada vez más tensos, nerviosos; la represión era terrible: bombazos, las primeras desapariciones de compañeros, de sindicalistas, de familiares, la locura desatada, de uniforme y de civil. Yo me pasaba horas tratando de entender. (...) después vino el golpe de estado del 76.”*²¹⁹

En el extracto anteriormente citado se hace referencia a un Estado caótico, inclinado a la persecución y represión de sus opositores, falto de legitimidad, cruzado por todos los fuegos. Tales circunstancias determinaron a posteriori la irrupción en 1976 de las Fuerzas Armadas Argentinas, abanderadas del “Proceso de Reorganización Nacional”.

El populismo peronista argentino fue sucedido por un gobierno tan ilegítimo como fanático. La sociedad fue despojada de sus libertades por parte de fuerzas militares que barrieron los derechos civiles y humanos, sin dejar vestigios de democracia. Lo mismo puede apreciarse en el siguiente fragmento:

“Nosotros nacimos a la participación cívica en medio de la violencia solapada u ostensible de dictadura, golpes de estado, corrupción y

²¹⁹ Giardinelli, Mempo, *Qué solos se quedan los muertos*, Plaza y Janes Editores, S.A, Barcelona, España 1986, pp 124, 125

*oportunismo; en medio del aplastamiento de todo principio ético (en nombre de los más altos valores morales, por supuesto). Nos parieron en militarismo y las megalomanías de los que siempre mandaron...*²²⁰

Asimismo, la novela de Giardinelli plasma el terror generado desde el gobierno militar al conjunto de la población a través de la voz y la memoria de José Giustozzi.

*“Terminaba una etapa de vejaciones, proscripción y antidemocracia. Los milicos se retiraban al son de marchas y bombos, y todos coreábamos: se van, se van/ y nunca volverán, acaso, pienso hoy, para espantar el miedo que teníamos a que volvieran.”*²²¹

Es menester recalcar aquí que, la construcción del Estado va a estar complementada, a su vez, desde la representación de los prototipos de autoridad, la descripción de los ambientes así como por medio del apartado que refiere a la violencia.

Construcción del concepto de delito

El delito, en la presente obra, es otro elemento que puede reconocerse desde dos perspectivas diversas. Por un lado, y ciñéndose al relato de los hechos ocurridos en México, es posible identificarlo tanto en la corruptela hacia el interior de la Institución policial, como en el comercio ilegal de drogas y en los crímenes cometidos por el traficante Gurrola en la ciudad de Zacatecas. Por otro lado, y en una relación comparativa por semejanza, pueden interpretarse en ciertos episodios, actitudes propias de las fuerzas del orden vigentes desde 1976 en Argentina; las intimidaciones, la extorsión encubierta y la ocultación de hechos e información por parte del comisario mexicano Alberto Carrión, pueden trasladarse al desenvolvimiento de sus pares argentinos. Esto va a poder inferirse a partir de una lectura entre líneas de uno de los encuentros entre el protagonista y el comisario en donde el cinismo mostrará el inescrupuloso operar de los miembros representantes de la autoridad.

²²⁰ Giardinelli, Mempo, *Qué solos se quedan los muertos*, Plaza y Janes Editores, S.A, Barcelona, España 1986, p. 108

²²¹ Giardinelli Op.cit., p 205

“- Estamos para servirle- me dijo, mirándome como un halcón a una paloma.

(...)

- No vengo a preguntarle nada (...) Lo único que me queda por conocer es a esa persona tan esquiva: Liborio Nosecuánto. (...) si usted me facilitara una foto, creo que podría ir a buscarlo. Y quizás esta misma noche yo seguiría el consejo que usted me dio: desaparecer de Zacatecas.

Carrión pestañó un par de veces, y fue toda su expresión. En algún lugar, me pareció que el tipo estaba entre divertido por mi osadía, molesto porque quería masacrarme en el acto, y perplejo por mi pedido. (...)

- Esto le va a costar caro, señor Yusoti (....) pero ya no se trata de que salga de Zacatecas, sino del modo como va a salir.”²²²

Asimismo, puede vislumbrarse un paralelo con la situación argentina respecto al delito, en los movimientos de la organización mafiosa que preside Gurrola; en esta al igual que en el régimen dictatorial la persecución y la tortura física son partes constitutivas de su *modus operandi*. Una muestra esclarecedora puede sustraerse del episodio en que José Giustozzi es perseguido por el cosaco, servidor a sueldo de David Gurrola.

“Antes de andar una cuadra, vi que me seguía, como la noche anterior, sólo que esta vez acortaba la distancia. Entré a desesperarme, pero del susto que tenía paré de golpe y decidí esperarlo. Todo sucedió en segundos: la bestia no detuvo su marcha y se lanzó. Y aunque me defendí, y también pegó duro, me aplicó un golpe de Karateka en el hígado, me dejó sin respiración, me llenó la cara de dedos y me durmió, pero sólo después de repetir un par de veces y en voz baja y ronca: <Vete hijo de la chingada, vete porque mañana no la cuentas>”²²³

El allanamiento ilegal a espacios y domicilios privados forma parte de los delitos ejecutados por los miembros y colaboradores del proceso setentista argentino, denunciados posteriormente en muchas de las ficciones del género de novela negra. *Qué solos se quedan los muertos* representa tal obrar y, si bien lo enmarca dentro de los acontecimientos que toman lugar en la ciudad

²²² Giardinelli, Mempo, *Qué solos se quedan los muertos*, Plaza y Janes Editores, S.A, Barcelona, España 1986, pp 198, 199.

²²³ Giardinelli Op.cit., p 77.

mexicana de Zacatecas, lo traslada a través de la memoria emotiva de Giustozzi a la dictadura argentina.

*“Apenas abrí la puerta de mi habitación, aprecié el pequeño caos que habían provocado (...) revisaron entre las sábanas, en las almohadas, bajo el colchón, en el guardarropas y en el cuarto de baño. (...) el libro que leía en esos días había caído al suelo. Abierto sobre la alfombra, me pareció un atentado a la cultura (...) me indignó y lo alcé, pensando que, como en todo el mundo, los mafiosos y la Policía – cualquiera de esas organizaciones, o una misma, cual misterio divino, habían sido las violadoras de mi intimidad – sólo pueden ver los libros en el suelo. Por suerte a este no lo quemaron.”*²²⁴

La concepción de delito a la que la presente tesis se ha ceñido al reconocimiento y el análisis, dentro de las ficciones que conforman el corpus, de aquellas actitudes y comportamientos ilícitos perpetrados por las Fuerzas Armadas al poder de la República Argentina a mediados de la década del 70 y principios de los años 80. Esta construcción literaria del delito en *Qué solos se quedan los muertos* va a estar ampliada por su retroalimentación con otros conceptos como los de Estado, violencia, fuerzas del orden, etc.

Representación de la violencia

La obra de Mempo Giardinelli presenta la temática de la violencia en dos planos bien diferenciados. El primero se corresponde con las escenas de asesinatos, violencia física y coerción psicológica padecida por los personajes en el devenir del relato que tiene lugar en Zacatecas.

“– Déjeme que le diga que lo siento mucho (...) usted me cae bien, pero va a morir. (...) Sigue hablando porque no sabe que ya está muerto.

*(...)Yo recordé que tenía la pistola en el bolsillo, pero no la saqué. Estaba vencido. Porque también recordé que si un hombre que ha matado lo sabe todo, yo solamente había retrocedido hasta mi propia violencia, por una única vez y sólo para terminar de saber algo.”*²²⁵

²²⁴ Giardinelli, Mempo, *Qué solos se quedan los muertos*, Plaza y Janes Editores, S.A, Barcelona, España 1986, p.p 152,153.

²²⁵ Giardinelli, Op.cit. p.p 215, 216

En un segundo plano, y en conexión directa con el objetivo de este trabajo, se hace referencia a la atmósfera violenta en la que se halló sumergida la población argentina en los momentos previos a la instauración del gobierno dictatorial de 1976; del mismo modo se remite a episodios violentos propios del proceso autoritario encabezado por Jorge Rafael Videla.

“¿Si nos violaron los autoritarios y nos lanzaron a la adolescencia con un rencor que ni nosotros mismos conocíamos, y que hizo que nuestra generación peleara y manifestara en la calles y en las fábricas, y pusiera bombas y se acribillara a balazos contra las tanquetas, en infructuoso culto al caño y a la molo, al terrorismo y a la muerte (...)?”²²⁶

De manera paralela, aunque desde una nueva perspectiva, Giardinelli va a poner en la voz de su personaje protagónico una representación del concepto de violencia en ligazón con el aguerrido activismo político de quienes se opusieron al poder del gobierno represivo setentista.

“Nosotros, todos, por ser hijos de la violencia, habíamos sido violentos. Eso condenó a los que murieron – tontamente, heroicamente- y a los que no morimos también. Porque elegir la violencia es elegir la tristeza, en definitiva. No hay alegría en la violencia, como no la hay en la sumisión. Quizá sucedió que estábamos condenados a la soledad. Y que no comprendimos que un violento es, nomás, un solo, y es un triste, un desdichado que no tiene círculo pertinente en el infierno, y que acaso debe buscar en la confusión y en el peregrinar del exilio, o en el quebrantarse para una vida intrascendente y vacía...”²²⁷

Giustozzi, asimismo, encarna un estado de violencia producto de los fracasos del pasado, de la involuntaria resignación y del abandono de la causa que intentó defender hasta ser empujado irremediabilmente al exilio. Él es la expresión de muchos jóvenes que por el 76 se encausaron en una lucha colérica contra el sistema opresor. Si bien su furia es contenida por la distancia del exilio, la aparición de Carmen Rubiolo y su posterior muerte, despierta aquella violencia añeja pero aun latente en el argentino.

²²⁶ Giardinelli Mempo, *Qué solos se quedan los muertos*, Plaza y Janes Editores, S.A, Barcelona, España 1986, p 168

²²⁷ Giardinelli Op.cit., p.p 168, 169

“Sentí miedo porque yo no era un kappa y acababa de mostrarme mi propia capacidad de violencia, toda una fuerza acumulada que no era sólo mía sino de todos mis muertos amados, de toda la rabia contenida por tanto que habíamos perdido. Era la violencia que yo no había desatado en la Argentina. Sentí miedo y crucé, con estos pensamientos, a la Plaza Independencia.”²²⁸

En distintos pasajes del relato se descubren también rasgos de violencia, en el comportamiento de los personajes, homólogos al accionar de quienes ejercieron el poder en el proceso militar. La intimidación, la extorsión y el chantaje a los que el mexicano David Gurrola somete a José Giustozzi, hacia el final de la novela, establecen un paralelismo con el operar autoritario de los miembros y copartícipes de las Fuerzas Armadas gobernantes en Argentina entre 1976 y 1983.

Representación del exilio

Qué solos se quedan los muertos es una pieza literaria que si bien encuadra los hechos alrededor de la investigación policial sobre los asesinatos de dos argentinos exiliados en Zacatecas, en razón de los objetivos que plantea la presente tesis, el valor de la novela reside en el modo en que es abordada la temática del exilio.

Mempo Giardinelli va a exhibir la problemática del exilio -al que se vieron sometidos muchos argentinos hacia mediados de la década del 70 como producto de la sistemática persecución político militar- a través del discurso y las memorias de José Giustozzi, así como también a partir de los diálogos que éste mantiene con Carmen Rubiolo.

De esta manera, en las páginas iniciales, el protagonista relata su primer encuentro con Carmen una vez refugiados en territorio mexicano:

“...la encontré en México, en una Asamblea del Exilio. Era el 78, creo, y todo el mundo andaba cuestionado y cuestionando. No recuerdo que se

²²⁸ Giardinelli, Mempo, *Qué solos se quedan los muertos*, Plaza y Janes Editores, S.A, Barcelona, España 1986, p. 205

*discutía pero votamos diferentes. Ella estaba del brazo de un flaco ojoso, con pinta de guerrillero retirado...”*²²⁹

El autor canaliza por medio de la figura de José Giustozzi aquellas sensaciones comunes a ese gran número de argentinos exiliados en distintos países tanto de Latinoamérica como de Europa y Estados Unidos. En este sentido introduce la cuestión – que no es extensiva a todos los casos- que refiere a la identificación de estos refugiados políticos con el país que los asila. El argentino Giustozzi expresa tal sensación de la siguiente forma:

*“Yo era ya, en cierto modo, capaz de sentirme trágicamente mexicano. Algo que le pasó a muy pocos de los exiliados; acaso sólo a los que entendieron el apasionado ensimismamiento, el ardoroso sentimentalismo del nuevo país de residencia”*²³⁰

Del fragmento anteriormente citado se desprende el modo en que José vivió su experiencia como inmigrante y la filiación que consiguió, a través de los años, con la cultura y la sociedad mexicana. Sin embargo, tal como lo expresan las palabras de Giustozzi, esta identificación no se produjo en la totalidad de los exiliados, ya que muchos, sin importar donde residieran, no dejaron de sentirse parias.

Otro extracto en donde se pone de manifiesto una situación típica a la que se vieron expuestos el conjunto de argentinos desterrados, es la escena en la que Giustozzi es interrogado por el comisario Carrión acerca de su estado migratorio. Tales episodios eran usuales en las circunstancias de extradición en el decenio de 1970.

“-¿Argentino?

Asentí con la cabeza.

- ¿Situación migratoria?

Esperaba esa pregunta, de modo que pacientemente le expliqué que estaba en regla, con permiso de trabajo como profesional independiente. Afirmé que pagaba mis impuestos con toda puntualidad y que se me podía considerar guadalupano, ya que nunca le falté a la virgencita desde que llegué a este bendito país. Dije ser porrista de los Pumas de la UNAM, priista si

²²⁹ Giardinelli, Mempo, *Qué solos se quedan los muertos*, Plaza y Janes Editores, S.A, Barcelona, España 1986, p14

²³⁰ Giardinelli Op.cit., p. 85

hubiera nacido en México y que este país era maravilloso porque- recité- <el Niño Dios le escrituró un establo, y los veneros de petróleo el Diablo>. Terminé el discurso con una sonrisa encantadora."²³¹

En contraste con la situación aludida anteriormente, Giardinelli deja ver la otra cara de la moneda, en donde la exclusión no es sólo una sensación del exiliado sino que la misma es acentuada por la actitud hostigadora y prejuiciosa de sus "anfitriones" fuera de suelo argentino. Tal percepción es plasmada por José Giustozzi cuando se dispone a visitar al comisario Carrión:

"... fui a la delegación policial.

Sabía que en cualquier otra circunstancia yo hubiera llevado todas las de perder. En México –como en todo el mundo- un extranjero es un ciudadano de segunda categoría. Peor aún, si es exiliado político y es sudamericano. Evidentemente, podían detenerme con el pretexto de que mis papeles no estaban en orden, aunque lo estuvieran. Les bastaba con acusarme de cualquier cosa, y me deportaban en veinticuatro horas." ²³²

La nostalgia por el país abandonado, alimentada por el abrupto desarraigo, se presenta en Giustozzi a través de todo el conjunto de las referencias citadas; el exilio transcurría para los argentinos como un viaje sin fecha establecida de regreso; sólo la restitución de la democracia abriría entre los exiliados una esperanza de retorno a la patria añorada. Giustozzi, manifiesta melancólico el deseo de regresar a la Argentina democrática, agotado y acorralado por las amenazas y la persecución de sus anfitriones mexicanos.

"¿Qué interés tenía yo en todo esto? Lo que debía hacer era irme a México, preparar mis cosas y volver a la Argentina, que para eso había terminado la dictadura. Quizá conseguiría trabajo en el periodismo porteño, o bien podría reinstalarme en el Chaco."²³³

Elementos simbólicos y palabras clave

²³¹ Giardinelli, Mempo, *Qué solos se quedan los muertos*, Plaza y Janes Editores, S.A, Barcelona, España 1986, p. 34

²³² Giardinelli Op.cit., p. 197

²³³ Giardinelli Op.cit., p 59

La novela de Mempo Giardinelli, si bien emplea el lenguaje coloquial mexicano en orden de generar una atmósfera real del lugar en donde se desarrolla la historia, recurre, a su vez, a incorporar a través de los personajes argentinos- José Giustozzi, Carmen Rubiolo- el habla que les es propia y los caracteriza. A su vez, dado el contexto socio - político argentino al que la obra alude, aparecerán palabras en las cuales se podrá reconocer un alto contenido simbólico; se trata de expresiones y objetos que, a partir de una realidad socio-histórica particular, cobraron nueva significación.

Se puede reconocer en *Qué solos se quedan los muertos* elementos de este tipo. Así, en el diálogo que Giustozzi mantiene con un diarero mexicano acerca de la muerte de Carmen, pueden identificarse expresiones cuya significación esta estrechamente vinculada con el contexto de la Argentina setentista:

“El diarero le contaba a quien quisiera escucharlo que “el suicidio de la Ché” ocultaba, de todas-todas, un drama pasional y político (...).

- Parece que había sido guerrillera. Ya sabe: en Sudamérica se los lleva la chingada con eso del terrorismo...

- ¿Y qué tiene que ver con el suicidio?

- Pus..., la culpa, ¿no? Quién sabe qué habrá hecho la vieja. Era argentina”.

La aparición de la palabra “guerrillera” así como del termino “terrorismo” se corresponden con la visión acerca del proceso dictatorial -tan difundida dentro y fuera del país- a través de la cual los opositores al régimen eran definidos en términos bélicos, como una fuerza violenta y organizada orientada a desestabilizar el “Proceso de Reorganización Nacional” ejecutado por el nuevo gobierno encabezado por Videla. La oposición al sistema imperante era entonces expuesta como un “enemigo de la patria”. De esta forma, la muerte de los “guerrilleros” era justificada, tanto desde los detentadores del poder como por una parte de la sociedad, a través de la afirmación inscripta en la renombrada frase “Algo habrán hecho”.

Esta concepción belicista del enfrentamiento era entendida por la cúpula militar, y por quienes se alineaban en sus filas, como una “guerra”. Sin embargo, la realidad distaba mucho de representar un conflicto de este tipo. La equidad estaba ausente; las Fuerzas Armadas eran concientes de ello, pero tal

definición estaba inclinada a lograr la legitimación de su discurso y su accionar de extrema violencia.

*“Una sociedad confundida que empezaba a disponerse para una loca y tortuosa afición a la muerte, a la irreflexión, a lo que algunos pretendían sería una guerra popular prolongada que no fue guerra, ni popular, ni prolongada, porque terminó en unos pocos años de un macabro jugar al gato y al ratón;...”*²³⁴

Otro concepto de fuerte significación, desde 1976 hasta hoy día, es el de “desaparecidos”; esta construcción social remite a las personas que fueron víctimas de la persecución, el secuestro, la tortura y la muerte ejecutada desde el sistema represivo gobernante; el ocultamiento de información acerca de sus destinos y paraderos, dieron origen a la definición de estas personas como “desaparecidos”. La evocación de esta palabra hace eco aún hoy en día.

*“No es lo mismo decir treinta mil desaparecidos que escuchar el exterminio de la familia Tarnopolsky de boca del último sobreviviente, un chico de dieciocho años...”*²³⁵

No menos importante, es la referencia que hace Giardinelli a uno de los objetos más característicos de la época dictatorial; se trata de la mención a un automóvil de rasgos similares a los recordados y clásicos “Ford Falcon”.

*“Lo primero que vi, en un coche verde, sin placas, fue un tipo que me miraba, sentado al volante.”*²³⁶

Si bien esta cita refiere concretamente a un momento particular de la historia narrada en México, se infiere, por una vinculación basada en la semejanza, la reminiscencia a los vehículos que eran conducidos por los miembros y encargados de la fronda militar para realizar las tareas de persecución y secuestro de opositores y sospechosos de conspiración contra el régimen. Estos “Falcon” eran, por lo general, de color verde y carecían de la reglamentaria placa de identificación

Conclusión

²³⁴ Giardinelli, Mempo, *Qué solos se quedan los muertos*, Plaza y Janes Editores, S.A, Barcelona, España 1986, p.134

²³⁵ Giardinelli Op.cit., p. p 95, 96

²³⁶ Giardinelli Op.cit., p. 199.

Para comprender las particularidades de *Qué solos se quedan los muertos* es preciso conocer las condiciones en que fue gestada. Mempo Giardinelli, como ya se ha hecho referencia, vivió exiliado en México entre 1976 y 1984. Fue allí donde creo los personajes y la trama que luego conformarían la historia. El autor comenzó a escribir su obra durante su exilio en México – en agosto de 1983 - continuó en París y finalmente la concluyó en Buenos Aires para publicarla en junio de 1985.

La esencia de esta obra, entendida como documento literario de denuncia con respecto a los delitos cometidos desde el gobierno militar impuesto en Argentina en 1976, reside en el tratamiento que el autor da a la cuestión del exilio; lo aborda no como un fenómeno en sí mismo sino como el resultado inevitable de un amplio procesos de luchas, enfrentamientos, detenciones, torturas, persecuciones y, finalmente, huida o muerte.

Mempo Giardinelli canaliza a través de la figura y la voz de su personaje protagónico, el periodista retirado José Giustozzi, no sólo las experiencias más características a las que se encontraron expuestos muchos de los argentinos expatriados sino que, a su vez, revela las sensaciones más íntimas de estas personas; la frustración, la impotencia, la nostalgia, la duda constante, el sosiego son algunos de los sentimientos que se revelan intrincados en el discurso del personaje argentino radicado en México.

Aunque niega un sesgo autobiográfico en el personaje de José, Mempo asevera: *“no sé si de no ser exiliado yo hubiera creado a Giustozzi. Pero a la vez, hay que reconocer que la literatura se hace de imaginación, lecturas y sensibilidad, y si hay talento, cualquier buen escritor/a podría crear un exiliado creíble, aun sin haber vivido la experiencia del exilio.”*²³⁷

La memoria emotiva de Giustozzi es, sin duda, el elemento por medio del cual se accede a descubrir el pasado argentino, los albores agitados que introdujeron al país, a partir de 1976, en uno de los gobiernos más violentos de su historia. Sus recuerdos remiten y describen a la juventud militante de izquierda, al fanatismo político, al caos social anterior a la dictadura y al terror y la violencia impuestos por las Fuerzas Armadas Argentinas y los consecuentes coletazos que marcaron a toda una generación más allá del tiempo.

²³⁷ Entrevista realizada a Mempo Giardinelli en el marco de la presente investigación. Año 2006.

Las crudas referencias a la dictadura, así como la evocación de expresiones y elementos simbólicos de dicha época, hacen de *Qué solos se quedan los muertos* un documento innegable de denuncia y crítica social al sistema opresor imperante en Argentina entre 1976 y 1983. Para el autor: “*las características de nuestra Dictadura fueron una incitación a la denuncia. Y además era un imperativo ético.*”²³⁸

IV. 2.e. Se lo tragó la tierra (1985) Jorge Landaburu

Síntesis argumental

La historia transcurre en la ciudad de Buenos Aires, en el año 1982; tal momento se corresponde con un ambiente particular en el seno de la sociedad argentina, donde la confusión estaba a la orden del día debido a los hechos vinculados con la guerra de Malvinas y la debacle del gobierno militar.

En este contexto convulsionado, Gabriel Pintos de Asúa, profesor de literatura e hijo de un poderoso empresario, recurre a los servicios de Luis Andrade, un detective que había montado una agencia de investigaciones junto con sus socios, el ex inspector Lanuza y Pablo Lafuente. El caso a resolver estaba vinculado a la desaparición de José, la joven pareja de Pintos a quien había conocido en su taller literario.

Se citan en un bar céntrico de la ciudad de Buenos Aires; Andrade se sentó junto a Pintos en una mesa mientras Pablo observaba desde otra mesa. Luego de realizar unas preguntas de rutina sobre los detalles del caso, Luis acepta el trabajo a cambio de un buen cheque.

Cuando Gabriel Pintos se retira del lugar, se percata de que alguien estaba siguiéndolo; era Pablo. Sin vacilar lo enfrenta y lo invita a tomar un trago; el joven accede a la propuesta. Sentados en un café, Pintos le confiesa entre lágrimas el dolor que le genera la ausencia de su compañero. Unas horas más tarde, ambos se dirigen hasta el domicilio de éste.

Allí, Gabriel interroga al muchacho para que confiese quien lo había enviado para seguirlo; Pablo se niega a contestar. En un monólogo extenso,

²³⁸ Entrevista realizada a Mempo Giardinelli en el marco de la presente investigación. Noviembre de 2006.

Pintos le revela el motivo real por el cual había acudido a los servicios de su agencia: José lo habría abandonado a causa de una mujer llamada Irene, quien, casualmente, es la amante de Luis Andrade. Con la intención de recuperar a su pareja, Pintos encarga al detective buscar a su joven alumno para que éste descubra la infidelidad de Irene. De esta forma, José volvería a sus brazos mientras que Andrade se ocuparía de su amante.

Pablo, desorientado por el perfil siniestro de su anfitrión, se acerca a la cocina en busca de un poco de agua y, cuando abre el refrigerador, se horroriza al ver un par de pies mutilados y congelados. De inmediato empieza a planear cómo salir del lugar.

Luego de la entrevista con Gabriel Pintos, Luis decide visitar a Irene; sin embargo, cuando entra al departamento, ella no está. El hombre se preocupa, teme estar siendo engañado y, por lo mismo, se dispone a revisar entre las pertenencias de la muchacha buscando dar con la prueba que confirme la infidelidad. Husmeando en la agenda, se topa con una anotación por demás curiosa: el número telefónico de Gabriel Pintos de Asúa. Ofuscado, sale del lugar por unas horas y, al regresar la encuentra durmiendo. Sin contemplación se lanza sobre ella y le hace el amor violentamente, tras lo cual se retira a su casa.

Al llegar, se encuentra con Pablo, que lo había estado esperando para informarle sobre la demencia de Pintos de Asúa, el supuesto romance entre Irene y José y también le notifica el hallazgo de los pies helados y de la posibilidad de que sean los del muchacho desaparecido. Pablo ofrece su teoría sobre el caso: sospecha que Gabriel había iniciado la investigación para que Luis descubriera todo pero, dominado por la impotencia del engaño, habría matado y mutilado a José.

Pablo, Luis y Lanuza se reúnen en la oficina. Tienen el cheque, parte del muerto y a un tipo con doble personalidad que se manda a investigar a sí mismo. El trabajo consiste entonces en integrar la personalidad de Gabriel y todo resuelto. El asesino era Gabriel, sólo había que hacérselo saber. Mientras Andrade y Pablo deciden acercarse hasta la casa de José, Lanuza va al encuentro de Irene; ella era un eslabón poco claro dentro de la investigación

Luis y Pablo visitan a la madre de José, una mujer alcohólica y poco coherente, quien les habla de su marido, un hombre poderoso que había

abandonado a su esposa y que terminaría abandonándola también a ella luego de tres meses, entregándola a uno de sus empleados. Ese hombre llamado Guillermo era el padre de José, y su jefe Javier Pintos de Asúa. El progenitor de José, habría muerto poco después como consecuencia de una traición a su superior. La mujer les comenta que luego de la muerte de este hombre, Pintos de Asúa la había mantenido económicamente. Luego de escucharla con atención, Andrade y Pablo le informan sobre la muerte de su hijo, la mujer parece sentirse aliviada por la noticia.

Pablo reflexiona y llega a una nueva teoría: hay dos muertos, padre e hijo,- Guillermo y José- ejecutados también por padre e hijo - Javier y Gabriel-; el motivo: chantaje. Pablo sostiene que José usó a Gabriel para llegar al asesino de su padre y así vengarse. Sin embargo, no logran encuadrar el papel de Irene dentro de la historia.

Aprovechando la ausencia de la muchacha, que se encontraba con Lanuza, Pablo se dirige al departamento de Irene y entra por la fuerza.

Lanuza llega hasta donde lo esperaba Irene, quien le cuenta que está enojada con Luis por haber matado a su hermanastro, José. Lanuza queda perplejo mientras Irene le explica que es hija de Guillermo, quien había abandonado a su madre cuando ella tenía 3 años para irse con una chica que estaba embarazada, la madre de José. Asimismo, confirma que Javier Pintos de Asúa había sido el asesino de su padre.

Retomando el tema de Luis, le confiesa a Lanuza que había decidido abandonarlo, porque se había transformado en un enfermo. También le deja saber que una noche, luego de haber discutido, Luis deja su casa pero permanece escondido en la vereda; y ve entrar a José. Ella le pide que se vaya, esperaba que Luis volviera, pero no regresó. José se marcha, ella va tras él y ve como Luis lo sigue; evidentemente iba a matarlo. Su hermanastro llega al departamento de Gabriel Pintos de Asúa, y Andrade ingresa detrás de él. Irene arriba al lugar unos momentos más tarde, justo cuando Luis huía. Al subir al departamento de Pintos encuentra a José muerto; después llega Gabriel y empieza a mutilar el cuerpo.

Irene le pide a Lanuza que la acompañe a una reunión en lo de Tyka, conocida de ella y amiga íntima de Javier Pintos de Asúa. Una vez en el evento, un grupo de custodios –que vigilaban a Tyka dirigidos por Pintos-

invitan a salir del lugar a Lanuza y la joven. El ex inspector reconoce a uno de ellos ya que le faltaba la oreja izquierda.

De regreso a la oficina Lanuza se encuentra con unos matones que lo habían estado siguiendo. Se meten en el despacho y lo torturan. Uno de ellos era el matón de Javier, al que le faltaba la oreja izquierda. La persecución y la violencia indiscriminada no eran en 1982 episodios extraños; por el contrario, tal accionar fundaba las bases del gobierno autoritario que desde 1976 se había instalado en Argentina.

Por su parte Luis se presenta en el taller literario de Gabriel. Escucha cómo éste cuenta una historia policial, era su propia historia: *“la víctima naturalmente sería el adolescente marginal, pero el acaudalado no recuerda haber participado en tal asesinato”* y continúa *“Nuestro primer esquizofrénico es quien contrata al amante de la amante de su amante, que es el detective... porque desea que el amante de la amante del adolescente marginal deshaga el vínculo que lo priva del monopolio de su amante. Pero aquí surge un nuevo problema: el detective también es esquizofrénico (...) el primero desconoce el crimen, actúa como si el adolescente no hubiera sido asesinado; pero conoce la negra historia en que el segundo se ha envuelto. Nuestro detective, en cambio, actúa sabiendo que el muchacho está muerto, pero ignora todo lo demás (...) su propia participación en el crimen y la negra historia a que hice referencia”*²³⁹

Luis se retira con la idea de que al final Gabriel y él son 4 personas. También compara su vida con la del papá de José y de Irene. José sería su hijo Luciano, Irene su hija Florencia, Laura, la madre abandonada y borracha de José y él, naturalmente, el muerto. Sin embargo, faltaba una pieza, Luis no logra recordar el momento de la muerte de José, pero sí rememora su huida.

Pablo vuelve a la oficina y se encuentra a Lanuza con un ojo destrozado. Éste le dice que había sido golpeado por Juan Cruz Togliati, a quien había reconocido por su oreja. Le propone a Pablo que se contacte con un tal Cuqui mientras termina de contarle todo lo que había descubierto a partir del testimonio de Irene.

²³⁹ Landaburu, Jorge, *Se lo tragó la tierra*, Editorial Sudamericana /Planeta (editores) S.A, Buenos Aires, Argentina 1985, p.p 151,152

El relato de Cuqui -barman de una discoteca- revela nuevos datos sobre los negocios turbios de Javier Pintos de Asúa; asimismo desenmascara a Guillermo Castro quien había secuestrado a Gabriel cuando éste era chico, para extorsionar a su jefe.

Pablo y Luis deciden acercarse luego hasta lo de Irene. Una vez en su departamento Andrade le preguntan por qué lo acusa de haber matado a José López, mientras Pablo inquiriere sobre qué beneficios buscaba en todo esto. Ella responde que al principio sólo quería dinero, y por eso comenzó a involucrarse en el mundo viciado de Javier; allí casualmente conoce a José, rearmen su historia, y pretenden vengarse.

Pablo mira por la ventana y ve a un hombre sospechoso en la esquina mientras Irene se confiesa: *“es cierto que papá organizó el secuestro de Gabriel; funcionó como entregador. También es cierto que los guerrilleros no sabían que secuestraban al hijo del auténtico proveedor de armas (...) papá le entregó dos carpetas a Josefina López: la primera tenía por destinatarios a sus contactos con la guerrilla; la segunda era una copia para las autoridades (...) la copia la conservó como garantía hasta que José se apoderó de ella. Ahora está en mi valija, Javier Pintos de Asúa sabe que la tengo”*²⁴⁰

Cuando están por retirarse del departamento de Irene, sorpresivamente aparece Togliati. Estaba armado, parecía dispuesto a matarlos. El matón confiesa haber estado involucrado en el asesinato del joven José, sin embargo no se reconoce como el autor material del crimen; el ejecutor había sido el cabo Sosa. Éste último hombre había participado activamente, junto con Togliati, dentro de los grupos de tareas que durante el régimen de facto secuestraron, torturaron e incluso asesinaron a un gran número de personas.

Retomando el caso de José López, Togliati reconoce que su papel en aquel momento se había reducido a retener a Gabriel con la excusa de que su padre quería verlo; en ese momento Sosa estaría terminando con la vida de José. Y en medio del crimen la aparición de Luis, quien shoqueado por la escena huye despavorido. Al regresar a su casa y toparse con el cadáver de su amante, Gabriel enloquece y arremete con una cuchilla sobre el cuerpo descuartizándolo por completo. Togliati asegura a los detectives haberles

²⁴⁰ Landaburu, Jorge, *Se lo tragó la tierra*, Editorial Sudamericana /Planeta (editores) S.A, Buenos Aires, Argentina 1985, p. p 212, 213

enviado un mensaje a través de la golpiza a Lanuza para que se alejaran de la investigación, pero al parecer no habían logrado descifrar aquel mensaje.

Con solemnidad, les da a conocer los pasos a seguir: los llevará en el auto hasta una casa solitaria, y una vez allí, los ejecutará. Sin más declaraciones, Togliati se adelanta a salir, “invitándolos” a que lo sigan. El impacto de una bala atraviesa la cabeza a Togliati, era Lanuza que ese día estrenaba su nueva arma.

El autor y la obra

Jorge Landaburu nació en Buenos Aires en 1950, ferviente militante de la Juventud Peronista, graduado de Ciencias Económicas, debutó como escritor publicando su primer libro titulado *Pinos verdes* en 1966. A partir de esta incursión en la literatura, continuó escribiendo una serie de cuentos y poemas.

De manera posterior al golpe de estado de 1976, se abocó a escribir su obra más reconocida: *Se lo trago la tierra*. En su afán por comprender el Proceso y el consecuente devenir en la Guerra de Malvinas, Landaburu narra allí una historia “negra”, signada por la tragedia desencadenada por dichos sucesos.

En un delicado lenguaje, Landaburu refiere a su peculiar forma de abordar en aquel contexto tan compleja temática bajo los principios del género negro: *“El enlace entre dictadura, genocidio, neoliberalismo, Malvinas, restauración democrática y continuismo de la política económica, al promediar la década de los ochenta, estaba censurado. Y para corregir esa omisión el camino más directo y eficiente no era otro que el artístico, apelando a un género conservador que, por propia esencia modélica cifra su funcionamiento en ciertas oscuridades del sistema capitalista convertidas por la predica neoliberal, en verdades últimas y definitivas. Pues bien, dichas verdades últimas y definitivas, debidamente invocadas, pueden desocultar otra cosa.”*²⁴¹

²⁴¹ Entrevista realizada a Jorge Landaburu en el marco de la presente tesis, año 2006

Construcción de los personajes

La obra de Landaburu, si bien presenta numerosos personajes de temperamentos bien diferenciados, va a ofrecer a los intereses del trabajo de análisis que se plantea esta tesis, una caracterización cruda y realista del perfil de aquellos hombres que se encontraron en el gobierno del país, entre 1976 y 1983, y de sus subalternos y colaboradores en la labor de “reorganización” de la Argentina. Esto se vislumbra en el discurso del Cabo Filiberto Sosa, y se respalda a través de la palabra de caracteres secundarios como el custodio Juan Cruz Togliati y el barman conocido bajo el seudónimo de “Cuqui”, entre otros.

Asimismo, es posible observar la construcción de personajes que se corresponden con aquella fracción de la sociedad civil que legitimó, a través de su apoyo, el gobierno militar y sus acciones. Estas figuras están representadas a través de Javier y Gabriel Pintos de Asúa.

Construcción de las fuerzas del orden

El cabo Filiberto Sosa, integrante de la milicia, involucrado en las tareas de ofensiva extrema contra los “subversivos”, hace su aparición en la obra recreando una de las rutinas de simulacro de fusilamiento dentro del pelotón del que formaba parte. En su discurso se hace manifiesto el perfil de aquella generación de jóvenes empapados por la ideología nacionalista de derecha, quienes se autodenominaban “defensores de la patria”.

“Por el cuerpo y los pantalones me di cuenta que era muy pibe. El oficial hizo un ademán y nosotros preparamos las armas. Recuerdo que sentí orgullo porque pensé que eso era otra rutina y que yo la cumplía sin pensar y bien (...). En la mira encontré al tipo arrodillado y subí hasta la cabeza que estaba en la bolsa de papel. Siempre tiro a la cabeza. Entre que ordenan apuntar y ordenan disparar hay un silencio que parece muy largo.”²⁴²

²⁴² Landaburu, Jorge, *Se lo tragó la tierra*, Editorial Sudamericana /Planeta (editores) S.A, Buenos Aires, Argentina 1985. p. 12

A través de este fragmento es posible observar la insensibilidad de estos hombres que ejecutaban por “rutina” y con la convicción de estar colaborando con una causa justa y beneficiosa para el progreso de la patria: la eliminación del enemigo “subversivo”.

Su desenvolvimiento impune, tan natural como sistemático, se manifiesta en la sensación de placer que le genera el cumplimiento de las tareas a las cuales es encomendado. Rememorando una noche de operativo, Sosa plasma una actitud despectiva propia de las fuerzas del orden; el desprecio por la vida humana frente al interés y los beneficios materiales.

“Lo que más me gusta del trabajo es alzar gente en su casa porque se puede sacar muebles, televisores y guita. Le dicen “botín de guerra” a eso de llevarse todo lo que a uno le gusta de las casas. (...)”

Entré en la cocina. El muerto parecía un colador. Pensé que sería necesario mandar a buscar el camión para llevarse la heladera que parecía nueva. También había una radio y una licuadora.” ²⁴³

Ese desprecio que encarna de forma representativa el Cabo Sosa, si bien fue un sentimiento generalizado del sector militar hacia gran parte de la sociedad civil, la repulsa se concentraba en aquellos individuos militantes de partidos de izquierda. La tipificación de los opositores era consecuente con la idiosincrasia del gobierno de facto. Así lo demuestra el discurso de Sosa a raíz de su encuentro casual con un joven desconocido, cuya sola imagen le sugirió signos de un posible antagonista:

“Supe que se trataba de un cobarde, de un garca como los que atendíamos en el campo de concentración: mucha barbita, muchos buenos modales y ese gesto de pensarlo todo bien y de saberlo todo bien ¿A cuántos como el papá de Sebastián veía yo todos los días retorciéndose en los camastros por la picana? Y si no estaba con nosotros en el campo de concentración era porque seguramente era un cagón de esos que mucha charla y pocos huevos. (...)”

El tipo de mi banco sabía tratar a estos zurditos boludos. Lo miró como si mirara un sorete...” ²⁴⁴

²⁴³Landaburu, Jorge, *Se lo tragó la tierra*, Editorial Sudamericana /Planeta (editores) S.A, Buenos Aires, Argentina 1985,p 65, 66

²⁴⁴Landaburu, Op. cit. p.p. 163, 164

En el fragmento anteriormente citado, queda evidenciado, a partir de las palabras despectivas del Cabo Sosa, el menosprecio y la concepción que tenían las fuerzas del orden para con el sector opositor al gobierno de facto. Así, este grupo social era considerado por el oficialismo como “zurditos boludos”.

La figura del detective

Jorge Landaburu presenta en *Se lo tragó la tierra* una configuración del detective en el personaje de Luis Andrade, quien se aboca a la búsqueda de un joven aparentemente desaparecido.

A su vez, en la obra colaboran en el caso Pablo Lafuente y el inspector Lanuza, un veterano ex policía. Entre los tres montan una agencia de investigaciones y por lo mismo, se erigen también como detectives en razón de realizar las averiguaciones pertinentes.

La tarea que les presenta Gabriel Pintos de Asúa es buscar a su amigo íntimo José quien se había ausentado sin dejar rastros. Sin más, los investigadores emprenden la labor con una única motivación vinculada al dinero.

“-Bueno, mire- decía Luis-: si la investigación es simple y no nos insume más de una semana, creo que con diez millones y los viáticos (alrededor de cinco millones) cerramos trato. Esta cifra es por adelantado. Sugiero que me envíe el cheque junto con la dirección del chico y del colegio (...)

*Hay más: si la investigación se prolonga, los honorarios serán veinte millones semanales, siempre por adelantado”.*²⁴⁵

De esta manera, se traza un paralelismo entre el detective clásico de la novela negra norteamericana y Luis Andrade, ya que ambos son impulsados por el dinero para llevar a cabo sus pesquisas, con el único objetivo de dilucidar el asunto y cobrar por ello. Sin embargo los valores morales a los que responde Luis distan de los de aquellos héroes como Philippe Marlowe y Sam Spade; la vida personal de Luis -caótica a causa de una relación extramatrimonial

²⁴⁵ Landaburu Jorge, *Se lo tragó la tierra*, Editorial Sudamericana /Planeta (editores) S.A, Buenos Aires, Argentina 1985, p.p. P16

conflictiva-, es dirigida por códigos individualistas que lo impulsan a actuar indecorosamente.

Conformando el grupo de investigadores, Lanuza es presentado en *Se lo tragó la tierra* como un policía retirado que había abandonado las fuerzas indignado por la injusticia y la burocracia que reinaba en el Departamento Central de Policía. Se conforma como un hombre intrínsecamente solitario a pesar de estar conviviendo con Lidia.

Pablo Lafuente a su vez es presentado como un colaborador en la agencia y también se involucra en la dilucidación del caso. Con apenas 21 años, y sin reparos en hacer cualquier cosa que esté a su alcance por el dinero, es el primero en relacionarse con Gabriel y el primero en encontrar el cadáver mutilado en la heladera de éste. Su juventud le imprime al personaje un estado de desconcierto con respecto al contexto que lo rodea; no comprende el golpe de estado de 1976 y sus consecuencias, como tampoco la guerra de Malvinas.

Si bien la labor de estos tres personajes es dar con el paradero de José, el joven desaparecido, una vez que éste es encontrado muerto, ninguno tiene reparo en continuar indagando, abriendo la puerta al desarrollo de una trama intrincada que lleva a estos investigadores a encontrar datos aún más oscuros. El tráfico de armas manipulado por Javier Pintos de Asúa y su relación con el gobierno autoritario argentino se ponen de manifiesto hacia el final de la novela.

Además de la figura explícita del detective Andrade y sus dos socios en la agencia de investigaciones, hay otros dos personajes que actúan como indagadores de verdad y de justicia motivados por causas personales. Por un lado se encuentra José, y el encauzamiento de éste hacia la búsqueda de verdad y venganza; y por otro, Irene quien –siendo hermanastra de José– procede impulsada por los mismos objetivos y en represalia contra el asesino de su padre, Javier Pintos de Asúa.

Víctima y victimario

En la obra de Jorge Landaburu es posible reconocer a José como la principal víctima. Esta identificación se puede realizar desde distintas

perspectivas. Por un lado, el joven es la víctima de un macabro asesinato que culmina con la mutilación de su cuerpo. Aquel crimen es cometido por el cabo Sosa, mientras que su descuartizamiento lo ejecuta su pareja Gabriel.

Así describe Irene el accionar morboso del victimario “(...) Llegó Gabriel. Vio el cadáver y se quedó paralizado. Después lo pateó varias veces y saltó sobre él con odio (...) Fue a la cocina y volvió con una caja de herramientas. Extrajo un serrucho y comenzó a mutilarlo: primero por los pies (...) Aproveché para escapar. Me llamó la atención que no saliera tanta sangre de las piernas seccionadas. Los pies ya no estaban. Los ojos de José miraban al cielorraso y tenía las manos agarrotadas, como queriéndose sujetar a los pelos de la alfombra.”²⁴⁶

A su vez, es posible considerar a José como una víctima de los negocios turbios comandados por Javier Pintos de Asúa. Su “error” fue poseer información comprometedoras acerca de la venta ilegal de armas que involucraba a aquel empresario y utilizar esa información para intimidarlo.

Al inicio de la novela, el joven es catalogado como “desaparecido”. Esta calificación se corresponde directamente con situaciones habituales ocurridas en el contexto en el que se desarrolla la historia.

La lectura analítica de la obra permite inferir que, tanto en Javier Pintos de Asúa como en su hijo Gabriel, son los principales victimarios de *Se lo tragó la tierra*. El primero, empresario poderoso, vinculado con el sector militar, y proveedor ilegal de armas a las guerrillas, decide sobre el destino de las personas, siempre poniendo en primer lugar sus propios intereses. Por tal motivo, su primera víctima es Guillermo, un ex colaborador, padre de José, quien había perpetrado un negocio paralelo a espaldas de su jefe. Por eso pagaría con su vida.

Gabriel, por su parte, es construido como un personaje prototípico de la época dictatorial. Hombre siniestro, vinculado estrechamente con el poder militar, no muestra reparos al identificarse con aquel sector: “Este tipo, Gabriel, (...) es uno de los más promisorios voceros del sistema (...) antiperonista hasta la histeria, defensor a ultranza del liberalismo económico, del esquema agroimportador, es uno de los modelitos mejor promocionados por los medios

²⁴⁶ Landaburu, Jorge, *Se lo tragó la tierra*, Editorial Sudamericana /Planeta (editores) S.A, Buenos Aires, Argentina 1985, p.p. 111, 112

masivos de la dictadura (...) Su notoriedad siempre en alza, pegó un salto cualitativo con el asunto Malvinas. Fue uno de los primeros en salir al cruce de los escépticos y asegurar, por radio y televisión, que con la toma del archipiélago nuestros esclarecidos generales-gobernantes daban el puntapié inicial al cambio en la Argentina.”²⁴⁷

Los Pintos Asúa representan un sector característico de aquella época. Familia adinerada, relacionada con el poder político, quienes gozan de total impunidad mientras delegan el trabajo sucio a sus colaboradores.

“Siempre hay muertos alrededor de Asúa, ¿entienden?. A veces me parece que todo el elenco, incluyendo a Pintos de Asúa, es un montón de cadáveres que parecen vivos, pero no es así. Casi les diría que jamás nacieron, que llegaron al mundo de golpe, puestos por lo más hijo de puta que puedan imaginar”²⁴⁸

Así, la obra también presenta como víctimarios a Juan Cruz Togliati y al Cabo Sosa, quienes cometen los crímenes materialmente. A su vez, sus historias personales, al identificarlos como miembros de las fuerzas del orden, los construyen como aquellos hombres que formaron parte de los grupos de tareas encargados de deshacerse del “enemigo”; entre sus acciones cotidianas estaban las de perseguir, secuestrar, torturar y asesinar. Así lo ejemplifica el discurso del cabo Sosa:

“- Decían que estudiaban y hablaban raro. Nosotros les dábamos culatazos y patadas para que no dijeran el nombre. Cada uno tenía su número: 203, 106, la 29... Por si llegaban a salir alguna vez, (...) y los teníamos siempre con los ojos vendados y encajonados como en un establo.”²⁴⁹

Esta referencia, a través de las palabras de Sosa, permite inferir situaciones propias de la etapa histórica en la cual se desarrollan los hechos de la novela. Estos episodios, así como los relata el torturador, eran vividos por los secuestrados en los campos de detención clandestinos. Se los atormentaba física y psicológicamente a las víctimas de un sistema opresor y coercitivo.

²⁴⁷ Landaburu, Jorge, *Se lo tragó la tierra*, Editorial Sudamericana /Planeta (editores) S.A, Buenos Aires, Argentina 1985, p. 127

²⁴⁸ Landaburu Op. Cit., p. 169

²⁴⁹ Landaburu Op. Cit., p.194

Construcción de ambientes

En la obra de Landaburu, la descripción de los ambientes físicos y la atmósfera social y política toman una gran connotación al referir a hechos claves de la historia argentina, lugares y personajes reales. Así, la trama narrada en *Se lo tragó la tierra* está guiada por un acontecimiento específico: la Guerra de Malvinas y el consecuente agotamiento del gobierno militar al mando de Leopoldo Fortunato Galtieri.

En palabras de distintos personajes de la novela, se construye y significa aquel escenario que enmarca los acontecimientos del relato. Así, se observa la manifiesta preocupación acerca del advenimiento del conflicto bélico y del reclutamiento de jóvenes confundidos e inexpertos para hacer frente a la gran potencia, Inglaterra. A modo de ejemplo, en el discurso de Lidia –la pareja de Lanuza– se vislumbra la inquietud que le provoca el llamamiento de algunos muchachos cercanos a su entorno:

“-En el barrio se llevaron a un montón de chicos ¿te das cuenta? El hijo de Pepa está en Comodoro y el de doña Elvira en las Malvinas. Pero yo no entiendo, Lanuza ¿A vos te parece? (...) La gente está como loca. Se siente orgullosa y con miedo. Cree que por fin van a cambiar algo, pero yo sé que no... (...) ¡Yo sé que este país se va a llenar de muertos! ¡Y todo al pedo, Lanuza, tan jovencitos y al pedo.

Entonces (...) Lloran los dos. Como un manto viscoso los cubre la guerra que viene”²⁵⁰

La referencia a la guerra y la preocupación de algunos sectores de la sociedad ante el “delirio militar” es una constante en la novela de Jorge Landaburu; así, Lidia se constituye como representante del discurso de dicha fracción, conciente de la cruda realidad como consecuencia de las decisiones autoritarias tomadas por el gobierno.

Teniendo en cuenta que la publicación de *Se lo tragó la tierra* está fechada en el año 1985, es válido inferir que la obra fue escrita inmediatamente después de haber finalizado el conflicto y el gobierno de facto. De esta manera, las referencias que realiza el autor con respecto a la coyuntura política, son

²⁵⁰ Landaburu, Jorge, *Se lo tragó la tierra*, Editorial Sudamericana /Planeta (editores) S.A, Buenos Aires, Argentina 1985, p. 33, 34

marcadamente explícitas y sin rodeos. La Guerra acababa de concluir y Jorge Landaburu se disponía a relatar -a partir de la voz de sus personajes- los avatares generalizados de una sociedad debilitada.

Asimismo, la obra muestra el desconcierto de aquellos jóvenes que, sin tomar conciencia de la gravedad de los hechos, eran alistados en las filas del ejército argentino.

“-(...) Se lo llevaron a Manuel. Miren cómo son los viejos que no quisieron poner un mango. Yo le dije a Manuel: si se cotizan seguro que no te mandan. Y él me contestó: “No, loquito, mis viejos quieren que vaya al frente así me porto bien y vuelvo hecho un hombre”. Entonces yo le pregunté si no tenía miedo, ¿viste? Y el me dijo que no, que me jugaba la moto a que no pasaba nada. (...)

- Probablemente el pibe, Manuel, pierda la moto (...) no se rían, muchachos -continuó Lanuza -, que la guerra no es joda” ²⁵¹

A su vez, la novela plasma un escenario cargado de significaciones vinculadas al accionar de los miembros integrantes del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” es decir, la represión, allanamientos ilegales en domicilios privados, interrogatorios violentos, persecución, detención y muerte. La figura de Pablo, joven investigador inexperto, ejemplifica la ingenuidad propia de la edad, sin embargo el contexto que lo rodea lo lleva a una reflexión, cobrando poco a poco conciencia de la realidad:

“Para Pablo, sin embargo, el golpe del 76 era un episodio casi mítico. Su iniciación sexual y los militares patrullando las calles se mezclaban en su memoria. La curiosidad, las exploraciones a veces coronadas por cópulas furtivas y mediocres, siempre a la sombra del poder cuartelero instalado en el gobierno, signaron su adolescencia. Era una asfixia con anestesia.

Cuando comprendió que no era libre, la dictadura ingresaba en su cuarto año de vida. Miles de muertos, torturados, exiliados, centenares de miles de hambrientos y perseguidos eran el penoso resultado de la administración militar.” ²⁵²

²⁵¹ Landaburu, Jorge, *Se lo tragó la tierra*, Editorial Sudamericana /Planeta (editores) S.A, Buenos Aires, Argentina 1985, p. 113,114

²⁵² Landaburu, Op.cit., p. 171

La construcción del ambiente sociopolítico se observa a lo largo del relato a partir de distintas categorizaciones que el autor realiza. Así, la descripción de lugares y sensaciones personales permiten reconocer una atmósfera propia de un país bajo el gobierno dictatorial. Allí, la dirigencia militar buscaba el rotundo apoyo de un pueblo dividido en dos. Por un lado aquellos que formaban parte de los sectores opositores; y por el otro quienes enceguecidos, mostraban conformidad con el régimen. La miseria y la pobreza que generaban las acciones políticas y económicas del gobierno de facto eran cubiertas por una ola de nacionalismo extremo impulsada por aquellos sectores que prestaban su adhesión. Así describe Landaburu una realidad signada por controversias:

“Después las calles, conformes se internaban en Dock Sud, eran un progresivo deterioro: pozos, pavimento fisurado, la niebla. Había mucha gente caminando despacio, sin destino, y la mayoría de las fábricas padecía un real estado de abandono. Montañas de basura en las esquinas como pálidos fantasmas o ruinas testimoniales contrastaban notoriamente con las limpias banderas que colgaban de balcones y ventanas. La gente pobre, miserable y castigada no podía vivir con indiferencia los sucesos. Esa mezcla de obreros, prostitutas y delincuentes hacinados en precarias viviendas de lata conservaban fidelidad a la Nación y sus símbolos (...) Las banderas prolijas y pudorosas emergían ritualmente como una apuesta solidaria con el porvenir.”²⁵³

Aquel ambiente desolado, que parecía sin retorno es reforzado por la descripción de espacios comunes en los cuales se llevaban a cabo las más feroces atrocidades. La referencia a los reductos militares es explícita en el siguiente fragmento del discurso del cabo Sosa, en el que éste recuerda sus días en el cuartel junto al pelotón: *“desde hacía un tiempo nos quedábamos juntos en silencio y mirando el piso. Tampoco mirábamos a la pared agujerada, manchada y llena de moscas. Raro lo de las moscas y las manchas: se baldeaba todos los días aquel lugar no bien terminábamos nosotros.”²⁵⁴*

²⁵³ Landaburu Jorge, *Se lo tragó la tierra*, Editorial Sudamericana /Planeta (editores) S.A, Buenos Aires, Argentina 1985, p. 166

²⁵⁴ Landaburu, Op. cit p.11

La mención de aquel lugar, destacando particularidades como los agujeros y los insectos volando sobre las manchas, remiten a los habitáculos donde se mantenía privada de su libertad a las personas en los centros clandestinos de detención.

Construcción de los conceptos de Estado, Justicia y Delito

En la obra de Landaburu existe una fuerte conexión entre las construcciones de los conceptos de Estado, Justicia y Delito; las tres ideas se encuentran ligadas permanentemente.

En primer lugar, el detective Luis Andrade es víctima de una persecución interna que lo lleva a construir la imagen de su victimario. La reflexión interior que lo fustiga parece hacer hablar al mismo Estado opresor y autoritario. La dictadura lo posiciona como uno de sus principales mártires:

“Cada gesto teatral de la dictadura ofrecía para tipos como Luis su traducción inmediata: “Morite de una vez. ¿No te das cuenta que estás al pedo? Mirá: fabricamos diariamente una felicidad a la medida del pueblo que tenemos. Ya liquidamos a la mayoría de los turros que jodían. Si no te hicimos bosta es porque no tuvimos tiempo. Pero ya te va a llegar el turno.”²⁵⁵

El fragmento representa un Estado que detenta su poder sin restricciones y que, deliberadamente, da cuenta de su capacidad para decidir sobre el destino de un pueblo. Dicha capacidad, se manifiesta en la búsqueda de constante adhesión y conformismo. La persuasión sobre el conjunto de la sociedad, es impulsada por el régimen a partir de la monopolización de los medios y la propaganda política que estos efectuaban. En un pasaje de la obra Andrade reflexiona: *“Lo que tenía peor olor, para él, era la burbuja periodística desplegada sobre el Teatro de Operaciones. El monopolio de los medios de difusión que detentaba la dictadura exhibió en las islas toda su crudeza. La desinformación pergeñada por el Estado Mayor Conjunto contaba con un nuevo argumento para justificar la censura: los acontecimientos eran secretos estratégicos.*

²⁵⁵ Landaburu Jorge, *Se lo tragó la tierra*, Editorial Sudamericana /Planeta (editores) S.A, Buenos Aires, Argentina 1985, p. 200

*Todo el aparato publicitario colaboraba para insuflar un fácil triunfalismo (...) Los gorilas más notorios exhibían por radio y televisión una furia nacionalista que haría ruborizar a Judas.*²⁵⁶

Por su parte, la Justicia en manos de un gobierno militar significa forzosa y consecuentemente la injusticia. Así, la ausencia de legislación democrática marca el rumbo de un país desamparado en el que se desestima la Constitución. Por lo mismo, la incredulidad frente a la ley es determinante en el discurso de uno de los personajes:

*“La ley, esa palabra que algunos pelotudos todavía escriben con mayúsculas, en esta parte del planeta se desplaza de manos del Estado a manos privadas.”*²⁵⁷

La acción del gobierno frente a quienes se atrevían a cuestionarlo podía oscilar entre una simple advertencia y la persecución seguida de tortura y muerte. Nuevamente, el hostigamiento interno de Luis Andrade ejemplifica el modo de operar del Estado Mayor Conjunto.

*“Los dictadores ofrecían muchas puertas de ingreso en la Argentina escenográfica. ¿Querés calor popular? Te organizamos un campeonato de fútbol o una guerrita de utilería y sacamos las masas a la calle. ¿Olvidaste que tenés huevos? Ningún problema; nosotros te lo vamos a recordar las veinticuatro horas del día. (...) ¿No te alcanza? Entonces tenemos el recurso que dio buenos resultados en dictaduras más espantosas que la nuestra, si es que son concebibles (...) Pero cuidate. Nosotros estamos alertas. Aunque no sabemos tu nombre podemos detenerte en cualquier esquina y comenzar el interrogatorio (...) Te podemos descubrir en una situación irregular y llevarte. Por más que te disfraces vos tenés el cartel de sospechoso colgado del cuello. (...) ¿Y si vamos a tu casa? ¿Quemaste los libros? ¿O conservas alguno al que le tenías cariño?. Luis se apoyó en el auto y tomándose la cabeza con las manos balbuceó: “¿tendrá fin esta pesadilla, Dios mío, tendrá fin?”*²⁵⁸

Oponerse al régimen, o simplemente mantenerse al margen, determinaba el carácter de sospechoso; y frente a esto, múltiples eran las formas de coerción tanto física como psicológica. Sin ir más lejos, un ejemplo

²⁵⁶ Landaburu, Jorge, *Se lo tragó la tierra*, Editorial Sudamericana /Planeta (editores) S.A, Buenos Aires, Argentina 1985, p.p 53, 54

²⁵⁷ Landaburu Op. Cit., p .192

²⁵⁸ Landaburu, Op.,cit. P.p 200,201

de esto es la reflexión de Luis, quien toma conciencia del riesgo de caer en las manos del Estado sólo por el hecho de ser un simple ciudadano.

Asimismo, el fragmento ejemplifica aquellas operaciones que el Estado llevaba a cabo a fin de distraer la atención del pueblo, dirigiendo las miradas hacia determinados eventos populares. El Campeonato Mundial de Fútbol de 1978 fue un acontecimiento que consiguió exaltar el patriotismo y a su vez poner un velo delante de las atrocidades que los militares seguían cometiendo en el país. Del mismo modo, la guerra de Malvinas, quiso ser el instrumento para perpetuar en el poder a las Fuerzas Armadas y lograr mayor adhesión popular, intentando unificar a una Nación que ya se encontraba en ruinas.

Enmarcado dentro de esa falta de justicia es posible reconocer una referencia directa a la idea de delito a partir de la sensación del viejo inspector: *“Miró a Buenos Aires. ¿Cuántos delitos para los que la sociedad no tendría respuesta se estarían cometiendo en ese preciso momento? ¿Cuántos crímenes, chantajes y robos nunca serían objeto de investigación y, de serlo, no arrojarían resultados satisfactorios? Cuando así pensaba, Lanuza comprendía que su resolución de pedir el retiro había sido correcta. El ex inspector como funcionario policial, ya no sentía vinculación positiva con el delito.”*²⁵⁹

A su vez, en orden a la investigación que esta tesis se propone, resulta preciso distinguir aquel delito que configura y delimita el relato. El asesinato de José, motivado por la necesidad de encubrir información comprometedor para un poderoso sector, se posiciona como el delito principal que guía el argumento. Sus ejecutores son miembros de los grupos de tareas, que a su vez optan por violar las leyes privando de la libertad a sus víctimas, torturándolas, ultrajándolas e incluso acabando con sus vidas.

De esta manera, a través de los episodios violentos, ejercidos por los grupos de tareas, se evidencia una fuerte ligazón entre las acciones del gobierno y el delito. Así, a través de las descripciones de secuestros, torturas y muertes se ilustra aquella conexión:

“- ¡Habla, cabrón, o te metemos más máquina!

²⁵⁹ Landaburu Jorge, *Se lo tragó la tierra*, Editorial Sudamericana /Planeta (editores) S.A, Buenos Aires, Argentina 1985, p.p.99,100.

El torturado, un hombre corpulento, desnudo y vencido, tragó la burbuja y murmuró:

- ¿Qué quieren si no se nada? Por favor...

Le descargaron electricidad en los testículos hasta que perdió el sentido. Cuando volvió en sí, Togliati se hizo cargo del interrogatorio. Le oprimió la garganta con la mano izquierda al tiempo que con los dedos de la mano derecha le separaba los párpados y arañaba las corneas del torturado.

- Te dejo ciego, ¿entendés, guacho?- La voz de Togliati era grave y serena -. Te saco los ojos, ¿Te das cuenta?

El hombre lanzó un grito desgarrador.

- Sólo se que mañana tengo un operativo – balbuceó.

*Togliati le oprimió la garganta con furia y lo sacudió como si fuera un muñeco de trapo. Cuando se cansó el interrogado estaba muerto.*²⁶⁰

Representación de la violencia

La construcción de situaciones violentas, como se acaba de observar, es una constante en la obra de Jorge Landaburu. Tanto el amedrentamiento físico como el psicológico ilustran una brutalidad desmedida ejemplificada principalmente en el accionar de los grupos de tareas representados en la novela por las figuras de Juan Cruz Togliati y el cabo Sosa.

“Por debajo de la pollera sentí la suavidad de la bombacha y que sudaba.

- Por favor – dijo bajito -, yo no hice nada. Es una equivocación.

Le saqué la mano y me olí los dedos. Era un tufo tan puro y de hembra que se me paró la pija. Nos miramos con los otros y ya sabíamos que yo la iba a jugar de guacho y los otros de buenos. Uno se le acercó a la oreja y le dijo: No le llevés la contra al loco, que te va a reventar.

La 203 se mordió los labios y se meó. Quedó un charco de pis en el piso y yo le metí la mano entre las piernas para ver. Era un pis calentito como la argollita.

²⁶⁰ Landaburu, Jorge, *Se lo tragó la tierra*, Editorial Sudamericana /Planeta (editores) S.A, Buenos Aires, Argentina 1985, p.174

- ¡A la cama!- ordené -. ¡Bien atada y máquina!

*Los otros la tiraron a la cama y la 203 gritaba y pedía que no le hiciéramos daño, que nada sabía y que era virgen.”*²⁶¹

La crueldad de los hechos narrados en la obra por el cabo Sosa ejemplifican, a través de una violación, el abuso propio del accionar de los miembros de los grupos de tareas para con los detenidos.

A su vez, la violencia se presentará también como forma de intimidar a quienes, con la intención de encontrar la verdad, se involucran indirectamente con el poder militar. Es el caso de Lanuza, quien, siguiendo la investigación de la muerte de José se envuelve en un asunto referido a la venta de armas. Con la intención de acallarlo, Togliati, junto a sus hombres, lo ataca en su oficina:

“...pidió a sus hombres que sentaran a Lanuza y lo sujetaran fuertemente. Extrajo del bolsillo de su chaqueta una sevillana y murmuró:

- El ojo.

Entonces uno de los matones apareció en escena. Lleva en las manos una pelota de algodón que introdujo en la boca de Lanuza. Otro desde atrás le ató las muñecas a las patas de la silla. El tercero y el cuarto le tomaron la cabeza al tiempo que el primero le mantenía muy abierto el ojo derecho, con los dedos finos y pulcros, de cirujano o de pianista.

(...)

*Con la punta de la sevillana aquel hombre [Togliati] pinchó el globo ocular de Lanuza, lo que provocó un plaf seco y mínimo. Un chorrito de jugo rojizo rodó por la mejilla derecha del ex inspector al tiempo que perdía el conocimiento.”*²⁶²

Elementos simbólicos y palabras clave

El universo de sentidos que crea la etapa dictatorial argentina, se pone de relieve en la evocación de ciertos términos cuya significación está dotada de una fuerte carga social. Tal es el caso de la alusión al automóvil Ford Falcon

²⁶¹ Landaburu, Jorge, *Se lo tragó la tierra*, Editorial Sudamericana /Planeta (editores) S.A, Buenos Aires, Argentina 1985, p. 197,198

²⁶² Landaburu Op. Cit., p.148

que identificó los movimientos de los uniformados y sus subalternos. Dicho transporte no ha perdido, tres décadas después, tal connotación.

*“Togliati descendió del Ford Falcon empuñando una metralleta. Los guerrilleros habían ingresado en el edificio de oficinas de Javier Pintos de Asúa, pero un grupo permanecía cubriéndolos en tres autos estacionados estratégicamente. Togliati se refugió detrás de un árbol y estudió la trayectoria de una granada: explotó a tres metros del Falcon y la onda expansiva hizo trizas varios vidrios de los alrededores.”*²⁶³

La irrupción brusca de quienes debían “limpiar” la Nación del germen subversivo, se corresponde con sus perfiles autoritarios, con el determinismo militar y la furia que a estos les generaba la amenaza opositora; el enemigo, era definido de manera belicista bajo la caracterización de guerrillero. Sin embargo, estos grupos de resistencia distaban de aquel poder que les era asignado estratégicamente desde los altos mandos del ejército nacional. Su lucha no se orientaba tanto a la apropiación de las instituciones de gobierno, sino que la esencia de estas agrupaciones radicaba en el cambio; se pretendía alterar el orden establecido, en detrimento del gobierno faccioso en post de hallar una salida hacia la democracia. Sin embargo, este perfil subversivo fue tergiversado desde la cúpula militar y convertido en un término peligroso, sinónimo de desorden, violencia y anarquismo. El terreno nacional se dividía con determinismo; adhesión y nacionalismo u oposición y enemigo de la patria.

*“En esto hay que elegir partido, aunque parezca antipático. No es cuestión de cruzarse de brazos y esperar que los negros, ya sean obreros o cabos, subversivos o mansos, alcen cabeza. No queda mucho tiempo si deseamos conservar la argentina que tenemos, qué joder.”*²⁶⁴

Asimismo, la definición de la oposición se realizaba a través de la diferenciación ideológica; la idiosincrasia derechista que destilaba el gobierno encabezado por Jorge Rafael Videla estigmatizaba a los grupos militantes de izquierda, denominándolos de manera despectiva como “zurditos”. Este apelativo se apoyaba en la histórica oposición entre los gobiernos de derecha

²⁶³Landaburu, Jorge, *Se lo tragó la tierra*, Editorial Sudamericana /Planeta (editores) S.A, Buenos Aires, Argentina 1985, p. 172,173

²⁶⁴Landaburu Op. Cit., p. 164

y los movimientos socialistas, comunistas y demás grupos que representaran resistencia.

“El tipo de mi banco sabía tratar a estos zurditos boludos. Lo miró como si mirara un sorete y ahí nomás le dijo:

- Jovencito, el día que le den rienda suelta a la negrada, usted y muchos como usted van a ser de los primeros en tomarse un avión para cualquier lado.”

265

Así el cabo Sosa, adhiere al menosprecio que les significaba a parte de la sociedad argentina la imagen y la actitud de aquellas personas que portaran o aparentaran una conducta izquierdista.

Es importante rescatar en la presente obra, la significación que cobra el título. *Se lo tragó la tierra* no es una frase más; su connotación está referida a sensación que se extendía entre los argentinos frente a las “desapariciones” de personas. La incertidumbre despertada por estas ausencias, resultado del accionar ilícito de las fuerzas militares, se sintetizaba bajo esa frase.

En una charla que mantiene Pablo con un amigo de José, éste le afirma: *“Entendé bien: se- lo- tragó- la- tierra, y para que la tierra se trague a un tipo, el tipo tiene que estar por lo menos muerto.”*²⁶⁶

Conclusiones

Esta novela de Jorge Landaburu es una obra publicada con posterioridad a la caída del régimen, en tiempos de democracia. Por lo mismo, su valor a los fines de esta tesis, va a encontrarse en la manifestación y descripción contundente y explícita de hechos históricos reales – como la guerra de Malvinas en el marco de la dictadura- y de personajes prototípicos de la escena político social argentina en las décadas del setenta y ochenta.

Al respecto el autor expresa que *“los personajes son paradigmáticos, ciertamente, y encajan a la perfección en una determinada situación histórica. Pero por eso mismo, y como tales, permanecerían en la abstracción si no fueran forzados a ascender a lo concreto mediante su inclusión en otra historia,*

²⁶⁵ Landaburu, Jorge, *Se lo tragó la tierra*, Editorial Sudamericana /Planeta (editores) S.A, Buenos Aires, Argentina 1985, p 164

*en la trama argumental de Se lo tragó la tierra, trama que finalmente remite a la misma historia pero narrada desde otro lugar.*²⁶⁷

La ficción de la novela queda en muchos pasajes sobrepasada por el descarnado realismo al momento de describir el accionar de los grupos parapoliciales en su arremetida frenética contra la sociedad civil. La crudeza da verosimilitud al relato.

Del mismo modo, la inscripción de los acontecimientos ficcionales dentro de un particular episodio histórico, como lo fue la guerra contra Inglaterra por la soberanía sobre Islas Malvinas, refuerza el carácter denunciatorio de *Se lo tragó la tierra*. Hay una fuerte carga social, en la que las voces de los distintos personajes manifiestan la atmósfera difusa y contradictoria que revestía al país.

La novela de Landaburu, signada por el realismo que ofreció la apertura democrática, se configura a través del tiempo como un testimonio fidedigno de la debacle autoritaria simbolizada en el fracaso de Malvinas; por tanto, se considera a la presente obra como un documento de manifiesta crítica y revelación respecto a las operaciones militares y las abruptas decisiones finales que marcaron el hundimiento de los uniformados.

²⁶⁶ Landaburu Op. Cit., p 142

²⁶⁷ Entrevista realizada a Jorge Landaburu en el marco de la presente tesis, año 2006.

CAPÍTULO V

LATINOAMÉRICA SETENTISTA, APOGEO DEL DENUNCISMO LITERARIO: LA NOVELA NEGRA EN AMÉRICA LATINA

V. 1. Introducción

*“(…) los escritores de ficción policial de nuestros países no tienen otro camino que ser negros, duros. Ya no pueden hacer ficción clásica. Y por eso mismo, la literatura negra ha sido revolucionaria para las letras latinoamericanas del “post- boom””.*²⁶⁸ Mempo Giardinelli

A pesar de estar expuesto a la influencia de Estados Unidos y de ciertos países del continente europeo, el arte latinoamericano ganó territorio propio a partir de su creatividad e inventiva. Renovar, transformar y recrear era la pauta para dar lugar a nuevas piezas y a nuevas formas de presentar lo ya conocido.

En el campo de la literatura, y más concretamente con relación al género policial, las cosas se dieron del mismo modo. Si bien las raíces del género se remontan a la Inglaterra del 1840 de la mano de las obras maestras de Edgar Allan Poe como *Los asesinos de la calle Morgue*, *El misterio de Marie Roget* y *La carta robada*, en América Latina la novela negra hizo su aparición hace tan sólo cuatro décadas. En un principio el género se dio a conocer a través de las traducciones de piezas literarias provenientes de tierras anglosajonas; sin embargo el gran atractivo de las novelas negras despertó la inventiva de numerosos escritores latinoamericanos que súbitamente se lanzaron a la negritud de este tipo particular de historia policial.

Las temáticas clásicas del género tales como violencia, corrupción y crimen se plasmaron con fuerza en las páginas de las primeras obras de aquellos a quienes se ha dado en llamar escritores duros; la influencia extranjera era palpable pero la originalidad latina poco a poco ganaba espacio.

²⁶⁸ Giardinelli, Mempo, *El género negro, Ensayos sobre la literatura policial*, Op Oloop Ediciones, Córdoba, Argentina, p. 263.

Las obras producidas, sumaron a la estructura de las novelas las cuestiones referidas al racismo, violencia y desesperanza.

Según el crítico literario Milton Aguilar “(...) esa narrativa daba cuenta de manera más verdadera del mundo latinoamericano contemporáneo donde conviven la violencia social y todas las crisis política, económicas, morales y culturales. Creo que su aporte más importante es redefinir la imagen de la sociedad latinoamericana ya no es sólo el territorio de lo mágico, de lo maravilloso, de lo rural, de la civilización y la barbarie, ha contrarrestado falsas dicotomías para definirnos. La narrativa policial latinoamericana al no perder el contacto con la realidad la asume con todas sus contradicciones y la cuestiona libremente. En el fondo esta novelística hace que los lectores, encontremos en ella algún eco de nuestra propia experiencia.”²⁶⁹

Los contenidos se fueron alterando en el transcurso del tiempo, y así la cuestión social se convirtió en el epicentro de la novela negra en Hispanoamérica. Mempo Giardinelli, uno de los escritores más destacados de este tipo de obras explica el fenómeno alegando que “(...) en América Latina, más aún, en la extensa América, si uno simplemente describe la realidad que lo circunda y lo hace con la mente y los ojos abiertos, sin prejuicios, con sinceridad, necesariamente está haciendo novela social, aunque no tenga la intención ni la conciencia de estar haciéndolo...”²⁷⁰.

La América Latina de la década del '70 estaba convulsionada por el establecimiento de los diversos regímenes de facto. En Argentina se instauró el gobierno de Jorge Rafael Videla; mientras que en Chile gobernaba Augusto Pinochet. Paraguay era dirigido por Alfredo Stroessner, y en Uruguay se produjo una sucesión de dictadores que comienza con José María Bordaberry, pasando por Aparicio Méndez hasta Gregorio Álvarez, entre otros. Mientras tanto en Brasil, en un proceso dictatorial que se prolongó a lo largo de veintiún años, se sucedieron una serie de dictadores militares tales como el ex jefe de las Fuerzas Armadas General Humberto Castelo Branco en 1964, Artur Da Costa e

²⁶⁹ Milton, Aguilar, *Redefinir la imagen de la sociedad Latinoamericana*, en Las Razones del Enigma en la Narrativa Latinoamericana. “Encuentro de Narrativa policial Latinoamericana” programado por la corporación Letras de Chile en Valparaíso, Chile. Extraído de la página web: www.letrasdechile.cl/negra.

²⁷⁰ Ponencia de Mempo Giardinelli expuesta en el “Encuentro de Narrativa policial Latinoamericana” programado por la corporación Letras de Chile en Valparaíso, Chile. Extraído de la página web: www.letrasdechile.cl/negra.

Silva en 1966, el General Emilio Garrastazu Medici en 1969, el General Ernesto Geisel en 1974 y, por último, desde 1979 hasta 1985, Joa Baptista Da Oliveira Figueredo. Estos se encargaron de silenciar todo aquello opuesto a sus concepciones. No obstante había algo en los discursos hegemónicos que se ocultaba, y de lo cual se hace cargo el género, produciendo una vinculación estrecha entre la novela negra, el delito y el Estado. Este contexto dio de forma inconsciente un espacio a los literatos para filtrar a través de la negra ficción la otra cara del espejo; todo aquello que los discursos circundantes silenciaban celosamente era tomado por estos escritores y llevado con verosimilitud a historias ficcionales.

Los principales criminales en las piezas de este género son, presidentes, jefes de ejércitos, policías, jueces supremos o senadores nacionales, quienes cometen delitos como asesinatos, torturas, contrabando o malversación; a su vez, lejos queda el detective que juega a descifrar acertijos en las cuatro paredes de su oscura oficina, dando lugar a un nuevo tipo de hombre embarcado ahora en investigar y develar crímenes relacionados íntimamente con el Estado. Tal como lo explica la profesora de la Universidad de Córdoba Mirian Pino “... *el género policial se reconfigura en nudos históricos conflictivos (...) Osvaldo Soriano demostró que se podía recrear la realidad de los países latinoamericanos donde el crimen y la política han constituido una ecuación trágicamente perfecta...*”²⁷¹

Ya sea desde el exilio o desde sus respectivos países nativos, los escritores de este género difundieron rápidamente sus novelas dando lugar a un gran auge del policial que tuvo su pico máximo en los primeros años de post-dictaduras latinoamericanas, a lo largo de los ochenta e inicios de los noventa.

²⁷¹ Pino, Mirian, *El relato policial en América Latina*, expuesta en el “ Encuentro de Narrativa policial Latinoamericana” programado por la corporación Letras de Chile en Valparaíso, Chile. Extraído de la página web: www.letrasdechile.cl/negra.

V. 2. Los exponentes del género negro. Un recorrido por Latinoamérica

“Una subterránea y misteriosa necesidad- como todas las relacionadas con el arte-, pero muy conectada con las transformaciones sociales de la época, se hizo patente en los años que corren entre los finales de las décadas del ‘60 y del ‘70, cuando varios autores, sin comunicación entre sí y respondiendo apenas a sus propias necesidades expresivas, y hasta sociales, comenzaron a escribir en lengua española y portuguesa historias de carácter criminal, más cercanas a la vital narrativa de los autores de los ‘60 (de novela negra en Estados Unidos) que al viejo modelo genérico asentado sobre la existencia de un enigma”²⁷² Leonardo Padura Fuentes

El policial negro fue adoptado y desarrollado en distintos países de América Latina. En Chile, Ramón Díaz Eterovic, Roberto Ampuero, Diego Muñoz Valenzuela, Gonzalo Contreras y Luis Sepúlveda se sumaron a los escritores argentinos que incursionaron en la narrativa. Es importante destacar la literatura negra chilena como uno de los exponentes principales para el desarrollo de la narrativa en Latinoamérica. Las obras del escritor Díaz Eterovic (entre las cuales se destacan *La ciudad está triste* (1987), *Solo en la oscuridad*, *Nadie sabe más que los muertos*, *Angeles y solitarios*, (entre otras) reflejan una situación signada por el abuso estatal, los conceptos de verdad y justicia y la marginalidad. Sus novelas, aparecidas hacia finales de la década del ‘80, relatan la realidad transandina en los tiempos de la dictadura de Augusto Pinochet. Según Eddie Morales Piña “*el relato policial, entonces, enmascara*

²⁷² Padura Fuentes, Leonardo, *Miedo y Violencia: La literatura Policial en Iberoamérica*, Prólogo a Variaciones en negro. Relatos policiales iberoamericanos. Selección y notas de Lucía López Coll. Editorial Plaza Mayor, San Juan, Puerto Rico, 2003. Extraído de <http://www.editorialplazamayor.com>

*una otra realidad donde la tortura, el crimen y la muerte se constituyen en los motivos aglutinadores de la acción narrativa.”*²⁷³

Tanto Ramón Díaz Eterovic como Roberto Ampuero son los escritores característicos de este género literario en Chile. En ambos la figura del detective se presenta como un ser marginal que investiga y descubre, además de un crimen, una realidad en donde la corrupción de las instituciones está relacionada con el delito que se investiga. Heredia, el detective creado por Díaz Eterovic, es un hombre intuitivo, sentimental y nostálgico que intenta permanentemente reactivar la utopía socialista. Éste deambulará por las principales ciudades de Chile en busca de la justicia ausente. Lo mismo hará Cayetano Brulé, el personaje de Ampuero, un cubano radicado en Chile, quien, a diferencia de Heredia, descrea de la política de izquierda.

El reflejo fehaciente de la sociedad chilena se hará efectivo a partir de la utilización tradicional del realismo crítico característico de la novela negra. Los autores, en el afán de lograrlo, escribirán novelas de tinte político-sociales.

A pesar de que el género negro en Uruguay no tuvo un desarrollo cuantitativo comparable al de Argentina y Chile, desde el país rioplatense se sumaron a esta narrativa autores como Omar Prego Gadea, Renzo Rossello y Elvio Gandolfo (un escritor argentino de larga residencia en Uruguay).

El escritor Rosello, periodista de policiales, publica en 1989 su novela *Varones y doblés* sobre las bases del género en su versión dura. Así narra el sub-mundo montevideano, relatando la delincuencia juvenil y la corrupción policial. *Trampa para ángeles de barro*, su segunda novela, se inscribe también dentro del género.

El periodista Omar Prego Gadea produjo cuatro novelas que describen hechos relacionados con la dictadura uruguaya. En su primera obra, *Último domicilio conocido*, como en la última *Igual que una sombra*, los hechos acontecen en un clima de violencia característico de los años previos al golpe. *Para sentencia* y *Nunca segundas muertes*, publicadas en 1994 y 1995 respectivamente, se encargarán de cuestionar al Estado, las instituciones y la sociedad en general, en el marco del gobierno militar uruguayo. El literato

²⁷³ Morales Piña, Eddie, *Aproximación a la novela neopolicial de Ramón Díaz Eterovic (El hombre que pregunta)*, Universidad de Playa Ancha. Extraído de la página web: www.lettrasdechile.cl/negra.

Milton Fornaro caracteriza al autor como “*un novelista sólido, que utiliza diestramente las herramientas que proporciona el género y corta con precisión haciendo una disección del Uruguay bajo dictadura.*”²⁷⁴

Transitando un proceso similar al de Argentina y Chile, las obras del género producidas en Uruguay, hallaron la ocasión propicia para su aparición en el momento en el que la dictadura estaba llegando a su fin, como así también en los años posteriores al gobierno militar.

Rafael Bernal es reconocido como el padre del género en México; a través de su obra *El complot mongol* (1969), refleja a la sociedad mexicana describiendo la corrupción y la ambición de poder. El personaje principal de su obra, describe Mempo Giardinelli es “*un matón a sueldo, pistolero nostálgico de la Revolución, que se ve envuelto en un asunto de política internacional que no comprende ni le interesa, pero que resuelve a su manera*”²⁷⁵

Otro de los reconocidos autores mexicanos que se inscriben dentro del género es Paco Ignacio Taibo II, con sus obras *Días de combate*, ópera prima publicada en 1976, *Cosa fácil* y *No habrá final feliz*, entre otras. Allí, el escritor plasma elementos de la política, la corrupción policial, la violencia impartida por las instituciones y las carencias del sistema. El ingeniero Héctor Belascoarán Shayne, caracterizado como un defensor de los desamparados, será el protagonista de una serie de novelas, en las cuales luchará contra el sistema, que es el “gran delincuente” de sus obras.

Antonio Helú, Filiberto García, María Elvira Bermúdez, Rafael Solana, Raimundo Quiróz Mendoza, Juan E. Closas, Vicente Fe Alvarez, Pepe Martínez de la Vega, Rafael Ramírez Heredia, Eugenio Aguirre, entre muchos otros, continúan acrecentando la lista de escritores mexicanos fieles al género negro. A los que se suman Rolo Diez y Myriam Laurini, argentinos exiliados en México.

Paradójicamente a lo ocurrido en los países de Latinoamérica, la literatura negra cubana vivió un particular proceso. Las producciones del género estuvieron directamente ligadas a los intereses del gobierno de Fidel

²⁷⁴ Fornaro, Milton, *La narrativa policial en Uruguay, o el cadáver en el ropero*, en el “Encuentro de Narrativa policial Latinoamericana” programado por la corporación Letras de Chile en Valparaíso, Chile. Extraído de la página web: www.letrasdechile.cl/negra.

²⁷⁵ Giardinelli, Mempo, *El género negro, Ensayos sobre la literatura policial*, Op Oloop Ediciones, Córdoba, Argentina, p. 273

Castro. Sus páginas fueron una herramienta para la consolidación de los ideales revolucionarios socialistas. De esta manera, aquel autor que narrara una historia en donde alguno de sus protagonistas fuese miembro del partido comunista o funcionario corrupto, nunca vería su obra publicada. Entre los más destacados escritores del género de esta época se puede nombrar a Luis Rogelio Nogueras, Rodolfo Pérez Valero, Ignacio Cárdenas Acuña, Antonio Heras León, Daniel Chavarría, Agenor Martí y Armando Cristóbal Pérez²⁷⁶.

Por otra parte, el crecimiento del género en la isla no dependerá ya del interés del lector tanto como de las cuestiones económicas que dificultarán la compra de los ejemplares. Sin embargo este proceso sufrió una profunda transformación en la década de los '90, que estuvo directamente relacionada con la caída del Muro de Berlín y, por tanto, del sistema comunista internacional. Es aquí cuando los escritores cubanos como Leonardo Padura, Amir Valle, José Latour y Lorenzo Lunar comienzan a describir la crisis, la corrupción política, económica y moral que regirá a la isla en los años 90. Va a ser en ese momento particular en donde el género comience a utilizar las características históricas que ya lo habían hecho trascender en el resto del continente americano.

Un buen ejemplo de estos relatos son las piezas literarias escritas por Lorenzo Lunar como *Que en vez de infierno encuentres gloria*, en la que presenta en sociedad a su detective llamado Leo Martín, un policía honesto pero desencantado con el mundo. Así mismo puede mencionarse *La vida es un tango*, obra en la cual Lunar ratifica su estilo dejando ver una Cuba bastante alejada de la oficial.

Otro representante cubano es Amir Valle Ojeda, quien escribió *Las puertas de la noche*, una de sus obras más características ganando el Premio de novela por la Distel Verlag de Alemania; y *Si Cristo te desnuda*. Ambas novelas se enmarcan en el contexto de los suburbios de la marginalidad.

El caso de Brasil, aún sin ser un país de habla hispana, es preciso destacarlo debido a la relevancia que entorno al género negro han encarnado ciertos autores nacidos en esa tierra, principalmente el escritor Rubem Fonseca. En su primera obra titulada *O caso Morel* (1973), se van a abordar las

²⁷⁶ Datos extraídos del sitio web <http://www.literaturas.com/latour.htm>, *Literatura negra en América Latina*

temáticas vinculadas a la delincuencia y la violencia reinantes en las calles de la ciudad de Río de Janeiro; en estas páginas el crimen, si bien se va a configurar como uno de los ejes centrales, terminará siendo un hecho inconcluso. Por otro lado, los cuentos presentes en *Feliz ano novo* (1975) van a relatar historias de personajes sumidos en el sexo, el crimen y la violación de la ley. Este libro, publicado en plena dictadura, fue víctima de la censura estatal debido a razones de “falta a la moral”. De especial interés entre los personajes creados por Fonseca resulta la figura de Mandrake, un abogado criminalista a quien el autor caracterizó como poco fiable.

Fonseca abrió un camino que luego será transitado por autores como Patricia Melo, quien fue una de las pocas escritoras que se animó a incursionar en esta literatura.

Cada país recreó a su manera el género negro, adaptando las características de esta narrativa de acuerdo a la historia social y política de cada una de las naciones.

Retomando la palabra de Mirian Pino se puede reflexionar que “...este género no ha sido fagocitado por la legitimidad de la cultura oficial, por ello sigue gozando de buena salud en la medida que se erija como expresión de la patología social en donde el Estado descargó su enfermedad...”²⁷⁷

El caso Español

*“La historia de la novela policíaca en la España moderna empieza con un muerto importante, porque primero tuvo que morir el general Franco, y con él desaparecer su aparato de censura...”*²⁷⁸ Albrecht, Buschmann

Es necesario acercarse a este análisis el caso de la novela negra en España, consolidada posteriormente a la caída del régimen militar franquista. Es por esto que resulta interesante resaltar la similitud con el desarrollo del

²⁷⁷ Pino, Mirian, *El relato policial en América Latina*, expuesta en el “ Encuentro de Narrativa policial Latinoamericana” programado por la corporación Letras de Chile en Valparaíso, Chile. Extraído de la página web: www.letrasdechile.cl/negra.

²⁷⁸ Extraído de la página web www.uni-potsdam.d *La novela policíaca española. Cambio social reflejado en un género popular.*

género en Latinoamérica. Cabe destacar que, durante dicho gobierno autoritario no podía ocurrir nada “anormal”, es decir, nada que atentara contra el mantenimiento del “orden”, y mucho menos se podía decir respecto de las instituciones responsables de conservarlo. Sin embargo, en este contexto, Manuel de Pedrolo es considerado un pionero ya que en obras como *Juego sucio* (1965) introdujo parábolas sobre los mecanismos de represión en la época de Francisco Franco.²⁷⁹

Ya en los años ´70 el interés del público por esta narrativa, que afloraba junto a la apertura democrática, se hizo cada vez más notorio. Escritores españoles como Manuel Vázquez Montalbán, Andreu Martín, Juan Madrid y Francisco González Ledesma, entre otros, encontraron en este género la manera de reflejar las deficiencias del Estado español durante el gobierno de Franco y a su vez lograron sacar a la luz temas que, durante aquel periodo, eran considerados tabú, tales como el sexo y la violencia. Montalbán justifica así su incursión en este terreno literario: *“Me interesaba sólo como un pretexto para contar las reglas del juego reales en la sociedad actual, en las cuales las fronteras entre política y delito están muy marcadas y muy bien vigiladas las aduanas, hasta el punto de que hay acuerdos perfectos para cruzarlas. Por lo tanto me metí en la novela policial para poder hacer un tipo de novela realista.”*

280

Este autor, fiel exponente del género en España, escribió obras como por ejemplo *Los mares del sur*. Allí, a través del relato de la investigación que envuelve la muerte de un hombre en el sur del país, se simboliza el clima político reinante en las postrimerías del franquismo. La muerte de este personaje equivale al fracaso del sueño de un cambio radical en España.

Asimismo, en su novela *Asesinato en el comité central* se observa la postura antifranquista, los ataques a intelectuales, a los partidos políticos y una verosímil descripción, tanto temporal como espacial, del país de la península ibérica.

Su detective, Pepe Carvalho, aparece por primera vez en *Yo maté a Kennedy* encarnando la figura de investigador privado, guardaespaldas del

²⁷⁹ Extraído de la página web www.uni-potsdam.d *La novela policíaca española. Cambio social reflejado en un género popular.*

presidente norteamericano. Este popular personaje oriundo de Barcelona es además, un ex comunista, miembro de la CIA, de carácter humorista y escéptico. En palabras de su creador, Carvalho es “*una pequeña broma dirigida a la sociedad política y cultural de mi época*”.²⁸¹

El policial negro español dejó de ser una apropiación para convertirse en un tipo de literatura de producción nacional. Junto a la salida democrática, y el éxito del género negro en España, otros autores se han destacado por dotar a sus obras de un brutal realismo post dictatorial. Uno de ellos es Juan Madrid, quien se inicia en el género con *Un beso de amigo*, novela que da vida a Toni Romano, un detective al estilo de Philip Marlowe pero atravesado por la realidad española, cobrador de deudas dudosas, y sin licencia.

Madrid ha publicado además *Las apariencias no engañan*, en 1982; allí Romano se vincula con la policía para escapar, aunque sea por un rato, de la miseria de su barrio; y en *Nada que hacer*, escrita en 1984, el autor relata una historia de venganzas siempre con condimentos de la realidad española.

Juan Madrid es fiel representante del la novela negra estadounidense retratando la realidad de las clases sociales más bajas donde la marginalidad y la pobreza conducen al crimen. El autor “*Retoma la faceta social de esta, para narrar las vivencias de una fauna de personajes en busca de un presente, en un momento de cambio, no siempre tranquilo (...) pinta con retrasos costumbristas, una marginalidad (...) que sirve de base a una reflexión crítica de la realidad española (...)*”²⁸².

Otro escritor no menos importante para la literatura policial española es Andreu Martín, quien incursiona en el género negro con *Aprende y Calla*. La novela esta situada en la Barcelona de 1975 y es protagonizada por el detective Julio Izquierdo, hombre aficionado, autodidacta y brutal. El mismo se sumerge en la investigación de la muerte de su amigo Antonio Ferrer, descubriendo una red de corrupción integrada por las altas cúpulas de la

²⁸⁰ Entrevista por Juan José Delaney. Manuel Vazquez Montalbán y la literatura en España. El gato negro, Revista de narrativa policial y de misterio. El Gato negro & Ediciones del Valle, Número S.R.L. número 4, Buenos Aires, septiembre 1994, p. 35.

²⁸¹ Entrevista por Juan José Delaney. Manuel Vazquez Montalbán y la literatura en España. El gato negro, Revista de narrativa policial y de misterio. El Gato negro & Ediciones del Valle, Número S.R.L. número 4, Buenos Aires, septiembre 1994, p. 34.

²⁸² Dato extraído de la página web www.gangstera.free.fr

sociedad española. Se trata de una obra dotada de violencia, corrupción y enigmas, condimentos propios de la literatura negra de los Estados Unidos.

El autor también escribió *El señor Capone no está en casa* (1979), una novela de intriga que tiene como personaje principal a un detective privado, alcohólico y violento llamado Zack Dallara. Éste trabaja por dinero y no tiene método de investigación alguno, lo que lo lleva a delinquir para indagar en el submundo de la mafia.

Temas como las radicales ideas de izquierda, el terrorismo, el conflicto en el país Vasco y la problemática de la ETA configuran el núcleo de *La trampa* (1988), obra escrita por Eugenio Ibarzábal, y de la novela *La rusa* (1986) de Juan Luis Cebrián.

Así como ocurrió en Estados Unidos y en América Latina, el género negro también se configuró en España como consecuencia de una particular coyuntura: un contexto político social, con fuertes rasgos de violencia, propio de los regímenes autoritarios y las consecuencias posteriores. Una vez más el policial negro se nutre de la realidad para denunciarla.

Serge Salaün, catedrático de Historia y Literatura Española en la Universidad Sorbonne Nouvelle, de París, asevera que *“la novela negra tiene dos ventajas fundamentales: relación con la realidad y una tentativa de construir algo nuevo, de hacer reflexionar. No conozco ninguna novela negra que no sea una tentativa para normalizar el mundo y su escritura.”*²⁸³

²⁸³ Entrevista a Serge Salaün publicada en www.lne.es : «No conozco una novela negra que no tenga un mensaje»

VI. CONCLUSIONES:

VI.1 Consideraciones punto por punto

El autor y la obra

Los resultados analíticos que surgieron a partir del trabajo realizado sobre las piezas literarias, junto a la palabra de algunos de sus autores, permiten establecer la influencia del contexto histórico sobre el escritor al momento de crear su obra. Al mismo tiempo, cada autor resignificará, al momento de narrar, esa coyuntura política, social y cultural.

La interacción entre estos elementos se explica, en una primera instancia, a partir del peso que ejerce el medio geográfico y la época en el proceso de producción de la obra literaria; de este modo, pueden manifestarse tanto como escenario de los relatos así como indicador de la “temperatura moral” del período. El predominio de ciertos temas en las circunstancias en que se gesta una novela, se identifica en sus páginas. Tal influjo, cabe destacar, puede reconocerse ya sea como una actitud consciente en el artista-creador - quien toma los elementos y las temáticas dominantes de su época y los convierte en materia literaria-, o como una consecuencia natural a través de la cual el autor, sin intención ni pretensión, es penetrado por la realidad que lo circunda, realidad que lo desborda e involuntariamente, condiciona su labor narrativa.

Mempo Giardinelli, en una entrevista concedida en el marco de la presente investigación, expresa su posicionamiento respecto a la conexión entre el autor y la obra: *“la intención no es la que determina la literatura. Y yo hago literatura. Pero claro, el contexto siempre se las trae y convoca la mirada del autor que es uno sobre el entorno. Entonces, resulta inevitable cierta denuncia de la realidad, el paisaje social, los contrastes político-ideológicos. Todo eso es consustancial al género, desde Hammett y Chandler. Pero uno no trabaja montado sobre la intención, al menos yo no.”*²⁸⁴

Distinto es el caso de Sergio Sinay, quien afirma una rotunda mixtura entre la experiencia del individuo-autor, el medio geográfico – entendido como

²⁸⁴ Entrevista realizada a Mempo Giardinelli en el marco de la presente investigación. Año 2006.

materia prima- y la obra. Siguiendo tal idea, el escritor de *Sombras de Broadway* ratifica que *“las vivencias, experiencias, pensamientos, emociones y sentimientos de un escritor forman parte siempre de la materia prima de su obra, ya sea poética, narrativa o ensayística. Si se queda sólo en lo autorreferencial, la obra no crece, no se concreta, no pasa de ser una confesión. Ese material vivencial debe ser convertido en literatura a través de la narración de una historia, de la construcción de personajes, de la elección de una estética. Pero sin ese material, en mi experiencia, no se escribe. La novela contiene datos de mi vida personal, de mis sueños, de mi mundo emocional, de mis pensamientos, de mi visión del mundo. De algunos fui protagonista, de otros testigo, de otros receptor. Lo imaginado (que es mucho) nació de lo vivido. En mi opinión, la ficción jamás supera a la realidad, puesto que quienes imaginan historias de ficción son seres reales y esas historias existen, antes que en el papel, en sus mentes reales.”*²⁸⁵

El carácter denunciatorio se manifiesta en la novela negra ya que el acto literario implica, en este género, un posicionamiento ideológico, una mirada crítica del autor. Exista o no intencionalidad en el escritor al momento de manipular los datos del ámbito socio-histórico, la denuncia perpetuará el valor testimonial de sus novelas.

En una segunda instancia, resulta pertinente expresar la conexión entre el autor y la obra, desde una perspectiva que posiciona a la novela negra como el género más eficaz para canalizar estas peculiares historias. El fuerte y crítico contenido social, constitutivo del género, ofrece a los escritores las posibilidades más óptimas para descubrir los oscuros movimientos que signaron al proceso dictatorial impuesto en Argentina a partir de 1976.

Respaldando tal idea, el autor de *Luna Caliente* recalca los rasgos que dan cuenta de la aptitud reveladora del género: *“[Este] siempre es apropiado para narrar el revés de la trama social, que es como ver el otro lado de la luna, o de los espejos. Por eso es negro: porque descubre lo que no se ve, lo oculto. Es un género muy noble, precioso en este sentido. Y la censura, la persecución, el exilio, siempre son propicios para que uno indague en esos lados oscuros.”*²⁸⁶

²⁸⁵ Entrevista realizada a Sergio Sinay en el marco de la presente tesis. Año 2006.

²⁸⁶ Entrevista realizada a Mempo Giardinelli en el marco de la presente tesis. Año 2006

Se desprende, tanto de los análisis realizados en el presente trabajo como de las declaraciones efectuadas por los autores, una rica e influyente hibridación entre la individualidad del autor y las particularidades de un género; sobre esta asociación se ha configurado, cuatro décadas atrás, una serie de documentos que, amparados en la ficción, colaboraron y siguen colaborando en la interpretación del pasado autoritario argentino.

Construcción de los personajes

Es en el moldeo de los personajes donde se advierte un dictamen certero del artista creador respecto de las figuras que en el contexto del proceso del 76 cobraron singular significación. La configuración de estos caracteres puede o no responder a un propósito del escritor en su afán denunciatorio. Si bien el análisis efectuado plasma una caracterización acabada de las distintas fracciones de la sociedad argentina -representantes del sector militar en el rol de victimarios, representantes del segmento militante de izquierda y de la sociedad civil oprimida en el rol de víctimas- los autores consultados se expresan divergentes al respecto.

Mempo Giardinelli asevera no haber confeccionado sus personajes ficticiales en busca de una correspondencia conciente con sus homólogos en la realidad, sin embargo reconoce el influjo que el medio social ejerce arbitrariamente en la labor literaria:

“Uno trabaja sus textos con lo que le viene a la mano, lo que sale de la observación, las lecturas y los sueños. (...) salvo los militares, los demás protagonistas lo son también en la democracia. De manera que los prototipos son los de siempre. (...) a todos se los puede convertir en personajes inolvidables si uno como autor tiene talento, perspicacia y tenacidad autoral, por lo menos; Y muchas lecturas y sensibilidad. Creo, pues, que dependemos más de estos factores que de las “características de época”. Si bien, claro está, las características de nuestra Dictadura fueron una incitación a la denuncia. Y además un imperativo ético.”²⁸⁷

²⁸⁷ Entrevista realizada a Mempo Giardinelli en el marco de la presente tesis. Año 2006

Siguiendo tal idea, puede concluirse que muchos autores crean en sus novelas personajes que, sin ser verídicos, tienen un fuerte arraigo con personalidades existentes y reconocibles dentro de las circunstancias dictatoriales argentinas. Son caracteres que por representar “seres vivientes”, aunque meramente ficcionales, pueden ser identificados a través de algún rasgo con figuras reales.

Sergio Sinay, por su parte, admite la atribución de rasgos auto-referenciales a los protagonistas de su novela. No sólo sus experiencias, sino las vivencias y los relatos de otros argentinos lo convocan a construir una imagen bien definida del exiliado y, en consecuencia, de los representantes de un Estado opresor militarizado.

El paso del tiempo junto a una lectura atenta de estas novelas permite descifrar, en el discurso y en el comportamiento de los múltiples personajes presentados por estos autores, a los distintos actores que marcaron la escena conflictiva de la Argentina de los años setenta y ochenta. La exposición verosímil de estos personajes participó en la disposición denunciatoria del género negro argentino.

Construcción del ambiente

La aproximación desde la actualidad a las obras de género negro analizadas en esta tesis colabora en la reconstrucción del pasado argentino. Un pasado que imprimió marcas e incógnitas y que erigió a la memoria como su símbolo. Esta memoria queda eternizada en las páginas del género policial negro; sus protagonistas, sus paisajes urbanos, sus ambientes corrompidos y corruptos, hablan a nuevas generaciones de experiencias tan traumáticas como imborrables.

La vibrante atmósfera que signó al golpe de Estado dirigido por los más altos miembros de las Fuerzas Armadas, resucita en cada página de las obras estudiadas. Si bien la localización de los relatos difiere –ya que parte de las historias tiene lugar en Argentina mientras otras transcurren en países foráneos como México y Estado Unidos– el ambiente socio-político nacional se reconstruye con precisión a través de la memoria nostálgica de los protagonistas.

Librados de las ataduras dictatoriales, los escritores exiliados imprimieron en sus narraciones un paisaje en el cual la violencia, en sentido físico y psicológico, funcionaba como manto y como símbolo de “orden” sobre la sociedad. Es entonces en la configuración de los ambientes donde se interpreta una acusación manifiesta respecto de la realidad. Las novelas examinadas en el marco de esta tesis, plasman la conflictividad vigente en el país bajo el liderazgo de los uniformados. El fanatismo militar, la supresión de libertades y el aplastamiento de todo indicio de oposición, el desconcierto y el temor constante y generalizado entre los argentinos se inscriben en estas historias –en forma de sensaciones, de reflexiones, de referencias metafóricas, de diálogo, etc.- acentuando el valor testimonial del género negro.

El contexto persuadió a los escritores y éstos hicieron uso de la realidad convirtiéndola en la catalizadora de sus novelas.

Sergio Sinay sintetiza el clima social refiriendo al país como un territorio *“corrompido, aterrorizado, enloquecido, desestructurado”*, asegurando que *“era muy difícil en esa época ser sólo testigo, colocarse a un costado para mirar. Yo no era feliz en ese país, tenía miedo, rabia y la sensación de vivir en una atmósfera enloquecida y demencial. La novela (...) se convirtió en un medio para decir eso: que estábamos en un sangriento manicomio. Como en Atrapado sin salida, los locos creían que podían gobernar la institución, y como en esa película era un trágico delirio.”*²⁸⁸

La construcción de los conceptos de Estado, delito y justicia

Impunidad, es el término que amalgama y determina la representación de estos conceptos en el conjunto de obras estudiadas. Si bien la construcción de los mismos fue abordada por los autores de manera divergente -ya sea presentándolos a través de la voz de los militares o bien desde la óptica de aquellos que padecieron como víctimas del régimen- existen características que los unifican. Estado, delito y justicia fueron tres elementos que se fusionaron para dar cuenta de la esencia de la dictadura militar de 1976.

²⁸⁸ Entrevista realizada a Sergio Sinay en el marco de la presente tesis. Año 2006.

La figura de aquel Estado argentino se definió, hacia el interior de las obras, en función de la noción de delito. A través de la configuración de tal idea se pudo ratificar el accionar ilegal, sistemático y represivo que ejercieron los representantes y colaboradores de las Fuerzas Armadas sobre los cuerpos opositores o sugerentemente “desobedientes”. Las novelas observadas, ya sea a través de un paralelismo -como en el caso de la correlación entre los sicarios extranjeros que hostigan a Felipe Rafaelli en *Sombras de Broadway*- o en referencia directa -como se exhibe en *Se lo tragó la tierra* al describir las violaciones y sesiones de picana perpetradas por el Cabo Sosa- acusan el operar ilegal que definió al gobierno autoritario de Jorge Rafael Videla.

Asimismo, el carácter denunciatorio de este corpus de novelas se profundiza a través de la representación de la justicia dentro del período 1976-1983. Las obras consideradas reafirman la inconstitucionalidad en la que se enmarcó el gobierno de facto, evidenciando su corruptibilidad, su impunidad y su ilegalidad. Esta interpretación surge de la concienzuda observación de las acciones militares (represión, secuestro, tortura, muerte), de sus discursos (ideología, valores y principios constitutivos del orgullo militar) y de sus drásticas medidas (establecimiento de la Ley Marcial, Estado de Sitio, toque de queda, censura, control mediático, etc.). El poder militar se erige, arbitrario y dominante, por sobre la Constitución que, a partir de aquel entonces, pasa a identificarse como atributo propio de los gobiernos democráticos.

Estos son los hechos que autores como Sinay, Giardinelli, Martini y Landaburu sugirieron o exacerbaron en sus páginas en orden de descubrir la siniestra trama sobre la que se fundó una coalición uniformada que gobernó, amparada en un “Proceso de Reorganización Nacional”, en nombre del “Estado”.

Representación de la violencia

La representación de la violencia complementa la imagen del Estado y lo hace a través de la manifestación de la conducta de los miembros de las Fuerzas Armadas sobre la sociedad argentina. Las novelas no sólo imprimen la desmesura con la que el gobierno torturó físicamente a hombres y mujeres, sino que revelan distintas medidas agresivas mediante las cuales estos

“funcionarios” buscaron, sino la adhesión, al menos el “apaciguamiento” del pueblo.

El campo de la educación, de la cultura, del trabajo y la política fueron sometidos a las más drásticas prohibiciones. La violencia se tradujo en restricción, amenaza, extorsión e intimidación psicológica. Estas herramientas formaron parte del amplio repertorio con el que el poder militar contó al momento de arremeter sobre quienes consideraba un obstáculo en su labor reorganizadora.

El terror desplegado por los militares se manifiesta, explícita o implícitamente, en cada una de estas piezas literarias. La violencia ejercida por este cuerpo uniformado fue el símbolo traumático por el que, aun hoy en día, se rememora dicha etapa. El saldo de sus acciones no es posible relegarlo a cifras y estadísticas. El genocidio se repudia desde aquellos días bajo la súplica inscrita en el lema “Nunca más”.

Representación del exilio

Esta representación refleja uno de los extremos a los que la dictadura empujó a gran parte de los argentinos; “exilio o muerte” pareció ser la consigna que arrinconó a aquellos que se convirtieron por el 76 en blanco de las persecuciones y las acciones sistemáticas de la administración encabezada por Videla.

Que solos se quedan los muertos de Giardinelli y *Sombras de Broadway* de Sergio Sinay abordaron esta cuestión como rasgo determinante en la historia de sus personajes protagónicos -José Giustozzi y Felipe Rafaelli, respectivamente-. Sus reflexiones, a la distancia, desnudan la intrincada trama socio-política argentina.

El valor de estos testimonios reside tanto en la autocrítica y la impotencia generada por su involuntaria condición de “desterrados” -sensación que fue extensible a muchos hombres y mujeres tan comprometidos con sus ideales como amenazados por la fuerza implacable de los dictadores- así como en su impugnación respecto a un Estado violento y abusivo.

Desde la perspectiva que repara en la cuestión del exilio en relación al autor de estas novelas, se entiende la distancia de la tierra patria como la única

posibilidad de denunciar los sucesos que abrumaban a Argentina. La libertad de expresión vigente en los países que sirvieron como refugio a los “proscritos”, colaboro en la tarea denunciatoria.

Mempo Giardinelli rememora aquella época y la esperanza nostálgica de los “desterrados”: *“yo era un joven escritor exiliado, que laboraba como periodista y me las rebuscaba como podía, en tierra extranjera, soñando con volver. Creo que todo eso se “nota”, está presente en mis historias.”*²⁸⁹

Palabras y elementos clave

El sentido que adquieren las palabras, dentro de la cultura, está dado a partir de convenciones sociales; los términos son construidos, aceptados e instaurados tomando una connotación que marcará su uso de allí en adelante. La dictadura militar fue el contexto donde muchos de esos términos cobraron nuevos significados. Lo mismo ocurrió con elementos que, a partir de esa etapa, adquirieron una correspondencia directa con ciertas ideas, situaciones y personalidades. Es por eso que, actualmente, hablar de “desaparecidos”, invocar a los “milicos”, remitir a los vehículos “Falcón”, utilizar la palabra “guerra” o aludir a un grupo o persona denominándolo “subversivo”, significa escoger palabras portadoras de una intensa historia.

En el marco del presente análisis, la identificación de las mismas fue un contundente indicador de época. A través de su reconocimiento se comprobó la inscripción de las novelas seleccionadas dentro del recorte temporal en el que este trabajo desarrolló su investigación.

VI.2 Despertando los ecos de un negro período

Conclusiones finales

Novela negra: denuncia, testimonio; éste es el legado que la sociedad continúa recibiendo de los escritores del género, aún cuarenta años después de su aparición en territorio argentino. Su capacidad de registrar, por medio de artilugios literarios, la realidad problemática de un país regido por el terrorismo

²⁸⁹ Entrevista realizada a Mempo Giardinelli en el marco de la presente tesis, año 2006.

de Estado lo posiciona como una de las variantes novelísticas más eficaces al momento de resignificar, dentro del universo de ficción, historias existentes en un mundo real y contingente.

Durante la dictadura que abarcó 1976-1983, distintos ámbitos de la sociedad sufrieron cambios trascendentes. El arte había perdido su espacio y pasaba así a engrosar las extensas e interminables listas de víctimas que se vieron veladas y ultrajadas por el sistema. Fue en ese marco donde la literatura - y en particular el género novelístico - asumió un rol determinante para la cultura argentina.

Autores de la talla de Osvaldo Soriano y Antonio Dal Masetto, entre muchos otros, sin enmarcarse dentro del género negro, plantearon en sus obras la temática de la dictadura; sus relatos lograron condensar los rasgos de un momento histórico original. Si bien carecen del fuerte perfil denunciatorio de los relatos negros, sus páginas enriquecen el poder testimonial que asumió parte del campo literario de aquel entonces.

Particularmente la novela negra creó nuevos sentidos y permitió fundar un ámbito de expresión, de reflexión y pensamiento. El abordaje temático de ciertas obras gestadas bajo ese período permite reconocer e interpretar parte de un pasado común, y así considerar a este tipo particular de literatura como documento histórico que resignifica los hechos y abre el camino a nuevas formas de comunicar.

La influencia del medio que rodea al escritor se torna significativa y puede ser considerada como detonante de una historia, por más que ésta pertenezca al mundo de lo ficcional. Así, el contexto y los temas significativos del momento, condicionan al escritor, más allá de que éste se proponga o no plasmar la esencia de la época.

Las condiciones en las que los escritores de la década del '70 produjeron sus obras fueron determinantes a la hora de plantear los temas y construir sus personajes. Sin dudas, el miedo a la represión y la persecución condicionó a los autores para relatar sus historias en aquel contexto; muchos debieron optar por el exilio no pudiendo hacer frente a la realidad en la que se encontraban. De esta manera, el destierro se convierte en un tema recurrente en diversas novelas; aquellos que debieron escapar encontraron en el exterior

las libertades para escribir narraciones explícitamente referidas a la realidad dictatorial, sus efectos y sus consecuencias.

Paralelamente, muchos autores optaron por narrar de manera cifrada las secuelas del gobierno de facto. La temática de la dictadura en aquellas obras literarias puede encontrarse inscripta en forma subyacente, a partir de distintos recursos literarios como lo es por ejemplo la metáfora.

Adoptando distintas formas, el género, aunque víctima de la dictadura, encontró la fórmula para posicionarse como discurso contra hegemónico y de esa manera crear un abanico de sentidos.

Refiriendo al discurso autoritario, Beatriz Sarlo afirma que *“frente a un monólogo cuyo efecto era fijar sentidos para una sociedad que debía ser reeducada en ellos, el discurso del arte y la cultura propone un modelo formalmente opuesto: el de la pluralidad de sentidos y la perspectiva dialógica (...) los discursos de la literatura podían proponer una práctica justamente de sentidos abiertos, de cadena que no cierra, de figuraciones abundantes”*²⁹⁰.

Adhiriendo a la visión de las investigadoras Scatena y Bugin, es posible considerar que *“La obra de arte no concluye cuando el artista se aleja de ella, se sigue construyendo con cada observador que se pare ante ella y la carga, a la vez que la vacía, de sentido.”*²⁹¹

Así, las interpretaciones que constituyen el presente trabajo de tesis forman parte de una de las tantas lecturas que permite la obra literaria. Al abordar las novelas negras argentinas se dieron nuevos sentidos a aquellas historias. La finalidad del análisis literario efectuado fue comprender el pasado en cada acercamiento a los relatos para luego recrearlo en una original interpretación.

La novela negra es un universo de sentido siempre en movimiento, en permanente cambio; cada nueva lectura significa un nuevo modo de abordar la ficción y por lo tanto de entender la realidad a la que la obra remite.

El género negro es una manifestación artística con fines comunicacionales. El conjunto de novelas analizadas, así como las numerosas

²⁹⁰ Beatriz Sarlo, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Editorial Alianza. P.

40

²⁹¹ Scatena, Andrea y Bugin, Cintia, *El espacio del arte dentro de la comunicación*, en Revista *Trampas de la comunicación y la cultura* Nro. 24, Edición Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, abril 2004, p. 30

obras que conforman la lista de representantes del género, no sólo funcionan como herramienta de esparcimiento sino que pueden consideráseles como un eficaz método de aprendizaje. La novela negra, con su agudeza crítica, genera un acercamiento a la historia contemporánea por fuera de los textos educativos convencionales. El género, con su riqueza descriptiva, estimula la imaginación del lector y, al mismo tiempo, logra cultivar el conocimiento del mismo respecto de hechos históricos pasados pero no olvidados. Así como puede o no haber intencionalidad en el autor al momento de crear relatos que se correspondan con la realidad en la que este se desenvuelve, puede o no haber una predisposición del lector para conocer en su acercamiento a la novela negra un fragmento de la historia nacional.

El género es un documento testimonial que, a través de las “herramientas” de la ficción, denuncia la tragedia que significó a la sociedad argentina la dictadura instaurada entre 1976 y 1983. Es un documento que transmite a nuevas generaciones los ecos de las vivencias de sus antecesores, manteniendo siempre viva la memoria.

El acercamiento a la novela negra permite no sólo descubrir un mundo de ficción colmado de personajes implacables, intrigantes y vivaces, de ambientes viciados, corrompidos y violentos, sino que al mismo tiempo abre las puertas a una realidad, una realidad hecha tinta y papel, una realidad que invita a ser siempre “revivida” alejando los fantasmas de la prohibición y la censura.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. *La literatura de los románticos IV*. En Historia de la Literatura Argentina N°10. Suplemento de Página 12. Buenos Aires 2005
- Arlt, Roberto. *Aguas fuertes porteñas. ¿Quiere ser usted diputado?*. Editorial Losada décima edición. Buenos Aires, Agosto 2001.
- Asis, Jorge, *Flores robadas en los jardines de quilmes*, Editorial Losada S.A, Buenos Aires, Argentina, 1980
- Azar Inés, *Los discursos de lenguaje y sus sujetos en el texto El Quijote*, Revista Sur.
- Bajtin, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, Madrid, España, 1982,
- Bobes Naves, Maria del Carmen, *Teoría General de la Novela Semiología de La Regenta*, Editorial Gredos, Madrid, 1985,
- Boileau, Pierre y Narceraj, Thomas, *La novela policial*, Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina
- Cáceres, Germán, *Matar una vez*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, Argentina. 1992.
- Castagnino, Raúl, *El análisis literario, Introducción metodológica a una estilística integral*, Editorial Nova, Buenos Aires, Argentina, 1957.
- Chandler, Raymond, *El largo adiós*, Plaza y Janes Editores S.A, Barcelona, 1988,
- Chandler, Raymond, *El sueño eterno*, Primera Edición en Club del Misterio, Editorial Bruguera S.A, Barcelona España, Junio de 1881.
- Chase, James, *El secuestro de Miss Blandish*, Ed. Bruguera S.A, Barcelona, 1979.

- Chuaqui Numan, Laura *La Sociología de la Literatura o Sociología de la Novela*, Revista electrónica Diálogos Educativos N° 3, Chile 2002.
- Crocci, Paula, *La realidad al desnudo* en Historia de la literatura argentina, La literatura de la generación del '80 III, Nro 19, Página 12, 2005.
- Dal Masetto, Antonio, *Hay unos tipos abajo*, Editorial Planeta, Buenos Aires, Argentina, 1998
- Dámaso Martínez, Carlos, *Hay Cenizas en el viento*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, Argentina, 1982
- Dashiell Hammet, *Cosecha Roja*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 2000.
- Dashiell Hammett, *El saqueo de Couffignal*.
- Dashiell Hammett, *Un hombre llamado Spade*.
- De Aguiar e Silva, Vítor Manuel, *Teoría de la literatura*, 1984, Editorial Gredos.
- Drucaroff Elsa, *Mijaíl Bajtín, la guerra de las culturas*, Editorial Almagesto, Buenos Aires, 1996.
- El pensamiento de Bernard Berelson, artículo extraído de la página web : www.infoamerica.org
- Feinmann, José Pablo, *Últimos Días de la víctima*, Grupo Editorial Planeta, Buenos Aires, Argentina, 2006
- Feinmann, José Pablo, *El Cadaver imposible*, Edición Clarín/Aguilar U.T.E, Buenos Aires Argentina, 1992
- García Canclini, Nestor en Boccanera, Jorge *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*, 1era edición, Editorial Ameghino, Buenos Aires, Argentina 1999.

- Giardinelli, Mempo, *Luna Caliente*, Ediciones B. S.A, Buenos Aires, Argentina, 2004
- Giardinelli, Mempo, *El género negro*, Ensayos sobre la literatura policial, Op Oloop Ediciones, Córdoba, Argentina.
- Giardinelli, Mempo, *Cuestiones Interiores*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, Argentina 2003
- Giardinelli, Mempo, *El décimo infierno*, Editorial Planeta, Buenos Aires, Argentina, 1999
- Giardinelli, Mempo, *Que solos se quedan los muertos*, Plaza y Janes Editores, S.A, Barcelona, España 1986
- Goldmann, Lucien, *Para una Sociología de la Novela*, Editorial Ciencia Nueva, S.I. Madrid, España, 1964.
- González Martínez Henry, Rincón Gloria, González Inés Blanca, La recuperación de ser en la filosofía de Mijaíl Bajtín, www.pedagogica.edu.co
- Krippendorff, Klaus, *Metodología de análisis de contenido*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1990.
- Lafforgue Jorge, en Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge. *Asesinos de papel*. Buenos Aires, Colihue, 1995.
- Lafforgue, Jorge. Ensayo: Walsh en y desde el género policial. El gato negro, Revista de narrativa policial y de misterio. El Gato negro & Ediciones del Valle. Número S.R.L. número 5, Buenos Aires, diciembre 1994.
- Lanata, Jorge, *Argentinos Tomo 2 Siglo XX: desde Yrigoyen hasta la caída de De La Rúa*.
- Landaburu, Jorge, *Se lo tragó la tierra*, Editorial Sudamericana /Planeta (editores) S.A, Buenos Aires, Argentina 1985
- Louit Robert, *La Novela Negra Americana, en Cuentos Policiales de la Serie Negra*, Edición Tiempo Contemporáneo, 1969.

- Lukács Georg, *Teoría de la Novela*, Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, Argentina.
- Maio, Francisco, *El teatro de la muerte*, Ediciones Cálamo, Buenos Aires, Argentina, 1998
- Malharro Martín, *De la novela de enigma a la novela negra* en Revista Oficios Terrestres, Núm ° 1, Ediciones UNLP, 1995
- Mandel Ernst, en Link Daniel, *El juego de los cautos Literatura Policial de Edgar A. Poe a P.D James*, Editorial La Mraca, Buenos Aires marzo 2003.
- Manzur, Jorge, *Función privada*, Clarín/Aguilar U.T.E, Buenos Aires, Argentina, 1992
- Maquieira, María Fernanda, *Análisis de El Matadero de Esteban Echeverría*, en El Matadero y otros textos, Editorial Satillana, Buenos Aires 1996.
- Martelli, Juan Carlos, *La Muerte de un hombrecito*, Editorial Planeta, Buenos Aires, Argentina, 1992
- Martelli, Juan Carlos, *El Cabeza*, Ediciones Colihue S.R.L, Buenos Aires, Argentina 1997
- Martelli, Juan Carlos, *Los Tigres de la memoria*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, Argentina, 1984
- Martini, Juan, *El Cerco*, Editorial Bruguera, Barcelona, España, 1977
- Martini, Juan, *El Agua en los pulmones*, Editorial Legasa S.R.L, Buenos Aires, Argentina 1985
- Martini, Juan, *El Fantasma Imperfecto*, Afaguara, Madris, España, 1986
- Martini, Juan, *Los Asesinos las prefieren rubias*, Ediciones De la linea S. A, Buenos Aires, Argentina, 1974.

- Mc Coy, Horace, *Lucas de Hollywood*, Ediciones Club del Misterio, Editorial Bruguera, Barcelona, España, 1981.
- Medina, Enrique, *Con el trapo en la boca*, Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina, 1983
- Medina, Enrique, *El Duque*, Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina, 1976
- Medina, Enrique, *Los Asesinos*, Milton Editores, Buenos Aires, Argentina, 1984
- Mellard, James. M. *La desintegración de la forma en la novela moderna*, Ed Fraternal, Bs As 1985.
- Mercado Tununa en Boccanera, Jorge *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*, Editorial Ameghino, Buenos Aires, Argentina 1999,
- Milton, Aguilar, *Redefinir la imagen de la sociedad Latinoamericana en Las Razones del Enigma en la Narrativa Latinoamericana*. "Encuentro de Narrativa policial Latinoamericana" programado por la corporación Letras de Chile en Valparaíso, Chile. Extraído de la página web: www.letrasdechile.cl/negra.
- Millás, Juan José, *Edgar Allan Poe, El escarabajo de oro y otros cuentos, Introducción a la novela policíaca*, Ediciones generales Anaya, Madrid, 1981.
- Morales Piña, Eddie, *Aproximación a la novela neopolicial de Ramón Díaz Eterovic (El hombre que pregunta)* Universidad de Playa Ancha. Extraído de la página web:
- Ortega González-Rubio, Mercedes, *La Sociología de la Literatura: Estudio de las letras desde la perspectiva de la Cultura*, artículo extraído de la página web: www.ucm.es .
- Padura Fuentes, Leonardo *Miedo y Violencia: La literatura Policial en Iberoamérica*, Prólogo a Variaciones en negro. Relatos policiales iberoamericanos. Selección y notas de Lucía López Coll. Editorial Plaza Mayor, San Juan, Puerto Rico, 2003. Extraído de <http://www.editorialplazamayor.com>
- Página web www.uni-potsdam.d *La novela policíaca española. Cambio social reflejado en un género popular*

- Piglia, Ricardo, *Introducción a cuentos de la serie negra, Lo negro del Policial*, Ceal, Buenos Aires, Argentina 1979
- Pino, Mirian, *El relato policial en América Latina*, expuesta en el “ Encuentro de Narrativa policial Latinoamericana” programado por la corporación Letras de Chile en Valparaíso, Chile. Extraído de la página web: www.lettrasdechile.cl/negra.
- Ponencia de Mempo Giardinelli expuesta en el Encuentro de Narrativa policial Latinoamericana programado por la corporación Letras de Chile en Valparaíso, Chile. Extraído de la página web: www.lettrasdechile.cl/negra.
- Portantiero, Juan Carlos, *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Ed. Procyon, Bs. As. 1961.
- Kayser Wolfgang en Castagnino Raúl, *El Análisis Literario, introducción metodológica a una estilística integral*, 2º Edición, Editorial Nova, Buenos Aires, mayo 1957.
- Reis, Carlos, *Fundamentos y Técnicas del Análisis Literario*, Ed. Gredos, Madrid, 1981.
- Romero José Luis, *Breve historia de la argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1996.
- Romero Luis Alberto; *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 1994.
- Rud, Manuel, *Breve historia de una apropiación, apuntes para una aproximación al género policial en la Argentina*, Departamento de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Saer, Juan José, *El concepto de ficción* en revista Punto de vista, año 14, numero 40, julio/ septiembre de 1991, Bs. As., Argentina.
- Saccomanno, Alfonso, *Alfil Negro*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, Argentina, 1979
- Sarlo, Beatriz, *Ficción y Política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Editorial Alianza, Buenos Aires.
- Sasturain, Juan, *Arena en los zapatos*, Ed. B S.A, Buenos Aires, 1889.

- Segre Cesare, *Principios del Análisis del Texto Literario*, Editorial Crítica, Grupo Editorial Grijalbo, Barcelona .
- Sietecase, Reynaldo, *Un crimen argentino*, Alaguara, Buenos Aires, Argentina, 2002
- Sinay, Sergio, *Ni un dólar partido por la mitad*, Ediciones de la Flor S.R.L, Bs. As., 1975.
- Sinay, Sergio, *Es peligroso escribir de noche*, Clarín / Aguilar U.T.E, Buenos Aires, Argentina, 1992
- Sinay, Sergio, *Sombras de Broadway*, Ediciones de La Pluma, Buenos Aires, Argentina 1983
- Soriano, Osvaldo, *Cuarteles de invierno*, Editorial Siex Barral, Buenos Aires, Argentina, 2003
- Tizziani, Rubén, en Los sospechosos de siempre, artículo periodístico de Silvina Freira en Página 12
- Tizziani, Rubén, *Noches sin lunas ni soles*, Siglo XXI Editores S.A, Buenos Aires, Argentina 1975
- Todorov, Tzvetan en Link, Daniel, *El juego de los cautos*, Tercera Edición, Editorial La Marca, Buenos Aires, Marzo 2003.
- Entrevista por Juan José Delaney. Manuel Vazquez Montalbán y la literatura en España. El gato negro, Revista de narrativa policial y de misterio. El Gato negro & Ediciones del Valle, Número S.R.L. número 4, Buenos Aires, septiembre 1994. P. 35.
- Fornaro, Milton, *La narrativa policial en Uruguay, o el cadáver en el ropero*, en el “Encuentro de Narrativa policial Latinoamericana” programado por la corporación Letras de Chile en Valparaíso, Chile. Extraído de la página web: www.letrasdechile.cl/negra